UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LUCIANO MENDES DE JESUS

Quando até as paredes cantam:
o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski

São Paulo

2016

LUCIANO MENDES DE JESUS

Quando até as paredes cantam:

o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do Título de Mestre em Música

Área de Concentração:
Processos de Criação Musical

Linha de Pesquisa:
Sonologia - Produção e Criação Sonora

Orientação:
Prof. Dr. Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta

São Paulo

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL
DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU
ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE
CITADA A FONTE.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luciano Mendes de Jesus. “Quando até as paredes cantam: o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski”. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Processos de Criação Musical.

Data de aprovação: ____ / ____ / 2016

Banca Examinadora

Prof. (ª) Dr. (ª):

Instituição:

Prof. (ª) Dr. (ª):

Instituição:

Prof. (ª) Dr. (ª):

Instituição:

*Dedico este trabalho à minha mãe
Josefa Mendes de Jesus (em memória),
que o viu começar, mas não terminar,
e que ao longo de toda a sua vida
sempre buscou manter os caminhos
bem nutridos para o crescimento,
as portas destrancadas para errar e acertar
e as janelas escancaradas para os sonhos.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta, por ter aceitado um projeto inicial sem nunca eu ter sido seu aluno – o que pra mim é uma atitude de muita relevância dentro da academia – e que, num pequeno equívoco cometido quanto ao objetivo da minha proposta, me fez encontrar a grande e verdadeira veia dessa pesquisa.

Ao Mario Biagini, que ao longo de cinco anos de encontros, curtos e longos, me fez aprender muito sobre arte na vida e vida na arte, e que bater na parede é diferente de tocá-la.

Ao Thomas Richards (que me provocou a acordar os ouvidos) e aos companheiros do *Workcenter*, especialmente do *Open Program*, com quem pude viver grandes aventuras criativas e ampliar minha visão geográfica e afetiva de mundo.

E aos que me ajudaram a estar lá: Camis, Tati, Ira, Lucia, Cla, Shu e Rodrigo.

Ao Zebba dal Farra, que me mostrou a experiência e a ressonância na vocalidade poética; a Marie Madeleine Mervant-Roux que me fez ouvir o espectador e à Flora Holderbaum por me apresentar Chion.

Ao Arthur Iraçu Fuscaldo, que com olhos atentos apontou buracos no caminho e me fez ouvir Schafer; ao Leonardo Costa, pelas conversas *transgrotowskianas*, incentivo e acolhimento e à Clarissa Moser, que veloz me mostrou excessos e sorrisos escritos.

À Camila Bronizeski, companheira amorosa e resistente, que buscou me entender em todas as estradas que construíram esta dissertação, dando-me suporte ao corpo e ao coração.

À Suellen Leal, leal parceira na realização do projeto “Cantando Estradas: Encontros com o *Open Program*”, importante para a construção de reflexões sobre minha prática atual.

Ao meu irmão José Augusto Mendes de Jesus e toda a minha família, que seguem aprendendo que com curiosidade e fome de mundo a vida é sempre mais potente.

Ao Lume Teatro, Sotigui Kouyaté, Pax Bittar e todos os professores que me indicaram o ponto de equilíbrio para ser um artista no meio-fio das artes cênicas e sonoras.

Ao *teacher of Performer*, senhor Jerzy Grotowski, a quem, há exatos 20 anos, fiz uma pergunta sobre tradição, mas hoje não me lembro mais da resposta. Porém, ao chegar a esse ponto da vida, posso dizer que caminhei com alguma coerência, buscando entender ao menos os seus conselhos de como ser um bom ladrão e um homem de ação.

“Podemos fazer um culto de personalidade ao maestro, mas sabemos que não é ele quem faz a música, é ela quem o está fazendo – se ele está relaxado, entregue e sintonizado, então o invisível toma posse dele; e através dele, chega até nós.”

Peter Brook

RESUMO

Esta pesquisa investiga o elemento sonoro-musical como criador de experiências estéticas, sensoriais, mnemônicas e afetivas dentro do pensamento e prática do diretor, pesquisador e professor polonês Jerzy Grotowski, no âmbito da evolução de sua obra no domínio das artes performativas. Este estudo, que parte da observação historiográfica, comparativa e crítica do fenômeno sonoro-musical na obra do artista, visa realizar um mapeamento das diferentes fases artísticas do diretor, que compreendem uma curva de 42 anos, indo do período da Arte como Apresentação ao da Arte como Veículo, e das diferentes conotações que este elemento teve em sua trajetória de criação e pesquisa. O trabalho também observa as diferentes apropriações do elemento sonoro-musical pelos últimos colaboradores do diretor, concentrando maior atenção às atividades atuais desenvolvidas nesse território por Thomas Richards e Mario Biagini, diretores do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Esta fase é investigada em relação ao desenvolvimento da importância dada às questões sonológicas dentro deste centro internacional de pesquisa e criação, que tem no trabalho criativo sobre os cantos de tradição afro-diaspóricos do continente americano o seu ferramental básico, explorando-se suas propriedades geradoras de comportamento orgânico em performance. A pesquisa é realizada através de estudos de textos escritos à cerca do tema pelo próprio diretor, seus diversos parceiros e estudiosos da sua obra, além de realizar pontes com a produção musical experimental contemporânea. Também conta com a análise de espetáculos, tanto em suporte audiovisual, quanto a partir do meu contato direto com a produção atual. Nesse último aspecto a pesquisa também está relacionada à noção de autoetnografia, sendo orientada por reflexões sobre a minha experiência na condição de performer na equipe do *Open Program*, um dos grupos de trabalho que integram o *Workcenter*, entre os anos de 2013 e 2015. Além disso, esta noção autoetnográfica se dá com a recriação do meu ponto de escuta sobre a obra de Grotowski. Com esse referencial a pesquisa busca compreender como se dá a construção do encontro experiencial entre o *ator-sonante* e o *espectador-ouvinte*, partindo da criação de uma presença organizada, transmitida e percebida através do fenômeno sonoro (cantos, instrumentos e outros recursos), suas estruturas (vibratórias, melódicas, harmônicas, rítmicas e timbrísticas) e suas manifestações e nuances na corrente das artes performativas, conforme a visão grotowskiana: entre o polo da arte como veículo e o da arte como apresentação.

Palavras-chave: sonoridade-música, experiência, atuante-sonante, espectador-ouvinte

ABSTRACT

This research investigates the sound-musical element as creator of aesthetic, sensory, mnemonic and affective experiences within the thinking and practice of the Polish director, researcher and teacher Jerzy Grotowski, in the context of the evolution of his work in the field of performing arts. This study, that part of the historiographical, comparative and critical observation of the sound-musical phenomenon in the artist's work, is to carry out a mapping of different artistic phases of the director, comprising a curve of 42 years, ranging from the period of the Art as Presentation to the Art as Vehicle, and the different connotations that this element was in its path of creation and research. The work also notes the different allocations of sound-musical element by the last collaborators of the director, focusing greater attention to current activities in this area by Thomas Richards and Mario Biagini, directors of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. This phase is investigated in relation to the development of the importance given to sonological issues within this international center for research and creation, which is the creative work on african-diasporic tradition songs of the American continent their basic tools by exploiting its generating properties of organic behavior in performance. The survey is conducted through studies of texts written about the theme by the director himself, his various partners and scholars of his work, and making bridges with contemporary experimental music production. It also includes the analysis of performances, both in audio-visual support, as from my direct contact with the current production. In this last aspect the research is also related to the notion of autoethnography, being guided by reflections on my experience in the performer condition in the Open Program team, one of the work groups within the Workcenter, between the years 2013 and 2015. In addition, this autoethnographic notion is given with the recreation of my listener point on the work of Grotowski. With this framework the research seeks to understand how is the construction of experiential encounter between the *doer-sounder* and the *spectator-listener*, based on the creation of an organized presence, transmitted and perceived through the acoustic phenomenon (songs, instruments and other resources), their structuring (vibrating, melodic, harmonic, rhythmic and timbristic) and its manifestations and nuances in the chain of performing arts, as grotowskian view: between the pole of art as a vehicle and of art as presentation.

Keywords: sonority-music, experience, doer-sounder, spectator-listener

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 1 CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA PESQUISA.....	17
1.1 Ator, participante, <i>doer</i> , performer e atuante-sonante	18
1.2 Ressonância	20
1.3 Ponto de Escuta.....	24
1.4 Partitura e composição.....	26
1.5 Organicidade	30
1.6 Tempo-Ritmo.....	35
1.7 Espectador-ouvinte	43
1.8 Experiência	50
 2 OS CAMINHOS DA CENA E OS DESCAMINHOS DO SOM.....	59
2.1 Os compassos da arte como apresentação	60
2.2 Sonorismo polonês: um duo com Penderecki.....	74
 3 A SONORIDADE-MÚSICA COMO TÉCNICA E EXPERIÊNCIA PRAGMÁTICA NO TEATRO LABORATÓRIO	78
3.1 O elemento sonoro-musical na Fase de Espetáculos	79
3.2 A voz, som primordial	88
3.3 Práticas positivas e negativas sobre a voz	92
3.4 O valor do silêncio	113
3.5 Pontos de escuta sobre <i>Akropolis</i>	122
 4 VIAGENS SONORAS: DO PARATEATRO AO DRAMA OBJETIVO	132
4.1 Vestígios audíveis no barulho <i>hippie</i>	134
4.2 As fontes que cantam.....	141
4.3 A pequena grande transição	157

5 CANTAR PRA SUBIR: A FERRAMENTA E A CHAVE DO WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI (E DO QUE VEIO DEPOIS)	169
5.1 Da primeira à última nota	171
5.2 Por que os cantos de tradição? E cantar, por que?	182
5.3 Coda e variação, foco e abertura.....	194
5.4 Vibrações simpáticas - relato como um espectador-ouvinte de <i>The Living Room</i>	201
5.5 “Nós não somos músicos.” – Entrevista com Mario Biagini.....	206
5.6 A experiência vivida: criação de novas escutas do som na cena	214
 CONCLUSÕES	224
 BIBLIOGRAFIA	230
 ANEXO	235
DVD:	
Mapa sonoro-musical da obra de Jerzy Grotowski - linhas, entrelinhas, paralelos e reticências	

INTRODUÇÃO

*Atentem ao fato de que a imagem e o som estão
distanciados um do outro por vários anos, porque
assim poderão ver o que é o rigor.*

Jerzy Grotowski

[Antes de iniciarem de fato a leitura deste trabalho, peço que me concedam mais alguns minutos do seu tempo, e que assistam-escutem o primeiro arquivo audiovisual contido no DVD que está em anexo (DVD arquivo 1). Realizarem o encontro com esta gravação, antes de seguirem em frente, será muito importante para encontrarmos um ponto comum de partida: o que foi a experiência disparadora do estudo que empreendi.]

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 (TL) 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, Itália¹. Como

¹ Outra versão desta história é fornecida por Tatiana Motta Lima (uma das principais estudiosas 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

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 esta 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*² na 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

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.

² 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.

e música já há muito estudadas nas obras de Constantin Stanislavski³, Vsevolod Meyerhold⁴ e Bertolt Brecht⁵, 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**:

³ Constantin Sergeievich Alexeiev (1863 – 1938), mais conhecido como Constantin Stanislavski, é considerado o grande reformador das artes cênicas no ocidente, nas primeiras décadas do século 20. Nascido na Rússia, foi ator, diretor, teórico e pesquisador. Desenvolveu ao longo de toda a sua vida intensa pesquisa sobre o ofício do ator, visando a descoberta de meios para que este pudesse desenvolver a sua arte com maestria técnica, ao mesmo tempo que criando uma presença viva em cena, baseada nos princípios coerentes da natureza do comportamento humano em suas diversas situações. 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. Publicou uma série de livros onde explicita sua visão e suas descobertas sobre o trabalho teatral, que se tornaram fundamentais para a história e o desenvolvimento do teatro em todo mundo, reverberando sua influência inclusive no cinema, especialmente nos EUA. O conjunto de sua obra teórica é convencionalmente conhecido por “Sistema Stanislavski”. A sua última e mais importante fase de trabalho é nomeada “Método das Ações Físicas”.

⁴ Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940), nascido na Rússia, foi ator, teórico e um dos grandes encenadores da primeira metade do século 20. Após sua fase inicial como aprendiz e colaborador de Stanislavski dentro do Teatro de Arte de Moscou (TAM), a convite do mesmo dirige o Estúdio de Teatro, anexo ao TAM. A partir desta experiência, orientado por uma crítica ao teatro realista que era dominante na época, parte para suas teorizações, elaborações metodológicas para o ator (técnica biomecânica) e encenações experimentais, onde, entre outros elementos, 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.

⁵ Eugen Bertolt Friedrich Brecht (1898-1956), nascido na Alemanha, foi diretor, dramaturgo, poeta e teórico, desenvolvendo a teoria do Teatro Épico e consolidando o teatro político moderno. É notável a presença 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.

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 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 busco traçar 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 espetáculo⁶, teve, para

⁶ “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.

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*⁷. Um trabalho onde a sonoridade-música, 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.

Este estudo sobre a trajetória do pensamento e prática sonoro-musical de Grotowski, da fase em que concebia a arte performativa como apresentação até a fase em que esta se transformou em um veículo de trabalho interior do performer, é entremeado pela construção paralela de reflexões autoetnográficas, nascidas da minha experiência colaborativa com o *Workcenter*, iniciadas em 2011 com *workshops* junto ao ator e diretor Mario Biagini, diretor associado do centro artístico e segundo legatário oficial da obra do encenador polonês, e se aprofundando entre os anos de 2013 e 2015, com minha participação no corpo de atores-pesquisadores. Como um membro da equipe do *Open Program* (OP), coordenada por Biagini, desenvolvi meus estudos e meu aprimoramento técnico-artístico trabalhando na região liminar entre cena e música, onde já há alguns anos desenvolvo minha prática artística. Além disso,

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)

⁷ 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 e vida (ZALTRON, [s.d.], p. 1). É na dinâmica destes elementos que consiste o trabalho psicofísico do artista cênico para estes diretores.

esta colaboração também se configurou como uma pesquisa de campo e um estudo de caso dentro deste projeto de mestrado. Mas também me desenvolvi e me aprimorei como um espectador-ouvinte ativo dentro das obras que realizei e assisti, quer sejam ensaios, performances, *workshops* ou mesmo pontuais palestras de Richards e Biagini.

Nesta posição paradoxal que a pesquisa me colocou, sendo simultaneamente agente, receptor e observador, vivi meus próprios atravessamentos, com a experiência, pela escuta, das transformações visíveis que o fenômeno sonoro-musical traz ao corpo atuante e ao público audiente, que partilham um mesmo espaço que é atingido por diferentes níveis e sentidos de ressonância. Níveis e sentidos estes que constituem a base das experiências construídas por Grotowski – aquelas que me interessam no âmbito sonológico - e também as minhas próprias, vividas, construídas e realizadas, desde o encontro com a velha gravação d’*O príncipe constante*, um espetáculo polonês visto numa grande cidade do interior paulista, até o ato de cantar um *negro spiritual* tocando uma base rítmica de jongo, numa pequena cidade do interior da Toscana.

Para que o leitor possa vislumbrar a trajetória do som na obra do artista polonês, através da criação de uma experiência de escuta pessoal, é que segue em anexo um DVD, com fragmentos de espetáculos antigos – imagino que a esta altura já tenham assistido e escutado o “grito cantado” d’*O príncipe constante* – e de produções recentes do *Workcenter*, algumas nas quais participei durante meu período de colaboração, além de diversos exemplos de abordagem do elemento sonoro-musical nas diferentes fases da obra artística do diretor, cronologicamente organizados, vindos do seu contato com fontes tradicionais e de outras sonoridades que o influenciaram.

A melhor forma de acessar esse suporte será em diálogo com o texto, que indicará as faixas-arquivos conforme a escuta e visualização do leitor surjam como necessidades para compreender certo conteúdo. Mas também poderá ser ouvido e assistido isoladamente da parte escrita, apenas como uma pequena experiência de escuta sobre o trânsito sonoro-musical que o artista percorreu, as transformações formais daquilo que continua reverberando no presente e também dos diálogos possíveis de serem estabelecidos com a música contemporânea – ainda que este não seja um foco neste trabalho, mas um desvio para ver e ouvir esta paisagem criativa e investigativa por outros pontos de vista e escuta.

Complementando esse estudo, há no corpo textual – assim como no DVD – problematizações e exemplos comparativos retirados do contexto puro da música contemporânea, da vanguarda ao experimental, para dar materialidade aos possíveis diálogos

estabelecidos entre o trabalho de pesquisa e criação de Grotowski com as transformações práticas e conceituais sofridas pelo som-música, enquanto linguagem artística distinta, no mesmo período de sua atuação. Transformações estas que prosseguiram num caminho próprio, mas que, ao serem pontualmente observadas, foram capazes de ampliar a dimensão de entendimento das propostas grotowskianas, por localizarem-nas em um momento de desenvolvimento histórico-artístico comum, com a possibilidade de existência da partilha de referenciais mútuos, ainda que encontrados muito dificilmente, mais por uma via intuitiva do que lógica. Isto porque, como brinca seriamente seu antigo colaborador Ludwig Flaszen, sua obra era de “retaguarda” (FLASZEN, 2015, p. 165).

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. Sendo o seu teatro e sua pesquisa pós-teatral construídos sobre o terreno do experimental, nada mais pertinente buscar encontrar os seus pontos de diálogo com pesquisadores e compositores desse mesmo terreno, sobretudo John Cage e Murray Schafer, que é o que também intento.

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.

Em cena o som que partiu da Polônia.

Foto 1 – Jerzy Grotowski, 1933 – 1999

1 CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA PESQUISA

Lembro-me de que, nesta época, dizia a meus companheiros: em nossos espetáculos os surdos devem ouvir com seus olhos e os cegos ver com seus ouvidos.

Eugenio Barba

Neste primeiro capítulo apresento termos que serão importantes no decorrer deste estudo. Alguns dos termos são concernentes ao universo teatral, outros são terminologias oriundas da linguagem sonoro-musical, mas adotadas pela linguagem das artes cênicas já há muito tempo. Tais termos são adotados pela proximidade que diretores da primeira metade do século 20, principalmente Stanislavski e Meyerhold, tiveram com o ambiente musical, trazendo elementos dessa convivência para as suas formulações, tanto práticas quanto teóricas.

A explanação sobre estes termos é feita em direta relação com o modo como eles surgiram na metodologia de trabalho de Grotowski ou que com ela podem estabelecer relação, dentro das intenções com as quais realizo este estudo. Com isso também atualizo a noção sobre o sentido prático destes termos numa circunstância de trabalho em franco processo evolutivo.

Entender o sentido destes termos permitirá que nos capítulos seguintes, quando o debruçamento sobre as questões sonoro-musicais dentro da obra de Grotowski em suas diversas fases forem se aprofundando, se possa compreender o significado e o sentido do emprego destes termos na linguagem de trabalho que adotou - e que no *Workcenter* ainda é usual -, postas em contato com noções concernentes ao campo sonológico.

1.1 Ator, participante, *doer*, performer e atuante-sonante

A forma como Grotowski nomeou a pessoa que se coloca no centro da ação performativa, quer seja este um profissional, um não-profissional ou um praticante de uma determinada tradição ritual, foi algo muito móvel ao longo das diferentes fases do seu trabalho.

Estar no centro da ação significa ser o responsável pela sua realização, sua presentificação e criação de sentidos, quer para si próprio (como alguém ligado a um determinado rito sacro-religioso), ou para quem assiste o desenrolar desta ação (o que é a convenção básica que funda o teatro enquanto arte na história da humanidade).

Ator, na acepção literal é aquele que *age*, que faz algo na vista de outros que estão ali para o assistirem na realização desse ato. E que, dentro da noção tradicional que tem em relação ao teatro (também me utilizando da noção comum do termo) age a partir da criação de um personagem, que lhe serve - mesmo que não seja de forma contínua dentro de um mesmo espetáculo - como a interface entre o sentido da obra e o espectador. Esta ideia de ator estava presente na fase teatral de Grotowski, mas foi radicalizada ao ponto de concentrar na figura desse profissional, e sua relação com seu espectador, a raiz do fenômeno teatral, o qual não dependeria de mais nada, a não ser da plenitude dessa presença humana em situação cênica.

Participante foi uma noção presente num segundo momento, o Parateatro, do qual falo mais adiante. O participante não está dentro de um espetáculo, mas dentro de um evento que busca a criação de condições para o encontro de pessoas e a possibilidade de realização de ações que revelem a verdadeira vitalidade do indivíduo, sua humanidade desbloqueada, independente de pertencer ao meio teatral ou não, por conseguinte, as possibilidades que emergem da criação de um ato vital coletivo.

Doer é literalmente aquele que faz, o *fazedor*. Não está mais no terreno do espetáculo, mas no da *arte como veículo*. Ele não faz o ato para que outros o vejam, um público, mas o faz para si mesmo, para a construção de um percurso íntimo, somente compartilhado com outros *doers*, no qual é a transformação das suas forças vitais e da sua percepção que estão contando. Não há personagem, há somente a pessoa e as suas transformações nesse percurso, guiada por cantos antigos com suas qualidades vibratórias, e pelos fundamentos do ofício cênico, presentes na maestria do uso das *ações físicas*. Esta forma de criação de presença é análoga à dos ritos, e pode ser relacionada a alguém que corporifica a presença de uma divindade num culto de matriz africana, por exemplo, ainda

que o *doer* não seja alguém que entra em estado de transe, mas que constrói sua presença com um rigor ritual.

Performer é uma síntese destas formas anteriores. É aquele que está no centro da ação, que a vive e a dirige. É o que está entregue diretamente nesse fazer, diretamente com sua personalidade e as potências do seu corpo-voz, abrindo caminhos para um evento de comum participação, no sentido da qualidade do evento que cria para invocar a participação total dos que lhe fazem fronteiras, os espectadores, que podem participar tanto de forma intensiva quanto extensiva na ação. Mesmo que esteja com a “máscara” da personagem, o performer tem a consciência de nunca deixar de ser ele mesmo. De que estará sempre ligado à sua própria condição pessoal de humanidade, ou seja, não é totalmente um outro, mas alguém que investiga com sua própria vida a presença de um outro que também reside em si próprio, e que realiza isso através do encontro com aquele “estranho” que está ali para vê-lo.

Uma das definições de Grotowski (in MÁSCARA, 1996, p. 77, grifo do autor) se refere ao performer (que o diretor prefere escrever com letra maiúscula para destacar o modo especial com que enxerga esta função) como aquele que faz pontes, “*pontifex*”, ligando este espectador a algo, o sentido da obra, mas do qual a estrutura da obra é o próprio alicerce. O performer é justamente essa ponte porque contem em si o elemento do movimento em direção e através de algo. O *per*, um elemento gramatical que se refere à travessia com risco (BONDÍA, 2001, p. 25), está também na palavra *experiência*, conceito que abordarei em breve. Assim pode-se traduzir performer, buscando uma literalidade do termo, na sua raiz latina (*per* = através; *forma* = configuração das coisas)⁸, como aquele que, se utilizando de uma estrutura de ações intencionais que dão materialidade a uma poética, realiza um percurso através desta mesma estrutura para alcançar para si e propor ao outro um novo estado de conhecimento.

Todas estas são noções cambiantes na obra do encenador e procuro acompanhar seu uso conforme o trânsito realizado nas suas diferentes fases. Mas não há um respeito cronológico tão rigoroso neste sentido, por isso termos concernentes a um período aparecem em outro, conforme a sua pertinência de aplicação dentro de uma determinada questão. Mas entre estes acima mencionados, de fato *performer* é o mais aplicado, pela sua amplitude de significação e conexão com a proposta artística de Grotowski.

⁸ Fonte: <https://www.priberam.pt/DLPO>, acesso em 13/07/2016.

Atuante-sonante por sua vez é um termo funcional que crio para poder trafegar com maior liberdade dentro do campo sonoro-musical que abro para explorar as sonoridades e escutas grotowskianas. É o par que complementa a noção de espectador-ouvinte.

Este termo está amparado sobre a ideia de que a presença daquele que realiza um ato cênico (ator, *doer*, performer) é um fato do agora, um potencial fluxo constante de ações, por isso atuante. Na mesma medida está construída a sua presença sonora, que é intrínseca à sua natureza performativa, quer aja com sons ou no silêncio. Está sempre emitindo algum elemento que pertence ao domínio do som (o silêncio está nele inserido como um negativo complementar) que denuncia a sua presença, logo a qualidade vital desta presença. Som presente no corpo, logo, um corpo sonante. O sonante também como outra natureza da ação do artista da cena, ou seja, além das ações físicas, as ações sonoras. Segundo a concepção de Barba (1991), um corpo que procura seus sons e sons que procuram seu corpo.

1.2 Ressonância

Há duas dimensões da palavra ressonância que coloco em consideração para a apropriação deste elemento como um conceito importante para a pesquisa. A primeira dimensão considerada é o sentido de ressonância como um fenômeno acústico, ligado aos efeitos do som sobre os corpos materiais e os espaços físicos. A segunda dimensão se refere a uma noção filosófica e poética de ressonância, que a conecta com o sentido subjetivo dos efeitos sonoros da voz cantada e falada sobre o psiquismo, especialmente no que se refere aos afetos na memória individual. O modo como esse conceito serve ao trabalho se constitui da tentativa de equilíbrio destas duas diferentes dimensões.

Sendo um importante fenômeno no campo sonoro-musical, a ressonância determina o timbre e a audibilidade de uma fonte sonora, o que se expressa através das diferentes caixas e tubos de ressonância (ou outros meios), que podem ser encontrados tanto nos instrumentos musicais quanto no corpo humano.

O primeiro modo de abordagem da ideia de ressonância parte da prática de Grotowski e sua equipe de atores no TL, na fase de criação de espetáculos. Uma das mais importantes contribuições destes artistas poloneses para o teatro contemporâneo se deu justamente no campo da voz, especialmente quando iniciaram a abordagem dos *ressonadores corporais* ou *fisiológicos* como forma de amplificação das possibilidades sonoras da vocalidade do ator, em níveis de intensidade, tessitura, timbre e matizes.

Considerando o trabalho sobre os ressonadores como um elemento acessível ao ator, exploraram muitos diferentes locais onde eles poderiam ser acessados no corpo. Notou-se que os atores, na formação tradicional das escolas de teatro, eram ensinados a explorar somente o ressonador da cabeça (ou máscara), por uma questão de polidez estética, voltada para um prazer auditivo do público. Outras poucas vezes, o ressonador do peito, para a criação de efeitos dramáticos. No entanto a pesquisa sistemática empreendida levou Grotowski e os atores da sua primeira fase criativa à descoberta das possibilidades quase ilimitadas no uso dos ressonadores do seu organismo vivo. Esta busca fez com que soubessem, naquele período (entre as décadas de 1950 e 60) de forma prática, que o corpo físico do atuante é também um corpo sonoro, pois nesse trabalho entendem que se “pode explorar não só a cabeça e o peito, mas também a parte de trás da cabeça (occipício), o nariz, os dentes, a laringe, a barriga, as costas, assim como o ressonador total, que na verdade, engloba o corpo inteiro, além de outros que ainda desconhecemos.” (GROTOWSKI, 1968, p. 28).

