

PARA LER O *PERFORMER* DE JERZY GROTOWSKI: UMA HISTÓRIA DO TEXTO E SEU CONTEXTO

*To read Jerzy Grotowski's Performer:
a history of the text and its context*

*Luciano Matricardi
Tatiana Motta Lima*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Resumo: Nesse artigo, reunimos informações e conceitos para auxiliar àqueles que desejem, posteriormente, se dedicar à leitura do texto *Performer*. Apresentamos o contexto de edição do texto, realizamos um diálogo entre *Performer* e *Da Cia Teatral à arte como veículo*, trabalhamos sobre as noções de trabalho sobre si, organicidade, objetividade do ritual e verticalidade. Tudo isso, com vistas a ressaltar a especificidade da investigação que esteve em jogo naquele momento: o novo horizonte aberto pela arte como veículo.

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

Abstract: In this article, we gather and present information and concepts to aid those who seek to read and understand the text *Performer*. We present the context in which the text was published, read it in light of *From the Theatre Company to Art as Vehicle*, and research the notions of work on oneself, organicity, objectivity of the ritual, and verticality. We seek to portray the uniqueness of the question that was at stake in that moment: The new horizon revealed by the Art as Vehicle.

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

Performer é um dos textos emblemáticos da obra escrita de Grotowski, mas, ao mesmo tempo, é um texto hermético e, ainda, foi pouco trabalhado pelos pesquisadores brasileiros. Assim, para que o leitor possa realizar ou usufruir de um estudo¹ que se debruce sobre o próprio texto, suas imagens, conceitos e diálogos intrínsecos, acreditamos ser necessário tanto uma apresentação historiográfica do texto quanto um diálogo – ainda que às avessas em termos temporais – com outro texto de Grotowski, mais conhecido e trabalhado entre nós, *Da Companhia Teatral à arte como veículo*. É a esse trabalho de explicitar o campo experiencial/reflexivo, ao qual o texto *Performer* esteve vinculado, que nos dedicaremos nas páginas que se seguem. Ainda trabalharemos sobre algumas noções – trabalho sobre si, organicidade, objetividade do ritual e verticalidade – para que a leitura/estudo de *Performer* possa ser mais potente.

O texto é baseado em falas de Grotowski, feitas durante um seminário, ocorrido nos dias 14 e 15 de fevereiro de 1987, no Teatro da Via Manzoni², para cerca de 30 convidados, preferencialmente pesquisadores e gente de teatro. Celebrava-se, na ocasião, a inauguração do *Workcenter of Jerzy Grotowski*, realizada no ano anterior, e o início das investigações no âmbito da “arte como veículo”, última etapa do trabalho de Grotowski.

O texto final de *Performer* não é, no entanto, uma transcrição direta e completa daquelas falas de 1987. A primeira versão do texto, publicada em maio do mesmo ano, na revista *Art Press*, sob o título de “Le Performer et le teacher of Performer”, foi feita pelo crítico francês Georges Banu, que esteve presente ao seminário. Banu, em nota, na qual apresenta o texto, e que permanece na versão definitiva de *Performer*, diz que não se tratava de um registro ou de um resumo, mas de “uma transcrição de anotações feitas com todo cuidado, o mais próximas possível da linguagem de Grotowski” (BANU *apud* GROTOWSKI, 2015, p. 6). De fato, será sobre a versão de Banu que Grotowski trabalhará para chegar, sem grandes modificações, ao texto que levará a sua assinatura. Grotowski mantém,

¹ Propomos, neste mesmo dossiê da Revista Moringa, e como uma espécie de continuidade ao texto aqui apresentado, um outro artigo: *Um estudo sobre o Performer: trabalho sobre si na arte como veículo de Jerzy Grotowski*.

² Em Pontedera, Itália.

inclusive, a divisão por seções e os títulos dados às três seções: “O perigo e a chance”, “O Eu-Eu” (colocando em maiúsculas o que Banu havia posto em minúsculas: “Le je-je”) e “Do que eu me lembro”. Na versão de Grotowski, aparece – e essa é, sem dúvida, a maior modificação no texto – uma nova seção, a quarta e última, chamada “o homem interior”. O texto/conteúdo desta seção, feito de citações – não totalmente fiéis – de Mestre Eckhart³, não esteve, segundo Taviani (1988, p. 267), presente nas falas do seminário em Pontedera.

A versão assinada por Grotowski foi publicada em 1988, em edição trilingue (italiano, inglês, francês), sob o título *il Performer/Performer/le Performer*, numa brochura de 57 páginas, editada pelo *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*. A brochura, que levava o título de *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski/Workcenter of Jerzy Grotowski*, abre com um texto – sem assinatura e intitulado *Informazione/Information/Information* –, no qual se apresenta, de maneira bem breve, o *Workcenter*, seus objetivos e seus apoiadores. Fala-se, ainda, de dois encontros – o seminário de fevereiro de 1987 e um outro ocorrido em Florença, em março do mesmo ano, com a presença de Peter Brook. Sem dúvida, os três textos que se seguem – de Roberto Bacci, de Peter Brook e *Performer*, de Grotowski – são produtos desses encontros. Tratava-se, claramente, de apresentar o trabalho que se desenvolveria/desenvolveria no *Workcenter* para um público mais vasto do que aquele presente em Pontedera ou Florença⁴.

³ Mestre Eckhart (1260-1328) foi um frade alemão da Ordem Dominicana, teólogo, filósofo e místico medieval, nascido na região da Turíngia. Atuou, principalmente, em Erfurt, Paris, Estrasburgo e Colônia, ensinando na universidade, pregando para religiosos e para o povo em geral. Deixou uma série de escritos em latim e em alemão medieval, dentre os quais estão os “Sermões”, seus escritos mais conhecidos e estudados.

⁴ Nos anos seguintes, aparecem outras traduções e publicações importantes do texto, mostrando sua relevância. Entre elas: na edição de abril de 1988 da revista italiana *Teatro e Storia* (com tradução de Renata Molinari e Mario Biagini, conforme a versão editada na brochura do *Workcenter*); em polonês, com tradução de Grotowski do original em francês, em 1990, na coletânea organizada por Janusz Degler e Zbigniew Osiński (GROTOWSKI, Jerzy. *Teksty z lat 1965–1969*. Wydawnictwo “Wiedza o Kultura”, Wrocław, 1990, pp. 214-218); em língua espanhola, em 1993, na revista mexicana *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología* (com tradução de Fernando Montes, ator colombiano que foi colaborador de Grotowski, no grupo guiado por Maud Robart, entre 1988 e 1992, no *Workcenter*). A versão definitiva do texto, assim definida por Grotowski, foi publicada 9 anos depois, em inglês, com tradução de Thomas Richards, junto com versões definitivas de vários outros textos do artista, no livro *The Grotowski Sourcebook*, de 1997. Para aqueles interessados pela genética dos textos de Grotowski, ver “Grotowski e Gurdjieff”, 2019, p. 271-278, onde Franco Ruffini, através de marcações feitas na versão de Banu, assinala as modificações feitas por Grotowski tanto na primeira versão, que leva sua assinatura,

