

MATRICARDI, Luciano. **Cantos tradicionais e o trabalho do ator sobre si**: um estudo sobre a noção de “objetividade do ritual” em Jerzy Grotowski. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Doutorado; Orientadora: Tatiana Motta Lima. Bolsa CAPES.

RESUMO

Em sua pesquisa sobre as práticas rituais, o artista polonês Jerzy Grotowski mobilizou competências ligadas ao campo das artes dramáticas, do canto e da dança, na investigação de técnicas artesanais e suas possibilidades de impacto objetivo sobre o atuante nas relações corpo-mente. Essa episteme pode também ser pensada em diálogo com outras áreas do conhecimento, como a sociologia e a antropologia – o que gostaria de explorar neste artigo a partir das relações entre formas expressivas e contexto, entre significante e significado, à luz de algumas reflexões do antropólogo e etnomusicólogo John Blacking. Considerando, assim, que embora a elaboração técnica das práticas rituais tradicionais esteja baseada em sistemas simbólicos e tipos de ação social específicos, ela também se dá através de capacidades cognitivas e sensoriais inatas que os seres humanos estão predispostos a usar na relação com seus contextos e na produção de sentidos. Dessa forma, percebo na abordagem de Grotowski, da aproximação entre teatro e ritual, possibilidades de interação, jogo e vivência que se voltam mais ao exercício de percepção e transformação do indivíduo do que aos paradigmas representacional e de apropriação simbólica. Acredito, assim, que esta perspectiva nos permite pensar uma vivência teatral que toma o ritual como professor. Um professor cujos saberes artesanais podem operar como guias para percepções mais profundas do sujeito-ator.

Palavras-chave: Trabalho sobre si. Canto. Percepção. Ação.

ABSTRACT

In his research on ritual practices, the Polish artist Jerzy Grotowski mobilized skills related to the field of dramatic arts, singing and dance, the investigation of craft techniques and their possibilities of objective impact on the actor in body-mind relationships. This episteme can also be thought of in dialogue with other areas of knowledge, such as sociology and anthropology - what I would like to explore in this article from the relations between expressive forms and context, between signifier and meaning, in light of some reflections of the anthropologist and ethnomusicologist John Blacking. Considering, therefore, that although the technical elaboration of traditional ritual practices is based on specific symbolic systems and types of social action, it also occurs through innate cognitive and sensory capacities that human beings are predisposed to use in relation to their

contexts and in the production of meanings. In this way, I perceive in Grotowski's approach, the approximation between theater and ritual, possibilities of interaction, play and experience that turn more to the exercise of perception and transformation of the individual than to representational paradigms and symbolic appropriation. I believe, therefore, that this perspective allows us to think of a theatrical experience that takes the ritual as a teacher. A teacher whose craft skills can operate as guides to deeper perceptions of the subject-actor.

Keywords: Work on himself. Song. Perception. Action.

Na atual pesquisa de doutorado venho investigando a possibilidade de um “trabalho sobre si” - no campo das experiências artísticas que assumem uma dimensão espiritual ao investir sobre processos de conhecimento e transformação do indivíduo - desenvolvendo um estudo sobre os processos de transmissão e aprendizagem das práticas de canto do Candomblé Ketu. Discuti anteriormente, na dissertação de mestrado¹, como a noção de “trabalho sobre si”, emprestada de Constantin Stanislavski, pode ser uma chave de leitura importante para pensar as investigações do artista teatral polonês Jerzy Grotowski em torno dos elementos performativos das tradições rituais. Tendo me debruçado sobre a imagem poético-filosófica do *Performer*, criada por Grotowski em 1987 (2015), e realizado um estudo introdutório sobre noções como “objetividade do ritual” e “veículo”, a partir das experiências artístico-investigativas de Grotowski nas fases do *Teatro das Fontes*, do *Objective Drama Program* e da *Arte como Veículo*. Uma trajetória artística que me permitiu discutir alguns aspectos do ritual sem descolá-los do campo de pesquisa teatral, podendo abordá-los como possíveis veículos para o “trabalho sobre si”.

Em Grotowski, as questões artísticas e espirituais estão em constante diálogo e, conforme aponta a artista e pesquisadora teatral Tatiana Motta Lima (2010, p. 2), para compreender a obra do diretor não se pode separá-las. Trata-se de uma investigação que pressupõe a modificação das relações do sujeito

¹MATRICARDI, Luciano. “O Performer” de Grotowski: Ritual, Tradição e Subjetividade. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2015.

com o mundo e consigo mesmo; pode-se dizer que são processos de subjetivação (MOTTA LIMA, 2013).