A exploração consciente dos aspectos ressonantes da voz tinha no início a preocupação em criar um ambiente sonoro tal, que além da escuta, o espectador-ouvinte se sentisse “atravessado” pelo som como se este fosse *estereofônico*. Grotowski (1968, p. 110) escreve nesta fase que “o espectador deve sentir-se circundado pela voz do ator como se esta viesse de todas as direções e não só do local onde o ator se encontra; até as paredes devem falar com a voz do ator”. É com esta reflexão que o artista polonês demonstra a sua atenção, se colocado numa perspectiva de espectador-ouvinte, ao uso do espaço como a grande caixa de ressonância que amplifica as vibrações primeiras geradas pelo atuante em si próprio, e que farão uma segunda ressonância no corpo do público-audiente, numa ação focada e que, ao mesmo tempo, gera um resultado objetivo. A orientação para se fazer o espaço “*falar com a voz do ator*” continuou no *Workcenter*, mas transformada na indicação de se fazer o espaço *cantar com a voz do performer*.

É clara aqui uma visão mais científica de Grotowski sobre o uso dos ressonadores fisiológicos, visando resultados de criação de estados sonoros e cênicos especiais. No entanto a citação abaixo explicita o seu cuidado e consciência em abordar o conceito de ressonância:

O termo ressonador é puramente convencional. Desde um ponto de vista científico não se está provado que a pressão subjetiva do ar inalado em uma determinada parte do corpo ocasione que esta área funcione objetivamente como um ressonador (criando assim uma vibração externa neste lugar). No entanto, é um fato que esta pressão subjetiva, e seus sintomas óbvios (vibração), modificam a voz e seu poder de condução. (GROTOWSKI, 1968, p. 117, tradução nossa)

Atentando para a reflexão crítica de Grotowski sobre seu próprio trabalho na citação acima, também podemos antever um ponto de escuta pessoal do artista, que considera a importância da abordagem subjetiva do elemento ressonante no corpo, o que não contradiz, mas afirma, sua atitude de experimentalidade, com a abordagem prática das possibilidades sonoro-musicais do performer e do espaço cênico, numa via que coaduna rigor científico e intuição artística. Mas é importante também ressaltar que, passados quase 50 anos desde esta afirmação, os estudos da acústica evoluíram muito, comprovando que as cavidades ósseas, a laringe e outros “espaços” do corpo humano têm funções de amplificação sonora, extremamente exploradas na música vocal experimental contemporânea, mas também naturalmente desde a antiguidade, em muitas distintas formas eruditas e populares, em muitas diferentes tradições do falar e do cantar da humanidade.

Agora, vista por um viés mais próximo de uma poesia filosófica, ressonância se refere também ao modo como a voz daquele que detém a palavra (pelo canto ou pela fala) continua agindo sobre aquele que o ouviu, através de certo modo de ecoar *na* e ritmar *a* memória, causando devires pela experiência da escuta concentrada. Nesse sentido, ressonância, em relação ao seu modo de atuação sobre os corpos vivos de atuantes-sonantes e espectadores-ouvintes, se refere a um ato sônico sobre a intimidade da escuta do emissor e do receptor. Dal Farra (2013, p. 3) completa este pensamento da seguinte maneira: “Como a ressonância interior se conecta à ressonância que timbra a vocalidade, podemos dizer que ela é manifestação da intimidade. Poderíamos talvez dizer: a intimidade canta como ressonância.”

Este autor tece ainda um paralelo entre o aspecto físico da propriedade de ressonância do som com o aspecto de intimidade do homem. Segundo ele “a série harmônica vibra a intimidade do som” (ibid.). Sendo a série harmônica um fator de constituição interior do fenômeno ressonante, seu “segredo natural”, faz-se uma conexão direta entre a capacidade de manifestação dos aspectos subjetivos da vida interior do ser pela sua habilidade em criar e manifestar ressonância em seu corpo, assim como se observa no mundo dos objetos sonoros.

Esta escuta sensível ajuda a pensar como o uso dos ressonadores orgânicos e da vibração da voz através dos cantos antigos se tornaram elementos tão caros para as pesquisas de Grotowski, ao ponto de participarem do clímax de uma linha evolutiva lógica ao longo de muitos anos de trabalho metódico.

Nos termos dos estudos da acústica, ressonância “consiste na geração de vibrações de grande amplitude num sistema pela aplicação de uma força periódica cuja frequência é igual ou próxima da frequência própria do sistema.” (HENRIQUE, 2002, p. 91). Esta “força

periódica” também pode ser definida como uma *frequência de excitação*, que agindo sobre a frequência natural do sistema (organismo) gerará o fenômeno da ressonância. Segundo Henrique (2002, p. 85) “a curva obtida representa a resposta do sistema oscilatório à excitação exterior”.

Isto, em correspondência com os aspectos dos trabalhos sobre ressonadores corporais e vibração da voz, realizados por Grotowski, representa o sentido físico concreto deste fenômeno, que num segundo momento, se dirigirá para o sentido subjetivo, ou seja, sua ação sobre a esfera íntima daquela pessoa que emite o som e daquela que o recebe. Esta “força periódica/frequência de excitação” está na voz do performer: nas suas nuances entre o falar e o cantar. O que quero dizer é que há neste movimento de criação do fenômeno de ressonância pelo emissor (o atuante-sonante) e o receptor (o espectador-ouvinte) outro movimento resultante, que complementa a circularidade dos efeitos de vibração e ressonância nos corpos e no espaço, criando um evento performativo com alguma específica qualidade vibrátil. É o que se poderia chamar de um círculo de *vibrações simpáticas*⁹.

Este outro movimento diz respeito ao fato de que o emissor, aquele que cria a ressonância primeira a partir do seu corpo, é, mesmo que por uma via indireta, também um ouvinte que recebe “por osmose” a força vibratória no próprio corpo. Já o receptor, aquele que por sua vez recebe a força vibratória em seu corpo, também se torna um emissor, ao estabelecer relações com o som recebido, seja amortecendo-o com sua presença material no espaço, seja por suas respostas fisiológicas, que se originam como uma reação ao movimento psíquico gerado pelo som, através do silêncio, ruídos e ações sonoras precisas, como um modo de respirar ou de bater palmas.

Ao se destacar a relação vibratória entre atuante-sonante e espectador-ouvinte, o fenômeno da ressonância também deve ser notado como um fundamento para a criação do sentido de experiência, segundo a via de abordagem que aqui proponho. Por se tratar de um fenômeno que liga espaços internos de um *corpo-instrumento-receptáculo sonoro* (as pessoas do atuante e do expectante) ao espaço externo, onde a propagação do evento sonoro pode ser

⁹ Tipo de ressonância onde um determinado objeto entra em vibração sem ser tocado diretamente, bastando apenas que um outro objeto esteja a vibrar (uma corda de piano, por exemplo) com uma frequência que é praticamente igual à sua frequência própria. Deste modo, ele entra aparentemente em vibração espontânea. Ou seja, “simpatizou” com aquela frequência. [...] As vibrações por simpatia surgem devido à transferência de energia do primeiro para o segundo objeto através de um determinado meio propagativo (ar, estrutura de ligação). A proximidade entre as frequências próprias dos dois objetos resulta na resposta vibratória significativa do segundo sistema. [...] As vibrações simpáticas só são possíveis quando os sistemas apresentam frequências modais muito próximas. (HENRIQUE, 2002, p. 94)

ampla, uma situação de permutas de percepções íntimas e coletivas é produzida. Pode se criar uma zona de contágio entre o público e o privado através da integração entre o visível e o audível que se configura como a base das artes performativas. A experiência pelo transbordamento das fronteiras entre visualidade e sonoridade se instala nessa região de ressonâncias comuns, que aproxima artistas da cena e audiência, “pois, colocando-os no plano da participação, a escuta reclama um contato, reverberações dos corpos, das salas, dos objetos.” (PAIS, 2010, p. 248 apud DAL FARRA, 2011, p. 5).

1.3 Ponto de Escuta

É possível assimilar a apropriação e desenvolvimento dos elementos sonoro-musicais na obra de Grotowski pensando também a partir do termo *ponto de escuta*, e dialogando com os sentidos que empregam para ele Michel Chion e Livio Tragtemberg. Ambos os pesquisadores concordam que este conceito emerge do conceito de ponto de vista, partilhando semelhanças, especialmente no que tange à sua noção cinética.

Para Chion (1993, p. 75, tradução nossa) tem duas acepções, considerando que sua visão está calcada na relação entre cinema e som: uma objetiva, ligada ao sentido espacial da palavra (o lugar do qual o espectador-ouvinte, na narrativa, escuta o que vê); e outra subjetiva (que se refere ao personagem através do qual aquele escuta).

Para Tragtemberg (1999, p. 36), que elabora seu pensamento a partir da composição da música de cena, existe um “leque de opções” maior de pontos de escuta, que passa pelo diretor, pelo ator/personagem, pela montagem, cenografia e figurinos, e por fim, pelo espectador-ouvinte. O compositor trabalharia como um articulador desses distintos pontos de escuta.

Com estas referências elaboro o uso do ponto de escuta como um conceito importante neste trabalho sobre o som-música em Grotowski entendendo-o como uma mescla de alguns dos diferentes sentidos apontados acima. E dessa mescla surge como uma atitude prática do artista da cena e do público dentro do fenômeno performativo.

O ponto de escuta é uma ação objetiva porque a relação entre o atuante-sonante e o espaço onde estabelece sua presença é orgânica antes de ser estética, ou seja, ele explora a vida acústica do local através do corpo-voz como forma de solidificar ainda mais sua presença. Em contrapartida o espaço reage a esta postura, transformando sua ressonância na medida em que o performer busca a sua resposta sonora, seus ecos. Por isso o ponto de escuta

é móvel, na medida em que tanto o performer quanto o público tem de se adaptar à “natureza omnidirecional do som e da escuta” (CHION, 1993, p. 76), além das qualidades de reflexão dos distintos espaços/arquiteturas. Daí também que, por não estar sempre determinando uma posição precisa no espaço, mesmo que a fonte sonora, o atuante-sonante, esteja imóvel, o ponto de escuta pode ser considerado em seu nomadismo, como somente um “lugar de escuta” (ibid., p. 77).

Também é uma ação subjetiva, mas ampliada para além da ideia de ouvir a partir de uma personagem, porque o efeito do corpo-voz do atuante, manifestando-se num fluxo vibratório vivo e constante, cria um movimento de desensimesmamento do som, que está amalgamado aos desbloqueios psicofísicos do performer, à total abertura do seu processo interior dentro da situação performativa. O atuante tem um ponto de escuta ampliado sobre si mesmo, ainda que use a personagem como uma ponte (mas não uma máscara ou uma vida a ser representada), ainda que não busque se escutar, mas escutar ao espaço, como recomendava Grotowski. Já o espectador experiencia o som como matéria que o atinge de maneira integral, não apenas como disparador de perceptos intelectuais de um discurso lógico ou de provocações emotivas. O som “enquanto formas e matérias em si [...] [com] suas qualidades próprias de timbre e de textura, a sua vibração” (CHION, 1993, p. 32). O ponto de escuta subjetivo se cria a partir do contato com a fonte sonora viva, o performer, e os significados que o espectador-ouvinte atribui para este.

Considerando o modo de trabalho de Grotowski, sugiro seu ponto de escuta como o de *compositor*, sendo equivalente ao de *diretor*, e ainda justificado pela sua autodefinição como um *espectador de profissão*. Estas três escutas se organizaram em sua prática. Dentro do âmbito de manuseio do elemento sonoro-musical ele foi desenvolvendo uma forma de articulação de dois outros pontos de escuta, os mais importantes: os dos atuantes-sonantes e os dos espectadores-ouvintes. E ao longo dos anos de atividade estes dois pontos ora caminharam juntos, ora se separaram.

Focando o olhar e a audição sobre a sonoridade-música como acontecimento orgânico na obra artística e investigativa de Grotowski, é possível pensá-la na perspectiva desta outra “novidade ao corpo”, o *ponto de escuta*, um fator este de relevância para o atuante, mas sobretudo para o espectador, que com ele é alçado a outras camadas de relação com o evento cênico:

Esse [...] ponto de escuta coloca o espectador num espaço dramático. Ele não está mais na plateia, como também não ouve pelos ouvidos das personagens, no palco. Sua escuta se localiza num espaço inventado, criado, que envolve a situação quase

como um todo. É como se sua escuta fosse a resultante das escutas presentes na situação [...] a escuta do espectador [...] soma [...] ações e reações, elaborando um espaço dramático, de sensações. (TRAGTEMBERG, 2008, p. 36-37)

Para que esse ponto de escuta seja factível a sonoridade-música deve ser pensada como um fenômeno contínuo e ininterrupto na cena grotowskiana. Isto quer dizer que a compreendo como sendo concebida pela ideia de uma composição não aproximada, mas sim propositalmente elaborada, com consciência de sua forma composicional por parte dos seus criadores: o diretor e os atuantes. Mesmo que por uma via intuitiva ou autodidata em relação aos pressupostos de uma formalização estética do som (no TL) ou da percepção dos seus efeitos como elemento co-criador da organicidade do performer e da performance como um todo (no *Workcenter*).

Partilhando da perspectiva musical de Attisani sobre a produção recente do *Workcenter* (2013, in R. bras. est. pres., 2013, p. 258), amplio a escuta para perceber que as *composições grotowskianas*, com sua específica abordagem da sonoridade-música, de fato organizam uma estrutura de ações performativas, de tal maneira rigorosa e precisa, que certas formas são transplantadas do universo estrito da musicalidade para o da cena, demonstrando uma montagem orquestrada, “com recurso às sofisticadas técnicas, como sínteses, fusões encadeadas, contrapontos, fugas, etc.”.

A noção de ponto de escuta atua como um elemento de equilíbrio neste transplante, permitindo mais adaptações que rejeições.

1.4 Partitura e composição

A partitura, para o fenômeno musical ou para o cênico, é um constructo técnico objetivo que organiza os fluxos subjetivos (intenções, associações, impulsos) do músico (compositor, instrumentista) e do artista da cena. Mas o que mais pode ser, exatamente, uma partitura para o performer?

Para Stanislavski (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 122) era “toda uma sucessão de posturas ou movimentos dotados de uma interioridade própria”. Para Barba (ibid., p. 123) é “um organismo unitário no qual os vários detalhes e elementos não podem mais ser percebidos como entidades separadas”.

A partitura também pode ser entendida como uma série de ações com formas definidas, que se concatenam num determinado ritmo e se articulam num específico fluxo no

tempo-espço. São ações interdependentes e consistem no corpo dinâmico da composição cênica, pois só assim, integradas, é que geram o estado de organicidade que virá, por sua vez, criar o estado de ressonância que ordenará o espetáculo num todo coerente – o que não quer necessariamente dizer consonante, realístico e linear.

Dessa maneira, a noção de *musicalidade da ação* é feita da junção harmônica desses três elementos (forma, ritmo e fluxo espaço-temporal), e por consequência, o sentido de ação aqui indicado não corrobora para uma visão que separa ação física de ação vocal, corpo e voz, som e intenção. Esta separação, quando surgir, é apenas pela ordem de uma pragmática útil à pesquisa.

Do mesmo modo que numa partitura as notas não se dispõem apenas enquanto proporções matemáticas, mas também com indicações rítmicas, expressivas, temporais e articulativas, o mesmo está presente numa *partitura de ações físicas*, que deve conter uma gama ampla de detalhes. São estes detalhes que, segundo a visão de Grotowski, são necessários para que seja de fato uma sequência de ações físicas (ligadas a um sentido interno do performer) e não somente uma ordenação de movimentos de nível superficial e sem valor significativo. São nestes detalhes, de forma equivalente ao campo musical, que o performer, instrumentista de si próprio, demonstra sua intimidade com o instrumento e o conhecimento da linguagem artística que exercita como canal de contato com outras formas de percepção da realidade, tanto para si quanto para aqueles que o observam e escutam.

Barba (ibid., p. 122) clarifica a relação entre o que faz o atuante e o que busca o observador ao definir como uma ação verdadeira aquela que “produz uma mudança das tensões em todo o corpo e, por consequência, uma mudança na percepção do espectador”.

Dado que o som é uma energia que atua no espaço, perceptível em sua invisibilidade, é através das suas propriedades de vibração e ressonância que irá, estando dentro de uma composição rigorosa de partituras de ações sonoras, afetar os sentidos e transformar a percepção de atuantes-sonantes e espectadores-ouvintes. Estas ações sonoras, rigorosamente construídas, podem surgir com diversas formas:

- no uso da voz cantada ou falada (ou *falacantada*¹⁰);
- na exploração de outros recursos sonoros do corpo (percussivos, vocais);
- da relação sonora com o espaço cênico (sonoridades e acústica do ambiente);

¹⁰ Neologismo a partir do termo alemão *sprechgesang*, que significa, literalmente, falarcantando.

- do uso da vida sonora de figurinos, objetos e adereços cênicos;
- do uso de instrumentos musicais propriamente ditos,
- do estímulo e organização das sonoridades oriundas do público.

Como esclarecido acima, é o encadeamento de uma linha contínua de ações que gera uma partitura. Se o ator, como aponta Barba, se define pela forma da sua partitura, a noção de um ator-músico, ou de um “ator-compositor” conforme sugere Bonfitto (2009), torna-se palpável.

A definição de Grotowski, segundo Flaszen (2015, p. 162, grifo nosso) diz que “**a partitura** de impulsos e reações humanas, não disponível em outros domínios da arte, é a própria substância do teatro: um processo externalizado pelas reações físicas e vocais de um organismo humano vivo”.

Já a composição, entendida como uma ideia mais ampla e que engloba a partitura, precisa ser abordada de uma forma sistemática que possibilite a completa manifestação de seu sentido poético.

A sistematização de uma composição – ainda que na contemporaneidade as formas estejam muito mais multifacetadas – se dá pela *partitura*, um meio de abstração pelo qual se decodifica por objetividade (torna-se possível “ler” um fenômeno invisível) os componentes materiais dos sons que formam uma música. No caso da apropriação por analogia que se faz no campo das artes performativas, em particular no teatro *strictu sensu*, a partitura está inscrita no corpo do performer e se constitui por suas ações, em equivalência às notas musicais. Como um exemplo sobre isso, para o performer do *Workcenter*, um dos elementos fundamentais para a criação de condições para a experiência a partir do canto de tradição e da palavra poética em forma de canção, é a estruturação detalhada da partitura de ações físicas – e sonoras. Estrutura esta sobre a qual os elementos sonoro-musicais estarão integrados, com qualidade de precisão, articulação e organicidade do comportamento dentro da performance.

A noção de composição no domínio das artes performativas, especificamente na maneira de trabalho de Grotowski, está ligada a um modo de organizar os diferentes materiais que podem integrar um evento performativo, considerando suas qualidades cinéticas, sônicas e imagéticas, a partir de um modo equilibrado da razão operar, articulando os elementos vivos criados pelo performer num todo orgânico que dá forma à ação.

Esta organização se dá com as nuances e matizes de energia expressiva desses elementos, colocados no tempo e no espaço, visando a concepção de sentidos, que pode ser em direção à percepção do público ou do performer. A direção desta percepção será o que irá variar conforme as diferentes fases no trabalho de Grotowski: para o público na fase da arte como apresentação, para o performer na fase da arte como veículo.

Uma forma que o encenador encontrou para trabalhar sobre o que chamou de composição, visando a criação da obra performativa, foi a noção de *montagem*, familiar à linguagem cinematográfica e que tem entre suas origens a terminologia de trabalho de Sergei Eisenstein, cineasta russo, que migrando do teatro para o cinema, fundamentou, nas primeiras décadas do século 20, as bases do cinema enquanto forma de expressão artística.

A composição é uma tarefa do performer, em relação à construção da sua linha de ações físico-sonoras, que com o tempo passa a ser uma tarefa voltada para os sentidos particulares que estas ações poderiam ter para o seu processo interior. Já a montagem seria tarefa do diretor, na construção de significações a partir da interpolação das composições isoladas dos performers. Okamoto (2004, p. 17-18) traz uma proposta de diferenciação entre composição e montagem, tendo a música como um exemplo:

A montagem, como a composição, é uma síntese de materiais retirados de seus contextos originais. [...] A composição parece ligada à fusão total dos elementos que a constituem. Seus elementos aspiram a um *todo unificado*, uma *unidade superior*. [...] O mesmo se ouve na música, na construção de uma linha melódica contínua. Os instrumentos são modelados como planos com evidentes primeiro plano e planos de fundo: cada instrumento espera o momento certo de realizar seu solo. A montagem, ao contrário, é construída tendo como base a desunião dos elementos. Cada uma das partes que tomam parte da obra é apresentada como autônoma em relação às demais. Cada elemento ajuda a construir o todo, mas é, em si, uma unidade. A obra não se apresenta como uma composição total, ou seja, os elementos que dela tomam parte, não se apresentam integralmente fundidos a ela. A relação parte-todo não é apenas evidente, mas também significativa. [...] A montagem é uma síntese complexa, reunindo visões de um objeto tomadas de cima e de baixo, de um lado e de outro. [...] Na música, a mesma lógica pode ser ouvida no jazz. Todos os elementos são levados para primeiro plano. Não há vozes que se sobressaem em relação a um fundo sonoro. Tudo trabalha.

A composição musical sendo uma criação, *a priori*, para ser executada muitas vezes, tem a necessidade de preservação e transmissão por alguma forma de registro: mnemônico, gráfico ou por gravação mediada tecnologicamente. A composição compreendida no âmbito da performatividade tem como medida primeira a fixação de sentidos e intenções por uma memória do corpo e da psique, que diz respeito ao trabalho do performer; e conseqüentemente por uma sinalização espaço-temporal empregada pela montagem do diretor/encenador, que busca um modo de fixar a maneira com que deseja que flua a atenção de quem age (o artista

cênico) e quem vê e ouve a ação (o espectador-ouvinte). Desta forma é que a composição cênica final – construída de fragmentos de composição de ações montados em blocos de significação dramática - também poderá ser executada muitas vezes, ainda que se mudem os “instrumentistas”.

1.5 Organicidade

O conceito de organicidade, na forma como decidi abordar o termo, se refere ao sentido de proximidade com a origem musicológica da palavra, que está ligada à ideia de um sistema material ressonante, visto ser originário das palavras *órgão* e *organismo*. A primeira nos remetendo a princípio a um específico e complexo instrumento musical e posteriormente a um componente dos corpos vivos, também com funções específicas e complexas em sua base. Já a segunda nos remetendo à organização de um sistema composto por muitos órgãos, com suas especificidades tendendo, ou buscando sempre, um funcionamento *harmônico*.

Segundo Cabral (apud KAROLYI, 1965, [s. p.]) o termo *organalis* tem várias acepções dentro de uma perspectiva sonoro-musical:

Cabe notar [...] que não há unanimidade entre os musicólogos quanto à etimologia da palavra *organalis*: discute-se se deriva de *organare* (organizar) ou de *organum* mesmo (órgão [o instrumento]), sugerindo que a voz paralela era eventualmente executada por este ou outro instrumento. Recordemos, de fato, que, em latim, as palavras derivadas de *organum* referem-se não só ao órgão, como a instrumentos em geral. Aliás, o adjetivo *organicus* significa tanto *instrumental*, *referente a instrumentos*, como *melodioso*, *harmonioso*. (KAROLYI, 1965, [s. p.])

Se isolarmos apenas a ideia inicial de órgão enquanto instrumento musical complexo, chegaremos a uma metaforização do corpo do performer enquanto instrumento vivo, sujeito a operar sob determinadas leis físicas e biológicas e apto a desenvolver ou descobrir diferentes *tecnologias elementares* de operatividade para fins artísticos e/ou de criação de estados não-cotidianos de presença humana. E dentro dessa ideia de tecnologia elementar é que Grotowski trabalhará com o canto de tradição como um *organon*¹¹, um instrumento para ajudar a descobrir a vida do corpo. E, conectando-se à ideia apontada acima, também o termo organicidade passa a indicar um modo *melodioso e harmônico* – e coerente – do corpo-voz fluir dentro de uma situação performativa.

Desta forma se cria uma aproximação ainda maior da possibilidade de leitura da cena e do trabalho do atuante pelo viés musical, e pode-se interligar os dois termos musicais vistos

¹¹ Adoto esta grafia por ser a mesma adotada por Grotowski, sendo assim possível manter uma unidade entre as suas terminologias e as que eu uso no estudo.

acima, partitura e composição, recorrentes nas diferentes terminologias de trabalho teatral, não apenas de Grotowski, mas também de Stanislavski e Meyerhold.

Assim podemos visualizar estes termos, aplicados numa ordem funcional, presente tanto no universo da prática musical quanto na sua apropriação pelo *métier* do teatro:

PARTITURA - COMPOSIÇÃO – ORGANICIDADE

Quanto à noção de organicidade podemos entender, nesta classificação acima, onde ela aparece como último elemento do trinômio, como aquilo que aglutina e permite a fluência da concepção artística em si e da fruição da ação performativa construída sobre os rigorosos princípios que deverão existir na criação e estruturação desta mesma ação.

Uma passagem interessante na experiência de aprendizagem de Richards (2012, p.74) junto a Grotowski revelou para ele, que teve como base artística uma forte formação jazzística (tocava saxofone e clarinete), o que seria a organicidade dentro de um sentido de criação de fluência numa estrutura específica de ações físicas:

Ainda que eu não soubesse exatamente o que isso queria dizer, entendi que significava algo não forçado, algo natural, assim como são naturais os movimentos dos gatos. [...] Se você observa um gato, pode ver que todos os seus movimentos são fluidos e conectados, mesmo os mais rápidos.

Grotowski passou a utilizar o termo organicidade como terminologia de trabalho, segundo aponta Motta Lima (2012, p. 186), a partir do processo realizado com o ator Ryszard Cieslak na criação do espetáculo *O príncipe constante*, no final dos anos de 1960. Enxergou este termo como significando um modo integrado de atuação, onde as esferas psíquicas não estavam separadas das esferas corporais do performer, sendo a união plena das forças *mentais, biológicas e instintivas* as condições para aquilo que seria o *ato total*¹² no fazer do artista cênico.

É esta forma de integração e manifestação fluida da presença do corpo em performance que permite perceber uma qualidade de organização musical deste mesmo corpo em relação ao tempo e espaço *do* e *no* momento da sua expressão artística. O termo “expressão artística” uso de forma deliberada aqui, generalizando as diferentes ideias de ato criativo, mas é importante deixar claro que nas pesquisas e criações do diretor polonês não estava em foco a busca de um ideal de “expressão artística”, mas sim o sentido essencial da

¹² “É [...] algo difícil de definir, ainda que muito tangível do ponto de vista do trabalho; é o ato de desnudar-se, de arrancar a máscara da vida cotidiana, de exteriorizar-se. [...] É um ato solene e profundo de revelação. [...] É como um passo até o mais alto grau do organismo do ator onde a consciência e os instintos estarão unidos” (GROTOWSKI, 1968, p. 179, tradução nossa).

presença humana em condições de apresentação de si próprio num ato público, através do veículo para esta meta que a arte vai significando, de forma cada vez mais vertical, para ele, ao longo dos anos de sua investigação.