Como o texto nasce e é apresentado no contexto dessa brochura editada pelo Centro de Pontedera, vale a pena nos debruçarmos, ainda que de forma sucinta, sobre a própria publicação. O primeiro texto assinado, do diretor artístico do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera*, Roberto Bacci⁵, é *Un lavoro necessario/A Necessary Job/Un travail nécessaire*. Bacci destaca o desejo e o empenho da instituição em abrigar o *Workcenter of Jerzy Grotowski*. Afirma que pesquisas como a de Grotowski exigem das instituições respostas diferentes daquelas oferecidas nas dinâmicas produtivas e organizacionais tradicionais, habitualmente pautadas na lógica empresarial. Bacci reconhece a escolha radical feita pelo *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera* ao investir na criação e manutenção do *Workcenter* sem esperar por resultados públicos ou imediatos, mas acreditando na sua potência de nutrir a pesquisa teatral na sua complexidade. Mesmo que o trabalho se desenvolvesse numa perspectiva laboratorial e sem produção de espetáculos, hospedar Grotowski seria, segundo Bacci, “um trabalho necessário” (BACCI, 1988, p. 11), uma maneira de manter viva uma inquietude que estava relacionada ao próprio futuro de seu Centro, ao próprio futuro do teatro.

O segundo texto publicado na brochura é de Peter Brook e se intitula *Grotowski, l'arte come veicolo/Grotowski, Art as a Vehicle/Grotowski, l'art comme véhicule*. Foi exatamente na ocasião da palestra de Brook em Florença que o diretor inglês sugeriu o nome, em seguida adotado por Grotowski, da nova etapa artístico-investigativa que se iniciava em Pontedera. Para Brook, apesar das diferentes formas pelas quais a pesquisa de Grotowski havia se realizado ao longo dos anos, era possível identificar um mesmo aspecto que “continuava a se desenvolver, evoluir, tornar-se mais e mais rico, importante, necessário” (BROOK, 1988, p. 13): a arte como forma de conhecimento do que é humano; a arte como forma de acessar um nível de compreensão mais ampliado da realidade e do

quanto na versão definitiva, que aparece no livro *The Grotowski Sourcebook*, de 1997. A análise de todas essas modificações renderia um outro artigo.

⁵ Desde a década de 1970, Roberto Bacci é diretor teatral da *Compagnia Laboratorio di Pontedera*, diretor artístico da *Fondazione Pontedera Teatro* e diretor artístico do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera*. Junto com Carla Pollastrelli e Luca Dini, ele criou, hospedou e forneceu grande parte da sustentação econômica do *Workcenter of Jerzy Grotowski*, em Pontedera.

humano sobre si mesmo. Na visão de Brook, o ser humano é o veículo mais potente de todas as formas de teatro, sendo necessária, portanto, a construção de alguns espaços excepcionais – como o *Workcenter* – onde ele possa explorar tal potencial (*Ibidem*, p. 14). Brook afirmava ainda que essa investigação de Grotowski devia ser encarada como uma busca espiritual⁶ – entendendo por espiritual um encaminhamento que se dá em torno da “interioridade do homem”, onde “passa-se do conhecido para o desconhecido” (*Ibidem*, p. 15). Em suas palavras: “Parece que hoje estamos face a algo que existiu um tempo, mas que foi esquecido por séculos e séculos. Isto é, que entre os veículos que permitiram ao homem ter acesso a um outro nível e servir a uma função mais justa no Universo, existe este meio de compreensão que é a arte dramática em todas as suas formas” (*Idem*). Outro ponto importante levantado por Brook é a relação necessária entre espiritualidade e estruturas de trabalho: “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” (*Idem*).

Na fala de Brook, as possíveis funções da arte dramática são ampliadas com relação àquelas mais comumente presentes na historiografia do teatro ocidental, que parece banir – ou ao menos tratar como menos relevante – uma relação entre arte e espiritualidade presente no trabalho de inúmeros artistas⁷. Pensar sobre a arte como veículo exige, portanto, pensar em uma relação – cheia de precauções e especificidades – entre tradições artísticas e tradições religiosas, rituais, espirituais, principalmente pela via do performativo, lembrando que esses dois campos desenvolveram formas expressivas – danças, cânticos, invocações e ações – extremamente elaboradas, rigorosas, precisas e, como Grotowski buscará explicitar, objetivas. Desenvolveremos esse ponto mais à frente.

⁶ 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, 2016b, p. 162). É claro, porém, que Brook, com formação e prática gurdjieffiana, utilizava essa palavra ‘espiritual’ numa concepção bem diferente daquelas criticadas por Grotowski.

⁷ Entre inúmeros outros textos que vão na contramão desse viés, cito o dossiê, organizado por Marie Christine Autant-Mathieu, *Du spirituel au théâtre et au cinéma*, La Revue russe, nº 29, Paris, 2007.

Voltando ao texto, vemos que, segundo Brook, ainda que o conhecimento artesanal (das estruturas) nas artes performativas fosse pressuposto essencial para o atuante envolvido em uma prática espiritual, há ainda um outro aspecto igualmente importante. Para o diretor inglês, apenas alguns atores – e, com isso, ele não faz julgamento de valor – seriam atraídos por essa “outra compreensão” [espiritual], sentindo que só poderiam encontrá-la “através de um trabalho pessoal com um mestre” (*Ibidem*, p. 16). E é a partir dessa constatação que Brook introduz a pergunta que formula diretamente a Grotowski: “eu gostaria de pedir ao meu amigo, ao nosso amigo Grotowski, que torne mais claro para nós, hoje, como e até que ponto seu trabalho em arte dramática segue um caminho inseparável da necessidade de uma evolução pessoal daqueles que trabalham ao redor dele” (*Idem*).

Levando em conta que a relação entre os dois artistas já se desenvolvia desde a metade da década de 1960, entendemos que a pergunta de Brook era, na verdade, um convite para que Grotowski abordasse tanto a importância de um “trabalho sobre si”, enquanto ética e práxis do atuante, quanto a questão da transmissão, na investigação que o artista desenvolvia naquele momento. Aspectos que, conforme Brook parecia indicar, seriam o ponto de partida de um trabalho artístico que assume uma dimensão espiritual e que, através do rigor da artesanaria e de modos estruturados de transmissão, busca ser um veículo para o atuante ascender a um nível mais alargado de percepção, transformando sua qualidade de presença no mundo.

Logo em seguida, de certa maneira também respondendo à pergunta de Brook, aparece o texto *Performer*. Grotowski falará de um homem de conhecimento – Performer – e de si mesmo como envolvido no processo de transmissão desse conhecimento – *teacher* do Performer. *Performer* é um texto curto, mas nem por isso de fácil leitura. Não se trata de um texto programático nem que, ao contrário, apresente conclusões de pesquisa. Pollastrelli (2016, p. 12) trata-o como um “manifesto” da arte como veículo.

