

MATRICARDI, Luciano. “O *Performer*” de Grotowski. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Orientadora: Tatiana Motta Lima.

## RESUMO

Observa-se na obra de Grotowski que as questões artísticas e espirituais estiveram em constante diálogo, sobretudo nas fases artístico-investigativas do “Teatro das Fontes” e da “Arte como Veículo”, quando tal aproximação se mostrou mais evidente. Trata-se de uma investigação que pressupõe a modificação das relações do sujeito com o mundo e consigo mesmo; pode-se dizer que são processos de subjetivação. Nesse sentido, a noção de “trabalho do ator sobre si mesmo” – seguida por Grotowski, à sua maneira, a partir do legado de Constantin Stanislavski – é levada às últimas consequências. Em “O *Performer*”, o “si mesmo” ganha importância capital. Pode-se dizer que esta orientação leva em conta a constituição/transformação do sujeito como premissa para o trabalho do ator. O que leva a crer que, em 1987, ao tecer a imagem do *Performer*, Grotowski falava menos dos atores com os quais trabalhava do que de uma imagem que lhe parecia potente o suficiente para guiar o trabalho que se iniciava na *Arte como Veículo*, e com a abertura do *Workcenter*: a imagem de um atuante voltado à potência de um trabalho sobre si, a partir de técnicas rituais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Trabalho do Ator Sobre Si; Teatro e Ritual; Arte como Veículo.

## ABSTRACT

It is observed in the work of Grotowski that artistic and spiritual issues were in constant dialogue, especially in the artistic-investigative stage of "Theatre of Sources" and "Art as Vehicle" when such an approach was more evident. It is an investigation that involves the modification of the subject's relations with the world and with himself; it can be said that are subjective processes. In this sense, the notion of "actor's work on himself" - followed by Grotowski in their own way, from the legacy of Constantin Stanislavski - is taken to its ultimate consequences. In "Performer", the "self" becomes of capital importance. It can be said that this approach takes into account the formation / transformation of the subject as a premise for the actor's work. It leads us to believe that, in 1987, to weave the image of the *Performer*, Grotowski spoke less about the actors who worked with him than about an image that seemed powerful enough to guide the work initiated in the “Art as Vehicle” and the opening of the *Workcenter*: the image of a performer facing the power of a work on oneself, from ritual techniques.

**KEYWORDS:** Actor's Work on Himself; Theater and Ritual; Art as Vehicle.

O texto intitulado “O Performer” me parece ser – apesar de curto e sintético, e possivelmente pela mesma razão - um dos mais intrigantes e complexos da produção textual de Jerzy Grotowski. Redigido a partir de duas conferências realizadas em 1987, na Itália, durante as atividades que marcavam a recente inauguração do *Workcenter of Jerzy Grotowski*, é um dos textos menos explorados e citados quando pesquisadores brasileiros se ocupam da obra do diretor polonês - principalmente quando se trata de abordar a sua última etapa de investigações, a “Arte como Veículo”. A dificuldade em acessar o texto, por pesquisadores brasileiros, também se deve à sua restrita divulgação, tendo sido publicado primeiramente numa brochura do *Workcenter*, em 1988, em francês, inglês e italiano, depois, em algumas revistas especializadas – como a tradução mexicana, de 1993 - em livro, apenas na publicação norte-americana *The Grotowski Sourcebook*, de 1997, na publicação italiana *Opere e Sentieri*, de 2007 e só recentemente, em 2015, uma tradução oficial para o português, na revista digital *Performatus*. Entende-se, também assim, a escassez de materiais em português que tratem de analisar este texto, sendo os autores italianos - Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, Fabrizio Cruciani e Antonio Attisani - ainda nossas principais fontes sobre o tema. Nesse contexto, tornou-se mais comum, entre as pesquisas brasileiras que se ocuparam de discutir a última etapa da obra de Grotowski, a referência a outro texto posterior a “O Performer”, me refiro ao “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”, publicado em 1993 e que já teve duas traduções brasileiras: uma de 2007, no livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, organizado por Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli; e uma mais recente, de 2012, presente no livro de Thomas Richards - *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*. Em “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”, Grotowski se ocupa, podemos dizer mesmo mais didaticamente, em explicar a sua investigação nessa última etapa – tanto a comparando às anteriores, quanto a explicando através de algumas imagens/metáforas. Já “O Performer” é um texto mais hermético. Tem-se mesmo a impressão de uma fala/escrita quase mística. Esta característica obriga a olhar o texto com maiores cuidados e, por outro lado, também provoca, no leitor, incômodos, inquietações, convocando-o a refletir sobre aspectos que extrapolam o nível pragmático da investigação artística.

