

JESUS, Luciano Mendes de. Quando até as paredes cantam: escuta e experiência na obra de Jerzy Grotowski. São Paulo: Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes – Programa de Pós-Graduação em Música; mestrado; Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. Ator, músico e professor.

### RESUMO

Este texto expõe a síntese da investigação realizada sobre o elemento sonoro-musical como criador de experiências estéticas, sensoriais, mnemônicas e afetivas dentro do pensamento e prática de Jerzy Grotowski. O estudo, que parte da observação historiográfica, comparativa e crítica do fenômeno sônico em sua obra cênica, problematiza as diferentes tensões entre estes campos em sua trajetória de criação e pesquisa. Apoiar-se em escritos à cerca do tema pelo próprio diretor, seus colaboradores e outros estudiosos. Conta com a análise de espetáculos em suporte audiovisual e a partir do contato direto com a produção atual do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Com isso a pesquisa aponta caminhos sobre a construção do encontro experiencial entre *ator-sonante* e *espectador-ouvinte*, partindo da criação da presença organizada, transmitida e percebida através do fenômeno sonoro (cantos, instrumentos, silêncio e outros recursos), suas estruturas (vibratórias, melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas) e sua manifestação na cena.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sonoridade-música. Experiência. Atuante-sonante. Espectador-ouvinte.

### ABSTRACT

The text expose the synthesis of the research carried out on the sonorous-musical element as the creator of aesthetic, sensorial, mnemonic and affective experiences within the thought and practice of Jerzy Grotowski. The study, which began with the historiographical, comparative and critical observation of the sonic phenomenon in his scenic work, problematize the different tensions between these fields in his creation and research trajectory. It is supported in writing about the theme by the director himself, his collaborators and other scholars. It count with analysis of spectacles in audiovisual support and from the direct contact with the current production of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In this way the research point to the construction of the experiential encounter between actor-sounder and spectator-listener, starting from the creation of the presence, organized, transmitted and perceived through the sound phenomenon (songs, instruments, silence and other resources), its structures (vibratory, melodic, harmonic, rhythmic and timbristic) and its manifestation in the scene.

**KEY WORDS:** Sonority-music. Experience. Actor-sounder. Spectator-listener.

Há 16 anos, consultando o acervo videográfico do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) - Lume Teatro, assisti a gravação – cuja lenda reza ter sido feita clandestinamente - de um dos mais importantes espetáculos da história do teatro da segunda metade do século 20, *O príncipe constante*, criado pelos atores do Teatro Laboratório e dirigido por Jerzy Grotowski.

Esta gravação estranhamente não autorizada – imaginando que na época, anos 60 do século passado, não existiam filmadoras muito discretas, ainda que portáteis – foi realizada por um espectador anônimo, em uma apresentação da obra na Itália ou em outro país (não há precisão nesta informação), num filme de 16mm, sem captação de som.

Conta o diretor que a gravação do áudio fora realizada anos antes, em 1965, de forma legal, pela Rádio de Oslo, que garantira a invisibilidade dos microfones durante a apresentação do espetáculo (BANU, 1992, p.87). Já a *sincagem* dos dois distintos registros (o áudio norueguês e o vídeo “pirata”) viria a ser realizada somente em 1977, por uma equipe de pesquisadores da *Università di Roma “La Sapienza”*. Esta equipe, no entanto, e curiosamente, utilizou outro registro sonoro, feito em 1967, numa ocasião em que o espetáculo fora exibido na cidade de Spoleto, Itália<sup>1</sup>.

Como resultado, para Grotowski e os pesquisadores que reconstituíram *O príncipe constante* em sua versão audiovisual, espantou a perfeição sincrônica de som e imagem, o que confirmava o altíssimo grau de estruturação tempo-rítmica da obra, especialmente das partituras de ações físicas e sonoras do ator principal, Ryszard Cieslak, que movendo-se entre rigor formal e fluxo de vida, dava a impressão, ao espectador, de que este assistia a uma cena improvisada.