Performer é um texto hermético, com muitas imagens – Grotowski remete-nos, inclusive, a determinadas fotos: dos guerreiros Nuba no Sudão; de Gurdjieff⁸ já idoso num banco em Paris. E, ao contrário do que faz em quase todos seus textos, onde não aparecem citações de outros autores, Grotowski explicita suas referências: fala de Castañeda⁹, Pierre de Combas¹⁰, Nietzsche; reescreve – em forma de citação – fragmentos de textos de Mestre Eckhart. Também no *Performer*, alguns termos e processos, de forma alguma evidentes, são trazidos à luz pela primeira vez, como a passagem do “corpo-e-essência” para o “corpo da essência”. Percebe-se, no texto, um saber acumulado, proveniente de várias leituras e experiências – onde corporeidade e conhecimento ontológico estão, de certa maneira, amalgamados. Percebe-se também a abertura de um horizonte novo, ou, talvez seja mais justo dizer, pela primeira vez apresentado por Grotowski de maneira tão direta a seus leitores.

Para aqueles que acompanham a trajetória do artista, e sem querer negar o hermetismo do texto, ao menos os desejos ali expressos não parecem tão

⁸ George Ivanovich Gurdjieff foi um mestre espiritual de origem greco-armena. Desde jovem, interessou-se por questões ligadas à razão da existência humana – “Quem sou eu? Por que estou aqui?” – e convenceu-se de que as respostas poderiam ser encontradas em práticas de antigas tradições filosóficas e religiosas, sobre as quais pesquisou intensamente por cerca de vinte anos – entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX – através de viagens pela Ásia Central e Oriente Médio – uma parte destas experiências é descrita em sua obra *Encontros com Homens Notáveis* (São Paulo: Pensamento, 1980). Em seguida, dedicou-se a organizar os conhecimentos práticos que obteve numa forma inteligível ao mundo ocidental. A partir de 1912, começou a transmitir seus ensinamentos a um grupo de alunos em Moscou e São Petersburgo, na Rússia. Em 1922, estabeleceu-se na França, onde inaugurou o Instituto para o Desenvolvimento Harmonioso do Homem – abrindo-o, posteriormente, também nos Estados Unidos. Para Gurdjieff, o Homem, tal como se encontra, é um ser inacabado, guiado por condicionamentos determinados por estímulos externos. E, para alcançar a “consciência de si” e os atributos espirituais de um “Homem real”, isto é, vontade, individualidade e conhecimento objetivo, deve realizar um “trabalho sobre si” que envolva, harmoniosamente, intelecto, emoções e corpo físico. Seus ensinamentos são eminentemente práticos e de transmissão oral, envolvendo música e movimentos. Contudo, suas ideias também foram registradas na forma de textos, dentre eles: *Relatos de Belzebu a seu Neto* (São Paulo: Horus Editora, 2003); *Encontros com Homens Notáveis* (São Paulo: Pensamento, 1980); *A Vida só é Real quando “Eu Sou”* (São Paulo: Horus Editora, 2000); *Gurdjieff Fala a Seus Alunos* (São Paulo: Pensamento, 1987); *Views from the Real World: Early Talks of G.I* (Nova York: Viking Press, 1991) (Ver: INTERNATIONAL ASSOCIATION OF THE GURDJIEFF FOUNDATIONS, 2020. Website dos Institutos G. I. Gurdjieff em Paris, Londres, Nova York e Caracas. Disponível em: <http://www.iagf.org>. Acesso em: 18 abr. 2020.

⁹ Carlos Castañeda (1925-1998) foi um antropólogo peruano radicado nos Estados Unidos. Em seus livros – dentre eles *A Erva do Diabo*, *Uma Estranha Realidade*, *Viagem a Ixtlan* e *Porta para o Infinito* –, relatou sua aprendizagem com o mestre indígena Don Juan Matus sobre as plantas de poder da etnia Yaqui, situada no deserto de Sonora, no México.

¹⁰ Attisani afirma que, como Pierre de Combas é um mestre espiritual pouco conhecido, Grotowski estaria se referindo aos escritos do filósofo francês Raymond Abellio, discípulo de Combas (ATTISANI, 2006, p. 56).

opacos. Mesmo se o texto *Performer* se configura como uma espécie de novo horizonte da pesquisa, eles – texto e pesquisa – já estão inseridos em um percurso no qual a arte é entendida como lugar de busca e produção de conhecimento ontológico. A pergunta “quem sou eu?” foi (como ensina Ramana Maharshi¹¹, por quem Grotowski nutria afeto e admiração)¹² investigada de maneira sistemática; o *quem* era o objeto (embora a separação sujeito-objeto não faça muito sentido aqui) de pesquisa.

Performer e Da Cia Teatral à Arte como veículo

Como dissemos, *Performer*, com algumas exceções, não foi um texto muito trabalhado por pesquisadores brasileiros quando se tratava de abordar a arte como veículo – fase que ele, de certa maneira, inaugura. Os trabalhos que se debruçaram sobre a última etapa da obra de Grotowski fazem frequentemente referência a um texto posterior: *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, de 1993, publicado por duas vezes no Brasil, em 2007 e 2012, com diferentes traduções¹³, bem antes da tradução oficial de *Performer*¹⁴.

¹¹ Bhagavan Sri Ramana Maharshi (1879-1950) foi um sábio hindu indiano que morou, na maior parte de sua vida, no monte sagrado Arunachala, em Tamil Nadu, no sul da Índia. Quando tinha ainda dezesseis anos, sentiu um repentino e violento medo de morrer e, embora reconhecesse que nada em seu estado de saúde explicava tal sensação, passou a questionar-se sobre o significado da morte: “Mas, com a morte deste corpo, eu estou morto? O corpo é ‘eu’?”. Poucas semanas após essa experiência, abandonou sua casa e sua família e partiu em direção à Arunachala, onde permaneceu pelo resto de sua vida. Ali, se dedicava à prática de exercícios espirituais – orientando também a prática daqueles que o procuravam – através da meditação e, principalmente, do *self-enquiry* (autoindagação; autoinvestigação): o caminho direto para a libertação e a autoconsciência, baseado na questão elementar do *Nan Yar* (Quem sou eu?) (Ver: SRI RAMANASRAMAM. Sri Ramanasramam, 2020. Website oficial sobre Sri Ramana Maharshi. Disponível em: <https://www.sriramanamaharshi.org/>. Acesso em: 18 abr. 2020).

¹² Em entrevista de 1975, Grotowski diz ter lido sobre a vida de Ramana Maharshi ainda quando criança, através do livro *A Search in Secret India* (1934), de Paul Brunton, que sua mãe havia lhe dado: “Ele tinha um hábito singular, para aqueles que buscavam dele algum esclarecimento sobre o que é essencial na vida, ou o que pode dar sentido à vida, ou o que, de qualquer forma, tem alguma importância, fazia a seguinte pergunta: “Quem é você?”. Mas, era formulada na primeira pessoa; dizia: “pergunte a você mesmo, ‘quem sou eu?’”. Na sintaxe dos textos originais de Maharshi, essa pergunta era colocada de uma maneira diferente, mais forte: “Quem, quem sou eu?” (GROTOWSKI, 2016a, p. 113).

¹³ Em 2007, no livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, organizado por Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, com tradução de Berenice Raulino; e em 2012, no livro *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*, de Thomas Richards, com tradução de Patricia Furtado de Mendonça. Estamos utilizando nesse artigo a tradução de 2012.