O modo como Grotowski notou e desenvolveu a noção de organicidade em seu trabalho a partir de *O príncipe constante* estava completamente ligado ao seu modo de trabalho anterior, revelado em criações anteriores como *Akropolis* e *Dr. Fausto*. Podemos notar que este elemento já era latente como um germe nessas obras, especialmente no rigor com que trabalhava a composição dos atores e a montagem dos espetáculos – especialmente em relação ao uso do *tempo-ritmo*, quer direcionando-o para as ações dos atores, quer direcionando-o para a estruturação geral das peças. Por isso podemos perceber que algo de orgânico já se manifestava nestes trabalhos anteriores, mas dentro de um rigor formal mais “arquitetônico”, “geométrico”. Não no sentido de linearidades ou simetrias, muito pelo contrário (isso era algo que Grotowski combatia), mas justamente pelo fato de buscar uma forma declaradamente artificial para que a vida interior do atuante encontrasse uma via de afloramento segura; que a protegesse da dissolução numa esfera de apreensão vaga e puramente conceitual por parte do público.

Podemos entender isto também como a necessária, e não antagônica relação, que via entre estrutura e espontaneidade. Isto o aproxima das práticas criativas da música experimental, onde a estrutura composicional objetivada, muitas vezes é colocada em choque com a permissão do acaso e da indeterminação inseridos nas variações espaço-temporais da performance e na subjetividade da interpretação do performer, como explorou Cage em obras como *4'33''* (**DVD arquivo 2**), onde cada realidade sonora dos ambientes, não idealizadas, afeta de forma diferente a escuta e mesmo a “execução silenciosa” da peça.

A organicidade aliada à atenção sobre o tempo-ritmo da composição/estrutura cria a possibilidade de um resultado sonoramente coerente, que o espectador-ouvinte apreende em diversos níveis, mesmo no da escuta profunda¹³, onde som e silêncio são postos em atrito enquanto elementos voláteis dentro de uma performance cênico-musical.

¹³ O termo *escuta* ou *audição profunda* (*deep listening*) foi criado pela compositora estadunidense Pauline Oliveros (1932) e define o seu trabalho no campo da música experimental, com suas pesquisas sobre acústica espacial em interação com a voz humana, instrumentos e recursos eletrônicos. Pode ser definida como “a exploração da diferença entre a natureza involuntária do ouvir e a voluntária, naturalmente seletiva – exclusiva e inclusiva – da escuta” (fonte: <http://deeplisting.org/site/content/about>, acesso em 14/07/2016, tradução nossa).

Grotowski percebeu que alcançou o mais alto nível do seu trabalho da fase de espetáculos numa experiência de escuta. Considerando um modo de composição onde a organicidade está plenamente manifestada especialmente no trabalho de Cieslak, que, por conseguinte, influencia e aviva toda a musicalidade explorada na encenação de *O príncipe constante* – com os demais atores, suas vozes e ações sobre o espaço-tempo da cena – o encenador compreende que chegara a um limite. Um limite dentro das possibilidades que as convenções teatrais permitiam, por mais experimentais que fossem suas atitudes dentro delas. E que ao romper, após a montagem de *Apocalypsis cum figuris*, com a noção normatizada de criação de espetáculos daquele momento, pode se aventurar em novos caminhos que o levariam a ver mais acuradamente a ação do elemento sonoro-musical como fenômeno orgânico e gerador de organicidade dentro de situações performativas.

Na sua trajetória artística o diretor polonês organiza uma práxis em *experimentalidade dialética*. É dialética por dois motivos. Primeiro, porque cria um sistema próprio e bem específico de trabalho sobre o performer (ou, digamos assim, o instrumentista do corpo-voz) que se orienta por observações precisas sobre o comportamento **orgânico** do corpo humano em situação de performatividade. Segundo, porque através da sua pesquisa visando a presença viva e desbloqueada do organismo do performer, o insere numa obra **inorgânica**, que é como podemos definir suas encenações, especialmente *Akropolis* e *O príncipe constante*. Aqui, o inorgânico não é ajuizado com valor, se refere tão somente aos aspectos de estruturação das cenas sob a perspectiva da montagem do diretor, que deixam os elementos de artifício da obra evidentes, servindo de tema básico sobre o qual se destacará, em *contraponto*, toda a linha orgânica de ações da estrutura do papel. Um exemplo nesse sentido é o próprio trabalho realizado por Cieslak em *O príncipe constante*.

No que concerne ao elemento sonoro-musical nesta obra, como um exemplo de organicidade sobre a artificialidade, Burzynski¹⁴ (BURZINSKI apud MOTTA LIMA, 2012, p. 184) relata que “Cieslak esculpia o espaço com sua voz. Ele era sua voz, ele estava completo nela”.

E como o elemento sonoro-musical participa nesses dois quadros?

No primeiro, do comportamento orgânico, o que se pode notar é o uso do canto e da sonoridade das ações físicas como meio de expressão da interioridade do performer e uma ferramenta de orientação (segundo Attisani (2013, p. 253), *instrumentos de viagem*) dos

¹⁴ Comentário extraído do filme *The Total Actor*.

processos orgânicos do corpo em situação performativa, dos seus impulsos e associações imagéticas. Com isso se cria um canal aberto para o exterior, para o contato objetivo, no qual o som atua através dos campos vibratórios que gera no atuante-sonante e no espectador-ouvinte, e onde, contando com o auxílio da reverberação acústica dos diferentes espaços, abre campos de ressonância em ambos os corpos, conferindo ao evento cênico-musical um sistema orgânico de interação entre quem assiste-escuta e quem realiza-escutando a ação.

Refletindo sobre o trabalho de experimentalidade atual do *Workcenter*, Attisani (2013, p. 254) diz que “os cantos fazem nascer ações individuais e corais”, mas estendendo essa afirmação para todas as épocas do trabalho de Grotowski considero que fazem também, junto com os vários outros recursos sonoros utilizados, nascer as relações de escuta íntima e participativa no espectador-ouvinte, no participante, no praticante, na testemunha.

No segundo quadro, da obra inorgânica, a experimentalidade sobre o uso do fenômeno sonoro, através dos cantos, das ações físicas, dos instrumentos musicais e da exploração dos objetos/cenário/figurino, desde a segunda metade do século 20 no contexto do TL até os dias de hoje, se desenvolveu com uma lógica que se transformou, mas que não perdeu a noção da sonoridade-música como uma forma de segundo texto do performer, que contraponteia com as suas partituras de ações físicas.

Além disso, o caráter de obra inorgânica, assentada sobre o princípio de montagem que desnaturaliza a cena, que perdura até hoje de forma mais requintada e sutil, serve-se do som-música como um material de ligação entre as partes, um *ligamên*¹⁵. Esta é uma maneira de permitir fluência orgânica entre partes de uma estrutura performativa que se monta num princípio de razão inorgânica, formal e alegórico, que, parafraseando Bürger (1974, p. 118) são fragmentos que contrastam com o símbolo orgânico que os constrói, neste caso o corpo humano primando pela organicidade da própria presença.

A dialética das duas situações forma um paradoxo vívido, tal qual o das escadarias de Escher, que descem subindo e sobem descendo. Ou mesmo da referida composição 4'33", que soa sem ser “tocada”.

¹⁵ Termo utilizado pelo ator e pesquisador Luís Otávio Burnier (1956-1995), fundador do *Lume Teatro*, que define elementos que interligam partes independentes de uma estrutura de ações ou cenas.

1.6 Tempo-Ritmo

O performer, nas suas diferentes formas de expressão (ritos, manifestações populares, teatro, dança, *performance*, circo, e normalmente na música) sabe como dar formas ao tempo. Processo este empreendido através do uso consciente do ritmo como uma ferramenta que o permite “tecer”, “desenhar” ou “esculpir” sua presença, em impulsos, ações e reações. Este uso consciente, em muitos casos, pode ter uma motivação inconsciente, que é dada tão somente pela inteireza de presença na ação performativa e na organicidade do comportamento extracotidiano¹⁶.

Do verbo grego *reo* (correr, escorrer) é que nasce a palavra *ritmo* - e também a palavra *rio* - que por sua vez significa literalmente “uma forma particular de fluir” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 252). Disto podemos extrair uma definição básica do conceito de tempo-ritmo como *um modo específico do performer distribuir as formas da sua presença na dimensão temporal sobre a qual atua*.

No entanto tempo-ritmo, numa aproximação com uma terminologia mais estritamente musical, pode soar quase como um pleonismo, já que neste campo o conceito de tempo embute o de ritmo e vice-versa – com suas especificidades expressivas determinadas, como andamentos, *rallentandos*, *accelerandos*, pausas, etc. Neste caso, para expandir o modo de apropriação deste conceito que tem raízes no campo musicológico, prefiro entender que, aprofundando a definição para um uso livre pelas artes cênicas, tempo-ritmo se refere ao modo equilibrado do uso do **tempo individual dentro do tempo coletivo**. Isto é, a equação do *tempo* interno (individual) que se organiza por um ritmo subjetivo e que flui conectado harmonicamente ao *tempo* externo (coletivo) e de ritmo objetivo, que é aquele que é compartilhado entre todos os “fazedores” da obra, os atuantes e os observadores. É um costume no teatro dizer-se que o tempo do ator não é o tempo do espectador, o que a prática confirma, mas isto também revela que por partilharem o mesmo evento, em suas camadas exteriores objetivas, visuais e espaciais, o que acontece então, nessa sobreposição de tempos individuais, é uma polirritmia de subjetividades compassadas pelos marcos cronológicos-estruturais da performance (seu início, meio e fim, minutos e horas de duração) e suas

¹⁶ Comportamento extracotidiano foi um termo tornado corrente a partir da Antropologia Teatral, capitaneada por Eugenio Barba, diretor e teórico italiano, fundador do *Odin Teatret*. Este termo basicamente se refere à transformação do estado psicofísico cotidiano, dado pelas diferentes técnicas teatrais e não-teatrais (inclusive o esporte e muitas outras manifestações humanas), onde o corpo passa a ser regido por diferentes leis de equilíbrio, organização sensório-motora, uso da voz, entre muitas outras. Um dos princípios que melhor definem o comportamento extracotidiano, segundo Barba, é a “coerência incoerente”, ou seja, o uso do máximo de esforço para o mínimo de resultados.

subdivisões (atos, cenas, ações, pausas). O *tempo* interno é inapreensível em suas estruturas sutis pela percepção terceira, enquanto o *tempo* coletivo pode ser margeado, historiografado.

Em relação à atuação do tempo-ritmo sobre os aspectos cinéticos do trabalho do performer (ou do ator, para me adequar à sua terminologia), Stanislavski também apontou para uma divisão entre tempo-ritmo interior e tempo-ritmo exterior. O tempo-ritmo exterior funcionaria como um organizador da partitura de ações físicas manifestadas na camada visual da cena, e através dessa operação possibilitaria o acesso ao tempo-ritmo interior, que se refere à percepção intensiva dos sentidos subjetivos da ação, tanto para atuentes quanto para o público.

Considerando o evento cênico fundamentalmente uma ação coletiva, que envolve ações e textos de muitos diferentes agentes, aconselhava que cada ator desenvolvesse a capacidade de isolar o seu tempo-ritmo individual, mas buscando a *escuta* dos demais tempos-ritmos presentes, organizando sua própria teia de relações, para que extraísse as combinações que fossem necessárias às dinâmicas, andamentos, divisões de compasso e cadências (no sentido rítmico do termo) que tivesse elaborado para sua partitura pessoal. Desta forma ressalta o papel central do tempo-ritmo sobre a qualidade de presença de vida e organicidade no trabalho do ator:

O tempo-ritmo tem a capacidade mágica de afetar o estado de espírito de vocês. [...] [Ele] estimula não apenas a sua memória emocional, [...] mas também dá vida à sua memória visual e às suas imagens. Eis a razão pela qual é errado pretender que o tempo-ritmo signifique apenas compasso e velocidade. (STANISLAVSKI, 1997, p. 186)

A ação que está conectada às nuances do tempo-ritmo interior do atuante-sonante surge para o espectador-ouvinte como afetos e efeitos precisos sobre o tempo-ritmo exterior, ou seja, aquele que está ligado à espacialidade, o conjunto que é percebido como primeira camada na obra cênico-musical. Como lembra Grotowski (1996, p. 76, tradução nossa, grifos do autor e nosso):

No momento do desafio aparece a ritmização dos impulsos humanos. O ritual é um momento de grande intensidade. Intensidade provocada. *A vida se torna então rítmica*. O Performer sabe ligar o impulso corpóreo à *sonoridade* (o fluxo da vida deve se articular em formas).

Considerando a fundamental colaboração de Meyerhold para o pensamento das relações entre música e cena no ocidente, extraio, de forma similar a deste encenador, a noção da música, em suas diferentes possibilidades de materialização sonológica, como o

principal elemento organizador da presença do corpo humano numa situação performativa. Um elemento sonoro que colabora na criação do denominado *estado extracotidiano* do performer, e que pode facilmente se notar em qualquer situação onde a presença humana seja afetada pelo som organizado estruturalmente ou construído intencionalmente no “acaso”.

Pense no corpo em uma situação comum de dança de salão, num folguedo popular, ou numa festa social. Não é mais um corpo cotidiano que se move, é, potencialmente, um corpo atravessado pelos impulsos gerados pela sonoridade-música e que salta para outro nível de vitalidade da sua própria presença biológica no aqui-agora. A música nessa situação “é um flexibilizador do espaço e do tempo” (CHION, 1993, p. 70), mas a partir do espaço-tempo de um corpo performante que afeta todos os demais espaços-tempos à sua volta, orgânicos e inorgânicos, materiais e imateriais.

Há vários afetos possíveis de serem causados pelo fenômeno sonoro-musical sobre o corpo, que tem como disparadores os diferentes aspectos que formam o som enquanto potência de musicalidade, como os tons e os timbres. Este *patamar de musicalidade* de qualquer fenômeno sonoro será atingido sempre que o ouvinte assim o determinar, quer dizer, conforme a sua capacidade de abertura e organização da própria escuta, em relação aquilo de recebe de estímulos externos. Por exemplo, escutar um trem de passageiros e a relação entre vozes humanas e ruídos da máquina deslocando-se sobre os trilhos, buscando encontrar nisso um jogo musical, ainda que regido por combinações sonoras ao acaso.

O ritmo, dentre estes aspectos que formam o fenômeno sonoro-musical, será o mais importante e o de impacto mais imediato sobre o *bios*¹⁷ do ser humano, que de uma situação cotidiana pode ser levado rapidamente a experimentar uma situação de mudança do comportamento ordinário do corpo, num transbordamento da sua vitalidade e da dilatação do modo pessoal de estar no presente. Por exemplo, é o que fazem, ancestralmente, os cantos de trabalho em qualquer parte do mundo. Harmonizam corpo e atividade, embebendo o trabalho de fluxos autopoiéticos¹⁸ de subjetividade, que colaboram para a mecânica da produção

¹⁷ Termo normalmente empregado por Barba, se refere ao nível do comportamento fisiológico do corpo humano, sua anatomia e seu organismo, seu modo cotidiano de articular sua presença viva no mundo. No contexto performativo esse nível deve se alterar para um *bios cênico*, que consiste na criação de um novo comportamento do corpo, uma segunda natureza, a partir dos pressupostos formais das diversas técnicas e tradições espetaculares.

¹⁸ Poiesis é um termo grego que significa produção. Autopoiese quer dizer autoprodução. A palavra surgiu pela primeira vez na literatura internacional em 1974, num artigo publicado por Varela, Maturana e Uribe, para definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos. Esses sistemas são autopoiéticos por definição, porque recompõem continuamente os seus componentes desgastados. Pode-se concluir, portanto, que um sistema autopoiético é ao mesmo tempo produtor e produto. (MARIOTTI, [s. d.])

material objetiva, mas que não deixam o corpo e o trabalho sucumbidos apenas a esta mecânica, dando a estes uma aura de performatividade artística.

Esta citação de Meyerhold (in BRAUN, 1969 apud BARBA; SAVARESE, 2012, p. 258), acerca da montagem da sua versão de “Tristão e Isolda”, deixa muito clara a importância do elemento sonoro-musical em seu aspecto rítmico para a criação de sensações orgânicas e alterações de percepções sobre o *bios* numa situação de performance:

A música, que determina o tempo de cada acontecimento em cena, dita um ritmo que não tem nada a ver com a vida cotidiana. [...] A essência do ritmo cênico é a antítese da vida real cotidiana. [...] No teatro musical, à medida que a partitura impõe um tempo exato, ela livra o ator das exigências do seu temperamento. O ator, no teatro musical, deve absorver a essência da partitura e traduzir cada detalhe da imagem musical em termos plásticos. [...] É sobretudo através do ator que a música traduz a dimensão do tempo em termos espaciais. Antes que a música fosse dramatizada, ela podia criar uma imagem ilusória somente no tempo; mas depois de dramatizada, ela foi capaz de ganhar o espaço. O ilusório se tornou real quando o mimo e o movimento do ator se subordinaram ao desenho musical: o que antes estava apenas no tempo, agora manifestou-se no espaço.

Há uma relação estreita entre tempo-ritmo, organicidade e energia das ações (sonoras e físicas) no tempo e no espaço da estrutura de um espetáculo/performance, a qual Grotowski soube explorar muito bem e transmitir aos seus sucessores. Exemplos estão em *Akropolis*, onde há o encadeamento constante de ações físico-sonoras que determinam a impressão musical que envolve toda a encenação; ou em *The Living Room*, dirigido por Richards, onde o fluxo contínuo dos cantos afro-caribenhos gera o vórtice vibracional que afeta a percepção temporal-espacial dos espectadores-ouvintes. Em ambos os casos é na relação entre tempo-ritmo, organicidade e energia das ações, que vão se ordenando a construção - na percepção dos espectadores-ouvintes e dos atuantes-sonantes - de sensações simultâneas de diferentes tempos (ordinários, míticos, metafísicos) que envolvem a situação compartilhada com os performers.

O tempo-ritmo é também uma matéria que, retirada do seu contexto abstrato – sua noção cronológica – é tratada pelo artista cênico, através de um embate psicofísico (a ideia de luta com o tempo de Meyerhold), até que possa ser percebida pelos sentidos, e tornar-se uma matéria concretamente “sensorializada” (Barba, 2012, p. 258).

O tempo-ritmo se relaciona com a capacidade de equacionar ações longas e breves dentro de uma estrutura individual (partitura) introduzida em uma estrutura coletiva (a obra). Com essa consciência a atuação extrapola a dimensão visual-espacial e pode ser apreendida na dimensão proprioceptivo-temporal. É a *ação no tempo*.

O uso consciente desse elemento tempo-rítmico pelo artista cênico produz o curso de organicidade pelo qual a vida, com seus impulsos naturais, pode fluir, onde a totalidade psicofísica está engajada no fazer da ação plena (o ato de cantar, a ação física), integração de todas as faculdades do humano num único ponto, que traz qualidade à presença performativa e ao ato interior com ressonância sobre a subjetividade do espectador-ouvinte. A equação de ações longas e curtas, em alternância na linha de desenvolvimento da performance como um todo, recria e/ou traz as emoções remissivas ligadas à interioridade dos atuantes e dos espectadores, sendo assim um importante meio de criação de contato e troca dinâmica e sutil entre estes.

Sendo extraído de um contexto abstrato para a concretude da cena pelo performer, o tempo-ritmo, tornado apreensível sensorialmente pelo público, é um dos fatores que organizam a forma necessária para que ocorra a experiência através do que se vê e se escuta no espectro da obra grotowskiana. Através da imagem do atuante como um “escultor” do tempo, Barba nos traz a importante conclusão de que o ritmo é que torna esse esculpir o ato de criação de um “tempo-em-vida” (ibid.).

O tempo-ritmo está conectado ao sentido de *intenção*. É a intenção clara e justa que define um tempo-ritmo na ação claro e justo. Stanislavski (TOPORKOV, 1979 apud BARBA; SAVARESE, 2012, p. 91) dá este exemplo prático: “Um ritmo é estar em pé e esperar um rato; outro, completamente diferente, é esperar um tigre que está se arrastando em sua direção”.

O tempo-ritmo como conceito que totaliza e representa, em primeira instância, a relação do meio cênico (onde se inclui o fazer do performer) com o meio sonoro-musical, embute em si tudo o que se refere ao universo da rítmica. A que se destacar a importância do *silêncio* e de suas expressões na cena/ação na forma de pausas, quer sejam físicas ou sonoro-musicais. Considerando-se o silêncio e a pausa como a *não-ação* dentro de um campo de possibilidades, um espaço em branco – espaço enquanto lugar e dimensão da cena e do corpo com suas potências físico-sonoras – podemos entender que este “campo branco” é a base para a articulação das nuances do tempo-ritmo.

Para o artista cênico o silêncio ou a pausa não significam absolutamente ausência de ação, pois a ação poderá continuar se desenvolvendo no silêncio e na pausa, tanto num nível ostensivo sobre o espaço, através do movimento, quanto num nível intensivo, na aparente imobilidade do corpo, ou o que Barba nomeia de “pulsção retida” (ibid.). Esta forma de proceder faz com que os silêncios e pausas se transformem em recursos para manter o *ritmo*-

em-vida, ou seja, se transformam em recursos de transição entre uma e outra ação dentro da estrutura individual do(s) atuante(s) e da estrutura total do espetáculo/performance, garantindo desta forma, o uso orgânico do tempo contra um uso mecânico.

A consciência, pelo performer, do espaço vazio, é que irá gerar sua capacidade de criar dentro das leis do tempo-ritmo, que envolvem, além do silêncio e da pausa, alternâncias de andamento, acentuações do gesto, do canto e da fala, estruturas de compasso, pulsação, divisão e subdivisão. Elementos estes todos de origem musical, mas completamente aplicáveis ao universo das artes performativas. Para uma visualidade do tempo-ritmo aplicado à ação cênica e do valor da pausa-silêncio numa ação sonora, vale esta reflexão de Biagini, a partir de uma fala de Grotowski: “A dança não se revela quando o pé está no chão, mas quando está no ar. A música não se dá no som, mas na pausa” (informação verbal)¹⁹.

Neste jogo de alternância entre som e silêncio, e entre as suas dimensões e expressões, é que se molda a relação com o público, na sua condição de plateia e audiência. Na busca do equilíbrio dinâmico dessas manifestações e suas qualidades é que fluirá a atenção do espectador-ouvinte, em relação à *presença* do performer com seus atos físicos e sonoros. Fluência cambiante entre - numa aproximação com a noção dos efeitos da presença (GUMBRECHT, 2004) – “intensidades” e “apaziguamentos” da experiência diante do que se vê e se escuta da cena.

A compreensão do tempo-ritmo pelo atuante-sonante (e não somente por este, mas também pelo espectador-ouvinte) lhe dá um grau de autonomia criativa superior, com o qual pode ser visto na perspectiva da prática da composição de equivalência musical: torna-se um compositor de *ações físicas e sonoras*. Mas um compositor que escreve sempre para o seu próprio instrumento e que recompõe sua “música” tocando sempre que está presente na orquestração e execução do próprio concerto.

A consciência do tempo-ritmo existe para que o performer seja capaz de se manter presente na ação, conduzindo, pela maleabilidade do fluxo temporal no espaço, a atenção de quem lhe observa, evitando a previsibilidade de seus atos, para este e para si mesmo, podendo causar assim a sensação constante de vida numa estrutura performativa e de surpresa para os sentidos. Barba aponta alguns caminhos para este uso consciente do princípio do tempo-ritmo pelo artista cênico: mudanças repentinas de direção no espaço, começar uma ação pela oposição a esta ação, manter a precisão da estrutura alternando andamentos, dilatar pausas e

¹⁹ Informação fornecida em *workshop* realizado em 2011, na Funarte MG, em Belo Horizonte, dentro da programação do ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas.

silêncios. Em resumo recomenda ao performer “inventar uma infinidade de microrritmos” na ação, microrritmos parametrados pelo comportamento biológico natural e seus impulsos orgânicos, e que tenderão a se tornar a *subpartitura* e/ou a *subdivisão* sobre a qual se desenrolará a partitura e/ou a pulsação principal – os contornos formais mais evidentes – da ação.

Tendo por referência um exercício executado por Stanislavski – o ato de esperar um trem em tempos longos ou curtos - seu aluno Toporkov descreve assim a manipulação das dinâmicas do tempo-ritmo:

As ações eram sempre as mesmas, ainda que com ritmos completamente diferentes, e Konstantin Sergeyevich era capaz de executar esses exercícios em qualquer ordem: aumentando o ritmo, diminuindo-o, mudando-o de repente. [...] Ele era capaz de dominar todos os ritmos graças ao perseverante **trabalho sobre si mesmo**. (TOPORKOV, 1979 apud BARBA; SAVARESE, 2012, p. 254, grifo nosso)

Dentro do ponto de escuta que é proposto nesta pesquisa, é como parte crucial do aprofundamento dessa noção stanislavskiana de *trabalho sobre si mesmo* que o tempo-ritmo, através do canto e da composição de ações, será continuado por Grotowski também na fase da *arte como veículo*, prosseguindo em toda a trajetória do *Workcenter* como terminologia básica do ofício performativo.

Stanislavski observou o poder de influência do tempo-ritmo sobre as esferas sensoriais, mnemônicas e emocionais do corpo humano, que configurado dentro das especificidades presentes na palavra poética e na palavra prosaica, também atingem, como Grotowski (1996, p. 12) notará posteriormente no trabalho com os cantos vibratórios antigos, “a cabeça, o coração e o corpo” do atuante. O diretor russo dimensiona este poder de ação do tempo-ritmo sobre o organismo do artista cênico desta forma:

Mesmo quando não entendemos o significado das palavras, seus sons nos afetam através de seus tempo-ritmos. [...] Pensem [...] nos versos nos quais os tempo-ritmos criam imagens sonoras como, por exemplo, o badalar dos sinos ou o tropel das patas de cavalos. [...] Existe uma interdependência, interação e vínculo indissolúveis entre o tempo-ritmo e o sentimento, e, inversamente, entre o sentimento e o tempo-ritmo. (STANISLAVSKI, 1997, p. 185)

Em diálogo com este posicionamento, Grotowski (2012, p. 141-142), no contexto do trabalho sobre os cantos antigos e relacionando seus aspectos rítmicos e vibratórios, dizia que:

Não é apenas uma questão de captar a melodia com sua precisão, ainda que sem isso nada seja possível. Também é necessário encontrar um tempo-ritmo com todas as suas flutuações *dentro* da melodia. Mas acima de tudo, trata-se de algo que é uma sonoridade apropriada: qualidades vibratórias tão palpáveis que de certo modo se tornam o sentido do canto. Em outras palavras, o som se torna o próprio sentido através das qualidades vibratórias; ainda que não se compreendam as palavras, basta receber suas qualidades vibratórias.