Nesse sentido, busco abordar os elementos performativos do Candomblé – em diálogo com as reflexões de Grotowski sobre a “objetividade do ritual” - enquanto conhecimentos artesanais que apontam para um trabalho sobre estados diferenciados da relação corpórea. Elementos através dos quais o praticante pode descobrir qualidades mais alargadas de atenção e escuta, e alcançar níveis de percepção mais sutis no contato com os parceiros, com o espaço e com os próprios fluxos do pensamento, da imaginação e da memória. Acredito, assim, que esta perspectiva nos permite pensar uma vivência teatral que toma o ritual como professor. Um professor cujos saberes artesanais podem operar como guias para percepções mais profundas do sujeito-ator.

Na conferência de 1987, que marcava o início das atividades da Arte como Veículo, Grotowski afirmou: “o *Performer* é o homem de ação. [...] O homem de conhecimento tem à sua disposição o fazer [...]. O conhecimento é uma questão de fazer” (GROTOWSKI, 2015, p. 1-2). O artista não parecia, contudo, tratar de um tipo de ação produtivista – ou mesmo estritamente focada em aspectos comunicativos e representacionais - mas num tipo de ação que permite ao atuante perceber-se no próprio fazer e ser transformado por ele. Em suas palavras, “trata-se de ser passivo ao agir e ativo ao olhar (ao contrário do habitual). Passivo: ser receptivo. Ativo: ser presente” (GROTOWSKI, 2015, p. 4). Sua realização dependeria, dessa forma, de um outro tipo de disposição.

Ao refletir sobre as noções de “ação” e “presença” no trabalho do ator, em diálogo com o pensamento de Grotowski e com algumas noções das práticas contemplativas, Motta Lima (2018) propõe pensar esta outra disposição como uma espécie de abandono do “eu voluntarista (e, certas vezes, virtuosístico) que tudo possui e controla e que a tudo nomeia” (p. 2). A partir do fragmento de um conto de Kafka, a pesquisadora explora uma imagem bastante potente para repensarmos a ação: “uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta”. Tratar-se-ia, nas palavras de Motta Lima, “de uma ação que aceita o - e mesmo se realiza no - paradoxo de

poder correr e, ao mesmo tempo, tanto ficar quieto quanto olhar calmamente em volta” (2018, p. 1). Assim, pensar os modos em que opera a ação é pensar também em estratégias, no sentido da artesanaria do “trabalho sobre si”, que podem proporcionar processos de percepção mais sutis e operar como veículos de acesso a diferentes experiências do “si”, enquanto veículo para uma transformação no corpo, na mente e no sensível, repensando o foco da experiência criativa.

As tradições espirituais, por exemplo, desenvolvem suas práticas, através de danças, cantos, invocações, entre outras ações performativas, de modo extremamente elaborado, rigoroso e preciso. Assim, fazendo-se a arte dramática também um campo da espiritualidade, ou na linha de uma estética da existência - como diria o filósofo Michel Foucault² -, é preciso encontrar e/ou desenvolver técnicas performativas que possam dar suporte a experiência profunda de “si”. Desta perspectiva, a pesquisa sobre técnicas rituais de canto, dança, respiração, concentração e etc., orienta-se pelo estudo da funcionalidade das mesmas na experiência corpórea, mental, sensível e energética do praticante. Conforme aponta o pesquisador Cassiano Quilici (2015), são processos artísticos que buscam conhecimentos teórico-práticos à semelhança das relações de “transmissão, aperfeiçoamento, renovação de saberes, práticas e técnicas que se dão de geração a geração” nas tradições.

É nesse sentido que o trabalho de Grotowski, a partir do Teatro das Fontes, no final da década de 1970, voltou-se para a pesquisa sobre as “fontes do comportamento humano”, buscando experiências que prezassem o descondicionamento da percepção cotidiana do sujeito-ator e trouxessem um alargamento da percepção sobre “si mesmo”. Nesse sentido, Grotowski explorou a hipótese antropológica de que certos elementos fundamentais das técnicas do corpo – na linha do que sugere Marcel Mauss - preservam-se semelhantes em várias tradições, precedendo, assim, às diferenciações