¹⁴ Em 2015, Patricia Furtado de Mendonça traduziu, a convite da revista digital *Performatus*, o texto de Grotowski. A tradução foi revisada por Thomas Richards e Carla Pollastrelli e contou com colaboração de François Kahn e Tatiana Motta Lima.

Da Companhia Teatral à Arte como Veículo é um texto bem maior, no qual Grotowski (2012) nos conduz, de certa maneira, pela mão, traçando a trajetória que vai daquilo que conhecemos mais comumente como teatro até a arte como veículo. Além disso, parece optar por imagens aparentemente mais simples – como a dos dois elevadores ou da sede da montagem, nos espectadores ou nos atuantes – para diferenciar o trabalho realizado no teatro daquele da arte como veículo. No momento da preparação de *Da Cia...*, Grotowski estava trabalhando com Thomas Richards há pelo menos 5 anos e a primeira estrutura performativa da arte como veículo, a primeira *Action (Downstairs Action)*, já havia sido construída. Esse background também se faz notar em *Da Cia...*, facilitando – de certa forma – sua leitura.

Nossa intenção não é apresentar o texto *Da Cia...*, mas explorar determinados fragmentos que podem nos ajudar, de maneira invertida quanto às datas de publicação, em uma posterior leitura do *Performer*. Interessa-nos também chamar à atenção para a diferença entre esses dois documentos.

Nas seções III e IV de *Da Cia..*, Grotowski (2012, p. 133) faz uma lembrança e análise de suas fases de trabalho. Destaca que, já no período da Produção de Espetáculos, na arte como apresentação, constatou que uma parte dos ensaios não estava vinculada à estruturação do espetáculo, pois era também “um terreno de descobertas” para o ator sobre ele mesmo, sobre “suas possibilidades” e “suas chances de ultrapassar os próprios limites”. Segue falando do Parateatro, o teatro com a participação ativa de pessoas externas. Por um lado, chama positivamente a atenção para “Holiday” (projeto coordenado por ele), no qual as experiências performativas se concentravam sobre as relações inter-humanas ligadas ao “desarmar-se de modo recíproco e total” (*Ibidem*, p. 135). Por outro, diz ter-se confrontado com certos riscos dessa investigação inter-humana, principalmente quando os grupos tinham um maior número de pessoas e havia a possibilidade da degeneração da experiência num tipo de “animação” de grupo, ou numa espécie de “sopa emotiva” (*Idem*). Na etapa seguinte, o Teatro das Fontes, baseado na pesquisa da fonte de diferentes técnicas tradicionais, Grotowski conta que buscava aquilo que o homem poderia fazer com sua própria

solidão, “como ela pode ser transformada em força e numa relação com o que é chamado de meio ambiente natural” (*Idem*).

Grotowski conclui esse esboço de sua trajetória dizendo que, embora não tivesse abandonado as motivações da pesquisa do Teatro das Fontes, o trabalho na arte como veículo estava orientado em outro eixo: fazer o atuante “conscientemente e deliberadamente” (*Ibidem*, p. 136) ir além de suas energias vitais. Grotowski usa, então, pela primeira vez, salvo engano, o termo verticalidade. Explicará, mais à frente, que se tratava de um “fenômeno de ordem energética”: realizar uma passagem das energias mais grosseiras, cotidianas, para energias mais sutis, e também “de descer, trazendo consigo essa coisa sutil para a realidade mais comum, ligada à ‘densidade’ do corpo” (*Ibidem*, p. 141).

Nas seções de V a VII, Grotowski se dedica, então, a descrever/analisar tanto a verticalidade quanto outros elementos vinculados à investigação realizada na sua última fase de pesquisa. Entre muitos pontos, ele explica que os degraus daquela subida vertical, que vai das energias mais densas àquelas mais transparentes, estavam, na experiência do atuante, sendo construídos pelo trabalho sobre cantos rituais antigos das tradições afro-caribenhas cuja execução se baseava numa relação entre a sonoridade (envolvendo a melodia, o tempo-ritmo e, principalmente, as qualidades vibratórias) e os “impulsos da vida que passam através do corpo” (*Ibidem*, p. 144). Outros elementos, como a palavra e as formas do movimento, abordadas na lógica das ações, estavam também articulados à construção daqueles degraus. Afirma que, do ponto de vista técnico, o trabalho sobre a verticalidade estava concentrado no rigor, nos detalhes e na precisão até que se chegasse a uma estrutura semelhante a de um espetáculo, ou seja, que pudesse ser repetida e, portanto, atualizada e desenvolvida nos seus detalhes – Grotowski a denomina *Action*¹⁵ (*Ibidem*, p. 137). Mas, ao contrário do espetáculo, a obra da arte como veículo não se destinava aos espectadores, mas visava atingir/transformar o próprio atuante (*Ibidem*, p. 145). Diz Grotowski:

¹⁵ Foram quatro as obras realizadas neste campo da arte como veículo, no *Workcenter*. As duas primeiras, *Downstairs Action* e *Action*, foram essencialmente dirigidas 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 dirigidas por Richards, após o falecimento de Grotowski.

A arte como veículo é como um elevador bastante primitivo: é uma espécie de cesta puxada por uma corda com a qual o próprio atuante se eleva em direção a uma energia mais sutil, para então descer com ela até o corpo instintual. Essa é a objetividade do ritual. (*Ibidem*, p. 140)

Mesmo que tenhamos feito um apanhado muito geral de *Da Companhia Teatral à arte como veículo*, gostaríamos que o leitor pudesse verificar que, nesse texto, ao tratar de sua última etapa de pesquisa, Grotowski, por um lado, localizava-a no arco do tempo e das investigações que lhe interessaram e, por outro, mesmo com relação ao Teatro das Fontes, apresentava-lhe como uma investigação diferente, principalmente pelo material abordado – os cantos de tradição – e pela ênfase na verticalidade. Voltaremos a esses dois pontos mais à frente. Além disso, de modo bem diferente do que faz em *Performer*, o objetivo central parece ser o de tecer relações entre o teatro e a arte como veículo, naquilo que têm de semelhança, mas também – ao menos naquele momento – de radical diferença, deixando mais claro para o leitor do campo teatral as investigações realizadas no *Workcenter*.

Em *Performer*, ao contrário, o artista apresentava uma espécie de horizonte do trabalho – mais amplo, filosófico, epistemológico –, sem uma preocupação de relacionar o que ali vai se desenhando com o teatro *stricto sensu*. *Performer* é, sem dúvida, um texto muito menos didático, no qual se entrecruzam diferentes referências – literárias, filosóficas e espirituais – que o autor não se detém em explicar. O texto tem um sabor metafísico, gnóstico, mesmo que a metafísica na obra de Grotowski, como bem disse Ludwik Flaszen¹⁶ (2007, p. 29), esteja sempre relacionada a uma artesanaria, a uma prática¹⁷. Assim, também em

¹⁶ Ludwik Flaszen fundou junto com Grotowski, em 1959, o Teatro das 13 Filas, depois nomeado Teatro Laboratório. Flaszen teve um papel importante junto a Grotowski, que o nomeava como seu “advogado do diabo” (FLASZEN, 2007, p. 18); ele liderou projetos parateatrais e permaneceu no grupo até seu término, em 1984. Escreveu artigos e um livro fundamental sobre Grotowski: *Grotowski & companhia: origens e legado* (São Paulo: É Realizações, 2015).