Neste ponto localizo mais ecos das descobertas de Stanislavski sobre o trabalho de Grotowski, que confessadamente se põe como um continuador destas pesquisas, especificamente naquilo que se refere como o “método das ações físicas”. Sendo o tempo-ritmo um fundamento central para o primeiro, o segundo radicaliza a exploração teatral deste princípio na fase de espetáculos, o que, posteriormente, na fase do *Workcenter*, se sofisticava e se sutilha, quando integrado a uma presença performativa pautada pelos fluxos orgânicos de comportamento, gerados pelas relações entre ações físicas e o cantar como ferramenta primária do *trabalho sobre si mesmo*.

Em resumo, o tempo-ritmo não é um elemento somente de organização estética do corpo-voz, do espaço ou dos demais elementos cênicos (som, cenografia, luz, dramaturgia) nas artes performativas, mas, sobretudo, um elemento de organização das percepções de atuentes-sonantes e espectadores-ouvintes sobre os aspectos interiores e sensíveis que são gerados pela obra.

Através da observação da conexão natural do tempo-ritmo com nossa vida cotidiana, expresso nos diferentes modos de nos relacionarmos com as questões mais básicas, seja em níveis fisiológicos, seja em níveis sensíveis, Stanislavski pode estruturar a noção do tempo-ritmo como um dos fatores geradores de organicidade no trabalho performativo. Esta substancial citação serve para arrematar as reflexões que propus sobre este princípio fundamental no trânsito cena-som que acontece na obra de Grotowski:

Onde quer que haja vida, há ação; onde há ação, há movimento; onde há movimento, há tempo; e onde há tempo há ritmo. [...] Se um ator estiver intuitivamente certo ao perceber o que está sendo dito e feito em cena, o tempo-ritmo correto será criado espontaneamente. [...] Lidamos com o tempo-ritmo da mesma forma como o pintor usa as cores; combinamos diversos tipos de velocidades e compassos diferentes. [...] Encontraremos ritmos e tempos diferentes ocorrendo simultaneamente não apenas entre os vários atores que representam a mesma cena ao mesmo tempo, mas também no interior de cada um deles. No momento em que o herói de uma peça, ou uma determinada pessoa, tem que tomar uma posição clara e firme, não há dúvidas e contradições – um tempo-ritmo abrangente não é apenas apropriado à situação, mas também necessário. Mas quando a resolução luta contra dúvidas (como na alma de Hamlet) são necessários vários ritmos em conjunção simultânea. Em tais casos, vários tempo-ritmos diferentes provocam uma luta interior de origens contraditórias. Isto vem acentuar a experiência do ator em relação ao seu papel, reforçando a atividade interior e estimulando os sentimentos. O tempo-ritmo de uma peça inteira é o tempo-ritmo da linha de ação contínua e do conteúdo subtextual de uma peça. (STANISLAVSKI, 1997, p. 188)

1.7 Espectador-ouvinte

O termo *espectador-ouvinte* foi elaborado pela pesquisadora e professora francesa Marie Madeleine Mervant-Roux. Como uma das pesquisadoras do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), situado em Paris, onde coordena o *Atelier de Recherches sur l'Intermédialité et les Arts du Spectacle* (ARIAS), e também como coordenadora de cursos e seminários de estudos teatrais na Universidade de Paris III - *Sorbonne Nouvelle*, ela desenvolve estudos a cerca das diferentes formas de recepção das artes espetaculares pelo espectador. Atualmente tem desenvolvido investigações sobre a importância do fenômeno sonoro na cena (a dimensão acústica do teatro) e os modos de apreensão dos sentidos das obras pela escuta do público. Através de análises das vocalidades de atores, trilhas sonoras e projetos acústicos em diferentes encenações, de diferentes épocas, ela busca traçar uma historiografia das relações entre som e visão, e seus impactos sobre a percepção do espetáculo, o que a leva a considerar que não se pode avaliar a cena apenas como um fenômeno visual, mas também sonoro. Também tem como campo de estudos outras formas teatro-musicais, como peças radiofônicas e gravações do áudio de apresentações.

Ela considera que o espectador-ouvinte é aquele que está inserido em um contexto amplo de afetos, e suas respostas sonoras também correspondem ao seu modo de relacionar-se com aquilo que assiste. Desta forma, também os sons espontâneos dentro de uma determinada encenação, originários do público, fazem parte do evento performativo. As diversas reações dos espectadores-ouvintes são analisadas em conjunção com as sonoridades da cena: suas palmas, ovações e vaias, suas falas, seus ruídos e também qualidades distintas de silêncio.

O termo binômico espectador-ouvinte, que tem base nas formulações de Mervant-Roux auxilia a compreender a importância do papel ativo da audiência em relação às propostas desenvolvidas por Grotowski, pois confere a esta um status de apropriação total sobre o evento performativo. Quando o diretor tem a experiência de *Akropolis* como música ele está percebendo o modo como, a partir do rigor com que trabalhava com seus atores a precisão das ações físicas e vocais, a camada sonora se organiza de forma a conceber, assim, uma linha paralela de percepções sobre a cena. Disto subentendo que o que o espectador percebe como visualidade é complementado como sonoridade, mas com tal definição dos traços entre uma linha e outra, que podem ser entendidas como partes passíveis de existência independente entre si, mas correlacionadas por uma mesma trama lógica da estrutura poética, assim como acontece, por exemplo, nas composições musicais que se utilizam da técnica do contraponto.

Definindo contraponto como “uma técnica usada na composição onde duas ou mais vozes são compostas levando-se em conta, simultaneamente, o perfil melódico de cada uma delas e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição das mesmas” (RAHN, 2001, p. 177), considero a ideia de que a cena e o som podem ser colocados dentro de uma situação de trânsito mútuo, uma zona liminar, onde suas características básicas se borram, confundindo-se umas com as outras. Com a noção desse movimento é possível uma aproximação com o pensamento de Grotowski, quando este considera sua busca como algo que se dirige não para a criação de novas formas cênicas, mas para um passado remoto, onde não seria possível distinguir linguagens artísticas, dada a extrema relação de igualdade entre o visível e o audível. Como ele mesmo afirma: “Eu não procuro descobrir algo novo, mas algo esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos deixem de ser necessárias” (1987, p. 76). Dessa forma posso ser mais rigoroso em reflexões sobre os efeitos de expressão e significação que a sobreposição e o avizinhamento dos elementos de distintas linguagens artísticas, neste caso a sonoridade musical e a visualidade cênica, geram como experiência cinestésica do/no ator e do/no espectador na obra grotowskiana.

A noção do espectador como ouvinte ou espectador-ouvinte emerge na busca de considerar a ação total daquele que, junto com o artista cênico, conforma o sentido das artes performativas, estabelecendo o pressuposto mais básico que Grotowski considerou na formulação de suas ideias sobre o que seria o *Teatro Pobre*²⁰: a essencialidade daquilo que acontece entre aquele que age e aquele que assiste o ato.

Conforme Mervant-Roux (2011, p. 2) aponta, a visão é o sentido predominante nos estudos teatrais franceses, desde a década de 1970. Mas acredito não se restringir apenas ao contexto francês esta perspectiva de abordagem, haja vista a escassez de estudos nessa área, independentemente do país de origem.

A ideia que leva ao pé da letra a definição clássica de teatro como “o lugar de onde se vê” (do grego *teatron*) determina o papel do espectador, aquele que apenas assiste, cujo sentido privilegiado é tão-somente a visão. Biagini (informação verbal)²¹ se refere a outra possível tradução, que define teatro como “o aparelho para se ver”. No entanto Mervant-Roux

²⁰ Teatro Pobre é a denominação com a qual se tornou conhecido o conjunto de formulações teóricas, a metodologia de formação de ator e a estética cênica de Grotowski dentro do seu primeiro período criativo, a Fase de Produções. Este conjunto de pensamentos, métodos práticos e abordagens criativas foram organizados no livro *Towards a poor theatre* (Em busca de um teatro pobre), e lançado em 1968, causando uma grande influência na cena teatral ao longo das décadas seguintes.

²¹ Informação fornecida numa conversa durante um *workshop* do *Summer Intensive Program* (SIP), no *Workcenter*, em junho de 2014.

destaca que o termo *spectateur* (aquele que está assistindo) tornou-se comum apenas em meados do século 17, e que antes era o termo *auditeur* (aquele que está ouvindo) o de uso mais corrente, isto mesmo dentro do contexto dos espetáculos teatrais. Desta maneira é possível também pensar alternativamente o teatro como “um lugar de onde se ouve” ou “um aparelho para se ouvir”.

É interessante por em paralelo estas duas afirmações, uma de Mervant-Roux (2011, p. 2) e outra de Grotowski (1996, p. 11), ainda que esta tenha já sido vista anteriormente:

Sem intenção, fui levada a considerar o local do teatro como um lugar de escuta.

O espetáculo [*Akropolis*] foi filmado e, durante muito tempo, eu não quis ver o filme. Depois, acabei vendo. [...] E eu percebi que ele era cantado. Também foi assim com *O Príncipe Constante*. O interesse pelo canto germinou em meu trabalho.

A observação destas duas “visões auditivas” traz a dimensão de como sonoridade e visualidade se amalgamam na cena a partir do momento em que estes pesquisadores se distanciam da primazia da visão, num primeiro instante. Mervant-Roux recorre a registros puramente sonoros de espetáculos, onde pode observar também as sonoridades não premeditadas – “ruídos” – do público, como “tosses, risos, murmúrios, movimentos, respiração e os silêncios” (2011, p. 2). Ela nota que aqueles que antes eram considerados apenas como “olhares” invisíveis também podem ser ouvidos. E dessa forma faz saltar a importância do papel do espectador, que também passa a interferir – o que pode ser de forma positiva ou negativa – na obra.

Não se negando sua participação sonora no evento cênico, fica evidente também que ele reage ao que recebe do atuante-sonante e da encenação na forma de som. E suas reações são a amplificação dos afetos causados pela obra. Com isso se fundamenta a noção do espectador-ouvinte como caixa de ressonância e amplificador natural de um espetáculo, que se tornou presente com os encenadores do início do século 20, especialmente com a famosa dupla “Stanislavski e Meyerhold”.

A imagem do espectador-ouvinte como um amplificador natural dos elementos visuais e sonoros do espetáculo aparece em Stanislavski (1997, p.159) quando este afirma que:

Representar sem a presença de um público equivale a cantar num local sem nenhuma ressonância. [...] Representar diante de um público participante, que enche o teatro, é como cantar numa grande casa de espetáculos de acústica perfeita. [...] O público funciona como [...] uma grande caixa acústica espiritual, [...] como uma caixa de ressonância, que nos devolve emoções vivas e humanas.

A noção do espectador-ouvinte se consolida com esta percepção: a de que este tem um papel ativo de ligação entre os níveis subjetivos e objetivos de um espetáculo. Subjetivos em relação aos movimentos sensíveis gerados pela poética da encenação, objetivos por sua interferência no espaço físico-acústico onde se dá esta mesma encenação. Assim é importante a imagem do público como um “ressonador vivo”, segundo coloca Meyerhold (1912 apud PICON-VALLIN, 1990, p. 123): “sentindo o seu próprio ressonador [o espectador], o ator reage imediatamente, pela improvisação, a todas as demandas provenientes da plateia”.

Este então é um movimento circular, onde, fundindo som e visão, subjetividade e objetividade, o espectador-ouvinte reverbera aquilo que vem do centro da ação cênica, emitido pelo ator na forma de ações psicofísicas e sonoras, devolvendo-o na forma de estímulos – de diferentes densidades e intensidades dependendo da relação de vibração simpática estabelecida com a obra – para este mesmo centro de ação. Neste sentido a definição de Stanislavski (2008, p. 238 apud MERVANT-ROUX, 2011, p. 3) é perfeita ao dizer que “a plateia cria, por assim dizer, uma acústica psicológica. Ela registra o que fazemos [os atores] e envia sua vida própria, os sentimentos humanos de volta para nós”. E para Grotowski isto poderia se manifestar também numa qualidade especial de silêncio, o que acontecia frequentemente em suas obras na fase espetacular, e que ainda ocorre em muitas das performances realizadas pelo *Workcenter*.

Mervant-Roux assinala que a metáfora do espectador como um ressonador nasceu no momento em que os atores assumiram a relação palco-plateia, bem como quando o público tinha a natureza de um coletivo ativo. Aponta outro momento nesse período inicial da Grande Reforma teatral das primeiras décadas do século 20, em que a plateia foi também vista como um instrumento musical. Esta mudança de perspectiva sobre a plateia, de um passivo ressonador para um ativo instrumento musical, redimensiona a sua função, pois passa a ser notado como um corpo vibrátil que reverbera por si só, estimulado pelo ator, e devolvendo o som que emerge de si. Este som pode ser compreendido num nível extremamente sutil, inaudível - metaforicamente ultra ou infrassônico - mas como uma real vibração que atinge o artista em cena. Porém o resultado desta vibração que retorna irá também depender da perspectiva com que este trabalha em relação ao espectador. O que no caso de Grotowski acontece na direção de uma atitude que não coloca o performer como alguém que faz algo para o público, muito pelo contrário. É alguém que faz algo apesar do espectador estar o vendo, no lugar deste, considerando este relacionalmente, incluindo-o, não em sua direção.

A recusa inicial de Grotowski em ver *Akropolis* através do suporte audiovisual e sua posterior percepção do modo como o canto se tornou presente em sua obra, demonstra que o afastamento da relação visual com o espetáculo – uma apresentação filmada normalmente não tem o mesmo efeito de um filme pensado estritamente para a linguagem da tela – possibilitou a ativação da sua própria escuta, tanto na perspectiva da fruição da forma cênico-sonora, quanto na da reflexão crítica sobre esta. Quero dizer que este afastamento em relação ao contato visual com a obra se dá no sentido daquilo que configura a experiência teatral/performativa: estar diante do corpo vivo do artista, imerso na situação espetacular, que se constitui ainda por outros fatores, como espaço, luz e o próprio som.

Ainda aqui, por contingência da especificidade da linguagem cênica – ao menos no que concerne a esta relação estreita entre ator e público – é necessário privilegiar o visual como o sentido primário característico desta forma artística. Com exceção das peças radiofônicas, tradicionalmente. No entanto, é possível o aspecto sonoro da performance ser destacado pelo suporte audiovisual, utilizado como instrumento de prospecção, assim como o fez Grotowski, pois há um necessário distanciamento da visualidade direta da cena. Na maior parte daquilo que podemos chamar de “teatro filmado”, a cena polimorfa e tridimensional do espetáculo é planejada pela câmera, que o insere no formato de arquivo histórico-documental.

Então, com este distanciamento, é que Grotowski pode, se colocando no papel de um espectador-ouvinte, compreender e encontrar a lógica do uso de um determinado procedimento, o canto, e seu posterior desenvolvimento como ferramenta central nos seus últimos 13 anos de trabalho. Exagerando nessa avaliação, posso dizer que, também ao se tornar um “olhar invisível”, o diretor polonês fez sobressair o papel do espectador como um ouvinte ativo, ou potencialmente ativo, que pode extrair sentidos da obra a partir de uma experiência de escuta. O mesmo se deu quando o diretor realizou a experiência de escuta d’*O príncipe constante* atrás do altar da velha igreja alemã.

O gradual posicionamento de Grotowski naquilo que Banu (2011, p. 92) chamou de “*atração pelo anonimato*” me ajuda a pensar como este foi privilegiando o equilíbrio entre o visual e o sonoro em sua obra, dentro da evolução das pesquisas nas possibilidades das artes performativas, gerando o alto nível de liminaridade entre artes do som e da cena, e que se consolidou com o resultado atual que se pode apreciar nas produções do *Workcenter*.

Richards narra, do seu ponto de escuta, aquela ocasião de trabalho onde surgiu uma experiência auditiva e na qual se revelou, na prática, a postura de anonimato dentro de uma escuta ativa, na qual o diretor se colocou sobremaneira nos últimos anos de sua vida artística:

Grotowski tinha ficado me escutando de outra sala, e em seguida fez um comentário muito importante para mim sobre *cantar mecanicamente*. Ele disse que no começo, à medida que eu cantava o canto, quando ainda estava inseguro sobre sua melodia, minha maneira de cantar era muito viva, modesta e viva porque havia uma ação verdadeira: eu estava *buscando* o canto. Mas no momento em que achei que já conhecia o canto, comecei a cantar *como se o conhecesse*, e aí não havia mais ação, apenas repetição mecânica. Então o canto estava morto, não funcionava mais. Como eu achava que já conhecia o canto, não estava mais envolvido em uma busca viva. (RICHARDS, 1993, p. 98, grifo do autor)

Banu (2011, p. 93) escreve que esta é uma atração “por aquilo que não leva a marca imediata da subjetividade, mas, ao contrário, que vai em direção a uma obra que aparentemente não é assinada, que aparentemente não é a obra de uma subjetividade”. Esta atitude de anonimato na qual o diretor vai se dirigindo pode ser vista como um caminho em direção a uma condição especial de espectador-ouvinte dentro do próprio ofício criativo. O que se aproxima da ideia de anonimato que normalmente acompanha a função do espectador, numa perspectiva bem realista e generalista das formas teatrais.

Uma situação, semelhante à narrada por Richards, vivenciei na minha residência com o OP. Numa ocasião de ensaio individual, mas em que vários atores da equipe dividiam a mesma sala no andar de baixo do *workspace* (o local de atividades do *Workcenter*, uma antiga vinícola desativada de excelente acústica) –, Biagini, ouvindo nossos cantos e falas no cômodo contíguo, entrou na sala de trabalho e nos orientou a buscarmos uma harmonização entre nossas vozes. Isto tanto tonalmente quanto em termos de volume sonoro, de forma a não causarmos tantos distúrbios nos trabalhos individuais, mas também visando a possibilidade de contaminação individual a partir do trabalho realizado coletivamente, independentemente das particularidades das canções e ações que cada um estivesse estudando. Esta mesma recomendação foi dada durante a realização dos *workshops* no SIP²² de 2014, devido ao grande número de participantes compartilhando os mesmos espaços de atividades.

Grotowski (1985 in MÁSCARA, 1996, p. 47) afirmava que o diretor é um “espectador de profissão”. Com isso deixa claro que a sua posição seria a de quem, mais do que interferindo, mas observando e se deixando aberto para reagir aos processos criativos do

²² *Summer Intensive Program* (SIP) é uma atividade artístico-pedagógica permanente do *Workcenter*, geralmente ocorrendo entre os meses de junho e julho, com duração média de 2 semanas, onde atores de diversos países são selecionados para trabalharem com suas criações individuais sob orientação de Richards e Biagini e dos membros de suas equipes, além de ter contato prático com as bases da pesquisa criativa (cantos de tradição e trabalhos corporais).

performer, em seus diversos estágios, seria também atingido e perpassado por este, em níveis profundos e sutis, por aquilo manifestado física e sonoramente pelo atuante-sonante. Antevendo assim as possibilidades reais do encontro que pode se dar entre o artista da cena e aquele que o assiste-escuta. Sua atitude era a de quem, como dizem os *griots* africanos sobre o público, “emprestava os ouvidos” (informação verbal)²³.

Desta forma o espectador-ouvinte também é aquele que está colocado na posição privilegiada do anonimato, e que pode se entregar a uma experiência liminar entre som e visão, de grande provocação para a sua subjetividade. O diálogo entre o atuante-sonante e o espectador-ouvinte encerra então duas vias de comunicação: uma física, outra sonora. Mas dentro das possibilidades cinestésicas de um espetáculo não se pode dizer que o físico não esteja relacionado com o que se ouve, e o sonoro com o que se vê.

A cinestesia entre o corpo-instrumento do performer e o corpo-escuta da plateia se estabelece pela real concretude do primeiro no ato que se realiza no tempo presente e partilhado, não apenas com o segundo, mas com tudo o que constrói a performance: a resposta cinestésica dos parceiros de cena, a relação com a acústica do espaço, a passividade ativa na imersão dentro da estrutura sonora que cria a cena.

Com a “consistência física” do performer na ação cênica é que se torna possível a reverberação no espectador – por mais que esta consistência seja fugaz ou irregular e nem sempre se mantenha firme ao longo de toda uma apresentação. Este é levado à possibilidade da escuta profunda, a escuta que se dá como vibração simpática sutil em relação ao que vibra internamente no atuante. Algo que se percebe intimamente, inaudível, mas com reações intensas sobre os impulsos corporais.

A abordagem de Mervant-Roux sobre o espectador-ouvinte integra-o ao espaço cênico. Seria necessário considerá-lo sempre inserido em um espaço com uma acústica determinada. Mas ela realiza esse pensamento à cerca de obras que acontecem num teatro tradicional, na estrutura do palco italiano. No caso de Grotowski é importante notar que estas relações com a acústica espacial acontecerão, mas a partir de espaços completamente diversos – o diretor polonês é considerado o grande renovador da relação espacial entre atores e espectadores no teatro do século 20. A atenção sobre a acústica destes diferentes espaços estará presente constantemente para ele, como parte do pensamento de que o atuante-sonante deve ser capaz de fazer o espaço ressoar e cantar com quem canta, falar com quem fala.

²³ Informação cedida por Sotigui Kouyaté, artista e griot de Burkina Faso, em uma palestra no SESC Consolação, em 2001.

Desta forma, acredito que a ressonância do/no corpo dos que estão no centro da cena, somada à daqueles que formam as margens do evento cênico – os espectadores-ouvintes, que emitem ou não sons – geram uma maior qualidade reverberatória no espaço e nos corpos que partilham a performance, na ação e no assistir-ouvindo. Isto porque, performers ou público, nenhum se vitimiza pelo outro, cambiando suas funções acústicas, ora mais ativas ou mais receptivas; ora simultaneamente ativas e/ou receptivas.

Não se vitimizam mutuamente primeiro porque o performer não depende dos humores e simpatias de quem o vê e ouve, pois dirige sua ação sonora e física para um ponto preciso no tempo, o aqui-agora do evento, e para aquilo que realmente está fazendo, o ato de presença. E em segundo porque os espectadores, cientes da sua condição de ouvintes, são imersos dentro de uma situação de experiência sonora e psicofísica que está sempre visando a criação de estados de consciência plena, de mente vigilante, atenta. Isso numa obra entre a arte e o ritual, que não visa a mera criação de efeitos estéticos (imagéticos ou acústicos).

1.8 Experiência

Conforme cita John Rahn:

Na composição musical, as técnicas do contraponto são importantes porque permitem que os compositores criem "ironias" musicais que servem, não apenas para deixar os ouvintes curiosos e desejosos de escutar mais atentamente aos diversos matizes das complexidades encontradas na textura de uma composição polifônica, mas também em induzi-los a prestar mais atenção à obra indo além desses símbolos e interações do diálogo musical. E também produzem uma série de reações diferentes, uma vez que sabemos que as ondas sonoras são capazes de produzir sensações e sentimentos no corpo através da diferença de frequência de sons que o ouvido humano percebe. Sendo assim, como em épocas remotas algumas modalidades de som foram proibidas por serem consideradas hipnóticas e levar as pessoas a saírem de si, a exploração desta nova gama de som, uma vez que a teoria musical da harmonia e da melodia já haviam esgotado novidades, faz com que a sonorização desse tipo de música projete novos significados e ideias (não chega a hipnotizar, como acreditavam os governantes, mas é capaz de produzir novidades ao corpo) fazendo com que o ser humano, curioso como é, se interesse. Escutado sozinho, um fragmento melódico cria uma determinada impressão; mas se esse mesmo fragmento é escutado simultaneamente com outras ideias melódicas ou combinado, de maneira inesperada, consigo mesmo, como num cânone ou numa fuga, são reveladas maiores profundidades do significado afetivo. Através do desenvolvimento de uma ideia musical, os diversos fragmentos acabam criando algo maior do que a simples soma das partes, algo conceitualmente mais profundo do que uma melodia simplesmente agradável. (RAHN, 2001, p. 177)

Assim, considerando a maneira com a qual Grotowski se apropriou da sonoridade-música – um caminho que traz “novidades ao corpo” - para os seus interesses artísticos e investigativos da presença humana em situação performativa, me aproximo da relação de suas

pesquisas criativas com o conceito de *experiência*, segundo a definição dada por Bondía (2001, p. 21): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.”

As “novidades ao corpo” trazidas pela sonoridade-música – ou pelo *som em si* - e a exploração de suas possibilidades na trajetória entre a arte como apresentação e a arte como veículo, gerando a qualidade de experiência à qual Bondía se refere e segundo meu modo de observação, são: a manipulação e transformação de fluxos de energia vital, impulsos orgânicos, qualidades vibratórias, o movimento e a palavra como elementos vivos e espontâneos, a escuta aprofundada e expandida do atuante-sonante e do espectador-ouvinte sobre si e o ambiente que o cerca (as pessoas e o espaço com os elementos que o constituem).

Tendo em vista a relação de Grotowski com o elemento sonoro-musical, fica também apontada a relação de suas pesquisas criativas com o conceito de experiência e três derivações: o *experimento*, o *experimental* e a *experencialidade*.

Experiência é aqui entendida como o resultado de uma ação que visa a alteração de percepções para aquele que empreende o ato criativo (o ator, o performer, o artista cênico) e aquele que observa e ouve este ato. Ou seja, experiência como paixão, efeito passivo sobre o *ser* (e sua subjetividade), colocado dentro de um experimento (a apresentação, o ensaio, o encontro, o processo criativo/investigativo). Este *ser* será atingido passivamente pela experiência que a sonoridade-música provoca, mas simultaneamente será uma presença da qual se exige a atividade da atenção, da escuta consciente, para que também atue como a **base** sobre a qual são realizadas as proposições experimentais objetivas (a vibração, a voz, o tempo-ritmo, as ações físico-sônicas, a composição cênica) e o **alvo** para o qual se dirigem os efeitos destas proposições sobre as percepções (no decorrer do estudo abordo as especificidades dos efeitos destas proposições experimentais no que Grotowski nomeia de *percepção do espectador e percepção do atuante*).

Como a experiência é algo que se dá nos sujeitos envolvidos e que compartilham o mesmo evento cênico-sonoro e ao mesmo tempo são as plataformas vivas sobre as quais a cena-som, enquanto **experimento**, se desenrola, surge um paradoxo, segundo a visão de Bondía. O autor afirma que “não se pode captar a experiência a partir da lógica da ação [...] mas a partir da lógica da paixão” (2001, p. 26). Ele também critica a noção de ciência experimental, onde para ele “a experiência converteu-se em experimento, isto é, em uma etapa no caminho seguro e previsível da ciência” (2001, p. 28). Em outras palavras, elemento de um *método* científico, e não um fim em si mesmo, algo do qual não se tem controle dos

resultados, que é como ele vê o sentido de experiência. O paradoxo que se apresenta para pensar esta noção no aspecto sonoro-musical da obra de Grotowski está na contraposição aparente entre a atitude experimental da pesquisa criativa e o resultado concreto nos corpos vivos de atuentes e público. A atitude experimental dentro de um regime ou lógica laboratorial com a qual o diretor trabalhou desde os anos 50, amparada sobre o rigor da sua busca pessoal através do caminho da arte, harmonizou o que seria um diálogo tenso entre estes dois polos onde a noção de experiência flutuou.