Verifica-se, assim também, que a denominação Performer não foi muito utilizada pelo encenador em outras palestras, conferências, cursos e, até mesmo, em textos posteriores, quando se reportava ao trabalho dos atores que o acompanhavam nas suas investigações. Para Attisani (2006), “O Performer” ocupa esse posto muito particular na obra de Grotowski, porque em seu texto o diretor não falava de algo que já tivesse experimentado por completo – o que se diferencia das conferências e textos anteriores, os quais eram reflexões baseadas nas experiências práticas já vivenciadas com seus colaboradores -, e assim, como aponta Attisani, “O Performer” delineava uma espécie de ideal, um horizonte possível. O que me leva a crer de que ali, em 1987, Grotowski falava menos dos atores com os quais trabalhava e mais de uma imagem poético-filosófica que lhe parecia potente o suficiente para guiar o trabalho, a imagem de um atuante voltado à potência de um “trabalho sobre si”.

O *Performer* “não é o homem que desempenha o papel de outro”, é um indivíduo que está “fora dos gêneros estéticos”, alguém que executa o ato

como um fazedor, um sacerdote ou um guerreiro (GROTOWSKI, 1988, p. 78). Grotowski apresenta o *Performer* como um indivíduo da artesanaria performativa que não representa papéis, ele faz, vive o ato, não representa o ato. Portanto não se orienta pelos gêneros estéticos, porque, se assim posso dizer, eles seriam as pré-determinações dos modos de ser/fazer. Assim, Grotowski não se refere à noção de *performer* usada de modo recorrente nos estudos da performance, ou seja, um atuante das manifestações espetaculares, ou, numa definição mais contemporânea, aqueles que transitam entre as múltiplas linguagens artísticas. Parece referir-se àqueles que trabalham em semelhança aos *performers* das tradições rituais, ou seja, aqueles cujo trabalho envolve uma transformação de si mesmos – cujas próprias vidas se entrelaçam ao ofício -, e que desenvolvem um aprendizado contínuo através de técnicas tradicionais transmitidas por um mestre e/ou pela observação daqueles mais experientes no fazer.

Ao longo deste trabalho utilizo os termos “performance” e “performativo” para designar determinadas práticas e fazeres presentes nas investigações de Grotowski. No entanto, por se tratar de palavras bastante utilizadas na arte contemporânea, é preciso clarear em que contextos esses termos e suas derivações são aqui utilizados. Um dos aspectos essenciais se liga diretamente a afirmação de Grotowski: “O *Performer* é o homem de ação” (1988, p. 78). Nesse sentido, pensar em “performance” é tratar de uma ação realizada, um ato cuja definição não se restringe a um campo exclusivo, seja ele artístico e/ou ritualístico, espiritual ou profano. Na mesma linha, o “performativo” enuncia o caráter processual, o “estar em ação” e remete aos modos de fazer pelos quais a ação se dá e aos elementos artesanais - dança, canto, ação física, presença, fala, gesto, invocação – que fazem parte do ofício do atuante. Além disso, e talvez esse seja o argumento mais importante, os usos aos quais submeto os termos tendem a ver a ação – a performance, o performativo - enquanto processos de transformação do/no atuante, enquanto desvelamento e conhecimento de si através de diferentes práticas. Essas práticas, essas ações, podem proporcionar o acesso a diferentes estágios qualitativos de si mesmo, podem produzir novos modos de subjetivação, para além de qualquer função espetacular. Nesse ponto, o termo performativo ganha uma nova nuance, que também fora abordada por Grotowski, através das distinções entre os campos de criação “espetacular” e “performativo”: no primeiro, a estruturação do sentido é voltada para a percepção do espectador, enquanto, no segundo, centra-se na percepção e experiência do próprio atuante. Assim, haveria experiências que tendem mais ao “espetacular” e outras ao “performativo”, como Grotowski explicitou, em sua última fase investigativa, ao historicizar sua própria trajetória que partindo da “arte da apresentação” finalizou na “arte como veículo”; ele fala, assim, dos dois elos extremos de uma mesma cadeia que denominou “artes performativas” (2012, p. 133-134).