² Refiro-me as discussões de Michel Foucault, sobre o estudo dos processos históricos de construção do sujeito, onde, a partir da noção do “cuidado de si”, da antiguidade grega, o filósofo pensa a “estética da existência” como possibilidade de novos modos de subjetivação menos assujeitados, modos de se colocar frente aos jogos de poder/saber, a partir das “técnicas de si”, que permitiriam uma existência mais consciente e livre. O sujeito teria, assim, capacidade de construir uma verdade que fosse a sua medida de existência. Ver: FOUCAULT, Michel. *Ética do cuidado de si como prática da liberdade*. In: *Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

culturais (WOLFORD, 1996, p. 8). A hipótese de Grotowski nasceu de um profundo conhecimento sobre práticas vocais e corporais das mais variadas tradições – religiosas, esotéricas, orientais e ocidentais – cujo estudo, conforme apontou Ludwik Flaszen, sempre fora de seu interesse (2015, p. 359). Independente de inclinações religiosas pessoais, o diretor ocupou-se de investigar como se conjuga no comportamento humano – de modo performativo, em ação - as relações entre o invisível e o visível, a partir de técnicas que permitissem trabalhar sobre a percepção numa relação orgânica entre o mundo interno do praticante e o ambiente a sua volta.

Mas o que seriam as fontes? No texto *Theatre of Sources*, publicado em 1997, Grotowski explicava a partir da seguinte pergunta: “o que acontece quando as técnicas cotidianas do corpo que habitam num círculo cultural definido são suspensas?”. Dizia, então, que o que surge é um “descondicionamento da percepção”. Habitualmente as pessoas estão programadas a interpretar os estímulos do ambiente externo através de percepções pré-concebidas, que são, sobretudo, mediadas por comportamentos culturais aprendidos (1997, p. 259). Para suspender as técnicas do corpo cotidiano é preciso encontrar um movimento, de relação orgânica entre corpo e mente, que faça cessar a “tagarelice” e a “balbuciação” da mente que impactam sobre o nosso comportamento cotidiano. Em suas palavras: “Quando estamos nos movendo, e quando somos capazes de romper com as técnicas do corpo cotidiano, então nosso movimento torna-se um movimento de percepção. Pode-se dizer que nosso movimento está observando, ouvindo, nosso movimento é percepção” (1997, p. 263).

Grotowski comentou sobre uma destas antigas técnicas, capazes de acordar os impulsos internos do atuante, em conferência realizada na Itália, em 1985, e transcrita sob o título “*Tu es leFils de Quelqu’un*”. Nela, o diretor discutiu como estava encontrando estes princípios elementares do comportamento em algumas culturas. Deu o exemplo da posição corporal do caçador, que se apresenta de modo muito semelhante em diferentes lugares - desde o Kalahari, na África, como também em localidades da França, e da mesma forma em Bengala, na Índia, ou entre os Huicholes, no México: “coluna vertebral inclinada levemente para frente e joelhos sutilmente dobrados, em

uma posição sustentada pela base do complexo sacro-pelvis” (1993, p. 71). Conforme explicou, esta posição é a do “corpo réptil”, cuja forma e movimentação remetem a figura da serpente. Seria uma posição primária do corpo humano, talvez presente desde o *Homo Erectus*, “extremamente ancestral, conectada com o que alguns tibetanos chamam aspecto ‘réptil” (GROTOWSKI, 1993, p. 71).

Nas formas rituais, esta posição também apareceria de modo semelhante no Zar da Etiópia, no culto aos Voduns na Nigéria e, também mesmo, entre os Bauls da Índia. No entanto, Grotowski afirmou que muitas destas tradições rituais são extremamente complexas, sendo difícil explorar seus princípios rítmicos e gestuais sem dedicar uma série de anos à pesquisa de cada uma delas. Porém, detectou que em alguns rituais que derivam daquelas tradições, como nas religiosidades da diáspora africana, por exemplo, seria possível, um atuante de outra cultura – como um europeu, por exemplo - trabalhar sobre alguns desses princípios da dança e do canto, sendo capaz de acessar suas qualidades. Assim, o que Grotowski recuperou dos rituais não foi o aspecto devocional, mas sim princípios e técnicas de trabalho sobre o corpo e a mente, procedimentos de jogo e relação entre sujeito e espaço, entre sujeito e grupo, na busca de mediações intersubjetivas que modificassem a percepção habitual do sujeito sobre si.