¹⁷ “É interessante que, caso não se trate de jogos de palavras de natureza puramente tática, mas da substância da mensagem, o léxico de Grotowski situa-se frequentemente na estreita passagem entre Artesanato e Metafísica. Uma fórmula forte é uma definição profissional, técnica, ligada à prática do ofício, mas ao mesmo tempo faz relampejar significados, emana um clarão de uma outra dimensão. O ponto de partida de tal peregrinação polissemântica pode ser uma modesta palavra de origem científica ou técnica. Ou, ao contrário: uma fórmula de ressonância filosófica tem em Grotowski uma rigorosa aplicação técnica. Esses dois planos são intercambiáveis, passam livremente de um a outro” (FLASZEN, 2007, p. 29).

Performer, aparecem artesanias, modos de fazer, que podem se tornar indicações efetivas se o leitor estiver desenvolvendo um trabalho em direção semelhante. Nos textos de Grotowski – e no *Performer* isso não é diferente –, há sempre muitas camadas de leitura, a depender do grau de expertise – nesse deslizamento arte/trabalho sobre si – de seus leitores.

Como *Performer* é um texto que desafia o leitor, o trabalho de leitura mais interessante aparece quando, ao mesmo tempo, não nos amedrontamos ou nos desiludimos com a dificuldade do texto, nem nos encantamos com esse caráter, digamos, místico ou hermético. Buscaremos fornecer ao leitor algumas lentes que, retirando-nos do medo/encantamento, permitam-nos uma leitura do texto mais interessante e, quem sabe, mais precisa. Escolhemos nos pautar pelas noções de “trabalho sobre si”, organicidade, e “objetividade do ritual”, além de voltarmos à verticalidade, já que, essa última, parece marcar a última fase de trabalho do artista.

O termo Performer

Antes de percorrermos esse caminho, também como uma maneira de melhor nos aproximarmos do texto de 1988, apenas pequeníssimas observações sobre o termo Performer.

Grotowski não utilizou, até onde sabemos, o termo em outros textos anteriores ou mesmo posteriores. François Kahn, que foi colaborador do artista nas fases do Parateatro e do Teatro das Fontes, conta¹⁸ que só ouviu Grotowski usar esse termo em 1985, no encontro em Botinaccio¹⁹, na Toscana, onde se reuniram os “velhos” – que haviam trabalhado com Grotowski em outras fases de trabalho – e os “novos” colaboradores de Grotowski. Era também o momento em que Grotowski começava a se preocupar com a transmissão e, como revela Kahn,

¹⁸ Entrevista concedida a Luciano Matricardi, em setembro de 2013, no Rio de Janeiro (in: 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).

¹⁹ Kahn refere-se ao mesmo workshop citado por Thomas Richards em *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas* (2012), realizado no verão de 1985, na vila de Botinaccio, na Toscana (Itália), que teve a duração de dois meses e reuniu participantes e colaboradores de diferentes períodos da pesquisa de Grotowski – desde o Parateatro até o *Objective Drama*.

“buscava a pessoa a quem ensinar, a quem transmitir”. Para Kahn – e ele faz questão de dizer que fala a partir do que pôde perceber e não em nome de Grotowski –, quando Grotowski utilizava o termo performer, parecia estar se referindo a pelo menos três pontos: em primeiro lugar, havia um sentido de profissionalismo, de formação, de mestria dos instrumentos de trabalho. Em segundo lugar, o termo parecia apontar para uma não separação entre o ator, o dançarino, o cantor ou o músico. Isso não queria dizer possuir uma caixa com diferentes habilidades, mas interessar-se por campos performativos onde aquelas funções não estão separadas. Por último, Kahn lembra que, naquele momento, Grotowski usava o termo para se referir ao tipo de trabalho desenvolvido junto a alguns antigos líderes, participantes do Teatro das Fontes, que também estavam em Botinaccio. Um trabalho no qual Kahn enxergava a capacidade que tinham “de mostrar essa [sua] arte, mas também de transformar isso e entrar numa outra coisa, [...] me refiro ao fato de que ele [performer] é capaz de manter uma certa linha interior e aceitar a presença de outras pessoas” (KAHN, 2015, p. 157-159). Kahn dá um exemplo, conta que um dos elementos do training era o *yanvalou*: um passo-dança do Vodou, que fora trazido e pesquisado no Teatro das Fontes pelos artistas haitianos Maud Robart e Jean-Claude Garoute ‘Tiga’ (2015, p. 160), e que, então, o que esses atuantes faziam estava ligado a uma tradição ritual. Porém, a indicação de Grotowski era de que encontrassem ‘outra coisa’, ao realizar esse passo, sem abandonar, no entanto, as raízes. Deveriam encontrar algo em que uma pessoa que não conhecesse nada da cultura Vodou pudesse entrar, pudesse “deixar-se levar”. E assim, ao longo da pesquisa, o *yanvalou* havia se mostrado um “veículo energético”, um modo para o atuante “chegar a uma outra qualidade de presença e de percepção” (KAHN, 2015, p. 172).

Assim, o performer deveria poder articular um conhecimento recebido de uma determinada tradição, sem representá-lo – espetacularizá-lo – e mesmo sem tentar reproduzi-lo como se se tratasse de um retorno ao próprio ritual (que compreende outros elementos e determinada concepção de mundo). Através do trabalho sobre alguns elementos presentes no ritual, reconhecia-se um conhecimento estruturado/encarnado – como era o passo *yanvalou* – que poderia

ser abordado em outros contextos performativos, que não exigiria uma adesão pela fé e que permitiria que seu “efeito” pudesse se fazer sentir em pessoas de diferentes origens.

Já Thomas Richards, aquele que Grotowski nomeou como seu colaborador essencial na arte como veículo e que é hoje o diretor do *Workcenter*, que também leva seu nome, fala²⁰ do termo de maneira muito semelhante a como ele aparece no texto de Grotowski. O performer designaria, para Richards, um indivíduo capaz de empreender uma jornada de conhecimento e transformação de si em busca de uma unidade entre corpo e essência – na relação entre o “pássaro que bica” e o “pássaro que olha”, conforme a referência ao *Upanishad* hindu²¹. Outro ponto importante sublinhado por Richards é que aquela jornada se realizaria junto a um mestre, e que a evolução do trabalho poderia ser observada na própria qualidade de presença do indivíduo.