A experiência, como a paixão/passividade na qual fala Bondía, não era algo que somente poderia se dar no encontro entre performers e espectadores, mas que acontecia constantemente aos artistas-pesquisadores como característica imanente do modo com que trabalhavam, e dos sentidos que envolviam a busca que realizavam, do TL ao *Workcenter*, e também nas fases intermediárias, mais distantes ainda, como se verá, da ideia de relação atuante/expectante. Era, e ainda o é, um relacionamento vivo com o ferramental criativo que os elementos sonoro-musicais podem trazer de novidades ao corpo humano e o corpo da cena.

Já no caso do espectador-ouvinte, cuja atitude parte do pressuposto da passividade (ainda considerada em seu sentido *passional*), torna-se ativo por ser inserido no campo sonoro da performance e por responder, com suas macro e micro manifestações sinestésicas, conforme já indicado por Mervant-Roux, ao som tornado visão e vice-versa. Som este que é colocado em relação ao espectador-ouvinte de maneira consciente pelo atuante-sonante, mas não de forma assegurada de resultados, como indica Bondía ao afirmar que a experiência “tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida [...] posto que não se pode antecipar o resultado [...] não é o caminho até um objetivo previsto [...] é uma abertura para o desconhecido” (2002, p. 28). O contrário disto, a lógica da realização do experimento fechado em si mesmo, catalogador, já seria uma atitude que mataria as possibilidades de acontecimento da experiência, nesse caso, originada pela escuta do que se vê.

Tais percepções advem de uma perspectiva de trabalho experimental sobre o corpo (físico e sonoro) e sua organização em estruturas performativas, e vão em direção a um processo de modificação, aprofundamento e clareamento das possibilidades que a arte possui como canal de conhecimento do ser humano em sua condição de ser biológico e psíquico. Nesse sentido é que a experiência de Grotowski, se utilizando das potências sonoro-musicais, não poderá ser vista apenas no sentido de um empreendimento feito para a busca de resultados exteriores, mas para uma direção de investigação do humano como o “objeto” de questões, o que podemos afirmar novamente como o *trabalho sobre si mesmo* que o artista cênico pode

realizar através do seu ofício. Nessa perspectiva é que a visão de Heidegger, trazida por Bondía (HEIDEGGER, 1987, p. 143 apud BONDÍA, [2011], p. 102 in DOMINGO, FERRÉ, [2011]), também é útil para reforçar uma noção não reducionista e absolutamente objetiva do conceito de experiência que proponho:

Fazer uma experiência com algo – seja uma coisa, um ser humano, um deus – significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos derruba e nos transforma. Quando falamos de “fazer” uma experiência, isto não significa precisamente que nós a fazemos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, aceitar o que nos alcança receptivamente, aceitar, na medida em que nos submetemos a isto.

Já o que podemos entender como **experimental** é o modo de operação de Grotowski no uso dos elementos sonoro-musicais em seus diferentes contextos e momentos de suas pesquisas criativas. As diferentes abordagens destes materiais, a partir de suas diversas origens e efeitos práticos sobre o performer, sendo um meio projetado para a construção das obras objetivadas em cada situação performativa.

A prática experimental também considerada como a investigação de meios onde o espectador-ouvinte poderá ser diversamente afetado, tanto se está colocado próximo ao centro da ação (com a montagem direcionada à sua percepção, como na fase de espetáculos), se está como uma *testemunha* (observando uma montagem que não está direcionada à sua percepção, mas à do atuante, como na fase da arte como veículo) ou numa situação mista (onde sua percepção é ora o foco, ora é a percepção do artista cênico sobre si próprio, como na atual fase do trabalho do *Workcenter*). A atitude experimental definindo a sonoridade-música como ferramenta para fins pragmáticos no campo criativo das artes performativas, seja na arte como apresentação, seja na arte como veículo. Os modos experimentais de usar esta ferramenta com precisão para a criação de experiências específicas no e para o corpo, em suas diferentes camadas: físicas e psíquicas.

Attisani, descreve desta forma a atual produção do *Workcenter*, que também serve para se ver como repercute a atitude experimental que Grotowski manteve em vida:

Há quem a chame de *teatro experimental*, definição ambígua e frequentemente utilizada com malícia para indicar uma vocação minoritária ou autorreferencial; mas, de certa forma, a definição é correta, porque um teatro que quer habitar o contemporâneo não pode ser senão *também* experimental, como ato da encarnação no *hic et nunc*. **Os cantos** e os textos preexistentes são utilizados por esses homens e mulheres como um meio para olhar o rosto do **passado e do futuro**. Poderíamos dizer, então, que um teatro que não é experimental não é um teatro vivo. (ATTISANI apud R. bras. est. pres., 2013, p. 260, grifo nosso).

Proponho aqui, a partir do impulso deste comentário, pensar também sobre o aspecto de **experiencialidade** no uso do material sonoro-musical na obra de Grotowski. Uso o termo

experientialidade como forma de aglutinar os diferentes sentidos contidos nos termos experiência, experimento e experimental, acima mencionados. Com ele me refiro à atitude do diretor polonês diante das potências do som.

Experiência, em relação à obra de Grotowski, se refere também aos afetos gerados em níveis corporais, emocionais e psíquicos por uma situação de imersão e percepção profunda numa região liminar entre o sonoro e o visual. Situação esta dada a partir da atitude de *experientialidade* deste criador diante do cruzamento entre os meios sonoro e cênico. O cênico aqui se refere ao corpo enquanto materialidade, mas não desconsidero o som como um fenômeno com outra ordem de materialidade, dentro dos pressupostos da física acústica. No entanto, entender a capacidade dos afetos que a sonoridade-música pode gerar no ser do atuante-sonante e do espectador-ouvinte – no percurso artístico do diretor - a partir das qualidades físicas que também apresenta, inevitavelmente nos aproxima de uma visão que determina a materialidade do som e sua natural ação também sobre a psique. Tais características sendo partes geradoras de experiências novas ao corpo holístico dos indivíduos envolvidos em diferentes situações, dentro das possíveis nuances que podem ocorrer na corrente das artes performativas (do ritual ao teatro propriamente dito, como observava Grotowski).

Experiência, na proposta com que abordo o trabalho sonoro-musical do encenador polonês, deve ser entendida como um evento preciso que *perpassa* o ser humano psicofisicamente, e o traz - ou o leva - mesmo que por um rápido instante, para um novo modo de perceber a si próprio e/ou a realidade circundante dentro de outra qualidade de presença, dentro de outra qualidade vibrátil, dentro de outra qualidade energética. Esse evento preciso só pode se dar dentro de uma condição específica, que é a economia e o uso objetivo e intencional dos recursos sonoro-musicais interligados aos recursos visuais-cênicos.

Como guia, volto às reflexões sobre o sentido de experiência no mundo contemporâneo que Bondía desenvolve de maneira enfática. Numa crítica a uma considerável ausência de possibilidades de experiências no mundo contemporâneo, este autor afirma que isto se dá pela presença de quatro fatores excessivos.

Primeiramente pelo **excesso de informação** - e podemos considerar isto tanto no nível do som quanto no da imagem, entre outros. Ele afirma que “a informação não é experiência”, e acrescenta que “a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência” (2002, p. 21).

Não há possibilidade da experiência ocorrer numa situação de excesso de informações externas, visto que não cria o espaço de percepção organizada daquilo que se passa nesta zona liminar formada pelo visual e o sonoro.

Em segundo lugar o **excesso de opinião**, que nasce a partir do excesso de informação. A opinião, que se constrói a partir de uma posição de arrogância que faz com que o indivíduo, por ter acesso pleno aos meios de informação, se sinta apto a julgar todo e qualquer evento. Fazendo referência a Benjamim (1991, p. 111 e ss.), o autor identifica que no periodismo dos meios de comunicação cotidianos (onde se podem incluir as atuais redes sociais, além de TV, jornal, rádio, etc.) está um forte elemento anulador da possibilidade de experiência. Nesse periodismo ele considera estar a fusão do excesso de informação e de opinião, e quando esta fusão ocupa “todo o espaço do acontecer, então o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual, e o sujeito coletivo [...] não é outra coisa que o suporte informado da opinião pública. [...] Um sujeito incapaz de experiência” (BONDÍA, 2002, p.22).

Em terceiro lugar, o outro agente que destrói a possibilidade de experiência nos dias atuais, é o **excesso de velocidade**. A falta de tempo com que se impregnou a rotina do homem contemporâneo, sobretudo o das grandes cidades. A criação de um imaginário universalista, que atinge todo o globo através de uma imensa rede tecnológica, que cobre grande parte do planeta, trazendo informações e gerando opiniões sobre acontecimentos de lugares muito distantes para as pessoas, sem estas precisarem se deslocar para o foco dos problemas. A vivência torna-se rápida e rasteira, com a necessidade de um novo estímulo substituir outro: o choque de um terremoto no Nepal, segundos depois de uma chacina na zona sul de São Paulo, antes da greve geral que parou a Grécia. “A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre os acontecimentos. Impedem também a memória” (BONDÍA, 2002, p. 23). Esse ritmo dos eventos sucessivos impede a criação de vestígios impressivos, a busca de sentidos nos acontecimentos. Isto cria um sujeito “incapaz de silêncio”. Junto a isso a incapacidade de reter memória, visto que a este sujeito tudo estimula, atravessa, excita, agita, choca, “mas nada lhe acontece”.

O quarto elemento que impossibilita a criação de experiência, apontado por Bondía, é o **excesso de trabalho**, que prefiro entender por **excesso de produção**. O trabalho/produção é visto aqui como um inimigo porque hoje se confundiu o seu uso como fator criador de experiência, quando, na sua visão, são dois termos antagônicos. Ele critica a noção de

trabalho/produção como modalidade de relação com o mundo que valoriza o sentido de experiência como créditos, mercadoria, valor de troca, currículo. A noção de trabalho/produção como algo que o sujeito faz no afã de conformar o mundo ao seu desejo, “tanto o mundo natural quanto o social e humano, tanto a natureza externa quanto a interna” (2002, p. 24).

Nesta perspectiva o homem moderno é colocado como um fazedor inveterado, guiado pretensiosamente por uma “mescla de otimismo, de progressismo e de agressividade” (ibid.), capaz de destruir o que acredita como obstáculo ao seu impulso de agente transformador. O incessante desejo de interferir, para modificar ou controlar, independente da nobreza ou vilania de suas ações. Em outras palavras, somos sujeitos “hiperativos” (ibid.). E o fato de não parar, não buscar estar simplesmente no momento presente, por um tempo imóvel, não torna possível o acontecimento da experiência.

Experiência, no sentido que proponho para pensar o trabalho de Grotowski, se refere justamente ao resultado de ordem sutil e subjetiva causado na percepção sensível do performer e do espectador a partir da exposição a uma ação de ordem sonoro-musical organizada. Esta ação de ordem sonoro-musical organizada, realizada por uma atitude de experiencialidade, investigativa e criativa. Esta atitude de experiencialidade enquanto pesquisa objetiva, que buscou, e busca ainda hoje, a criação de espaços de contato inter-humano e do indivíduo consigo próprio a partir de uma situação mediada por elementos das artes performativas. Uma experiência interior para atuantes e espectadores, ambos irremediavelmente na condição de ouvintes, através da escuta.

Seguindo a referência dada por Bondía - os quatro excessos contemporâneos - a qualidade de experiência do modo de uso dos elementos sonoro-musicais por Grotowski pode ser considerada dentro dos seguintes parâmetros/condições/procedimentos:

- silenciar ao invés de soar (informar)
- imprimir memória ao invés de produzir notas (opinar)
- alongar o tempo ao invés de fomentar velocidade (acelerar)
- pausar ao invés de seguir (produzir)

Percebendo o trabalho sobre o som na obra grotowskiana (o *Workcenter* atual tratado como *continuum* desta obra) pelo ponto de escuta de que é também canal de produção de experiências *nos* sujeitos (o que é fonte sonora e o que é receptor), as ações de silenciamento, ativação de processos de memória, dilatação do tempo e qualidade de presença no fazer são as

vias para acessar e buscar compreender os efeitos que a efetividade destas ações podem ter na prática criativa do performer e na criação de perceptos compartilhados com o público audiente. Entendo que a relação entre estas quatro ações e a noção de experiência pela escuta numa zona artística liminar, tal qual é pressuposta na obra de Grotowski, são retroalimentáveis. As quatro ações criam condições para a existência de uma experiência. O acontecimento da experiência instaura o silenciar, estabelece a memória, dilata o tempo e pausa o fazer desmesurado e alienado.

A atitude de experiencialidade do diretor, não deve ser vista como uma tentativa que teve de explorar a linguagem cênica a partir de um ecletismo artístico (“cleptomania” em suas palavras), de sincretismo cultural ou de criação de efeitos estéticos de mera ordem espetacular. Ele confirma seu posicionamento contra esta visão da seguinte forma:

Quando me perguntam qual é o meu conceito de teatro experimental, fico impaciente; pois parece que a expressão teatro “experimental” implica um trabalho tributário e cheio de subterfúgios (uma espécie de jogo com novas técnicas cada vez que se monta uma obra). (GROTOWSKI, 1968, p. 9, tradução nossa)

Com isso fica claro que a criação de situações de experiência na obra grotowskiana está focada naquilo que é capaz de emergir a partir de uma situação performativa cujo centro é o organismo do performer e suas capacidades de manifestação de vida por ações físicas e sonoras, numa relação pública com aqueles que estão lhe observando e escutando.

O seu conceito de *experimental* no campo da arte, como já foi assinalado acima, sempre foi baseado numa busca sistemática das possibilidades humanas através do trabalho do performer – ao menos no sentido de alguém que age com seu corpo, pois nem sempre trabalhou com pessoas do estrito campo teatral - e do reencontro com as fontes coletivas da experiência vital, tendo uma estrutura performativa ou de ações como guia. Uma estrutura de tal forma elaborada, que a partir do alto nível de atenção exigido para a sua execução, transforma a presença do atuante, por conseguinte, densifica a presença do espectador em escuta. Deste modo, experiência e criação de presença também se retroalimentam. A experiência só se autentica por uma presença plena e íntegra no tempo-espaco específico de uma ação, e, por sua vez, a presença tem sua substancialidade/realidade confirmada quando o fator experiência *perpassou* os sujeitos da ação, quer como atuantes ou observadores.

A atitude de experiencialidade de Grotowski, na busca do que pode haver de mais vivo na integração entre corpo, som, percepção e criação de sentidos, de longe contraria a opinião do historiador de arte Edgar Wind, quando este considera que no passado – podemos dizer até um passado idealizado – quando os artistas tinham um “autêntico” contato com a

realidade material, as produções e sua relação com o mundo natural eram acidentais, apesar de reconhecerem sua ligação com a natureza. Daí a crítica deste autor àquilo que chama de “arte experimental”:

É significativo que essa palavra “experimento”, que pertence ao laboratório do cientista, tenha se transferido para o estúdio do artista. Esta não é uma metáfora casual: pois embora os artistas de hoje entendam muito menos de ciência que os artistas nos séculos XVI ou XVII, suas imaginações parecem excitadas pelo desejo de imitar os procedimentos científicos; frequentemente eles parecem agir em seus estúdios como se estivessem em um laboratório, realizando uma série de experimentos controlados na esperança de chegar a uma solução científica válida. E quando estes exercícios adstringentes são exibidos, eles reduzem o espectador para um observador que assiste a excursão tardia do artista com interesse, mas sem participação vital. (WIND, 1960, p. 20-21, tradução nossa)

O que a história das investigações de Grotowski – e mais do que isto, seus resultados artísticos evidentes – provam, é que a atitude laboratorial com que trabalhou em seus diversos “ateliês criativos”, até a consumação no *Workcenter*, gerou, por fim, impactantes contatos entre atuantes-sonantes e seus espectadores-ouvintes, colocando tanto uns quanto outros, a partir de dentro da obra *cênico-musical*, em situações de **vital participação** e comunhão do/no evento performativo, independentemente das diferentes nomeações e atribuições pelas quais passou a noção de público na sua trajetória artística (espectador, participante, testemunha).

2 OS CAMINHOS DA CENA E OS DESCAMINHOS DO SOM

Usando uma comparação de outra natureza, eu poderia dizer que a atuação dos atores se apresenta como melodia, e a encenação, como harmonia.

Vsevolod Meyerhold

Este capítulo apresenta um panorama sobre a trajetória artística de Jerzy Grotowski no âmbito teatral e sua importância para a construção da cena contemporânea. São abordados o seu percurso criativo e seu modo de pensar o fazer artístico por uma postura investigativa, buscando nisso também a indicação dos primeiros pontos de contato com as questões do pensamento sonoro-musical organizado em sua prática.

Tem o especial intuito de fornecer aos leitores das áreas de música e das artes cênicas, informações básicas onde possam notar as primeiras conexões entre o trabalho de Grotowski e as questões de cunho sonoro-musical que fundamentam esta pesquisa.

Também apresento o cenário musical que acontecia simultaneamente aos estudos e produções teatrais de Grotowski, tendo como interlocutor principal o movimento *sonorista*, que trouxe importantes contribuições para a música vanguardista e experimental, especialmente através de seu principal representante, Krzysztof Penderecki, tentando localizar pontos de convergência e contaminação entre este compositor e o diretor.

A base desse panorama histórico que apresento é dada pelo livro de Ludwig Flaszen, Grotowski & Companhia, e na enciclopédia virtual do *Grotowski Institute* (<http://www.grotowski.net/en/encyclopedia>).

2.1 Os compassos da arte como apresentação

Nascido em 1933, na cidade de Rzeszow, Polônia, Jerzy Marian Grotowski atravessou com sua família o período da Segunda Guerra Mundial, incluindo a invasão de seu país pela Alemanha nazista. Este período, onde a realidade dos campos de concentração era muito próxima, exerceu grande influência sobre sua obra futura, que teve expressão máxima na criação do espetáculo *Akropolis*, em 1962, uma alegoria da tragédia de Auschwitz.

Durante o período da invasão nazista sua mãe mudou-se com ele e seu irmão para a pequena vila de Nienadówka, onde passou seus anos de infância e os primeiros anos da juventude. Nesta ocasião, através da leitura de livros de cunho religioso e metafísico, como a Bíblia – a crítica à tradição católica da Polônia é muito presente em seus espetáculos –, e sobre a cultura indiana, despertou o seu interesse por questões ligadas à espiritualidade humana, o que orientaria a sua busca por toda a vida como criador, teórico, pedagogo e pesquisador.

Em 1955 forma-se em interpretação na Escola Técnica de Teatro da Cracóvia, de onde posteriormente sai para estudar direção na *Russian University of Theatre Arts* (GITIS). Lá pode estudar com professores que haviam trabalhado com Stanislavski, no último período criativo deste diretor. Através deles tem contato e se aprofunda nos fundamentos daquilo que ficou conhecido como o “Método das ações físicas”, o qual o diretor russo considerava a síntese de todo o seu percurso artístico de mais de 50 anos.

A aproximação com a metodologia final de Stanislavski será um fator que também orientará o desenvolvimento dos trabalhos de Grotowski no campo das artes performativas, pois a partir delas, e indo além, comporá a sua própria abordagem e aplicação destes princípios no que se refere ao trabalho artesanal do ator. Um caminho conectado com aquilo que o próprio Stanislavski definia enquanto filosofia de uma práxis humanística através da arte, o teatro como um “trabalho do ator sobre si mesmo”.

Seguindo este caminho no qual também buscou uma coerência evolutiva, Grotowski assume para si a continuidade destas pesquisas a partir do ponto em que se interromperam. Importantes diretores de teatro, como Peter Brook e Anatoli Vassiliev, consideram-no o continuador legítimo das investigações de Stanislavski, criando uma grande evolução que partiu da total compreensão prática da aplicação do método das ações físicas e desenvolvendo-o para um campo que extrapolou as noções convencionais do fazer teatral de contexto realista e enquanto objeto de pura fruição poética e estética.

De volta à Polônia, após dois anos de estudos no GITIS, Grotowski completa sua formação em direção e inicia suas atividades profissionais como diretor em 1957. Suas primeiras produções foram *Krzesla* (As Cadeiras), de Eugène Ionesco (direção dividida com Aleksandra Mianowska) e *Wujaszek Wania* (Tio Vânia), de Anton Tchekhov. Em ambas a trilha sonora foi criada por Adam Kaczynski²⁴.

Em 1958 cria o espetáculo *Bogowie Deszczu* (Deuses da Chuva), adaptação do texto *Rodzina Pechowców* (*The III-Fated Family*), de Jerzy Krzyszton, com montagem musical de Jerzy Koszycki. A segunda versão, que manteve o título original da peça, foi realizada na cidade de Opole, no Teatro das 13 Filas, espaço mantido pela política estatal de cultura, que na época ainda tinha um regime comunista. Este espaço foi sede dos seus primeiros anos de atividade profissional.

Foto 2 – Cena de *As Cadeiras*, 1957 (Adam Drozdowski)

²⁴ Adam Kaczynski (1933-2010) foi um renomado pianista, compositor e professor polonês, expoente na música experimental em seu país. Foi fundador do grupo MW2 (*Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej* - *Young Performers of Contemporary Music*), um *ensemble* que se notabilizou pela exploração musical na forma de *happenings*, música aleatória, música para teatro, *graphic music* e livre improvisação. (Fonte: <http://pwm.com.pl/en/aktualnosci/szczegoly/1411903,adam-kaczynski-passes-away.html>, acesso em: 25/06/2016, tradução nossa)

Devido ao fato de trabalhar dentro de uma estrutura estatal comunista, o diretor encontrou muitas dificuldades para desenvolver uma pesquisa criativa em direção ao conhecimento do ser humano, em uma perspectiva que fosse além do materialismo político, e que era prerrogativa da maior parte da produção cultural na Polônia, naquele momento. No teatro eram comuns, por influência da União Soviética, as peças do realismo socialista.

Mas esta mesma Polônia representava um paradoxo em si, pois, apesar do rigor do governo, sempre foi um país com uma tradição muito arraigada no cristianismo, quer pela igreja ortodoxa, quer pela católica. E Grotowski soube caminhar com inteligência e sagacidade num caminho nada fácil de diálogo, burla e aparente adequação aos preceitos do Partido Comunista, do qual ele mesmo foi membro ativo na juventude.

Foto 3 – Cena de *Tio Vânia*, 1957 (A. Drozdowski)

Foto 4 – Cena de *Os Deuses da Chuva*, 1958 (A. Drozdowski)

Além das produções de cunho mais iminentemente político que vigoravam, haviam os trabalhos inseridos nos movimentos de vanguarda, que criavam a partir da profusão de colagens de diversas linguagens artísticas (música, dança, cinema, circo, etc.), que Grotowski nomeou de “cleptomania artística”, mas do qual, em suas primeiras produções, também era filiado.

O caminho trilhado pelo diretor para a criação de seus espetáculos destilou a proposta do uso dos grandes clássicos da literatura polonesa e mundial, que segundo Ludwig

Flaszen (2010, p. 99), consultor literário e um dos seus mais estreitos colaboradores no período das montagens teatrais, funcionavam na cultura polonesa e ocidental “como algo análogo aos mitos”.

Em 1959, Grotowski com seu grupo, ainda na época chamado Teatro das 13 Filas, estreia *Orfeusz*, baseado no texto de Jean Cocteau. A direção musical ficou a cargo de Jerzy Kaszycki²⁵. É uma obra inicial, ainda muito ligada às questões de um teatro vanguardista, mesmo que no seu sentido mais crítico, mas ainda pautado numa estética formalista, da qual tudo aquilo que irá criticar depois – o teatro como colagem de linguagens – está presente. No entanto, nesta montagem já aparecem muitos dos temas que serão a pedra de toque nos futuros trabalhos do diretor e seus colaboradores na fase teatral:

A complexidade do mundo, a batalha contínua entre o caos e a ordem, o mecanismo de organização dos cegos poderes elementais da mente humana, a pulsação da vida humana entre tragédia e grotesco, entre seriedade e ridículo. (FLASZEN, 2010, p. 82)

Foto 5 – Cena de *Orfeusz*, 1959 (Leonard Olejnik)

Kain (DVD arquivo 3), texto do espetáculo seguinte, baseado em Lord George Gordon Byron, estreado em 1960, também com direção musical de Kaszycki, transforma as questões religiosas originais do autor em temas seculares, onde razão e natureza são colocados num embate, visando trazer uma percepção da vida como unidade, dependente da

²⁵ Jerzy Kaszycki (1926), pianista, compositor e professor polonês, foi muito ativo na produção musical para teatro e TV, desenvolvendo projetos ligados à música erudita e popular.

consciência humana sobre a sua integração com o mundo natural. A encenação critica noções rígidas de visão de mundo, através de doutrinas ideológicas, de cunho filosófico, político ou religioso. Flazsen (2010, p. 86) aponta um modo específico do elemento sonoro-musical nesta obra:

Certas partes do poema são tratadas de modo diferente: algumas são parodiadas em recitações mecânicas ou surgem como árias operísticas, enquanto em outras o ritmo pode ser apagado e a poesia transformada em prosa ou em fala cotidiana.

Segue-se ainda, em 1960, *Misterium-Buffero* (Mistério Bufo), de Vladimir Maiakóvski, espetáculo que toca tanto em fontes políticas quanto nas primeiras ideias grotowskianas sobre ritual laico, que viria a desenvolver sobremaneira nas peças seguintes. Trata da visão contemporânea do mundo que Grotowski tinha naquele período, chocando dados políticos presentes no texto (a implantação do regime comunista) a questões filosóficas sobre tempo, atemporalidade e o devir nas diferentes mudanças pelas quais uma sociedade passa, refletindo sobre “as contradições evolucionistas do progresso” (FLASZEN, 2010, p. 88). Conecta estas questões a um imaginário medieval inspirado nas estruturas e figurações dos “Mistérios” poloneses, plasmado também por um cenário inspirado nas pinturas de Hieronymus Bosch. Este foi o seu primeiro trabalho profissional a não se utilizar de música composta por um terceiro, onde começam a aparecer as primeiras investigações das possibilidades do corpo-voz como criador principal da sonoridade-música em um espetáculo.

Foto 6 – Cena de *Misterium-Buffero*, 1960 (Leonard Olejnik)

Em *Sakuntala*, montagem criada a partir do texto original do antigo autor indiano Kalidasa, em fins de 1960, o encenador e seu grupo exploram a temática do amor, numa

perspectiva dialética entre sublimidade, moralidade e sexualidade. Tem sua inspiração tirada diretamente das referências do teatro oriental indiano, que para ele se apresenta como um “teatro ritual”, onde existe a presença abundante de signos não-verbais e divisão borrada entre área de apresentação e assistência. Nesta montagem Grotowski principia a abolição da divisão entre atores e espectadores, e estes são incluídos como caracteres da obra, de uma forma não diretamente participativa, mas ainda assim como presenças ativas postas no centro da ação. Sobre a questão rítmica na encenação, que se divide em duas fases, como forma de se criar na percepção do espectador a impressão de um fluxo ritualístico, Flaszen (2010, p. 92, grifo nosso) tece o seguinte comentário:

A fase do transe: a imobilidade sendo uma transformação grotesca dos ássanas dos iogues. A fase “convencional”: movimentação “graciosa, cerimonial” dos atores, mesmo que em termos psicológicos isso provavelmente demande imobilidade. A troca entre e a sequência destas fases acaba estabelecendo o ritmo do espetáculo.