Grotowski se esforçou para abordar com objetividade tais elementos performativos sem resvalar num misticismo vago – esse que poderia ser compreendido como receita para o autoconhecimento, como produto de consumo das sociedades ocidentais, modernas e individualistas, criado através dos mecanismos de apropriação, esvaziamento de sentido e reelaboração dos conhecimentos tradicionais. Grotowski mobilizou, ao contrário, competências ligadas ao campo das técnicas dramáticas, do canto e da dança, investigando os modos precisos que criam campo para determinadas experiências espirituais. Sua abordagem foi, sobretudo, do ponto de vista da prática, a partir da investigação de técnicas (dos conhecimentos artesanais) e suas possibilidades de impacto objetivo sobre a experiência sensível do praticante, sobre os processos psicofísicos - ou, como Grotowski explicaria, já no período

da Arte como Veículo: “para trabalhar sobre o corpo, o coração e a cabeça” (2012, p.137).

Considerando as devidas particularidades e distinções de foco entre as pesquisas de campo antropológicas, etnológicas e etnomusicológicas, em relação às abordagens do teatro antropológico de Grotowski, há que se considerar, no entanto, um problema de pesquisa muito semelhante e que me parece pertinente aqui explorar: as relações entre formas expressivas e contexto; entre significante e significado.

No que concerne ao estudo da música, o musicólogo Rafael Bastos (1995) aponta que um dos principais dilemas da etnomusicologia fundamentou-se, ao longo do séc. XX, na compreensão da música como sendo constituída por dois planos de abordagem essenciais: o dos sons (ou música) e o dos comportamentos (ou cultura) – assumindo-se, muitas vezes, uma relação de determinação do primeiro pelo segundo. Como numa espécie de relação projetiva, talvez mesmo representativa, da cultura sobre os aspectos musicais. Segundo John Blacking (2007), um dos principais etnomusicólogos a pensar estas duas abordagens em interação, mas não em completa determinação, a palavra “música” comporta uma enorme variedade de “músicas”, categorizadas por seus produtores em “sistemas simbólicos especiais e tipos de ação social”, como também “um quadro inato específico de capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar na comunicação e na produção de sentido do seu ambiente” (BLACKING, 2007, p. 202).

Nesse sentido, compreende-se que o homem é capaz de preparar e articular a linguagem da música com outros sistemas da vivência sócio-cultural, ou seja, a instauração de um contexto, revelando a variabilidade dos usos da música. O que não impede, por outro lado, relações que extrapolem tais ligações, que descontextualizem tais percepções semânticas do som, ou mesmo quando a própria música – enquanto matéria de distintas potências perceptivas – aponta contextos outros. Como diria Marcel Mauss, “A prece é social não só por seu conteúdo, mas também em sua forma”, e então Bastos, afirma o mesmo em relação à “música”: “A música é social não só por seu conteúdo, mas também em sua forma” (1995, p. 13).

O Vodun haitiano, religião diaspórica sobre a qual Grotowski então centrou suas pesquisas, é uma das religiões da tradição de culto aos Voduns, esses que, no Haiti, são chamados de “Loas”, as entidades ancestrais. A tradição do culto aos Voduns tem sua origem entre os antigos reinados africanos da costa ocidental da África, principalmente no antigo Reino do Daomé, sediado na região do Benin, entre os falantes da língua Ewe-Fon, mas também entre os Yorubá e englobando a região dos países que hoje conhecemos como Gana, Togo e Nigéria (FERRETI, 2009).

Os cantos rituais de matriz africana – como aqueles do culto aos Voduns, bem como aos do culto aos Orixás - se baseiam, em sua maioria, na representação dos mitos das divindades de culto. Cada canto se vincula a uma divindade específica, ou aos enredos compostos pelas relações entre as diferentes divindades. Através do texto verbal, o canto remonta aspectos da história da divindade, trata de seus atributos e revela sua importância na cosmovisão da comunidade de crença. Há divindades que são, objetivamente, a representação da juventude, da velhice, da maternidade, da razão, da justiça... Entre muitos outros aspectos e atributos. O canto é, assim, um canal para promover a relação dos membros de uma comunidade com as entidades sagradas e míticas. Através do canto mobiliza-se o poder de realização daquela energia mítica da divindade na própria experiência do cantante. E, conforme apontam o sacerdote e artista plástico Deoscoredes M. dos Santos [Mestre Didi] e a antropóloga Juana Elbein dos Santos, “esse poder de realização, carregando a energia mítica estruturada, assegura a própria existência comunitária processando a aliança, a corrente consanguínea entre os iniciados, entre passado, presente e futuro, renovando o pacto semântico grupal” (SANTOS; SANTOS, 1993, p. 45). Nesse sentido, a linguagem da música está diretamente ligada a um sistema sociocultural, não apenas porque produzida dentro deste sistema, mas também porque continua a construir, reatualizar e preservar o próprio sistema. Conforme aponta o etnomusicólogo John Blacking,

As maneiras pelas quais as pessoas “situam” a música “dentro de outros modos de atividade social”; as classificações, metáforas, similaridades, metonímias, analogias e outros meios que utilizam para incorporá-la na textura de seu “padrão de vida particular”; e as

decisões que tomam pela – ou por causa da – performance musical são pistas vitais na descoberta de gramáticas musicais e de tipos de pensamento e inteligência envolvidos no fazer das músicas do mundo (BLACKING, 2007, p. 206).