Mesmo que, de certa maneira, distintos, vemos que os depoimentos de Kahn e Richards não se referem ao performer nem para denominar indivíduos específicos nem como uma generalização – mais ampla ou diversa – do termo ator. Estamos também longe da distinção mais rápida entre ator e performer (ou teatro e performance) que vimos surgir – e ser relativizada – nos últimos anos. Performer diria respeito a uma habilidade/capacidade aprendida através de um determinado trabalho com um mestre (ou tradição), mas que se atualiza no presente da ação, na qual o indivíduo esteja envolvido, alargando sua percepção e sua relação consigo mesmo e o mundo circundante. Trata-se de chegar a um determinado grau de maestria que é observável, como diz Richards, na qualidade de presença do indivíduo que realiza esse trabalho sobre si. Justamente por isso, Grotowski, quando se referia aos praticantes da arte como veículo, não substituiu o termo “ator” por “performer”, mas, utilizava, nesse caso, o termo “*doer*”, que, em português, tem sido traduzido como “atuante”.

²⁰ Em diálogo com Luciano Matricardi, durante o *Workcenter Master Course*, realizado em novembro 2014, em Pontedera (Itália).

²¹ Grotowski diz: “Nos textos antigos é possível ler: *Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um vai morrer, um vai viver*” (2015, p. 3). Neste trecho, Grotowski parece referir-se a um trecho do *Upanishad Mundaka*, um dos textos que compõe o conjunto de escrituras religiosas hindus derivadas dos Vedas.

Trabalho sobre si na arte como veículo: Organicidade, Objetividade do Ritual e Verticalidade

Através do *Performer*, Grotowski parece propor uma imagem técnico-poético-filosófica que delinea um horizonte ético para o trabalho do atuante. Para compreender essa ligação entre práxis e ética, não poderíamos abrir mão da noção de “trabalho sobre si”, preponderante no percurso de Grotowski como um todo e herdada de Stanislávski. Dessa herança, talvez o elemento mais importante seja a descoberta da organicidade, presente no trabalho de Grotowski, desde o espetáculo *O Príncipe Constante*. Ao mesmo tempo, Grotowski dizia que o “conteúdo” da arte como veículo estava na verticalidade: “na passagem do que é pesado ao que é sutil” (GROTOWSKI, 2012, p. 140). Vamos explorar, então, as noções de organicidade e de verticalidade, com vistas a uma leitura mais potente de *Performer*, pois, mesmo que o primeiro termo seja utilizado apenas uma vez no texto, e a noção de verticalidade nem seja mencionada, parece-nos inequívoco que ter em mente essas noções permitirá uma melhor aproximação com alguns fragmentos do *Performer*, principalmente, mas não só, com aqueles que se referem à passagem do corpo-e-essência ao corpo da essência. Vamos ainda nos debruçar sobre a noção de objetividade do ritual²², noção usada, por Grotowski, para explicitar a relação de sua investigação com o ritual e seus elementos.

Começemos pela relação entre trabalho sobre si e organicidade; começemos, então, por Stanislávski. O artista russo desenvolveu a noção de “trabalho do ator sobre si” ao conceber que a criação atoral, ainda que pautada, como o era na sua época, no texto dramático, pressupunha um trabalho sobre os modos de existência do sujeito-ator. No contato com as circunstâncias do personagem literário e no trabalho sobre a improvisação, o ator conheceria e exploraria sua totalidade psicofísica – intenções, movimentos, sensações, imaginação, pensamento, memórias – para compor uma estrutura de ações. Nessa abordagem, o texto dramático deixou de ser apenas objeto de

²² Grotowski também usava essa expressão, bem como a de ‘artes rituais’, para nomear a sua última fase de trabalho, mais frequentemente chamada de arte como veículo.

representação e tornou-se um campo de experiência para o ator, na possibilidade de “experimentar-se outro”, conhecendo seus próprios processos perceptivos, atencionais, criativos.

Para Stanislávski, as leis da criação artística eram as mesmas leis que regem a natureza: “O nascimento de uma criança, o desenvolvimento de uma árvore, o nascimento de uma personagem – são fenômenos da mesma ordem” (STANISLÁVSKI *apud* ZALTRON, 2016a, p. 142). Conforme aponta Zaltron (2016a), Stanislávski entendia que a cena deveria alcançar a mesma complexidade do movimento da vida, esse que, segundo as leis da natureza, é marcado pela imprevisibilidade, instabilidade e renovação. Dessa forma, com seu trabalho artístico-pedagógico, o “sistema”, buscou “promover uma aproximação do atuante com sua própria natureza”, concebendo a arte da atuação como a “arte da *pereživánie*”, a “arte da vivência”²³ (ZALTRON, 2016a, p. 142). O sistema, para Stanislávski, é entendido como sendo “toda uma *cultura*, na qual é preciso criar-se e educar-se durante anos. [...] há que assimilá-lo, absorvê-lo e passá-lo à carne e ao sangue, até chegar a uma transformação orgânica no atuar em cena” (STANISLÁVSKI *apud* ZALTRON, 2016a, p. 145). Nessa – e para essa – cultura desenvolve-se o “trabalho do ator sobre si mesmo”, um processo de transformação, no qual o ator chega a uma “segunda natureza” (ZALTRON, 2016a, p. 145) e, assim, pode entrar em contato com a diversidade e “irrepetibilidade” da (sua) própria natureza, na contramão das normas sociais que o empurram a repetir padrões de comportamento. Vemos, assim, que o “trabalho sobre si” demanda um exercício e um empenho que ultrapassam as fronteiras da criação e se estendem à vida do ator, uma “transformação ética, artística e espiritual”, toda uma nova cultura, uma segunda natureza, uma transformação orgânica, que, para Stanislávski, “não poderia se restringir apenas à cena” (*Ibidem*, p. 149).

²³ Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Michele Zaltron destaca que a “*pereživánie* consiste em uma noção fundamental para o entendimento da investigação de Stanislávski sobre a arte do ator”. E aponta que, tendo sido traduzida como vivência, revivescência, experiência ou emoção, o significado de *pereživánie*, na língua russa, é mais amplo e complexo do que, talvez, contemplam suas traduções, podendo-se defini-la, dentre outras possibilidades, como um “estado de alma que se expressa na presença de sensações e impressões intensas experimentadas por alguém” (ZALTRON, 2016b, p. 25).

A ideia de trabalho sobre si junto à arte da atuação – pela via da organicidade – esteve presente em todas as fases de trabalho de Grotowski. Mas, com a interrupção da produção de novos espetáculos – não queremos falar em saída do teatro, pois, talvez, o campo teatral possa, ao contrário, ter sido ampliado com suas pesquisas –, esse “trabalho sobre si” ganhou novas configurações. Indo mais longe, podemos pensar que foi exatamente para que esse “trabalho sobre si”, como assim o experienciava e imaginava Grotowski, pudesse seguir e ampliar seu curso, que o artista interrompeu a produção de espetáculos.

Para melhor refletirmos sobre a noção de trabalho sobre si na arte como veículo e chegarmos à verticalidade, precisaremos estudar o que Grotowski nomeou como objetividade do ritual. A pesquisa em torno da “objetividade do ritual” foi iniciada nas expedições do projeto Teatro das Fontes²⁴ e desenvolvida no *Objective Drama*, na Universidade da Califórnia, Irvine²⁵. Grotowski se interessou por buscar, em determinadas tradições, elementos performativos – como encantações, cantos, movimentos, danças – que pudessem funcionar para um trabalho sobre si. Em suas palavras: “Eu não estou falando sobre as fontes do teatro. [...] estou falando dessas fontes que se apresentam como uma espécie de trabalho sobre si mesmo e que se desenvolveram em diferentes culturas e tradições” (GROTOWSKI *apud* WOLFORD, 1996, p. 25). Tratava-se de um conhecimento incorporado – e incorporável –, no qual a experiência física, atencional, perceptiva, energética tem papel preponderante frente aos sistemas de representação ou às questões de fé.