E sobre as relações entre a cena e os aspectos sonoros, este autor ainda faz outro rico comentário, que aponta para uma atenção inicial de Grotowski sobre esta permutação e suas possibilidades na criação teatral:

A linguagem cênica é tratada de um modo muito convencional. Não pretende ser apenas portadora de significados e intenções, transmitir conteúdo, mas também intervir na **qualidade acústica, criar encaixes sonoros**, jogar com a artificialidade. Alguns fatores no espetáculo, tais como os atores imitando animais, pássaros e plantas, são utilizados pelo diretor para parodiar seus próprios pressupostos artísticos. (FLASZEN, 2010, p. 92, grifo nosso)

Foto 7 – Cena de *Sakuntala*, 1960 (Leonard Olejnik)

Seguimos para 1961, onde em meados desse ano é criado *Dziady* (Os Antepassados de Eva), a partir do texto de Adam Mickiewicz, escritor símbolo do romantismo polonês. Esta peça traz em si a ideia da realização de um ritual, que se constitui, na visão de Grotowski, como uma das origens do teatro (as outras seriam a narrativa oral e os jogos infantis). Nela, uma comunidade rural é representada, criando uma cerimônia de evocação de seus antepassados, e onde os espectadores são postos como os fantasmas de tais antepassados. Não há mais a divisão entre atores e espectadores, a encenação é realizada em meio ao público, tido como figurantes, que eventualmente – mas não espontaneamente - emergem para a realização de algumas funções específicas dentro da ação cênica. Assim como a iluminação, a música é improvisada ao longo do espetáculo, não como elemento decorativo, mas como “uma parte orgânica da cerimônia teatral” (FLASZEN, 2010, p. 94).

Simultaneamente, o diretor não trata a ideia de ritual *ipsis literis*, mas recria seu sentido a partir da noção de diversão e jogo. Algo que gera a contradição com uma visão romantizada de “ritual” nos tempos modernos, e que por outro lado provoca a necessidade de repensar o sentido de *tradição* na criação artística contemporânea. Este posicionamento permeará completamente toda a sua trajetória artística, justificando também o papel que os cantos africanos e afro-diaspóricos antigos passarão a ter em suas pesquisas futuras. Ou seja, aqui já se pode notar mais nitidamente a linha onde se desenvolveu uma pesquisa que, pela arte, almejou se aprofundar nas relações que o homem estabelece com o tempo e a memória como matérias criativas para o conhecimento de si e do mundo.

Foto 8 – Cena de *Dziady*, 1961 (anônimo)

Em 1962, uma nova montagem: *Kordian*, baseada no texto de Juliusz Slowacki, outro ícone nacional da literatura romântica da Polônia. Nesta, que já conta com a presença de Ryszard Cieslak, ator que se tornará emblemático nas pesquisas e obras teatrais posteriores de Grotowski, foi criada uma situação cênica que reproduzia um sanatório, onde junto com os atores, também o público era colocado numa condição que os remetia a pacientes do local. Kordian, a personagem-título, fora um nobre que tentou assassinar o *tzar*, e frustrada a sua tentativa, foi internado como louco. A montagem desloca a ideia de um heroísmo nacionalista, com suas grandes aspirações de martirização, como sintomas de uma doença psiquiátrica coletiva. Com isso o diretor confronta o sentido de ação individual do passado com o momento que estava sendo vivido nos regimes comunistas (de maneira alegórica, por razões claramente de segurança pessoal e de seu grupo), de regimes totalitários com pretensões de movimento popular. Flaszen (2010, p. 104) comenta que “Kordian é, além do mais, mais uma experiência com o propósito de transformar o teatro numa comunidade homogênea de espectadores e atores”. A partir desta ideia pode se ir notando como o caráter sonoro-musical, evoluindo na obra grotowskiana, terá um papel importante na criação dessa unidade entre atuantes-sonantes e espectadores-ouvintes, visto que, com o apoio deste caráter, a intensa experiência psicofísica e emocional, compartilhada a partir do *encontro* entre performers e público, irá se desenvolver de maneira efetiva.

Foto 9 – Cena de *Kordian*, 1962 (Edward Węglowski)

A montagem seguinte, *Akropolis* (**DVD arquivo 4**) que parte do texto de Stanislaw Wispianski, dramaturgo simbolista polonês, estreou também em 1962. Passou por uma série de revisões, tendo cinco versões criadas até o ano de 1967, período no qual Grotowski e seu grupo já haviam se transferido para a cidade de Wroclaw (o que ocorreu de fato em 1965).

Esta montagem recria “poeticamente” a situação de um campo de concentração, e para os poloneses a analogia evidente é Auschwitz. Nos dizeres do texto – que não sofreu nenhuma alteração, apenas reorganização de suas partes – *Akropolis* é o “cemitério das tribos”. Assim como no enredo original figuras míticas da tradição judaica e grega emergem do estatuário e das tapeçarias na catedral do castelo real de Wavel, na noite da ressurreição de Cristo, no espetáculo elas emergem dos devaneios dos prisioneiros no momento limite da experiência mortificante das câmaras de gás. Flazsen (2010, p. 107) define esta situação dramática desta forma: “Os campos de concentração foram os “cemitérios das tribos” contemporâneos onde os povos e culturas teriam de se encontrar e ser definitivamente testados. Eis aqui “nossa Akropolis” – uma civilização hedionda e desmoralizada”.

Akropolis, junto com *Dr. Fausto*, *O príncipe constante* e *Apocalypis cum figuris* são consideradas encenações fundamentais da história do teatro da segunda metade do século 20. Isto por fundarem um novo modo de atuação, baseado numa metódica pesquisa sobre o sentido do ofício teatral e sua relação com os espectadores. Nesta montagem se começa a encontrar um alto requinte no uso da sonoridade-música como elemento organizador do espetáculo, em conjunção com o rigor das ações dos atores e sua relação com todos os elementos do espaço cênico. Um uso consciente, não no sentido objetivo – ou proposital - de se criar “música”, mas no sentido de se criar uma estrutura clara de níveis de percepção sensorial sobre atuantes e espectadores, o que gera uma camada contrapontística do som sobre a visão. Aqui a ideia de estrutura como composição de ações sonoras e físicas se formaliza. Mais adiante, numa análise dos elementos sonológicos do espetáculo, faço uma observação mais acurada deste tópico.

Em 1963 é apresentada *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (A trágica história do Dr. Fausto), segundo o texto de Christopher Marlowe (**DVD arquivo 5**). O cenário deste espetáculo é sintético, radicalizando as propostas do conceito de *teatro pobre* que vinham emergindo desde a montagem de *Dziady*. O conceito de *Teatro Pobre*, que também será mais explorado ao traçar suas relações com a noção de sonoridade-música nos trabalhos de Grotowski, basicamente consiste na eliminação de todos os elementos que não sejam fundamentais ao fazer teatral, concentrando-se sobretudo naquilo que é possível emergir do

ator, através de seu corpo (ações físicas e vocais), e suas relações com o espaço (em termos acústicos e imagéticos), visando a potência máxima daquela que é considerada, pelo artista polonês, a unidade mínima do teatro: a relação que se estabelece no encontro entre ator e espectador.

Em *Dr. Fausto* a ação principal se passa sobre uma grande mesa, onde os espectadores são colocados em volta, como convidados especiais do último jantar do personagem-título, onde serão servidas memórias de sua vida, pouco antes deste morrer. Estas memórias são a grande confissão de Fausto, que é representado na forma alusiva de um santo, com seus momentos de iniciação, revelação, tentação, revolta, milagre e martírio. No entanto, é um santo que age contra Deus, acompanhado pela presença paradoxal de um duplo Mefistófeles (representado por um homem e uma mulher), uma provocação dos dogmas da fé e da metafísica do espírito cristãos diante da natureza terrena e sensual do corpo do homem.

Nesta montagem se evidencia ainda mais o princípio da *dialética da derrisão e apoteose*, elemento importante na evolução das obras teatrais de Grotowski e do TL. Este é um princípio onde elementos profundamente arraigados na tradição nacional polonesa, mas também presentes no inconsciente coletivo da humanidade, são postos à prova por atos de provocação blasfêmica, resultando na ruptura de bloqueios das energias orgânicas, dos tabus e complexos individuais e comuns, o que permite, desta maneira, a emersão de renovados estados de consciência para atores e espectadores, a partir do evento artístico, tratado como momento de operação profunda sobre a psique da comunidade presente no “rito teatral”. Algo próximo à ideia de *catarse*²⁶ das tragédias gregas.

Studium o Hamlecie (Estudo sobre Hamlet), da obra de William Shakespeare e também segundo a versão de Stanislaw Wyspianski, foi criado em 1964. Não nasceu com a ideia de ser um espetáculo propriamente dito, visando o encontro com o público – apesar de ter sido apresentado algumas vezes a guisa de testar os efeitos da experiência empreendida – mas como uma forma de se trabalhar com mais acuidade sobre os elementos referentes às pesquisas que eram empreendidas no momento, que focavam um método de atuação que unisse espontaneidade vital e rigor formal. Representou uma nova etapa no modo de Grotowski abordar o trabalho criativo do ator, que gerou descobertas de suma importância para os seus passos seguintes no campo teatral, e onde “estabeleceu o treinamento da

²⁶ A catarse, nesse contexto, equivale a uma purgação psíquica, individual e coletiva, por meio do espetáculo trágico, onde conteúdos reprimidos (tabus e complexos) são extravasados do inconsciente para o consciente, com a observação da falha e derrocada de uma personagem mítica proeminente, normalmente relacionada à figura arquetípica do herói. Equivale a uma ação de autorreconhecimento profundo como ser social.

imaginação e a habilidade de ser espontaneamente criativo como principais objetivos de seu trabalho” (FLASZEN, 2010, p. 140).

Utilizando-se do termo musical “motivo”, conforme indica Flaszen (2010, p. 137), este é um estudo de variações sobre a clássica história de Hamlet. Grotowski de fato não assina a direção, mas se comporta como um orientador do trabalho de composição dos atores, o que faz esta ser também uma experiência sobre a prática de direção coletiva. Esta atitude irá se solidificar posteriormente, quando deixa de dirigir espetáculos, passando à busca de um papel de ação mais “anônima” (BANU, 2011) sobre as pesquisas criativas que empreende e coordena. A posição de um *observador atuante*.

Neste estudo de Hamlet, o diretor não partiu de pressuposições sobre a obra, mas deu asas às capacidades imaginativas dos atores, dirigindo apenas estes no caminho para o uso máximo de suas faculdades criativas. Tal movimento tinha como contrapartida a ativação, em si mesmo, dos próprios recursos profundos que ativava em seus companheiros. Isto não no sentido de identificação dramática, mas de empatia orgânica, quer dizer, uma ressonância em seu próprio corpo do processo de revelação pessoal e desbloqueio psicofísico empreendido pelo atuante em cena. Sobre isto diz:

Existe algo incomparavelmente íntimo e produtivo no trabalho que realizo com o ator que se confiou a mim. Deve ser cuidadoso, confiante e livre, porque nosso trabalho significa explorar suas possibilidades ao máximo [...]. Isto não é uma orientação que se oferece para um aluno, é uma abertura total em relação a outra pessoa através da qual o fenômeno de “nascimento duplo e compartilhado” se torna possível. O ator volta a nascer, não apenas como ator, mas como homem e com ele eu também volto a nascer. É uma maneira muito torpe de se dizer, mas o que acontece é a total aceitação de um ser humano por outro. (GROTOWSKI, 1970, p. 20, tradução nossa)

A verificação desta relação e resposta orgânica ao comportamento dos atores em si próprio lhe orientava cada vez para a construção de formas cênicas, no trato entre ações físico-sonoras e espacialidade, que pudessem garantir este mesmo impacto sobre o espectador-ouvinte. Creio aqui ser importante fazer também uma citação um pouco maior de Flaszen (2010, p. 142), pois ela poderá esclarecer com nitidez o que estava sendo investigado através deste estudo sobre Hamlet:

Tanto quanto possível, tentávamos suspender a censura de imagens corriqueiras; remover nossas máscaras materiais no processo de atuação [...] mergulhar profundamente abaixo da camada da racionalização de atitudes não autênticas. Eles [os atores] superaram os bloqueios que surgem sobretudo quando alguém está em pé inteiramente visível ao outro [...] o bloqueio de revelar os próprios impulsos em geral considerados eticamente duvidosos; o bloqueio de expor as próprias características espirituais e físicas normalmente mascaradas por medo de reprovação, tratando nossos corpos não segundo algum ideal aceito como obrigação, mas como são na realidade; finalmente [eles foram] além do bloqueio de expor intensos estados

extremos, sobre os quais se impõem regras de bom comportamento. A razão dessas operações é a purificação da substância do ator de quaisquer elementos que o tornam resistente. Permitir que ele conheça as camadas ocultas dessa essência [...] as possibilidades orgânicas de seu corpo [...]. Purificada desse modo, a substância gera a expressividade do ator, ainda que excessivamente. Desprovido de ideias ilusórias e comuns, o ator tem de demonstrar publicamente esse *ato purificador, próximo do ritual*. Ao violar a imaginação dos espectadores, os atores pretendem forçá-los – pela via do excesso – a praticar atos purificadores semelhantes em seus pensamentos e em sua imaginação. (FLASZEN, 2010, p. 142)

Através desta ideia vê-se que essa busca neste momento do trabalho de Grotowski, se o enxergarmos metaforicamente como um *luthier*, representou um período crucial na grande oficina de burilamento das qualidades da matéria que iria realizar o som mais próximo de um ideal sonoro, sem “ruídos”, no entanto, a partir das “impurezas” internas da própria matéria. A busca da matéria criadora ideal para as suas futuras composições e regências, “o ator como o único instrumento - e o espectador como a caixa de ressonância” (FLASZEN, 2010, p. 147).

Assim, o artista polonês seguiu com muitas novas descobertas e o aperfeiçoamento expressivo dos atores-pesquisadores para a criação da sua “obra-prima” *Ksiazę Niezlomny* (O príncipe constante) (**DVD arquivo 6**).

Espetáculo de 1965, foi o primeiro trabalho a ser criado depois da mudança de Grotowski e seus colaboradores para a cidade de Wrocław. A peça é originalmente de autoria de Pedro Calderón de La Barca, mas a versão utilizada foi a de Juliusz Slowacki, a qual foi tratada como um tema também submetido a variações. Recebeu outras duas versões, sendo a última em 1968. Neste período já eram conhecidos pelo nome de *Instytut Badan Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium* (Instituto para Estudos do Método de Atuação – Teatro Laboratório), que foi adotado em 1966. A montagem se notabilizou pela atuação de Cieslak, que com seu trabalho encarnou a busca, as possibilidades e a realidade efetiva das investigações que Grotowski encaminhava até aquele instante sobre a potência do ato criativo do ator, dentro de uma situação no domínio do teatro - da arte como apresentação - e dirigida a um público.

O espetáculo narra a história de um príncipe português, Dom Fernando, capturado pelos mouros e submetido a provações, até seu martírio e morte, no intuito de renegar a sua fé para aceitar a fé dos seus algozes. No entanto segue resistindo passiva e gentilmente à tortura, até o ponto em que se aproxima de um *êxtase espiritual*.

O cenário de Jerzy Gurawski, colaborador de Grotowski desde a criação de *Sakuntala*, remete a uma arena de touros, ou ainda, ao famoso quadro *A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*, de Rembrandt. Isto porque a situação que se apresenta lembra tanto o jogo

cruel e sacrificial de uma tourada, quanto à dissecação de um corpo humano que não oferece resistência, e que permite que seja revelado tudo aquilo que está abaixo de sua pele. Mas na montagem, o que se revela, em verdade, é o jogo cruel, o sacrifício e a dissecação de um homem por uma sociedade doentia – a corte real – e por outro lado, o abandono de si mesmo, o autossacrifício e a exposição espontânea do próprio espírito, por um indivíduo, constante em sua crença. Os espectadores apenas podem ver o se que passa dentro deste espaço (arena, sala de cirurgia) do alto, do lado de fora, afastados, como *voyeurs*.

O grande rigor da organização sonora e a importância desse elemento n’*O príncipe constante* não servem apenas para entender este específico espetáculo, mas também para se compreender o desenvolvimento da ideia da sonoridade-música como uma chave importante na compreensão da evolução de Grotowski, especialmente no seu caráter de pesquisador. Este breve relato de um estudo realizado por uma equipe de atores-pesquisadores que integrei, no departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, e que produziu gráficos de análise rítmico-sonora desse espetáculo, demonstra a sua riqueza sonora:

[...] Os sons serão exclusivamente produzidos pelo corpo humano e este, sem o auxílio de tecnologias [que não a do próprio corpo], variando em intensidades e tons, alcança um colorido assustador: desde sussurros guturais a agudos de aves de rapina, sons de passarinho, que permeiam de quando em quando o espetáculo, melodias acompanhadas pela percussão dos pés, não fazendo apenas a base musical, mas inseridos na movimentação da cena. Desenvolvem-se falas, diálogos, coros de onde parecem emergir canções, agindo na corda bamba de uma partitura e de um aparelho vocal. [...] Nos deparamos com uma orquestra intensa invadindo os nossos ouvidos. (JESUS et al. In FERRACINI, 2006, p. 287)

Com *Apocalypsis cum figuris* (**DVD arquivo 7**), cuja estreia oficial dá-se em 1969, Grotowski encerra o seu primeiro período criativo, conhecido como *Teatro de Produções ou Fase dos Espetáculos*. Também pode ser chamada *Arte como apresentação*, para se manter um espelhamento ao contrário em relação à última fase, *Arte como veículo*, que logo será apresentada.

Apocalypsis é a sua última montagem teatral, voltada, ainda que de maneira extremamente reelaborada ao longo dos anos, para uma relação entre atores e espectadores, no sentido de uma *arte como apresentação*, ou seja, o trabalho teatral visando, a criação de contato humano a partir do encontro com “aquele que vem de fora” (MERVANT-ROUX, 2013) para ver algo.

O texto é baseado em fragmentos da Bíblia, Fiodor Dostoiévski, T. S. Eliot e Simone Weil. Não é uma narrativa baseada no tema mítico do Apocalipse evangélico, mas uma apropriação de certos eventos, presentes também em outras passagens do Novo Testamento,

que são postos em choque com comportamentos ordinários de um pequeno grupo, que acorda de uma festa, regada a bebidas e sexo. Esta sociedade, em tom de burla, revive certos eventos cristãos, em choque com um estranho personagem, a quem nomeiam *O Inocente*, que declaram, com risos sarcásticos, ser o Cristo em sua segunda vinda ao mundo. E a partir daí uma série de eventos se desenrola, pela via da provocação blasfêmica, onde situações consideradas sagradas são postas em contextos de comportamentos sociais banais, vulgares e agressivos. Até que atinge o auge, com a expulsão do Inocente daquela nova festa que se iniciou. Expulsão devida ao seu comportamento ingênuo, mas provocativo e constrangedor, com estranhos “*valores superiores*” que transforma a festa daquelas pessoas “num tormento e num confronto com suas próprias inquietações” (FLASZEN, 2010, p. 170).

Não há um cenário especial, nem figurinos específicos. Os atores usam roupas cotidianas, de seu uso comum. Todo o jogo se revela a partir das relações entre os atores e o espaço vazio é mobilizado por padrões de movimento e pelo fluxo de canções de caráter religioso. Observando de forma comparativa, nesta obra será possível notar que a relação entre espaço, movimento e canto já prenuncia elementos que virão a ser constantes no trabalho do *Workcenter*, logicamente após o intenso burilamento técnico nas fases anteriores.

Foto 10 – Cena de *Apocalypsis cum figuris*, 1969 (Maurizio Buscarino)

Apocalypsis também trouxe em si as sementes daquilo que viria a ser a etapa seguinte das pesquisas de Grotowski: o uso dos recursos que desenvolveu na criação teatral

para a construção de novas situações de interação humana. Foi desta forma um espetáculo que marcou o fim da fase do *Teatro de Produções*, e, ao mesmo tempo, um experimento que serviu de transição para novos rumos nas pesquisas no campo das artes performativas, mas agora, não se pressupondo mais um trabalho que visasse o encontro com um espectador-ouvinte.

2.2 Sonorismo polonês: um duo com Penderecki

Em fins da década de 1950 e inícios da de 1960 houve um movimento musical na Polônia que acredito estabelecer diálogos pertinentes com a obra de Grotowski, em seus aspectos sonoro-musicais, especificamente durante o período das produções teatrais.

Este movimento ficou conhecido como *Sonorismo* e mesmo de maneira rápida e discreta exerceu grande influência sobre a música erudita contemporânea (de vanguarda e experimental), lançando novas bases composicionais e explorando novas possibilidades técnicas dentro da instrumentação clássica. Alguns críticos nomearam também como *Escola Polonesa*, mas para musicólogos como Danuta Mirka (1997, p. 5 apud CEVALLOS, 2014, p. 717) não é possível falar-se em uma escola, como no caso da Segunda Escola de Viena, porque não houve um professor que servisse de referência comum (como foi Schoenberg para esta), sendo o Sonorismo muito mais caracterizado como um movimento independente, acéfalo, num limiar entre as vanguardas pós-guerra e a música experimental. Seus nomes mais proeminentes foram Krzysztof Penderecki e Henryk Mikołaj Górecki, importantes compositores contemporâneos, que dentro deste movimento, ainda que não carregassem nenhuma bandeira coletiva, desenvolveram as obras iniciais que delinearam suas identidades artísticas. No entanto, foi o primeiro que, com seu estilo composicional, ajudou a definir os traços dessa corrente musical, servindo de baliza para os demais compositores (ibid.).

Este movimento se definiu pela atenção absoluta às possibilidades criativas do som em si, desvinculado de linguagens estabelecidas (como o serialismo integral ou a música concreta), de determinações de regras estruturais ou harmônicas advindas de outras escolas européias. O som em seu sentido mais semântico possível. Em sua materialidade como fenômeno natural. Com essa intenção o ponto em que mais o sonorismo se destacou foi em relação às possibilidades timbrísticas.

Os sonoristas tinham como regra “a exploração dos puros valores sonoros do material sonoro” (CHOMINSKI, 1983, p. 126 apud MIRKA, 1997, p. 7, tradução nossa), que

diferenciavam dos modos de composição ditos tradicionais, que para eles observavam o som como resultado de processos de composição de ordenação nota a nota. Encontraram uma rica fonte de sons que nunca antes haviam sido utilizados na história da música. Algo que se destaca em composições emblemáticas desse movimento é o uso de “blocos” ou “campos sonoros”, o que se manifesta na exploração dos *clusters* (em semitons e quartos de tons, como em Penderecki) e de novas sonoridades possíveis de serem extraídas de instrumentos consagrados pela tradicional formação orquestral. Por isso contribuíram imensamente para o desenvolvimento de técnicas estendidas, procedimento fundamental para o desenvolvimento da poética da música contemporânea. Dessa forma, o critério principal de análise dessa obra, segundo Cevallo (2014, p. 720), torna-se o timbre.

Neste novo estilo, Penderecki alcançou riqueza de invenção nas cordas, criando maneiras de tocar totalmente novas. Ao lado de técnicas já conhecidas como *arco* e *pizzicato*, ele fez uso de vários tipos de vibratos rápidos e lentos. Utilizou também as conhecidas técnicas como *legno battuto*, *col legno* e *sul ponticello*, que eram pouco empregadas até então. Os instrumentos de cordas na obra de Penderecki são utilizados como percussão, pois utilizam o arco e as mãos para obter efeitos percussivos ao tocar as cordas e todo o corpo do instrumento. Outras inovações são as observações como: “alcançar a nota mais aguda possível de dado instrumento, pela pressão da corda perto do arco”, “bater no corpo do violino, arranhando o estandarte”. (ibid., 721)

Esta atitude “punk” dentro da música erudita causou comoções negativas e positivas entre músicos e público. Penderecki, por exemplo, colabora com um novo patamar para a percussão, dando-lhe o justo valor criativo junto às outras seções instrumentais, e insere outros timbres oriundos do universo musical oriental e afro-latino, como o gongo javanês e a conga (ibid.). *Anaklasis*, uma das suas composições mais famosas, para percussão e cordas, demonstra essa experiência composicional focada nas texturas sonoras (**DVD arquivo 8**).

Foto 11 - Krzysztof Penderecki (1933)

No mesmo período inicial do movimento sonorista Penderecki trabalhou no *Estúdio Experimental da Rádio Polonesa*, em Varsóvia, compondo para teatro e programas

radiofônicos. O trabalho no rádio o aproximou da música eletroacústica, sendo este um fator que se reflete nas suas composições, dando a elas uma sensação de timbragem eletrônica, e também na sua escrita. Ritmicamente introduziu a noção de duração aproximada, abrindo a possibilidade de livre interpretação do intérprete (CEVALLOS, 2014, p. 723).

A atitude geral dos sonoristas é a negação e a resistência, tendo no seu fazer artístico sua forma de ação política. Musicalmente é uma recusa da “orientação hiperformalista do serialismo” (MIRKA, 1997, p.16 apud CEVALLOS, 2014, p. 723), a favor de um processo criativo anti-intelectualizado de embate direto com a “palpabilidade” do som e não com sua conceitualização estrutural. Em outro viés, político, é uma forma de afirmação da liberdade criativa dentro do regime comunista de direção soviética, da expressão da idiossincrasia dos compositores poloneses, com seus afetos emocionais e culturais do pós-guerra, do pós-campos de concentração.

O *sonorismo* também é visto como uma forma de liberdade de expressão dos ideais socialistas traçados por Zhdanov²⁷ (1896–1948), pois representa liberdade composicional em relação a todos os parâmetros anteriormente utilizados em música – harmonia, ritmo, textura, contraponto. Era uma maneira de dizer aos comunistas que a Polônia era livre das diretrizes impostas e de mostrar que eles podiam fazer o que pretendiam no âmbito musical.

Grotowski trabalhou com compositores, em suas primeiras obras, que também estavam ligados ao mesmo universo de Penderecki e companhia, e seria uma consequência natural trazerem este referencial da cena musical que ocorria na época para o universo das propostas cênicas iniciais do diretor. Além disso, o ambiente político polonês permitia a troca e o encontro entre artistas de diversas linguagens, para tratarem da influência desta questão sobre sua produção. As contaminações, ao menos no nível das ideologias, ainda que não estéticas, são um acontecimento concreto.