Nas práticas religiosas diaspóricas de matriz africana, como o Vodù haitiano e os Candomblés do Brasil, por exemplo, o canto, a dança e o toque dos tambores são indissociáveis no momento da performance, não há um entendimento de “música” enquanto disciplina específica. A “música” só se realiza na interação com outros processos lúdico-expressivos. No caso do Vodou haitiano, Grotowski encontrou numa dança particular, denominada *Yanvalou*, uma “técnica das fontes”, segundo ele. Observou nesta dança uma relação muito próxima com os princípios de movimento e da posição corporal do caçador, aquele princípio do “corpo-réptil”. Trata-se de uma dança de devoção ao Loa Dambhala, cuja relação anímica vincula-se à serpente. Divindade proveniente da região do antigo reino do Dahomé e dos povos Mahin, na África. Segundo Grotowski, a dança *Yanvalou* poderia ser acessada por um performer de outra cultura a partir da apreensão do tempo e do ritmo ligados a um modo específico de se mover e cantar. Sendo necessário, obviamente, que este performer tivesse algum domínio ou formação sobre práticas artístico-performativas. E assim, através desta dança, o performer poderia reestabelecer uma ligação muito concreta com o “corpo réptil” (GROTOWSKI, 1993, p. 71-72).

Mas o canto, enquanto trabalho e artesanaria no ritual, é destacado por Grotowski (1995) mais pela sua qualidade vibratória, do que por seu texto. É abordado enquanto reverberação psicofísica, no surgimento de impulsos no comportamento do cantante que vão produzindo o aspecto dramático da performance. Cada um desses cantos possuiria, assim, um aspecto dramático particular, chamado por Grotowski de “personalização”, ou de “personificação”. Como se cada canto pudesse, ao ser executado, vivificar na experiência do cantante aqueles aspectos da juventude, da velhice, do feminino, do masculino... Assim, as qualidades energéticas instauradas na experiência corpóreo-sensível, a partir da ressonância sonora, produziriam o sentido da canção. Como se o sentido ultrapassasse a palavra, sendo captado no aspecto vibratório. Seriam, portanto, qualidades físicas, que poderiam ser

compreendidas através de uma associação de ideias vinculada à “informação vibratória”.

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

Compreendemos, assim, que as qualidades vibratórias destes cantos também conjugam, por si mesmas, uma espécie de linguagem que não depende completamente do discurso verbal. Grotowski, por exemplo, observou que mesmo os praticantes que desconhecem os significados originais dessas canções também são suscetíveis aos efeitos psicofísicos desta forma performativa. Constatou, por exemplo, que “no Haiti, utilizam-se cantos dos quais nenhum dos executantes conhece o significado verbal (estes significados foram esquecidos)” (GROTOWSKI, 1995, p. 19). Grotowski parece crer, portanto, que esses conteúdos acabam, de alguma forma, permanecendo na estrutura performativa do canto – na materialidade sonora - através dos padrões rítmicos, melódicos e, principalmente, pelos modos de explorar sua ressonância no corpo e no espaço.

Assim, apesar das formas de canto/dança carregarem aspectos representativos e serem, sem dúvida, produtoras de estética e espetacularidade, elas servem, sobretudo, como veículos para o acesso a qualidades psicofísicas diferenciadas e a estados alargados de consciência na experiência do performer e, principalmente, como dispositivo performativo para relações inter-humanas em contextos extra-cotidianos.