Também em “O *Performer*” se anuncia o desinteresse de Grotowski pelo campo da produção de espetáculos: “O ritual é performance, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é espetáculo” (1988, p. 78). Para Attisani, não se tratava de uma fala contra o teatro, mas contra as religiões históricas que, através das suas liturgias, teriam “espetacularizado” às práticas de culto – os ritos. Sobre isso, Attisani explicou:

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

Já Taviani (1988), apontou que a desvalorização do espetáculo, para Grotowski, tinha origem num impasse: “a impossibilidade de percorrer a fundo a estrada do ator junto àquela do espectador. Ou melhor: a impossibilidade de saltar a um estágio superior de experiência, tanto de um quanto de outro” (p. 263). E, não por acaso, a escolha da palavra “*Performer*” reflete esse redirecionamento de foco: a ação não se direciona mais ao espetáculo, mas encontra sua finalidade na própria estrutura performativa que, à semelhança do ritual, impacta sobre aqueles que a executam, pois não se destina aos espectadores. Por outro lado, Taviani também considera que a crítica de Grotowski “não dizia respeito a totalidade do teatro, mas ao espetáculo”: espetáculos afastados de uma tradição teatral cuja potência estaria na ação seriam “evidência degenerada”. A ação que seria um meio para o atuante ver-se, perceber-se, o que, para alguns, seria o verdadeiro sentido do trabalho teatral (1988, p. 260). Assim, Taviani coloca a pergunta: “não se terá talvez que reconhecer que [...] o sentido mais profundo da experiência teatral consiste [...] em aprender a quebrar a casca do teatro e [deixar] fugir o espetáculo?” (1988, p. 259).

Grotowski considera o *Performer* um *outsider*, porque se rebela contra os padrões de verdade, quer ele mesmo encontrar a verdade; é, portanto, homem do conhecimento. No entanto, por ser da linha performativa, não se filia às ideias e teorias, e então sua busca pelo conhecimento reside essencialmente no fazer. “O conhecimento é um problema do fazer” (1988, p. 78). Em seu processo, o *Performer* poderá contar com a ajuda de um mestre, denominado por Grotowski como *teacher*, que poderá ensiná-lo. Mas, o modo de aprender será pessoal, pois o *Performer* só apreende redescobrimo em si mesmo o que o *teacher* lhe transmitira. Grotowski passou a adotar, em alguns de seus textos e palestras, aquilo que Carla Pollastrelli definiu por “língua franca”: “uma palavra/texto que não se submete de todo às estruturas de cada língua e que escolhe de cada uma aquela palavra ou expressão que parece mais condizente com o conceito e a prática que se quer desenvolver ou explicar” (apud Motta Lima, 2012, p. 18). A palavra *professor*, em língua

inglesa, estaria mais próxima do campo universitário, sugerindo que a substituição da mesma, por *teacher*, talvez fosse mais conveniente para delinear um modelo de aprendizagem artesanal – entre *teacher* e aprendiz - do que os seus correspondentes nas línguas latinas, principalmente em francês, italiano e espanhol.

A imagem do “homem do conhecimento”, bem como da relação entre mestre e aprendiz, numa espécie de embate entre o conhecimento transmitido e o conhecimento que se conquista pela própria experiência do aprendiz, são ilustrados por três referências principais: Carlos Castaneda e sua relação de aprendizagem com o mestre indígena Don Juan Matus, sobre as plantas de poder da tribo Yaqui, no México; o filósofo francês Raymond Abellio e seu mestre espiritual Pierre de Combas, que lhe transmitiria a tradição esotérica baseada na Bíblia e no *Bhagavad-Gita* – escritura religiosa hindu -, bem como da numerologia e da Cabala; e, a terceira referência, ao personagem Don Juan descrito por Nietzsche, que apresenta a ideia da paixão pelo constante processo que leva ao conhecimento, um paradoxo entre a paixão da eterna procura e a decepção de que ela seja infinita, aquele que busca o conhecimento não como um herói vitorioso, mas como um *outsider*, diferente e amaldiçoado.