Assistir a esta filmagem revelou-se uma experiência transformadora e decisiva para o meu modo de pensar e realizar o trabalho como artista cênico, no qual eu me iniciava de forma mais séria e dedicada profissionalmente naquela época. O impacto sobre os meus sentidos, apenas através do suporte audiovisual - uma gravação de baixa qualidade, num plano frontal fixo, com estranhos cortes e ainda falado numa língua extremamente desconhecida, o polonês – foi indelével. Uma experiência visual e sonora que ainda ressoa com clareza em minha memória. O grande momento da encenação, com os “gritos cantados” do ator protagonista, na atuação inesquecível de Cieslak, soou como parte de uma composição vocal ousada e profundamente contundente.

A totalidade do espetáculo - seu conjunto rítmico e harmônico articulado com as vozes dos atores e as sonoridades dos seus corpos e objetos em relação ao espaço - criava a impressão de uma orquestração digna das mais radicais experimentações da música contemporânea. Assim, com esta experiência pessoal através do ver, mas sobretudo do escutar, germinou o desejo que fez nascer a pesquisa sobre o desenvolvimento dos elementos sonoro-musicais como ferramentas criativas no trabalho de Grotowski, desde seus primórdios teatrais na Polônia até os novos paradigmas surgidos com a criação do *Workcenter of Jerzy Grotowski*<sup>2</sup> na

---

<sup>1</sup> Outra versão desta história é fornecida por Tatiana Motta Lima (uma das principais estudosas da obra artística de Grotowski e colaboradora do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*) em seu artigo “Conter o incontível”, *Revista Sala Preta*, v. 5, 2005, p. 65. Hoje é possível assistir a uma restauração digital da reconstrução audiovisual original, com recursos digitais, realizada em 2013 pelo Centro Teatro Ateneo da *Università di Roma “La Sapienza”*, com qualidade visual e sonora muito superior, disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=UtST2tTN4iA>. É nesta versão que baseio as referências feitas a este espetáculo neste trabalho.

<sup>2</sup> Esta nomeação durou de 1986 a 1996, quando passou a se chamar *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, integrando o nome do principal herdeiro da sua obra intelectual e artística, além de continuador das pesquisas do diretor.

Itália, um centro de pesquisa e criação fundado na pequena cidade de Pontedera, Itália, em 1986, e onde sua obra alcançou o ápice.

É importante expor dois momentos de experiência pela escuta concentrada, desta vez vivenciados por Grotowski, para se entender como se iniciou a estruturação do seu próprio pensamento sobre o fenômeno sonoro-musical na obra artística e investigativa que empreendeu. Isto é algo ainda pouco observado, comparando com as cooperações entre teatro e música já há muito estudadas nas obras de Constantin Stanislavski<sup>3</sup>, Vsevolod Meyerhold<sup>4</sup> e Bertolt Brecht<sup>5</sup>, três pilares da história teatral dos últimos 100 anos, onde a permuta entre cena e som se notabiliza com seus autênticos usos e sentidos técnico-poéticos.

Grotowski narra sua percepção do elemento sônico em dois diferentes momentos. No primeiro, parte da reflexão sobre a presença dos cantos de tradição no trabalho que já realizava no contexto do *Workcenter* para fazer uma ponte com suas atividades anteriores:

Mas se eu observar os documentários dos espetáculos do Teatro Laboratório, como Akropolis, percebo que são espetáculos cantados. Na época, eu não sabia, nem pensava nisso. O espetáculo foi filmado e, durante muito tempo, eu não quis ver o filme. Depois, acabei vendo. Aliás, ele não é ruim. E eu percebi que ele era cantado. Também foi assim com o Príncipe Constante. O interesse pelo canto germinou em meu trabalho. **E quando penso nisso, lembro-me como eu fazia de modo a chegar à palavra cantada. Só objetivei isso bem mais tarde.** (GROTOWSKI, 1996, p. 11, grifo nosso)