Nesse sentido, lembro-me de uma conversa com a antropóloga Elena Maria Andrei, durante nossas pesquisas no terreiro de Candomblé Ilê Axé Opô Omim³, quando ela explicava que embora a dança dos Orixás pudesse ser apreciada formal e esteticamente, não visava à expressividade, mas a instauração de qualidades de energia no corpo do dançante. Dizia que o jovem

³ Terreiro de Candomblé Ketu localizado na cidade de Londrina (PR) e liderado pela Iyalorixá Omim. No qual realizei pesquisa de campo, entre 2009 e 2011, para o projeto “Material Didático Alternativo” da Universidade Estadual de Londrina (UEL), sob orientação da Prof. Dra. Elena Maria Andrei.

tende a dançar ressaltando o desenho dos gestos, de modo mais expansivo e vigoroso, “gastando energia”, como se quisesse “mostrar” a dança. Enquanto os mais velhos dançam de forma aparentemente mais econômica, com gestos menores e menos definidos, sem a preocupação de “exibir” a dança. Mas que esta diferença não se explica, no entanto, por uma falta de vitalidade, ou perda dos princípios formais da ação ritual. Muito pelo contrário, pois os mais velhos, com o passar da juventude para a maturidade, foram capazes de internalizar a dança, sem perder a precisão rítmica, conquistando maior densidade, dançando mais para dentro do corpo e, portanto, se aproximando das qualidades energéticas dos Orixás. Um conhecimento que vai se conquistando de fora pra dentro, do ato aparentemente paradoxal de doar energia para ganhar energia, da expansão para a condensação, da forma exterior para a forma interior.

Da mesma forma, o método de Grotowski empregado na pesquisa transcultural do Teatro das Fontes, não estava direcionado para a representação em si. Conforme esclarece Lisa Wolford (1996), os elementos performativos investigados foram derivados de tradições fora dos limites da performance estética (p. 25). Nas palavras de Grotowski: "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" (apud WOLFORD, 1996, p. 25). Uma pesquisa que não se interessava pela reprodução - ou transformação - destas fontes culturais enquanto obra espetacular. O método baseava-se, principalmente, no impacto objetivo da execução da técnica tradicional, na percepção sobre a resposta fisiológica e, em consequência, sobre o afetamento nos processos interiores e energéticos do praticante. De acordo com Wolford, o corpo:

[...] é abordado por meio de processos fisiológicos, que ele sustenta e que podem afetar processos internos/energéticos em formas tangíveis, precisas e previsíveis. Objetividade, no pensamento e na prática de Grotowski, está, portanto, ligada a uma ciência da energia - algo que é considerado como intangível e suspeito em nossa cultura, mas é altamente desenvolvido em outras tradições culturais, particularmente na indiana e chinesa (1996, p 32).

Dessa forma, a perspectiva de uma pesquisa transcultural, sobre a possibilidade de alguns princípios performativos precederem às diferenciações culturais e poderem impactar sobre a experiência de indivíduos de diferentes sociedades, parece ligar-se a um campo de experiência que, conforme aponta Blacking, em relação a música, poderia se desenvolver em âmbito pessoal – levando-se em conta aspectos da comunicação não-verbal e da organização cognitiva como pertencentes a uma possível biogramática humana:

[...] haveria uma ressonância cognitiva supracultural e níveis nos quais diferentes compositores, ouvintes e sistemas musicais utilizam os mesmos modos 'musicais' de pensamento. Contudo, a experiência de tal ressonância somente pode ser privada, porque os sentimentos públicos inclinam as pessoas para aquilo que é culturalmente familiar (BLACKING, 2007, p. 214).

Esta reflexão nos aponta, novamente, para uma diferenciação entre os aspectos comunicativos, representacionais e expressivos, em relação aos processos sensoriais, imagéticos e de produção de sentido na experiência daquele que performa. Ou seja, que embora os sentidos e aspectos simbólicos das práticas de canto-dança sejam indissociáveis de suas formas, já que o próprio processo de criação dessas formas está diretamente ligado àqueles sentidos e aspectos simbólicos, indivíduos que não dominam os mesmos códigos simbólicos podem ser impactados e obter uma experiência similar, ou análoga, em decorrência de certas capacidades sensoriais e cognitivas comuns, no que tange a experiência musical. Nas palavras de Blacking:

Quando a gramática da música coincide com a gramática do corpo de uma pessoa particular, a ressonância cognitiva pode, em parte, ser sentida e apreendida por causa da experiência social. Mas quando a gramática da música coincide com a biogramática "musical" do corpo humano, em sentido amplo, a ressonância cognitiva pode ser sentida e apreendida apesar das experiências sociais específicas. Uma compreensão intuitiva da música é possível porque performers e ouvintes possuem, tal como criadores de música, a mesma "competência" ou "inteligência" musical inata (BLACKING, 2007, p. 215).