Grotowski também compara o *Performer* ao guerreiro. Um sujeito que luta. Realiza uma batalha pessoal colocando-se nos limites da experiência, testa a si mesmo, pois através do desafio poderá encontrar as pulsões mais intensas de sua própria existência. Diante do perigo, os automatismos do comportamento se dissolvem e emerge um comportamento orgânico. Para Attisani, “se é verdade que estes [impulsos] aparecem no momento do perigo, também é verdade que o indivíduo não consegue mobilizá-los se não está preparado” (2006, p. 57). Tal preparação indica, assim, que no momento de intensidade “provocada” o *Performer* não atua descontroladamente, mas de modo estruturado. Perspectiva que se alinha ao desenvolvimento da noção de ator que Grotowski se ocupou desde a fase teatral, na déc. de 1960, e que, dentre outros aspectos, poder-se-ia observar através do duplo “estrutura e espontaneidade”. Ressurgindo, em “O *Performer*”, quando Grotowski afirma: “no momento do desafio aparece a ritmização das pulsões humanas [...] a vida então se torna rítmica. O *Performer* sabe ligar o impulso corpóreo à sonoridade [...] o fluxo da vida deve articular-se em formas” (1988, p. 78). Importante perceber aqui que o processo se articula em formas, mas que isso não rompe com a noção espontaneidade, pois o próprio trabalho sobre a linha orgânica, a própria organicidade, conduziria a uma articulação formal. Na mesma linha, não se pode resumir o *Performer* como um atuante que se interessa em performar ritos tradicionais, mas, o que se pode ver melhor agora, é que se trata de um atuante que trabalha nos limites (o perigo, a intensidade) da experiência porque compreende que dali surgirão as pulsões da vida capazes de elevá-lo a um outro nível de compreensão, de conhecimento.

Esta relação entre organicidade e iniciação (transmutação pessoal) fica evidente em algumas partes do texto de Grotowski. O diretor fala da possibilidade de uma unidade corpo/essência: “em organicidade plena, o corpo e a essência podem entrar em osmose e parece impossível dissociá-los” (1988, p. 79). Grotowski então circunscreve o trabalho do *Performer* na busca da

essência e não do que é sociológico. Para ele, sociológico é um conjunto de códigos morais, é algo que vem de fora, enquanto que a essência é aquilo que não se recebe dos outros, aquilo que não é aprendido. A consciência está ligada à essência, mas como o *Performer* é um homem de ação – não de ideias ou teorias – para viver em organicidade plena deve encontrar a osmose entre o corpo e a essência. Reflexão que se alinha diretamente ao pensamento de Gurdjieff: “o homem é constituído de duas partes: essência e personalidade. A essência no homem é o que lhe pertence. A personalidade no homem é o que não lhe pertence” (apud RODRIGUES, 2013, p. 106).

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

No caminho da organicidade plena, o *Performer* não apenas revive os conteúdos revelados em suas ações, mas também há nele uma atenção vigilante, um segundo “eu”, que observa ativamente e torna o *Performer* consciente de seu processo entre essência e corpo. Sua experiência pode ser construída através da rememoração, no próprio corpo, de aspectos físicos dos seus ancestrais – do avô ou da mãe, por exemplo. Mas com isso não quer representar o ancestral, mas viver o próprio ancestral que está dentro dele e, com isso, talvez, se aproximar da essência. Nesse sentido, podemos falar de uma das práticas que Grotowski vinha desenvolvendo com seus colaboradores desde o *Objective Drama*, realizado nos Estados Unidos, e que se constituiria como uma das bases do processo criativo no *Workcenter*, o *Mystery Play*. Conforme relatou Thomas Richards, 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).

Assim, o que Grotowski parece ter compreendido neste período é que não apenas os elementos objetivos das tradições com os quais escolheu

trabalhar – como as canções, danças e textos, investigados no Teatro das Fontes – poderiam fornecer a chave de acesso ao “eu” mais alargado, como também a partir de associações pessoais o atuante poderia recuperar comportamentos ancestrais e refiná-los através do trabalho performativo teatral – esse que estava baseado na relação entre precisão da forma e fluxo da vida.