No segundo momento reflete sobre a qualidade vital que deve estar presente na relação com o canto, através de um conselho prático para Thomas Richards, a quem transmitiu todo o conhecimento que desenvolveu sobre o ofício das artes performativas ao longo de quase cinquenta anos de atividade, principalmente no que se referia ao “aspecto *interior* do trabalho” (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012, p. XII, grifo do autor), que compreendem também o sentido do uso dos cantos de tradição como **ferramentas**:

Depois de ter fixado a melodia, deve haver sempre uma busca, como se ele [o performer] procurasse alguém. E não tratar a canção como se ele já a conhecesse, pois tudo deve estar engajado: os impulsos, o élan, o mental. Lembro-me da estreia do Príncipe Constante em Berlim Ocidental. Eu acabava de ter um olho operado e não podia me expor à luz. Então, como a peça era apresentada numa igreja, fiquei atrás do altar que ficava no escuro e escutei o espetáculo. Estava em

---

<sup>3</sup> Constantin Sergeievich Alexeiev (1863 – 1938) trabalhou tanto no teatro como na ópera, o que lhe possibilitou explorar as formas de contato entre as especificidades da cena realista e da música dramática.

<sup>4</sup> Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940) tinha na questão sonora um dos pilares, o que advém da sua sólida formação musical. Foi um grande incentivador das carreiras de Shostakovitch e Prokofiev, convidando-os para a composição de trilhas para algumas das peças e óperas que dirigiu, como *O Percevejo* e *Semyon Kotko*, respectivamente.

<sup>5</sup> Eugen Bertolt Friedrich Brecht (1898-1956) destaca a importância da música em sua obra, especialmente como um dos elementos técnico-poéticos de realização da comunicação direta com o espectador, a partir das suas intenções de conscientização sociopolítica. Suas canções se tornaram muito famosas através das parcerias com os compositores Kurt Weill e Hanns Eisler.

boa companhia, a dos mortos sob meus pés, e escutava. Pareceu-me que tínhamos chegado a um tal ponto de uma suposta perfeição, que não era mais possível avançar nem um passo. Então, senti que, de certa maneira, aquilo já estava morto e disse a meus colegas: vamos parar por aqui. É preciso sempre uma parte de desconhecido. Isso é verdade tanto na arte quanto na vida. (GROTOWSKI, 1996, p. 13)

Partindo destes comentários acima mencionados, nos quais acredito estarem indicados o início e o desenvolvimento de um específico pensamento e uma simultânea prática de trabalho no campo das artes performativas - com a sonoridade e musicalidade da cena passando a serem consideradas fatores de importância central - é que traço a trajetória da evolução da relação que Grotowski estabeleceu com a sonoridade-música como uma das ferramentas básicas para compreender suas investigações e criações.

O ponto de orientação inicial sobre o progresso consciente desta “relação sônica” é dado com a descoberta, pelo diretor, da musicalidade de *Akropolis* através de um meio audiovisual e da compreensão do limite criativo chegado com a notada perfeição de *O príncipe constante*, ambas obtidas a partir das suas escutas atentas, gerando uma potente impressão auditiva pela percepção da exatidão e vitalidade com que os atores realizavam a composição geral dos espetáculos, através de suas partituras físicas e sonoras. Esta relação evoluiu através de uma linha lógica e coerente, hoje culminando nas atuais pesquisas que, mesmo após sua morte, continuam a se desenvolver no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

Grotowski levou ao extremo a potência do *som* (na inteireza efetiva do termo) como elemento de construção da presença do artista performativo - especialmente no campo vocal - e como fator organizador na relação com o *espectador como ouvinte* e de construção de experiência no encontro intermediado pelo evento performativo. Como refletir sobre a abordagem e influência deste encenador em relação às especificidades do fenômeno sonoro-musical e sua ação sobre o artista cênico, a cena e sobre a percepção do espectador?