Grotowski definiu seu interesse pelas práticas performativas tradicionais que continham uma elaboração formal bem estruturada e que, sobretudo, impactassem sobre o processo psíquico do atuante não se dissociando do corpóreo, ao mesmo tempo em que mantivessem o atuante em

relação com o ambiente externo – com a consciência alerta. Assim, mesmo que houvesse um forte aspecto subjetivo na experiência do atuante, ele não seria objeto de análise ou de controle por parte do diretor, constituiria a própria experiência singular do atuante – enquanto transformação pessoal. A eficácia estaria na qualidade da ação que é produzida, na relação entre os impulsos interiores despertados e na sua exteriorização em movimentos fluídos. A eficácia seria comprovada através da possibilidade de reproduzir uma experiência da mesma natureza em outros atuantes, fora do contexto religioso e devocional. Conforme afirmou o crítico teatral Zbigniew Osinski (1993), o *Objective Drama* tratou de verificar as possibilidades qualitativas da experiência vivida pelos atores nas formas destiladas das tradições rituais (p. 98). A objetividade, portanto, designa o trabalho sobre um tipo de técnica performativa que tem um determinável efeito sobre o estado de energia do atuante, análogo ao impacto objetivo do ritual sobre os seus participantes.

Quando falo de ritual, não me refiro a uma cerimônia e nem a uma celebração, menos ainda a uma improvisação com a participação de pessoas de fora. Também não falo de uma síntese de diferentes formas rituais provenientes de diferentes lugares do mundo. Quando me refiro ao ritual, falo de sua objetividade: isso significa que os elementos da Ação – por seus impactos diretos – são os instrumentos para trabalhar sobre o corpo, o coração e a cabeça “dos atuantes”. [...] trabalhamos sobre o canto, os impulsos e as formas de movimento, aparecem inclusive motivos textuais (GROTOWSKI, 2012, p. 137).

É nesse sentido que os conhecimentos artesanais produzidos em determinadas experiências performativas, como aqueles abordados por Grotowski na perspectiva da objetividade do ritual, poderiam ser pensados na sua potência de – através de um trabalho guiado pelo rigor e a precisão - gerar processos que impactariam sobre os modos de percepção do sujeito, sobre si e sobre o mundo. Na visão de Blacking, para pensar a dinâmica e os papéis que a música pode desempenhar na vida social e na organização cultural, ao invés de uma sociomusicologia poderíamos propor uma musicossociologia, com a qual se “poderia ver certos aspectos da vida social como produtos do pensamento ‘musical’”:

A ideia de que a cognição artística é uma importante fonte da vida humana, e de que a práxis artística pode influenciar e iniciar a ação

social, não deveria ser dispensada [...], o fazer musical pode ser uma ferramenta indispensável para a intensificação e a transformação da consciência como um primeiro passo para transformar as formas sociais (BLACKING, 2007, p. 208).

Considerando, assim, que embora a elaboração técnica das práticas rituais tradicionais esteja baseada em sistemas simbólicos e tipos de ação social específicos, ela também se dá através de capacidades cognitivas e sensoriais inatas que os seres humanos estão predispostos a usar na relação com seus contextos e na produção de sentidos. Quando questionado sobre as origens de suas referências tradicionais, Grotowski se posicionou de um modo peculiar: “Há o perigo de se perguntar: De onde vem esse elemento, e de onde vem o outro? O que importa não é de onde eles vêm, mas que eles funcionem. Este critério, é claro? Isto significa: Existe um elemento que funciona, e é corroborado aqui e ali⁴” (1998. Tradução Nossa). Sua afirmação é, sem dúvida, uma provocação. Grotowski jamais menosprezou os contextos simbólicos, históricos e sociológicos nos quais estava envolvido o Vodu haitiano. Tornou-se, ao contrário, um grande conhecedor desta cultura. Sua provocação liga-se, aparentemente, às leituras que insistem pensar o trabalho sobre os princípios tradicionais da performance a partir do desejo de representação dos aspectos simbólicos e sagrados. Enquanto seu enfoque, ao contrário, era o de descobrir o funcionamento da técnica ritual no corpo e na experiência sensível do atuante.

A contribuição essencial da pesquisa de Grotowski, no âmbito das aproximações entre teatro e ritual, se deu justamente pelo modo particular com que o diretor orientou princípios do comportamento orgânico – que se ligam a gênese da refundação atoral proposta por Stanislavski no início do século XX -, na investigação do que seriam as bases do comportamento ritual. De modo que não se pode considerar seu trabalho sobre as técnicas rituais como uma apropriação de princípios visuais e espetaculares. Não se pretendia reproduzir o ritual como espetáculo, mas compreender como a própria experiência teatral poderia ser viva como o ritual. Conforme apontou Tatiana Motta Lima (2010), na investigação de Grotowski:

⁴ ““From where comes this element, and from where another”” What is important is not that they come from somewhere, but that they work. This criterion, is it clear? This means: There is an element which works, and it is corroborated here and there” (GROTOWSKI, 1998).