A memória é então uma via fundamental para os processos do conhecimento de si no trabalho do atuante do *Workcenter*. Ela já se insinuava como fonte potente de trabalho desde a prática do *mystery play* – que aparece no início dos anos 1980, durante o *Objective Drama Program*. A noção de tradição parece surgir como recuperação de uma atitude ética do indivíduo, entendendo, dessa forma, que os exercícios espirituais – antes da degeneração dos ritos em liturgias moralizantes, como se viu no desenvolvimento das religiões cristãs – eram as próprias ferramentas para que o indivíduo operasse uma transformação no si mesmo. Poder-se-ia desenvolver a hipótese de que o horizonte que Grotowski pretendia desenvolver com o *Performer* seria um no qual os atuantes poderiam se ocupar de um exercício preciso e rigoroso, como das práticas espirituais, mas sustentado por princípios do trabalho do ator. Como, por exemplo, na busca das pulsões essenciais, provenientes da ancestralidade do atuante. Pulsões tais, que, no “retorno” desta viagem às origens, devem ser articuladas em formas precisas de ação (seja pelo canto, gesto, presença), constituindo um outro modo de ser, transformação de si.

Para Motta Lima (2010), a recorrência de Grotowski à noção do “trabalho sobre si”, emprestada de Stanislavski, ajuda a pensar essas relações entre arte e sagrado sem a obrigação de se eleger um dos campos (p. 2). Para Grotowski, o homem deve ocupar-se de sua alma - ou como afirmou Barba, ocupar-se do “seu autoconhecimento” -, e então seu teatro passou a debruçar-se sobre a “vida interior do homem” - expressão que o próprio Grotowski já utilizara anteriormente, em 1963, durante a fase de produção de espetáculos. Assim, a noção de “trabalho do ator sobre si” é, para mim, levada às últimas consequências na investigação de Grotowski, através da imagem que se definiu no *Performer*, desenhando um horizonte para as experiências criativas que se desenvolveriam na “Arte como Veículo” – última fase investigativa de Grotowski que se inicia em 1986 e que, num certo sentido, a conferência sobre o *Performer* inaugurou.

Nesse sentido, trabalho de Grotowski na Arte como Veículo não se apoia nas práticas rituais para extrair instrumentos úteis ao teatro, nem pretende criar um novo tipo de ritual apoiado, então, em técnicas teatrais. A noção de veículo é relevante, pois, com ela, pode-se compreender um trabalho teatral que se apoia no ritual, mas que não se destina a criar uma nova modalidade de espetáculo nem uma nova modalidade de religião. Trata-se de “veículos” para um estágio diferente da inter-relação humana, mediada pelas próprias subjetividades dos indivíduos – e não por gêneros estéticos, ou por dogmas religiosos – mas que, ao longo do trabalho, supera os limites do “eu” individual, porque o ato só se realiza pela aceitação da presença de um “outro” (ainda que seja um “outro” de si). Conforme aponta Taviani (1988), aqui não há nada de místico, pois a atividade que Grotowski desenvolve se dá através de um processo metódico e estruturado de busca e transmissão de técnicas

espirituais, o que pode se assemelhar às tradições iniciáticas, mas não ao misticismo: “A via iniciática é, antes de tudo, uma técnica de precisão, implica ações repetidas e rigorosamente controladas exteriormente; é impessoal; é o desapego de sua própria biografia; fora dos estados de ânimo; conduz à experiência dos estados superiores do (próprio) ser” (1988, p. 269-270). Nesse sentido, pensar no “trabalho do ator sobre si” é pensar que, embora nos cerquemos de técnicas e conceitos (de modos de pensar/agir na criação), o trabalho se constrói sempre na linha da descoberta pessoal. A técnica/conceito funcionaria, neste caso, como um guia, uma estrutura que orienta o processo pessoal de cada um, de cada “si”. Como retomar princípios técnicos de tradições performativas rituais, por exemplo, como possíveis veículos para descobertas pessoais do ator – uma das vias possíveis para um “trabalho sobre si”.

### **Referências Bibliográficas**

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

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

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

MOTTA LIMA, Tatiana. Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade. ABRACE: Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

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

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

RODRIGUES, Mauro. Essência e Personalidade em Grotowski e Gurdjieff. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 97-115, jan./abr. 2013.

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