Segundo o pesquisador Antonio Attisani (2006), na pesquisa de Grotowski, a referência às tradições recusava tanto a ideia de uma Tradição primordial, entendida como doutrina metafísica pura, quanto se opunha ao relativismo da antropologia cultural que criticava, em nome da dimensão cultural e das suas

²⁴ As expedições foram realizadas por Grotowski com seu grupo do Teatro das Fontes, entre 1979 e 1980, em diferentes localidades, principalmente, no Haiti, Nigéria, Polônia Oriental, México e Índia.

²⁵ Para mais informações sobre o *Objective Drama*, ler o livro de Lisa Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research* (Jackson: University Press of Mississippi, 1996). E, em português, a importante dissertação de mestrado de Liège Beatriz Müller, defendida em 2018, no PPGAC-UNIRIO: “Objective Drama de Grotowski: Uma investigação sobre o impacto preciso dos elementos performativos de rituais no trabalho do ator”.

variantes, o *originário*, ou seja, “o que precede as diferenças”. Para Attisani, “as diversas tradições pelas quais [Grotowski] se interessava [...] tinham sede no corpo de seus detentores, característica que diferencia radicalmente a pesquisa de Grotowski daquela marcadamente intelectual de Rene Guénon e tantos outros” (ATTISANI, 2006, p. 25).

Grotowski investigou diferentes práticas rituais²⁶. E, sob o ponto de vista das artes dramáticas, buscou compreender quais ferramentas/instrumentos desses rituais poderiam ser objetivos, nos efeitos perceptivos/energéticos sobre os atuantes. Para tanto, as “técnicas das fontes” deveriam ser simples, de modo que, apesar de suas diferentes *mind structures*²⁷ e de seus backgrounds diversos, pessoas de diferentes contextos culturais pudessem executá-las. Assim, uma ação que fosse *evidente* seria aquela que pudesse tocar num nervo transcultural.

Conforme esclarece Lisa Wolford (1996), o método empregado na pesquisa transcultural do Teatro das Fontes não estava direcionado para a atuação em si. Os elementos performativos investigados vinham de tradições que estavam fora dos limites da “performance estética” (WOLFORD, 1996, p. 25). Essa pesquisa não estava interessada na reprodução dos elementos performativos das tradições estudadas com vistas a transformá-los em obras artísticas. O interesse estava, principalmente, no impacto objetivo que a execução da técnica tradicional poderia ter na percepção dos atuantes, inclusive a nível fisiológico e, em consequência, como afetaria os processos interiores e energéticos dos praticantes.

Grotowski se esforçou por abordar com precisão artesanal os elementos performativos do ritual sem resvalar num misticismo vago criado através dos mecanismos de apropriação, esvaziamento de sentido e/ou reelaboração individualista dos conhecimentos tradicionais. Conforme já apontamos em outro momento (MOTTA LIMA, 2013), o artista alertava para o perigo de se estabelecer uma relação entre a falta de precisão e maestria no artesanato e a realização de

²⁶ Dentre elas, podemos citar: o Yoga e a tradição dos Bauls indianos; o dervixe sufi, da linha esotérica islâmica; as tradições xamânicas da etnia Huichol; os ritos iorubá e ewe-fon, na Nigéria; e o canto-dança no Vodou haitiano.

²⁷ 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).

um “trabalho sobre si”. Nessa forma equivocada de pensar, o trabalho sobre si estaria vinculado a uma “zona de conforto, subjetivismo e abstração [...], o trabalho sobre si seria um novo produto vinculado à busca pelo prazer, pela felicidade e pelo autoconhecimento típicos da sociedade em que vivemos” (*Ibidem*, p. 190). Para Grotowski, ao contrário, a impecabilidade na lida com o artesanato seria um indicador da lucidez do pesquisador/artista frente a esse tipo de investigação.

Depois de muita investigação, foi nos cantos de tradição afro-diaspóricos, principalmente aqueles caribenhos, que ele encontrou sua possibilidade de trabalho:

[...] a tradição vodu, 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 Brasil. Toda esta família de práticas rituais, que se pode qualificar resumidamente de africana e afro-caribenha, forma um campo de estudos onde as ferramentas das técnicas dramáticas, *na versão da organicidade*, podem ser aplicadas. Na tradição ritual desta linhagem, *o corpo e seus impulsos estão plenamente envolvidos*. O comportamento humano torna-se rítmico e fluído, e o instrumento principal, o canto vibratório, tem uma influência direta, não somente na lógica dos comportamentos, mas também sobre o tempo-ritmo (que inclui também a respiração), sobre o fluxo dos impulsos e, através do canto/movimento/dança e do ritmo dos tambores, no tempo-ritmo do processo mental. (Até certo ponto, sequências simples e naturais são percebidas nos batimentos do coração). (GROTOWSKI, 1995, p. 18, *itálicos nossos*)

Gostaríamos, antes de tudo, de lembrar que Grotowski dizia procurar, já no Teatro das Fontes, técnicas que fossem orgânicas – usando a noção de organicidade a partir daquela linhagem stanislavskiana. “Na versão da organicidade” – no Collège de France, Grotowski falará em linha orgânica (em contraposição à linha artificial²⁸) –, o corpo e seus impulsos estão plenamente

²⁸ Grotowski não fazia um juízo de valor sobre essas duas linhas, orgânica e artificial. Como se vê em suas aulas, no Collège de France, ele apenas reconhecia que seu trabalho esteve – e estava – vinculado à primeira linha.

envolvidos; as técnicas buscadas são aquelas que não se afastam do corpo, dos processos vitais, das energias instintivas, sensuais, sexuais; elas se caracterizariam, no comportamento humano, pela presença de um fluxo contínuo dos impulsos corporais, pela fluidez dos movimentos, pelo contato com o mundo circundante. Grotowski observou, ainda, que nas técnicas de determinadas práticas rituais, da linhagem orgânica, essa “fluidez se reforça e mesmo, torna-se mais nítida e mais intensa” (*Ibidem*, p. 15).

Um bom exemplo para compreender melhor do que se trata quando falamos em linha orgânica está na aproximação, e posterior distinção, que Grotowski fez, *Em Da Cia...*, entre os mantras como trabalhados na cultura hindu ou budista e os cantos afro-caribenhos. Apresenta ambos como formas sonoras muito elaboradas e eficazes de trabalho sobre si. Mas marca, logo em seguida, a diferença entre as técnicas, dizendo que o mantra estaria longe de uma aproximação pela via da organicidade e, portanto, seria menos aplicável em suas investigações. Os mantras não estariam, como os cantos da linha afro-caribenha, sendo portados pelos impulsos e pelas pequenas ações, mas seriam baseados em posições do corpo e em trabalho sobre a respiração. (GROTOWSKI, 2012, p. 143).