Ao considerar a materialidade do som, seu valor enquanto fenômeno natural, o sonorismo revela ser uma corrente onde, de forma arriscada, posso conectar o trabalho sonoro-musical de Grotowski no nível teatral. O diretor trabalhou, como demonstro no terceiro capítulo, sobre as possibilidades de emergência de vida do ator através da potência do som, daquilo que movia no organismo e no espaço, sua capacidade de impacto transsensorial para criar sentidos dramáticos, a partir e através da sua conexão com a presença psicofísica do atuante-sonante. Para isso desenvolveu uma metodologia rigorosa de pesquisa, nascida da

²⁷ Andrei Alexandrovitch Zhdanov (1896-1948) foi um dos mais próximos aliados de Stalin, tendo, entre outros papéis durante sua atuação política, a função de ordenar a produção cultural comunista, dentro da linha estética que denominou de Realismo Socialista, que impunha várias restrições à liberdade criativa em todas as linguagens, por exemplo, em relação à abstração formal. (fonte: <http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/politics-and-society/andrey-zhdanov/>, acessado em 18/07/2016, tradução nossa)

escuta pessoal sobre os efeitos do som: sua inseparável ligação com o corpo em cena, sua função como extensor do alcance da presença do performer sobre a objetividade da ação que realiza diante de um público e como organizador dessa mesma presença em ação pública. Também o som como extensor, ou membro invisível, que age sobre a subjetividade daqueles que ouvem o atuante e sobre a subjetividade deste mesmo atuante, cujo corpo o produz e suporta.

A manipulação do som em si, no trato sobre a voz performativa que Grotowski realizará, cria técnicas estendidas tanto quanto Penderecki as criou nos instrumentos da orquestra tradicional, para responder a uma necessidade criativa, de ampliação de formas para encontrar novos patamares de expressão das nuances luminosas e sombrias da alma humana, em uma Polônia marcada pelo trauma nazista e pela ditadura comunista.

A poética sonorista de Penderecki surge na produção teatral de Grotowski como influência sonoro-musical, mesmo que pairando no ar, sem uma assunção evidente, na medida em que também busca uma superação das formas pela investigação interior das próprias formas artísticas, a partir das suas camadas profundas, intrincadas, mas essenciais, onde está o substrato das manifestações: para um, o som na música, para o outro, o corpo na cena.

3 A SONORIDADE-MÚSICA COMO TÉCNICA E EXPERIÊNCIA PRAGMÁTICA NO TEATRO LABORATÓRIO

É difícil precisar quais elementos de nossa produção resultam de um programa conscientemente formulado e quais são derivados da estrutura de nossa imaginação.

Jerzy Grotowski

Nesta parte do estudo destaco os momentos de reflexões do diretor polonês, referente ao campo sonoro-musical, no quadro da sua primeira fase criativa, a de criação de obras teatrais. O elemento sonoro-musical é explorado tanto no sentido estrito do uso do corpo-voz como instrumento como na percepção rítmica e acústica do espaço e da estrutura da encenação, considerando seus efeitos sobre o atuante-sonante e, a partir da noção de contato com a audiência, dos efeitos sobre o espectador-ouvinte.

Estas reflexões estão embasadas principalmente no livro fundamental para o conhecimento do trabalho teatral de Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (Em busca de um teatro pobre, editado originalmente em 1968), uma coletânea de textos e entrevistas do diretor, além de textos de colaboradores que tinha bem próximo neste período, Ludwig Flaszen e Eugenio Barba. No entanto uso a tradução para o espanhol, de Margo Glantz, ao invés da brasileira, por estar mais completa e precisa em minha opinião, e que traduzo livremente. Uso também, na tentativa de localizar outros apontamentos sonoro-musicais em seu pensamento, a coletânea de textos *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*, com importantes textos não presentes em *Towards...*

Dialogo com outros textos que refletem sobre a abordagem do elemento sonoro-musical pelo diretor enquanto criador de espetáculos, pela perspectiva de importantes parceiros que teve em diferentes fases do seu percurso artístico: Zigmunt Molik, Jairo Cuesta e James Slowiak e outros materiais de Flaszen.

Por fim incluo reflexões a cerca do uso do *silêncio* como criador de experiências na proposta artística do diretor, e uma análise sobre *Akropolis*, espetáculo emblemático para se perceber a materialidade dos efeitos do som-música sobre a cena na poética grotowskiana.

3.1 O elemento sonoro-musical na Fase de Espetáculos

Ao mesmo tempo em que sua obra pode ser inserida, em termos históricos e críticos, dentro da lógica de pensamentos e atitudes artísticas dos períodos pelos quais passou (como o movimento *Arte Povera*²⁸, nas artes visuais, ou o da música experimental a partir de John Cage) é importante ressaltar que Grotowski sempre se pôs ao largo de qualquer corrente estética vanguardista ou pós-vanguardista. Independentemente de qualquer movimento ou escola artística, desenvolveu um trabalho de pesquisa sistemático no campo das artes performativas de forma autônoma. Se filiou-se a alguma corrente estética ou ideológica, esta é a das pesquisas que Stanislavski deixou como um legado a ser levado adiante, a busca da presença viva do artista cênico e da arte como um meio de evolução pessoal, e do qual se identifica como um elo seguinte da mesma corrente. Nas palavras de Richards:

Grotowski não utilizou simplesmente uma técnica criada por Stanislavski, a situação é mais complexa. Grotowski retomou [a pesquisa] a partir do ponto em que Stanislavski interrompeu o trabalho porque morreu. [...] É, na verdade, uma continuação. (RICHARDS, 2012, p. 107)

Por isso é que não se pode ver seu trabalho apenas como produção estética, mas sobretudo como pesquisa experimental continuada.

Toda a noção da musicalidade que deveria estar presente na voz e no uso do tempo-ritmo como fundamento do movimento e da fala no teatro, para Stanislavski, aparecerá também em Grotowski, de forma prática, compreendida, relida, transformada e evoluída. O que confirma seu extenso e sólido conhecimento das propostas do encenador russo, reafirmando sua identificação com este, e definindo-o na história da arte do teatro como alguém que prosseguiu destilando suas descobertas e indicações, através da realização de um caminho autônomo e autêntico.

Comparando o pensamento de Grotowski em relação aos pontos de contato entre teatro e música com o de outros encenadores (como o próprio diretor russo, e também

²⁸ O termo foi cunhado pelo crítico de arte e curador italiano, Germano Celant, em 1967, numa exposição na qual artistas da vanguarda expuseram trabalhos que reivindicavam a presença dos materiais artisticamente descontextualizados. O grupo reivindica uma postura ética e moral com seus trabalhos construídos com materiais descartados pela sociedade da época. Seus textos pioneiros foram o ponto de partida para isso e também uma série de exposições-chave que, regidas e organizadas por ele, proporcionaram oportunidade única para um interessante número de uma geração de jovens artistas, que assim criaram sua nova identidade coletiva, sendo todos residentes no circuito de Turim, Milão, Gênova e Roma. Era um grupo que não queria pertencer a nenhum estilo. De preferência, usavam materiais que não tivessem significação cultural alguma, materiais dos quais não importa a procedência, ou o uso originário ou grau de durabilidade, materiais pobres que, reutilizados ou transformados pelos artistas, afirmam a energia criativa e a liberdade da arte. (ABELLO, 2011, p. 23)

Meyerhold e Brecht, cuja relação com o ambiente musical foi estreita e evidente em seus percursos artísticos²⁹) noto que foi construído especialmente por alusão e pela percepção que se originou do empirismo e da busca das “leis pragmáticas” do ofício cênico, e não por um debruçamento focado nas possibilidades de colaboração destas linguagens. Como na afirmação citada anteriormente, buscava algo tão antigo na arte onde não se pudesse ver ou haver a necessidade de distinção de linguagens. Ou seja, não haveria nem mesmo uma ideia essencial de “distinção”, nem mesmo espaço para o sentido desta palavra.

O alto nível que o elemento sonoro-musical alcançou em sua obra foi realizado por um caminho intuitivo e não programado de abordagem, no entanto foi um caminho concretizado a partir da sua escuta sensível como “espectador-ouvinte profissional”³⁰ do trabalho do atuante-sonante e das relações criadas entre este e o espectador-ouvinte num determinado espaço de uma determinada situação performativa. Aquilo que chamou de **encontro**³¹. Encontro no qual o elemento sonoro-musical é uma ferramenta colaborativa na geração de organicidade do corpo performante, na organização do evento espetacular e no estabelecimento de afetos com a audiência.

É possível ver que este pensamento foi construído na tentativa de diálogo com fontes e referenciais não-presentes – diferente dos encenadores acima citados - mas virtuais, ainda que respirando a mesma atmosfera criativa na qual trabalharam os sonoristas poloneses, como Penderecki, que também influenciados pela pressão do regime socialista pós-guerra, criavam com seus trabalhos respostas artísticas à situação política que viviam. Não houve colaboração entre o TL e eles. Os problemas de ordem sonoro-musical foram destrinchados através do autodidatismo.

As fontes e referenciais de Grotowski estavam localizados primariamente na atenção às capacidades do ator em descobrir, desbloquear e explorar as potencialidades sonoro-musicais do seu corpo e na consideração de uma construção viva e coerente do espetáculo ou da ação. Coerência herdada de Stanislavski, ainda que seu teatro não seguisse uma estética realista. Através dessa coerência criativa e metodológica é possível ver como uma prática autodidata sobre o som, que aliou rigor, experimentalidade e intuição, pode - em todos os

²⁹ Estas relações já foram apontadas nas notas de rodapé 3, 4 e 5 da Introdução.

³⁰ Faço aqui uma brincadeira séria com o termo que Grotowski apresenta em seu texto “O diretor como espectador de profissão” (GROTOWSKI, 2010, p. 212), no qual explana sobre sua postura de trabalho ao longo da carreira.

³¹ Este encontro acontece em vários níveis, onde o ator é um dos polos: com o sentido de um texto, com sua própria humanidade e animalidade, com outros seres humanos, seus companheiros de ofício e o público. “O núcleo do teatro é o encontro” (GROTOWSKI, 1970, p. 51, tradução nossa).

níveis do trabalho, mas especialmente no campo sonoro-musical - alcançar sofisticação e potente capacidade de gerar experiências ao “corpo, mente e coração” de fazedores e observadores.

Para chegar à compreensão da sonoridade-música como uma chave da prática artística e investigativa de Grotowski, traço os pontos partindo da prática experimental do TL. É a partir dele que o diretor, através de seus espetáculos e textos, apontou suas relações e modos de ver-escutar o material sonoro que tinha diante de si, como possibilidade criativa e de desenvolvimento de suas ideias, com a clara noção de estar seguindo uma indicação que deixou evidente: a de que “uma filosofia vem depois de uma prática” (GROTOWSKI, 1970, p. 169, tradução nossa).

Grotowski se colocou contra uma ideia de teatro experimental que, nos anos 50, considerava o experimentalismo como uma colagem ou aglutinação de diferentes linguagens artísticas, que levava a uma noção do teatro como um caldeirão onde tudo poderia ser colocado indistintamente e sem critérios, indicando que o trabalho teatral seria um híbrido das demais artes. Mesmo as possíveis contribuições da música de vanguarda ou da música experimental foram contestadas nesse sentido. Para ele o teatro não deveria ser uma arte subsidiária de outras formas artísticas, o que também contraria, em certa medida, a noção de “obra de arte total”³² de Richard Wagner (**DVD arquivo 9**), desenvolvida no século 19. Ele via o uso desta teoria no teatro de vanguarda como uma forma dos diretores, em sua época e cena local, manterem uma relação de boa vizinhança com o meio literário-dramatúrgico, cenógrafos, compositores/sonoplastas e atores de fama que buscavam se mostrar “antenados” com as novidades. No entanto, esta colagem de linguagens e delegação de funções tiraria o papel criativo do próprio diretor, que deveria fazer emergir a especificidade do teatro a partir do trabalho com o artista principal do teatro, o ator.

Então, sendo um diretor e trabalhando sobre a busca daquilo que é específico ao teatro, refutando uma visão eclética sobre este, Grotowski constrói para si a síntese do que é o teatro: o que acontece no momento do *encontro* entre ator e espectador. Daí depreende que, no ponto fulcral da arte da cena, está o ator com sua vida e técnica pessoal. E é sobre esta

³² Obra de arte total ou *Gesamtkunstwerk* é um termo originado no Romantismo alemão e que preconizava a integração entre as diferentes linguagens artísticas, como forma de retomar uma noção universal de arte que estaria presente, segundo Wagner, na tragédia grega. Em suas criações este compositor enfatizava este processo integrativo, já que criticava o grande destaque do papel musical nas óperas, em detrimento dos demais elementos (a poesia, o drama, o cenário), que para ele eram fundamentais para que o público pudesse penetrar nos significados fundamentais das obras.

figura que vai fundar o seu ponto de escuta referente aos modos da presença da sonoridade-música em suas pesquisas e obras da primeira fase do seu trabalho dentro do TL.

É no campo do corpo-voz como um instrumento, da consciência do tempo-ritmo das ações físico-sonoras e da organização harmônica (não necessariamente consonante) da encenação, sobretudo, que uma noção de *composição de musicalidade* irá se desenvolver na obra de Grotowski. Opto por *composição de musicalidade* ao invés de *composição musical* justamente para não forçar a ideia de que tenha existido no diretor uma noção preconcebida do uso técnico e estético do material sonoro, de forma deliberada e explícita como o fez, por exemplo, Meyerhold, ou como o fazem muitos compositores contemporâneos ligados às diversas formas de música cênica, como Georges Aperghis³³.

A voz é concebida a partir das ideias de respiração orgânica, do desbloqueio da laringe e do uso do que nomeou como ressonadores. Seu suporte é o próprio corpo e é da sua integração com este que emerge. Não está apartada dos impulsos do organismo, como um elemento nobre que se trata com distinção.

A voz sendo uma extensão invisível do corpo, mas ainda assim material e com poder de influência sobre a matéria, o espaço e a subjetividade humana, está compreendida por Grotowski como um dos canais de revelação da vida interior do ator. Antes de tudo, é visto como um dos canais de liberação dos conteúdos mais íntimos do homem, dos processos sutis do seu organismo, manifestados tanto na fala cotidiana quanto no ato de cantar, passando pelos diversos matizes sonoros que se manifestam como gestos, ruídos e inarticulações vocais, oriundos dos diversos estados do corpo e da psique, pelos quais se passa ao longo de um dia comum ou nos momentos cruciais da existência humana.

Na vida cotidiana há um comportamento “natural” de uma pessoa, mas, para Grotowski (1970, p. 12, tradução nossa) “em um momento de choque psíquico, de terror, de perigo mortal ou de enorme prazer, um homem não se comporta “naturalmente” [...] em um estado elevado de espírito utiliza signos ritmicamente articulados, começa a dançar, a cantar”. Nestes momentos é que nota que uma pessoa manifesta signos precisos que expressam o mais essencial da sua interioridade. A voz é um dos meios de expressão destes signos e a busca por

³³ Georges Aperghis é um compositor grego, radicado na França, que trabalha no campo da música experimental, explorando sobretudo a relação com as diversas linguagens artísticas, da dança ao vídeo. Suas obras pressupõem também a própria performance, sendo um dos principais nomes da música cênica contemporânea. Em 1976, criou em Paris, o ATEM (*Atelier de Théâtre et Musique*), onde manteve intensa colaboração, com artistas de diversas áreas. Entre suas obras se destaca a série *Récitations*, “canções” que exploram o trânsito entre palavra falada e cantada, através de técnicas estendidas do uso da voz lírica.

sua liberação, manifestação e articulação, enquanto sonoridade-música orgânica da ação cênica, fará com que as pesquisas do período deem muito foco a este específico - e muitas vezes mal-entendido e desenvolvido - elemento do ofício do ator, e nesta questão reside muitas das críticas do encenador às escolas de formação teatral ocidentais.

Dentro do trabalho que desenvolveu junto com seus colaboradores no TL, através daquilo que chamou de *via negativa*³⁴ – essencialmente o processo de não-adição de elementos exteriores ao ator e a limitação e não-acumulação de signos cênicos - o artista polonês extraiu o que poderia ser o sumo da expressão física e vocal do ator, tendo atenção sobre os impulsos puros, nascidos do organismo integrado em uma completude psicofísica, na realização do *ato total*.

Nesse ato total, onde o artista da cena chegava ao extremo de uma revelação dos seus aspectos interiores profundos, unindo os níveis biológicos, emocionais, intelectuais e energéticos dentro de uma mesma estrutura performativa, o som, pela via da voz e suas qualidades vibratórias e ressonantes, ganhava uma dimensão que tensionava entre estratos instintivos (o aspecto animal do homem) até os estratos sutis (o aspecto psíquico do homem). Um fluxo de manifestações capazes de causar indeléveis impressões na escuta interior e exterior, formada pela relação entre atores e espectadores. Em outras palavras, geravam-se experiências pela escuta interior do ator dos efeitos resultantes da sua ação físico-sonora sobre si, o espaço e o público, que lhe levavam a uma escuta exterior. Não a escuta premeditada e direta de si mesmo – objetada por Grotowski – mas a escuta passiva e indireta consequente de uma atenção ativa à dinâmica do som sobre o exterior (no espaço, no contato inter-humano).

Na mesma medida, geravam-se experiências pela escuta exterior do espectador, impactado com a concretude da voz viva, que cria ressonâncias objetivas e subjetivas também na totalidade psicofísica da audiência e gera campos vibráteis no espaço cênico e na estrutura da encenação em seu todo espaço-temporal, trazendo uma escuta interior. Enfim, um movimento de escuta helicoidal, onde percepção interior e exterior confundem seus inícios e términos.

A composição do material físico e sonoro pode ser integrada à noção de contraponto que Rahn (2001, p. 177) indica ao se referir a este como “criador de ironias”, “indutor de

³⁴ Via negativa é um conceito que tem sua origem na teologia, do qual Grotowski se apropriou como terminologia de trabalho. Expressa, no contexto da sua obra, uma prática de ação e pensamento que não visa a acumulação de expertises ou informações no indivíduo, mas a eliminação de elementos de ordem física ou psíquica que causam a obstrução de fluxos pessoais e autênticos de livre reação do organismo.

atenção” e “produtor de reações”. Isto porque Grotowski, enquanto diretor, conduzia o ator - bem como compunha a montagem da encenação - na contraposição simultânea de elementos físicos e sonoros que permitissem evidenciar o signo essencial de uma situação extrema apresentada na cena, como por exemplo, a tortura, criando contrapontos entre ações físicas e sonoras (corpo e voz) e mesmo de ordem exclusivamente acústica (som e silêncio, canto e fala, música e ruído).

Referente a esta ideia de contraponto entre corpo e voz temos um exemplo deste procedimento na antológica cena do martírio em *O príncipe constante*³⁵, onde, sob os gritos guturais da personagem-título, estruturados num compasso ternário, os demais atores, que representam os torturadores, dançam alegremente um minueto, ao mesmo tempo entoando outra “linha melódica” paralela ao canto estilizado da personagem encarnada por Cieslak³⁶.

A estilização do grito, conformado a um tipo de canto primal, nascido dos impulsos e da totalidade orgânica da ação do ator, não gera nenhum problema de ordem estética. Não se força o contato do fenômeno cênico ao fenômeno musical. É justamente o caráter de montagem não-naturalista que faz emergir os sentidos mais profundos do signo teatral (que estão conectados à crítica das raízes mítico-políticas polonesas), e o canto, não sendo estilizado em si, como desejo do ator e do diretor, tem protegido o seu aspecto de veículo de manifestação de estados íntimos onde o ser não está cindido entre corpo e mente – como sempre buscou Grotowski - e de onde podem surgir estados experienciais de grande impacto para as percepções sonoro-visuais do público. Mesmo aqueles que só podem ter acesso a esse espetáculo histórico por vídeo tem uma ideia do grau de afeto gerado por esta obra, que ainda está vivo e reverberante, mesmo se acessado filmicamente. É o testemunho de um tipo de “experiência máxima”, segundo a terminologia da psicologia humanista.

³⁵ Esta cena é a mesma indicada na Introdução deste trabalho, sendo o primeiro arquivo do DVD.

³⁶ Mirosław Kocur, professor e pesquisador polonês que colaborou com Grotowski no Parateatro e no Teatro das Fontes, durante o Simpósio Grotowski, realizado em março de 2015 no Instituto de Artes da UNICAMP, numa aula sobre a produção artística do TL, esclareceu que a melodia sobre a qual se baseou a composição dos gritos do príncipe fora inspirada numa forma musical que era executada por órgão hidráulico (*hydraulis*) nas sessões de tortura que ocorriam durante o império de Calígula, na Roma Antiga.

Foto 12 - Ryszard Cieslak em cena de *O príncipe constante*, 1965 (François Corbineau)

É importante ressaltar que o efeito contrapontístico cena-som se delineia somente na montagem final da obra, aquela parte que chega ao público e que está sob a batuta do diretor. Isto porque no processo de formação do ator no TL, no treinamento e no ambiente dos ensaios, e da mesma forma como transmite os conhecimentos gerados com a pesquisa experimental, Grotowski ressaltava que não há separação entre corpo e voz.

No nível da atuação orgânica, estas são manifestações claramente distintas na forma, mas apoiadas uma na outra em relação simbiótica, ainda que hierárquica em sua visão. Diz: “O corpo deve trabalhar primeiro, depois vem a voz” (1970, p. 172, tradução nossa). Porém, em consequência, a voz se torna uma ação que gera uma reação do corpo, que apoia um novo fluxo vocal e assim sucessivamente. É devido a esse princípio cíclico que a voz, enquanto elemento sonoro-musical essencial na obra do diretor, tanto na fase de espetáculos quanto na arte como veículo, surge como fenômeno com manifestação orgânica e ao mesmo tempo funciona como gerador de organicidade.

No ato de contestação que empreendeu em relação ao seu próprio modo de produção inicial, que continha também a ideia de teatro como espaço onde poderiam ser aplicadas as leis e as formas de todas as demais linguagens artísticas, bem como a ambição de um teatro que devesse se esforçar para ser tão ou mais interessante que a televisão e o cinema - que seguiam sua irresistível ascensão nos anos de 1960 - Grotowski percebeu, como evidente e

necessário para si e seus colaboradores no Teatro das 13 Filas³⁷, a criação e o desenvolvimento de uma metodologia.

Conscientemente fez-se a pergunta “O que é o teatro?” e deu-se como resposta “É o que acontece entre o espectador e o ator” (1970, p. 27, tradução nossa). Para chegar a essa unidade que caracteriza a especificidade do *teatro* como linguagem artística autônoma eliminou o uso de maquiagem, figurinos elaborados, cenografia supérflua, iluminação não-realista, a separação entre atores e espectadores e a **presença musical através de meios externos**. Assim é que chega ao conceito empírico de “teatro pobre”.

Acreditou na potência de contato inter-humano direto através da criação de uma presença específica e plena de vitalidade pelo ator em face àquele que o vê e ouve numa situação de apresentação: o público.

[...] A eliminação da música (ao vivo ou gravada) que não tenha sido produzida pelos próprios atores permite que a representação em si se converta em música mediante a orquestração das vozes e à percussão dos objetos. Sabemos que o texto *per se* não é teatro, que se torna teatro com a utilização que dele fazem os atores, quer dizer, graças às entonações, às associações de sons, à musicalidade da linguagem. (GROTOWSKI, 1970, p.16, tradução nossa)

A reflexão acima é de fundamental importância, pois revela aquilo que o diretor resolveu de maneira concreta e prática em sua obra artística, que iniciada na primeira fase criativa, não se alterou, apenas se transformou e se dirigiu evolutivamente a um caminho cada vez mais precípuo, até o fenômeno sonoro-musical tornar-se matriz para suas últimas pesquisas. Esta citação também demonstra e confirma que só após a experiência pessoal de percepção puramente auditiva do espetáculo *Akropolis* é que Grotowski se conscientizou das possibilidades composicionais na obra cênica, passando assim a explorar em detalhes os meios de harmonização entre a camada plástica – aquela que em primeira instância é visível em um espetáculo – e a camada sonora.

Considerando o pressuposto no qual afirma que toda a música dos seus espetáculos – ou melhor, no *teatro pobre* - deve estar a cargo dos próprios atores e ser consequência coerente da encenação em si, o fazer musical do ator que trabalhe dentro desta proposta “estética” o conduz a uma autopercepção próxima à do músico de ofício, dentro das específicas obras em que participa, o que traz também, para o mesmo, uma dimensão maior

³⁷ O Teatro Laboratório teve diferentes nomes ao longo dos seus 25 anos de história: *Teatr 13 Rzedow* (Teatro das 13 Filas), em Opole, de 1959 a 1962; *Teatr Laboratorium 13 Rzedow* (Teatro Laboratório das 13 Fileiras), ainda em Opole e depois em Wrocław (1965), de 1962 a 1966; *Teatr Laboratorium – Instytut Badan Metody Aktorskiej* (Teatro Laboratório – Instituto de Pesquisa do Método de Atuação), em Wrocław, de 1966 a 1971; *Instytut Aktora – Teatr Laboratorium* (Instituto do Ator – Teatro Laboratório), em Wrocław, de 1971 a 1984.

de responsabilidade sobre a precisão da estrutura de suas ações e da estrutura geral de toda a obra cênica. Vale aqui a imagem do coletivo orquestral, onde o nível de atenção na busca de precisão rítmica e melódica de cada instrumentista é o que faz com que o plano harmônico e o discurso poético, com o qual o compositor construiu o sentido da obra, se torne manifesto.

O diretor polonês, tomando sua atitude por um viés crítico sobre a teoria wagneriana da *gesamtkunstwerk*, não via na “cleptomania artística” do teatro a criação de condições para autênticos processos criativos, e considerava mesmo o uso da música, quer original ou de montagem de temas, dentro deste modo específico de produção, colaboradora para a esterilidade do fazer teatral das grandes montagens, mesmo as vanguardistas, que denominava como “teatro rico: rico em defeitos” (1970, p. 13, tradução nossa).

A ideia da música como elemento independente que empresta suas qualidades a um teatro carente de recursos desaparece para ele quando pergunta - e responde: “Pode [o teatro] existir sem música que acompanhe o texto? Sim” (1970, p. 26, tradução nossa). Mas, mesmo com esta resposta, a música em si não desaparece de sua obra, muito pelo contrário, se redimensiona numa proporção criativa que com os recursos do “teatro rico”, - ao qual, como sempre deixou claro, também estava filiado nos primeiros anos do TL - nunca seria possível se alcançar, visto que não haveria tido o espaço necessário para se investigar com atenção e cuidado os recursos do corpo do ator, suas *tecnologias orgânicas*³⁸.

Daí que será na sonoridade que nasce do ator, sobretudo e quase que exclusivamente, em relação às possibilidades do uso dos seus recursos vocais, que todo e qualquer efeito acústico e elemento de musicalidade estará baseado em todas as montagens realizadas nesta fase.

³⁸ Por tecnologias orgânicas nomeio os sistemas e instrumentos psicofísicos, além de suas técnicas de uso, como formas de criação de comportamentos orgânicos extracotidianos interessantes às artes performativas. Estas tecnologias envolvem o aparelho respiratório-vocal, posturas corporais, atitudes mentais e sensoriais, dinamizados pelo trabalho com cantos, vibração, textos, instrumentos musicais, danças e padrões de movimento, tempo-ritmo, imaginação, por exemplo. Pode ainda se vincular à noção de *low-tech*, que se refere às manufaturas tradicionais e processos de produção artesanais, que não se utilizam de maquinários industriais.