Os campos do artístico e do espiritual estão em permanente deslizamento de modo que é impossível compreender a pesquisa de Grotowski atendo-se apenas a um desses campos. [...] A noção de 'trabalho sobre si', que Grotowski pegou emprestado de Stanislavski, é uma das que ajuda a manter esse deslizamento arte/ sagrado em ação sem obrigar o pesquisador a optar por um dos terrenos. Essa noção revela também o grau de 'investigação' e de não dogmatismo com que Grotowski abordou o terreno do 'espiritual' (MOTTA LIMA, 2010, p. 2).

A pesquisa de Grotowski em torno da “objetividade do ritual”, que teria se iniciado nos projetos do Teatro das Fontes e se desenvolvido no *Objective Drama Program* e na Arte como Veículo, parecia querer recuperar um aspecto, perdido a partir da dissociação entre arte e rito nas sociedades ocidentais, sobre as possibilidades de interação, jogo e vivência, através de formas performativas como música e dança, que se voltam mais ao processo de transformação do indivíduo do que às liturgias e práticas moralizantes, essas baseadas, essencialmente, em discursos verbais. Na visão de Blacking:

Há muito os padrões da música e da dança são influenciados pela forma e pelo conteúdo do discurso verbal, e provavelmente perderam sua importância como modo diário de comunicação factual ou prática. Mas não há razão para supor que seu papel evolutivo tenha diminuído. Lembro que a música e a dança permaneceram como fatores-chave na vida humana e, em particular, são meios para as pessoas preencherem os vazios da comunicação e da compreensão entre suas vidas em sociedades – que prescrevem certas ideias, sentimentos e definições de experiência – e suas experiências corporais como seres com sentimentos próprios (BLACKING, 2007, p. 216).

Nos últimos anos da pesquisa de Grotowski, estes elementos performativos seriam então abordados como “veículos” para estágios mais sutis da experiência humana, mediada pelas próprias subjetividades dos indivíduos – e não por gêneros estéticos, ou por dogmas religiosos. Um trabalho que parece, a semelhança de muitos processos rituais, superar 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). Dessa forma, percebo na abordagem de Grotowski, da aproximação entre teatro e ritual, possibilidades de interação, jogo e vivência que se voltam mais ao exercício de percepção e transformação do indivíduo, através de uma experiência social específica. Acredito, assim, que esta perspectiva nos permite pensar uma vivência a partir do campo teatral

que assume uma dimensão espiritual e se nutre dos conhecimentos performativos do ritual como guias para um trabalho do sujeito sobre percepções mais profundas e/ou expandidas.

Referências

BASTOS, Rafael José de Menezes. **Esboço de uma teoria da música**: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico* 93, pp. 9-73, 1995.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 201-218, mar. 2007.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & companhia**: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.

FERRETI, Sergio Figueiredo. Querebentam de zomadonu: etnografia da casa das minas. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. Theatre of sources. *In*: WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard (Orgs). **The grotowski sourcebook**. New York: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Tú Eres Hijo de Alguien. **Revista Máscara. Cuadernolberoamericano de Reflexion sobre Escenologia**, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. **Revista Performatus**, Brasil, Ano 3, n. 14, p. 1-6, julho de 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. Era como um volcán. *In*: PANAFIEU, Bruno. **Gurdjieff, textos compilados**. Caracas: Editora Ganesha, 1997. p. 117-151.

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

GROTOWSKI, Jerzy. **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.

GROTOWSKI, Jerzy. **Anthropologie théâtrale**: “La ‘lignée organique’ au théâtre et dans le rituel”. Collection College de France: de 1997-1998.

MOTTA LIMA, Tatiana. Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade. CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6. 2010, Rio Grande do Norte. **Anais...** Rio Grande do Norte: ABRACE, 2010.

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.

MOTTA LIMA, Tatiana. Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta: (Re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. **PÓS - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, Minas Gerais, v. 8, n. 15: mai.2018.

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

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação do si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SANTOS, Deoscoredes M. dos.; SANTOS, Juana Elbein dos. A cultura nagô no Brasil - memória e continuidade. **Revista USP**, n. 18, p. 40-51, 30 ago. 1993.

WOLFORD, Lisa. **Grotowski's objective drama research** (performance studies). University Press of Mississippi, 1996.