Grotowski dizia que cada um dos cantos com os quais estava trabalhando podia provocar impactos específicos sobre os praticantes. Não apenas por suas qualidades estimulantes ou tranquilizantes – que caracterizariam um nível mais simplista e rudimentar do processo – mas, por inúmeras outras qualidades que se situam num campo mais sutil do comportamento, da percepção e de suas qualidades energéticas. Dizia ainda que, para o atuante, as qualidades vibratórias do canto e os impulsos corporais ligados a ele seriam, de maneira direta, o próprio sentido do canto (*Ibidem*, p. 142-143). Cada um dos cantos possuiria um aspecto dramático particular – chamado por Grotowski de “personalização”, ou “personificação” – que se identificava com qualidades animais, da infância, da juventude, da velhice, do feminino, ou do masculino, por exemplo, e que estaria codificado na sua estrutura sonora. Tratava-se de uma percepção que, para o atuante, ocorre sempre através da prática e cuja natureza é “completamente diferente de interpretar um personagem” (GROTOWSKI, 1995, p. 19).

Conforme apontamos anteriormente, em *Da Cia...* Grotowski afirmava que, embora não tivesse abandonado as motivações da pesquisa do Teatro das Fontes, a arte como veículo era uma investigação orientada num eixo diferente: a ‘verticalidade’ (GROTOWSKI, 2012, p. 136). Ele explica que na verticalidade não se deveria “renunciar a uma parte de nossa natureza”, mas percorrer uma linha vertical “tensionada entre a organicidade e *the awareness*. *Awareness* no sentido da consciência que não está ligada à linguagem (a máquina para pensar), e sim à Presença” (*Ibidem*, p. 141).

Do ponto de vista artesanal, os cantos de tradição – com seus aspectos vibratórios particulares e, portanto, com diferentes qualidades de impacto sobre os atuantes – ajudariam a construir os degraus daquela subida em direção ao sutil, bem como permitiriam a descida do sutil de volta à densidade do corpo. Assim, eles deveriam ser trabalhados em uma estrutura onde cada canto, de acordo com suas qualidades, teria um lugar lógico e necessário para que o processo de verticalidade pudesse ocorrer:

Um determinado canto não pode se posicionar nem um pouco antes nem um pouco depois de outros cantos – o seu lugar deve ser evidente. Por outro lado, eu diria que após um hino de qualidade altamente sutil, se – continuando a linha da *Action* – precisamos descer (por exemplo) para o nível de um outro canto mais instintual, não devemos simplesmente perder esse hino, mas manter um traço de sua qualidade *dentro* de nós mesmos. (*Ibidem*, p. 144)

Ou, dito por Grotowski de maneira mais poética, mas referindo-se ao mesmo processo: “tudo isso pode ser comparado à escada de Jacó. A Bíblia fala da história de Jacó, que adormeceu com sua cabeça sobre uma pedra e teve uma visão: ele viu, perpendicular ao chão, uma grande escada, e percebeu as forças ou – se preferirem – os anjos, que subiam e desciam” (*Ibidem*, p. 141).

Vimos como Grotowski mobilizou suas competências, ligadas ao campo das técnicas teatrais, para investigar modos precisos de trabalhar com os elementos tradicionais que selecionou: principalmente, os cantos afro-caribenhos; esses modos e esses instrumentos criavam um campo propício de investigação de – e

de acesso a – determinados conhecimentos sobre o homem e sobre o mundo. A abordagem foi sobretudo prática, pragmática, sempre a partir da investigação de técnicas tradicionais (conhecimentos artesanais) e suas possibilidades de impacto objetivo sobre a experiência sensível do praticante, ou, como Grotowski explicaria em *Da Companhia Teatral à arte como veículo*: “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 coração e a cabeça* ‘dos atuantes’” (*Ibidem*, p. 137, itálico do autor).

O “trabalho sobre si” na arte como veículo está intimamente ligado à busca e experimentação de instrumentos tradicionais que funcionam de maneira objetiva – mas, não mecânica²⁹ – sobre a qualidade de percepção/presença do atuante. Percebe-se, ainda que, sem deixar de sediar sua investigação na linha orgânica, Grotowski começa a se referir a um outro processo, o de verticalidade, no qual “organicidade” e *awareness* se tensionam e se completam.

Esperamos que, apresentando a história da escrita e publicação de *Performer*, bem como o contexto experiencial e conceitual no qual o texto se insere, possamos ter aberto uma de muitas vias profícuas de leitura desse texto essencial de Grotowski.

Recebido em 03/04/2020

Aceito em 29/04/2020

Referências

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

BACCI, Roberto. *Un Lavoro Necessario*. 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. 8-11.

²⁹ Dizia Grotowski: a técnica sinaliza, é como um leiteiro que indica a direção na estrada: mas, há muitas coisas que precedem a técnica e requerem uma espécie de compromisso, e há muitas coisas depois da técnica que, de certa forma, não é possível formular” (GROTOWSKI, 2016c , p. 112).

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.

FLASZEN, Ludwik. *De Mistério a Mistério: algumas observações em abertura*. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007. p. 17-32.

GROTOWSKI, Jerzy. *Conversazione con Grotowski* (a cura di Andrzej Bonarski). [1975]. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998** – Volume III. Oltre il teatro (1970-1984). Traduzione di Carla Pollastrelli. Firenze/Lucca: La Casa Usher, 2016a. p. 113-129.

_____. *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, 2016b. p. 159-174.

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

_____. *Il Performer*. [1988]. 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. 17-22.

_____. *Il Performer*. [1988]. **Revista Teatro e Storia**, Bolonha, v. 4, ano 3, n. 1, p. 165-169, abr. 1988. e-ISSN: 2239-7272. Disponível em: http://www.teatroestoria.it/pdf/4/Jerzy_Grotowski_85.pdf. Acesso em: 2 abr. 2020.

_____. *El Performer*. [1988]. **Revista Máscara**. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, p. 76-79, jan. 1993.

_____. *Performer*. [1988]. In: WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard (org.). **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 1997b. p. 376-380.

_____. *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 come un Vulcano*. [1992]. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998** – Volume IV. L'arte come veicolo (1984-1998). Traduzione di Carla Pollastrelli. Firenze/Lucca: La Casa Usher, 2016c. p. 109-129.

_____. *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.

_____. **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.

KAHN, François. *Entrevista concedida a Luciano Matricardi*. In: 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, p. 154-172.

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.

MOTTA LIMA, Tatiana. *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.

POLLASTRELLI, Carla. *Introduzione*. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998** – Volume IV. *L'arte come veicolo (1984-1998)*. Traduzione di Carla Pollastrelli. Firenze/Lucca: La Casa Usher, 2016. p. 9-14.

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.

WOLFORD, Lisa. **Grotowski's Objective Drama Research**. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

ZALTRON, Michele Almeida. **“Segunda Natureza”**: liberdade para uma poética de si mesmo. *MORINGA – Artes do Espetáculo*, v. 6, n. 2, 8 jan. 2016a.

ZALTRON, Michele Almeida. **O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “sistema” de K. Stanislávski**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016b.