Afirmo que este uso específico do elemento sonoro-musical, partindo da mesma ideia de Meyerhold, para o qual a música é o melhor organizador de um espetáculo<sup>6</sup>, teve, para Grotowski, um uso inicialmente como dispositivo de teatralidade, evoluindo em seguida para o grau de procedimento fundamental, ou eixo norteador, de toda a práxis que passou a desenvolver, até a síntese alcançada no *Workcenter*, naquilo que declarou ser, para o atuante, um *trabalho sobre si mesmo*<sup>7</sup>. Um trabalho onde a sonoridade-música,

---

<sup>6</sup> “Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música “para a atmosfera”, mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos, serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si.” (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 1989, p. 35)

<sup>7</sup> A noção de “trabalho sobre si mesmo” é oriunda da terminologia de Stanislavski, do qual Grotowski é considerado um continuador. Este trabalho pode ser visto como o processo contínuo de integração orgânica entre corpo e psique, através de desbloqueios expressivos e quebra de padrões de comportamento, visando um ato criativo autêntico. Além disso, envolve também o desenvolvimento de uma ética humana e profissional, que interliga as instâncias arte

sobretudo através, inicialmente, da pesquisa dos cantos vibratórios antigos, passou a ser um meio de produzir *experiências* sensoriais ao corpo em diferentes níveis energéticos, e, por conseguinte, na percepção do espectador, desta vez alçado à condição de *espectador-ouvinte*.

A fala do diretor polonês citada anteriormente (sua experiência de escuta de *Akropolis* e de *O príncipe constante*) deixa claro que isso ocorreu não como uma busca premeditada, mas foi uma descoberta, nascida, como já dito, de uma prática artesanal do ofício cênico baseada na extrema precisão e lógica da construção da unidade do espetáculo, em seus níveis corporais, sonoros, textuais e espaciais. Teve assim para ele um impacto de *experiência*, originada da sua própria concepção de *experimentalidade* no terreno do teatro. Experiência no sentido de algo que se lhe passou, lhe aconteceu, lhe tocou. Algo preciso e não genérico, “não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” como indica Bondía (2002, p. 21). O caráter de experimentalidade com que aborda a cena, e especialmente a figura do ator e suas mutações ao longo dos anos de trabalho (participante, *doer*, performer) é o fator que prepara para esta descoberta.

Diferentemente de Stanislavski, Meyerhold e Brecht, ele não havia crescido em um ambiente onde a música exercesse pressionamento, seja por hábitos sociais da elite burguesa, pela formação instrumental ou pela estreita cooperação com compositores. A busca pelo entendimento das composições quase escondidas de Grotowski – que nos seus últimos anos se definia como um *espectador de profissão* - com suas notas e acordes únicos e irrepetíveis, deixados a soar no tempo e em muitos espaços, leva a uma viagem no interior de uma trama polifônica plena de tensões, onde a tradição reinventa o contemporâneo, o organismo desvela tecnologias e o corpo media o espírito.

### Referências bibliográficas

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação. São Paulo, n.19, p. 20 – 28, jan./fev./mar./abr. 2002.

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy.

Da companhia teatral à arte como veículo. In: RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo : Perspectiva, 2012.

O que restará depois de mim. In: Simpósio internacional “A arte como veículo” (brochura). São Paulo: SESC-SP, 1996.

PICON-VALLIN, Béatrice.

A cena em ensaios. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

A música no jogo do ator meyerholdiano. In: Grupo Tempo/Textos, São Paulo, p. 1 – 18, jun. 2005. Disponível em: <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_musmeyer.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html)>

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

SANTOLIN, Rosane Franco. *Constantin Stanislavski e o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi: percursos e pensamentos sobre ópera*. [2009].

---

e vida (ZALTRON, [s.d.], p. 1). É na dinâmica destes elementos que consiste o trabalho psicofísico do artista cênico para estes diretores.

Disponível em:

<[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS\\_Rosane\\_Faraco\\_Santolin.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS_Rosane_Faraco_Santolin.pdf)>.

ZALTRON. Michele Almeida. “O trabalho do ator sobre si mesmo” de K. Stanislávski e a “Via negativa” de J. Grotowski: confluências e/ou divergências. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.

### **Fontes audiovisuais**

O príncipe constante. Direção: Jerzy Grotowski. Montagem do Teatro Laboratório. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UtST2tTN4iA>>