3.2 A voz, som primordial

O corpo do ator, visto como um instrumento, é tido por Grotowski como algo que deva, num primeiro momento, ser domado, tornar-se obediente, sem, no entanto, adormecer o aspecto instintivo interior, aquilo que se manifesta por impulsos inconscientes no ser corpóreo-vocal, não-racionalizados, que são a garantia de um processo orgânico na atuação.

[O ator] deve ser capaz também de expressar, mediante o som e o movimento, aqueles impulsos que habitam a fronteira que existe entre o sonho e a realidade. Em suma, deve poder construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos da mesma maneira que um grande poeta cria sua linguagem de palavras. (GROTOWSKI, 1970, p. 29, tradução nossa)

A voz viva na cena emerge desse corpo rigorosamente treinado. Mas não por um treino de ordem acumulativa de habilidades, mas por um treinamento que visa a indução dos bloqueios psicofísicos, que entre tantas dificuldades, também impedem a livre manifestação da sonoridade vocal em toda a sua potência criadora de signos e de manifestação da vida interior do homem. É o que já foi indicado como o seu processo criativo através da via negativa.

É criado um grande programa de desenvolvimento de exercícios psicofísicos (de corpo e voz) para se alcançar o desbloqueio do ator em sua totalidade. Como principal colaborador no aspecto da pesquisa relacionado às práticas vocais no TL estava Zigmunt Molik³⁹.

Algumas práticas que visavam revelar as dialéticas do comportamento humano, com a quebra das máscaras do comportamento natural, e que, por conseguinte conduziam a uma liberação da voz, consistiam na criação de contradições entre esta e outros sentidos da cena, por exemplo, “entre o gesto e a voz, a voz e a palavra, a palavra e o pensamento” (1970, p. 12, tradução nossa). Esta voz liberada podia soar plenamente no espaço, explorando um amplo espectro de qualidades vibratórias, através do profundo estudo que o TL desenvolveu sobre os ressonadores corporais. Foi com esta voz alçada a uma grande esfera de possibilidades expressivas que criaram a maioria dos efeitos sonoro-musicais presentes nos espetáculos – a menor parte deveu-se a relação entre corpo, espaço e objetos cênicos - a partir da montagem de *Mistério bufo*, em 1960, onde Grotowski já não trabalhava mais com um

³⁹ Zigmunt Molik (1930 – 2010) foi cofundador do Teatro Laboratório, atuando no grupo até o fim de suas atividades, em 1984. Durante a fase parateatral criou o “Trabalho de voz e corpo”, metodologia fundamentada nas práticas laboratoriais e artísticas experimentadas com Grotowski, a qual lecionou até o fim da vida.

compositor/sonoplasta, e evoluindo enormemente até a última montagem, *Apocalypsis cum figuris*, em 1973.

Ele tinha a consciência de que o ator em cena deveria ser capaz de realizar um ato de sincera partilha dos seus aspectos mais recônditos com os espectadores e que este trabalho deveria ser realizado com maestria técnica. Dois elementos a serem extremamente elaborados até um grau de verdade e competência artesanal o qual o público não se sentisse capaz de reproduzir. Em contrapartida, o ato de desnudamento íntimo em cena dispararia um ato semelhante nestes mesmos espectadores, com o rompimento de suas cristalizações psíquicas, pela força da inteireza de doação e presença do ator, afetando-o pela emissão articulada dos signos visuais e sonoros.

Sendo a voz, além do corpo, uma ponte para a expressão e a penetração da/na intimidade humana, deveria ser desenvolvida em todo o seu aparato fisiológico, da respiração aos meios de produção do som. E este desenvolvimento deveria seguir uma linha orgânica de realização, sendo totalmente receptiva e reagente aos menores impulsos do corpo, ou seja, este aparato deveria “poder produzir reflexos sonoros instantâneos sem que o pensamento intervenha em absoluto, porque se perderia toda a espontaneidade” (1970, p. 30, tradução nossa).

A partir dessa ideia é que se fundamenta o programa de investigações sobre o que pode a voz do ator. Este programa dedicou-se a pensar especialmente:

- os bloqueios da voz a partir do mau uso da respiração;
- o papel da laringe na emissão vocal;
- as possibilidades da exploração dos ressonadores,
- a relação entre voz, corpo e espaço.

A respiração, a base da fonação, foi tratada com atenção precisa no princípio das pesquisas de Grotowski com o TL. Foi uma atenção que visou o rápido entendimento do mecanismo respiratório e das formas de desbloquear o processo respiratório para que também, na situação performativa, ela acontecesse como acontece nas situações cotidianas: sem precisar ser observada. Era uma forma também crítica em relação ao trabalho de certas escolas estabelecidas de atuação clássica, que através de práticas que faziam com que o ator observasse conscientemente sua respiração gerava por consequência o fechamento da laringe, a chave e o canal para um estado vocal amplamente fluido e abrangente espacialmente.

Nesse aspecto se trabalhou inicialmente sobre a respiração abdominal, percebida como a respiração da natureza instintiva das várias espécies animais, inclusive do homem. Mas notou-se também que o processo de atuação não poderia se restringir a um único tipo de respiração – como era institucionalizado – mas que cada momento de uma encenação exigiria uma forma diferente de respirar, coerentemente correspondente às ações físicas e sonoras da partitura atoral. O fluxo respiratório correndo livremente, ajustando-se às situações da cena, natural e não tecnicamente, colaboraria para a manutenção da laringe desbloqueada.

Já o desbloqueio da laringe era um trabalho a ser feito conscientemente pelo ator, e que envolveria também o uso de uma dicção adequada às mudanças vividas na cena, adaptativa à vida do corpo, diferentemente da institucionalização da fala das escolas clássicas de atuação, que formalizavam certos modos de emissão vocal, como por exemplo, a forma correta de falar um texto de Shakespeare ou uma tragédia grega. Estas vozes institucionalizadas só reproduzem clichês.

Não se pode atribuir a Grotowski e ao TL a descoberta dos ressonadores, no contexto das artes performativas. No canto lírico em seus diversos gêneros, nas técnicas pessoais de diversos cantores(as) e também nas distintas formas dos cantos populares tradicionais e rituais das mais diferentes culturas, é evidente um conhecimento específico sobre o uso pragmático dos diversos ressonadores do corpo. No entanto, são conhecimentos restritos aos repertórios dessas manifestações, e o uso que fazem dos ressonadores está ligado ao elemento estético e simbólico – até mesmo aos seus nichos geográficos⁴⁰ - destas mesmas manifestações nas quais as vozes dos performers (no sentido daqueles que utilizam a voz num contexto não-cotidiano) estão inseridas. Mas se pode atribuir ao diretor polonês e seus atores a sistematização e o desenvolvimento técnico do uso destes diversos ressonadores através da pesquisa experimental.

Este processo de investigação das possibilidades de amplificação sonora no corpo é visto como um meio através do qual o ator poderia ganhar maior autonomia sobre o seu processo criativo. Conhecer estas possibilidades em seu próprio corpo dá ao ator a capacidade de compor sua partitura sonora em consonância com a física.

⁴⁰ Por exemplo, o canto difônico da região de Tuva (Rússia) ou o *yodel* da região dos Alpes, que se configuram por ocorrerem em locais com a presença de grandes cadeias montanhosas, que afetam diretamente o sentido e a forma destes cantares. Tais cantos nasceram como meios de emissão da voz humana pelas longas distâncias e por entre os obstáculos naturais encontrados nestas regiões, visando viabilizar a comunicação entre seus habitantes.

O uso corrente dos ressonadores no teatro se restringia ao da cabeça, que os atores, segundo Grotowski, usavam normalmente para que a voz soasse “mais “nobre”, mais agradável ao público” (1970, p. 30, tradução nossa); ou quando muito o do peito, para certos efeitos “dramáticos”. No entanto, o que o diretor percebeu era que, se o ator tivesse um verdadeiro espírito investigativo das possibilidades do seu organismo, poderia descobrir que os caminhos de uso desse recurso poderiam ser quase infinitos.

A pesquisa levou o TL a descobrir e a explorar as particularidades sonoras de uma gama extensa de ressonadores, como o abdominal e o vertebral, entre outros. Após os estudos técnicos e criativos em torno desses ressonadores isoladamente, percebeu-se novas qualidades sonoras no uso combinado dos mesmos (occipício e laringe, maxilares e abdômen, etc.). Por fim, atingiram o entendimento de que a qualidade vibratória ideal, plenamente orgânica, se daria com o uso do *ressonador total*, ou seja, o corpo inteiro usado como amplificador e modulador da voz do ator. Ainda assim, em 1964, numa entrevista a Barba, Grotowski declara a existência de uma grande quantidade de outros ressonadores, que continuavam desconhecidos para eles até aquele momento (1970, p. 30, tradução nossa).

A voz é compreendida como um elemento inseparável do corpo para o diretor. Parece algo um tanto óbvio de se afirmar, mas realmente houve e ainda há pensamentos e práticas que não dão atenção a essa evidência empírica. Com esta compreensão a pesquisa e as montagens da fase teatral desenvolvem e defendem que o sistema fonador - ou **sonador**⁴¹ -, do ator (respiração-laringe-ressonadores-base) apenas num primeiro momento deve ser trabalhado tecnicamente, somente para se alcançar a sua operatividade orgânica, livre de excessos de domínio técnico consciente. O objetivo é retornar, posteriormente, no ato da cena, ao estado espontâneo das reações naturais da vida diante das situações da natureza.

[...] Não basta que o ator aprenda a usar alguns ressonadores, a abrir sua laringe ou a selecionar um certo tipo de respiração, tem que aprender a realizar tudo isto inconscientemente nas fases culminantes de sua atuação; [...] deve tratar de eliminar os obstáculos concretos contra os quais luta (por exemplo, a resistência na voz). (GROTOWSKI, 1970, p. 30-31, tradução nossa)

Este processo de liberação da resistência da voz através da reconexão com os impulsos e correntes sonoras vivas que a operatividade orgânica do aparelho sonador provoca, deve se configurar na estruturação de discerníveis signos vocais – nunca esquecendo que estão sustentados e confundidos com signos físicos. Estes signos sonoros, “que funcionam como uma espécie de convite” (1970, p. 33, tradução nossa), atuarão sobre a psique coletiva

⁴¹ Aproveito o fundo temático comum desse trabalho, o som, para utilizar um termo que considero mais pertinente às questões que apresento.

do auditório, através das associações que nele provocarem, gerando a experiência auditiva em equilíbrio com a experiência visual/cênica.

A ausência dessa estrutura articulada de sons – vocais, mas que estendo também àqueles gerados pela relação corpo-espço – não possibilitaria um grau satisfatório de experiência auditiva para os espectadores-ouvintes, assim como para o processo de autodesvelamento do ator. Gritos inarticulados em cena revelam quando muito um “caos biológico” (1970, p. 33, tradução nossa). Por isso a ênfase nos aspectos de composição e montagem que Grotowski, dentro do TL, deu também ao elemento sonoro-musical. E aqui novamente vê-se a relação dialética que sempre foi mantida, até os dias de hoje no *Workcenter*, entre forma externa e fluxo interno, ou, para fazer referência estrita à terminologia grotowskiana, estrutura e espontaneidade⁴².

3.3 Práticas positivas e negativas sobre a voz

Houve, durante a fase de espetáculos, dois períodos diferentes de treinamentos. Em cada um deles, Grotowski observa a mudança na abordagem do sentido sonoro-musical da voz, concernente à evolução do seu modo de conceber a busca do estado pleno da vida do ator na situação performativa.

Na primeira fase, que vai de 1959 a 1962, focava o que chamou de “técnica positiva” (1970, p. 94, tradução nossa), através da qual o ator pudesse desenvolver sua criatividade a partir do seu imaginário e poder associativo. O trabalho com os ressonadores é realizado de forma mais técnica, vinculado às potências e transformações da voz, num sentido mais estético, em detrimento do impacto do som sobre a psique do ator e seus efeitos sobre a escuta do espectador.

No trabalho sobre o aparelho sonador a respiração não era considerada como algo a ser sistematicamente estudado, pois verificou-se a importância de manter esta fora de um campo de observações regular, já que era, muito evidentemente, um elemento bem variável no trabalho do ator, em muito dependente das especificidades fisiológicas do indivíduo. A

⁴² Motta Lima ressalta que “as práticas vinculadas [...] a este termo são múltiplas. E também a escolha lexical que acompanhou essa área de investigação variou ao longo do tempo. O artista se referiu, entre outros, a *artifício, forma, partitura, estrutura, signos*, e a *organicidade, espontaneidade, vida, fluxo de vida, sintomas, impulsos*” (MOTTA LIMA, 2012, p. 400). Grotowski sempre defendeu a necessidade destes princípios estarem em equilíbrio, como caminho para a construção de uma arte não abandonada à improvisação espontaneísta, ao caos psíquico ou à “sopa emocional”, nem enrijecida na formalidade técnica, no virtuosismo ou na fria psicologização. Apesar de dialéticas, não seriam antagônicas em sua natureza essencial.

correção de problemas com a respiração, no contexto laboratorial e criativo, se dava na interferência indireta sobre cada indivíduo e seus bloqueios específicos, utilizando-se de exercícios psicofísicos focados no problema a ser resolvido em cada um.

A respiração a ser buscada era a que nomeou como *respiração total*, envolvendo tórax, abdômen e região intercostal. A respiração de crianças e animais. Em outras palavras, uma respiração orgânica e não-profissional, mais adequada ao processo que desenvolvia com sua equipe de atores. Ainda assim o diretor não dogmatizou esse princípio e considerou importante sempre a observação das particularidades de cada corpo, incluindo em relação às diferentes corporeidades femininas e masculinas, e às distintas ações e posições adotadas pelo corpo ao longo de uma ação/espetáculo. Neste aspecto ele destaca a adaptabilidade da respiração exemplificando duas diferentes situações:

Vocês podem facilmente observar o comportamento dos recém-nascidos. Quando assumem posições diferentes, ou quando alguém os segura no colo, a respiração deles muda. [...] [Nos atletas] podem verificar que também a respiração deles muda dependendo da quantidade de esforço gasto e do tipo de atividade. (GROTOWSKI, 2007, p. 138)

Por isso a ideia de que não há uma respiração normatizada tecnicamente, que sirva a todos e para qualquer situação performativa. Existe o indivíduo e as idiossincrasias do seu *bios*. Ainda que estudada com certa atenção no TL, como primeira instância da produção sonora do ator, foi um elemento que desde o princípio estava sob o crivo da via negativa. Era o primeiro campo para o desbloqueio de um comportamento orgânico do corpo e da voz: “quando estamos totalmente envolvidos em uma ação, não podemos controlar a nossa respiração, é o próprio organismo que respira. [...] Se não funciona, intervenham; se funciona, não intervenham. [...] Tenham confiança na natureza” (2007, p. 139).

Grotowski tomou de empréstimo para o trabalho inicial de despertar da respiração total técnicas advindas do *Hatha Yoga* e dos atores da *Ópera de Pequim*, exemplos de elementos da tradição oriental, que o influenciaram muito no começo da sua busca pessoal através das artes performativas. Porém, logo os abandonou após verificar a presença de mais pontos desfavoráveis do que favoráveis para a sua filosofia de trabalho.

Um dos problemas que notou, por exemplo, no *Hatha Yoga* como método para o trabalho respiratório e vocal do ator, era a tendência a tornar todo o processo de reações do corpo muito lento, o que é algo extremamente antagônico ao estado de atividade/reactividade necessário à cena. Outro problema, devido ao necessário controle da respiração que está na base desta técnica, é o fechamento da laringe. Por isso criticou severamente o uso

indiscriminado desta técnica por algumas escolas/profissionais de teatro, que, a seu ver, não haviam estudado profundamente seus resultados, consequências e as especificidades para a qual se destinava (a prática meditativa com o controle dos processos fisiológicos).

Respirar corretamente, sem bloqueios, significa construir uma base para a condução também livre da voz, que contribuirá posteriormente para a criação orgânica do ritmo da encenação. Sobre esse ponto o diretor polonês sintetiza suas recomendações sobre o trabalho com a respiração recomendando “não exagerar nos exercícios respiratórios. A respiração é um processo orgânico e espontâneo e os exercícios não tratam de submetê-lo a um controle estrito, senão de corrigir qualquer anomalia e reter, contudo, a espontaneidade” (1970, p. 114, tradução nossa).

Associada a uma correta - mas não normatizada - respiração, Grotowski e seus companheiros observaram, nesse início de investigações, a importância da criação de uma base física para o som da voz no uso dos ressonadores, cada qual ativado por uma determinada coluna de ar, gerada a partir de distintas possibilidades de respiração. Estas bases poderiam ser através da respiração abdominal (comum na ópera) ou da supratórax-abdominal (identificada também no teatro clássico chinês). Deixaram abertas outras possíveis maneiras de criação de base para a coluna de ar que apoia a vocalização, a serem exploradas pelo ator livremente, e que podem se mover conforme cada circunstância do trabalho criativo (a ação e o papel dentro do espetáculo).

Não farei uma descrição dos vários exercícios em relação à exploração do aparelho sonador do ator, pois seria exaustivo e por demais enciclopédico, mas destacarei em linhas gerais seus pontos principais de abordagem, tanto na primeira fase do treinamento, “positivista”, quanto na segunda, “negativista”.

Inicialmente, ou seja, na fase positivista da pesquisa sonoro-vocal, havia uma preocupação no desenvolvimento da capacidade de uma emissão sonora muito singular, que tocava até mesmo um sentido virtuosístico, comprovada pela ideia de Grotowski de que não seria um som capaz de ser reproduzido ou imitado pela audiência. Ao mesmo tempo o estudo da emissão sonora vocal visava conhecer caminhos para evitar problemas normalmente encontrados nesse campo, pelo mau entendimento e uso da voz nas escolas clássicas e vanguardistas do teatro, que dominavam a cena e ditavam as perspectivas de formação do artista cênico até a primeira metade do século 20. Por isso a abertura da laringe foi um ponto de interesse central no laboratório teatral da Polônia. Sendo a laringe o canal responsável pelo fluxo de ar que entra e sai do corpo através dos pulmões e do trabalho da musculatura

diafragmática, intercostal e abdominal - e onde também se alojam as cordas vocais - para que a voz soe com toda a sua potência expressiva não deve apresentar qualquer tipo de bloqueio. O ar deve poder mover-se livremente e em abundância. Os bloqueios apresentados na respiração por consequência provocam o fechamento da laringe, que afetam a qualidade vocal.

Nas pesquisas no TL Grotowski observou o comportamento da laringe. Estando fechada é possível notar, entre outros sintomas, que a voz soa monótona e que há um leve ruído na respiração. Estando aberta, entre outras evidências, existe a sensação de que há bastante espaço na parte posterior da boca, semelhante ao espaço criado quando se boceja.

Responsabilizou principalmente as escolas de teatro de sua época que, por meio de técnicas antiquadas, como a de economizar artificialmente ar suficiente para a fala, provocavam a tensão excessiva e subsequente fechamento laríngeo. “É essencial respirar profundamente *e não* tratar de economizar o ar. Cada palavra deve estar envolta de ar, quer dizer, como se estivesse saturada de ar, especialmente as vogais” (1970, p. 115, grifo do autor, tradução nossa).

No seu percurso de aprendizagem para lidar com as questões técnicas do tipo de ator que almejava criar, o diretor polonês aprendeu rapidamente o papel da laringe nas dificuldades com a voz e estudou sua conformação atentamente. Mas estes estudos apenas ganharam maior sentido quando, em viagem à Xangai, aprendeu alguns exercícios de percepção e abertura de laringe com o Dr. Ling, professor da Escola de Medicina e da Ópera de Pequim. Vindo de uma família de atores e ele mesmo sendo ator na juventude, Dr. Ling havia desenvolvido um sólido conhecimento prático sobre as especificidades da voz no trabalho teatral.

Com alguma prudência e considerando as limitações desta técnica, Grotowski adotou o essencial do encontro com Dr. Ling em sua prática com o TL⁴³. Sua crítica surgiu ao notar

⁴³ Um dos exercícios, o qual Grotowski considera muito eficaz, tendo-o adotado no TL, é descrito desta maneira: “Coloquem-se em posição ereta com as pernas afastadas. O tronco está inclinado ligeiramente para a frente. [...] Agora mantenham uma linha reta ao longo da coluna vertebral que vá até o occipício. [...] Com o dedo indicador, sustentem o queixo e, com o polegar, toquem a parte sob a língua que podem contrair ou relaxar – conforme a laringe estiver aberta ou fechada. Depois, com a outra mão, segurem as sobrelanceias e as levantem. Fazendo isso a boca se abre. O queixo fica em seu lugar. [...] Toda a cabeça se move para cima e para baixo, a testa franzida move-se para o alto, portanto a boca se abre e o maxilar inferior fica para parado. Para manter essa posição devem também contrair a nuca. [...] Os músculos na parte posterior da cabeça estão contraídos e os da frente relaxados. A laringe está aberta e a voz sairá da boca como em uma espécie de ricochete. O que vocês criaram foram as condições naturais para uma voz aberta. [...] Mas, dito isto, devo indicar o perigo: o ator se escuta. O perigo inicial reapareceu [...]. (GROTOWSKI, 2007, p. 146-147)

que ainda que estes exercícios fossem efetivos na abertura da laringe, onde o ator poderia fazer soar sua verdadeira voz, o som decorrente não era orgânico devido ao velho perigo da auto-observação. Neste sentido o que ele nota é “uma diferença sutil, mas se pode perceber bastante rapidamente. A voz, ainda que aberta e forte, é ao mesmo tempo mecânica e dura. Há uma certa qualidade automática” (GROTOWSKI, 2007, p. 147). Mas reforçou a valia da aprendizagem na China, adotando-a com comedimento durante algum tempo com sua equipe de atores. No entanto sempre enfatizou a busca de outros meios para a abertura da laringe - como, por exemplo, os exercícios “de cabeça para baixo” -, especialmente aqueles onde se pudesse conjugar o desbloqueio da voz com a organicidade dos impulsos naturais do corpo.

Considerava a voz de maneira muito pragmática, e, afora anomalias observadas no aparelho sonador, não dava importância às classificações vocais, como nas escolas normais. A abordagem deste elemento sonoro-musical deveria estar concentrada somente em seu modo de utilização. Com esse ponto de vista e escuta criticou certos comportamentos que notava entre muitos atores que “por esnobismo ou por faceirice” (2007, p. 147) evitavam o uso de suas vozes naturais, alterando os seus registros para se enquadrarem num determinado estereótipo social, como por exemplo, o homem de voz aguda que tenta se encaixar na padronização de que todo homem tem voz grave, e assim por diante. E como consequência de ações desse tipo Grotowski notou o próprio desequilíbrio neuropsicológico da pessoa. Por isso enfatizou em seu trabalho, como marco de partida, a voz natural, em seu registro médio, o mais adequado em relação à totalidade da constituição psicofísica de qualquer pessoa. Ele afirma que:

com a base da sua voz natural, orgânica, [o ator] pode usar toda a sua voz, o registro mais agudo e aquele mais baixo, porém confiando nessa base, não lutando contra ela. Depois pode reimpostar a sua voz mais aguda e mais baixa utilizando diferentes vibradores no corpo e diferentes ecos. (GROTOWSKI, 2007, p.148)

Concentrado na questão do resultado sonoro da voz como forma de trabalho do atuante-sonante sobre si mesmo, como meio de contato com o espectador-ouvinte e via de ação sobre o espaço, traçou algumas recomendações fundamentais para o seu uso pleno. Nesse momento Grotowski se refere ao aparelho vocal como o instrumento do ator por excelência, ao qual muito cuidado deveria ser dado para sua correta execução.

Não observar a própria voz é uma das recomendações básicas, como já foi demonstrado acima. A auto-observação provoca o semifechamento da laringe, pois se cria um excesso de atenção sobre o fluxo vocal, e posteriormente, excesso de tensão. O esforço de romper este bloqueio agride o instrumento, que resulta em problemas funcionais, e, com a

repetição dos erros, em problemas fisiológicos. Tal modo de uso do instrumento vocal ia totalmente contrário às práticas de formação de sua época – e mesmo em relação a muitas ainda hoje – pois o diretor ressalta que na prática de muitas escolas se enfatiza justamente a observação excessiva da voz. Posso afirmar que foi isto que ajudou a normatizar a lenda quase romântica do ator que ficou rouco, que perdeu a voz porque no dia anterior “deu tudo de si”, e que isto traz um *charm* a mais para o seu trabalho. Como resultado destes problemas funcionais da voz apenas o que vem são os entraves psicológicos, pois o ator com tais desordens continuará observando a voz, com receio de prejudicá-la ainda mais, bloqueando todos os seus processos orgânicos corpóreo-sonoros.

A observação de Grotowski em relação às questões do bom uso do aparelho sonador estava baseada estritamente na relação que se estabelecia entre corpo e voz. O desbloqueio da vocalidade compreende o comportamento orgânico de todo o corpo. A voz é uma extensão do corpo que continua sendo corpo e resultando efeitos sobre o corpo que a emitiu, além de gerar efeitos em quem/no que ela atingiu, e de interagir com a realidade acústica dos espaços. Ou como afirma Barba, “tudo que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu corpo)” (BARBA, 1991, p. 80).

A sua abordagem sobre o uso do corpo-voz se construiu com a observação dos fenômenos, metodologias e práticas artísticas das mais variadas fontes, das quais o encontro com o Dr. Ling, em Xangai, representa apenas um destes referenciais. Grotowski viu e ouviu: especialistas e professores de voz renomados e desconhecidos; atores de diferentes países e tradições teatrais; pessoas de diversas culturas e línguas e seus comportamentos corpóreo-vocais cotidianos; cantores profissionais como Louis Armstrong e Yma Sumac⁴⁴ (aos quais se referia como modelos para o estudo da aplicação prática dos ressonadores, por exemplo, o laríngeo e o total, respectivamente) (**DVD arquivo 10 e 11, respectivamente**).

Os cantores acima citados serviam como referências práticas do uso específico dos ressonadores, mas o diretor enfatizou a diferença do trabalho sobre a voz falada e a cantada, ainda que não vistas como elementos conflitantes em si. Isto se refere mais uma vez ao sistema metodológico normalmente usado nas escolas teatrais, alvo constante de suas críticas. Em relação à colocação da voz, ele deixa clara a diferença desse princípio entre atores e

⁴⁴ Yma Sumac (1928-2008), cantora lírica e atriz de cinema peruana, que se notabilizou pela grande tessitura vocal que possuía. Sua extensão era capaz de alcançar 4,1 oitavas, indo do baixo (B2) ao sobreagudo (C#7). (fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=nvAq5yTfFP0>, acesso em: 15/07/2016)

cantores. Esta diferença se refere basicamente à relação entre a mobilidade da coluna de ar para a sustentação da voz e aos modos de uso dos ressonadores e suas potências de transformação do som.

Notava que a base da confusão residia no fato de boa parte das escolas ensinarem os atores-aprendizes a conformarem suas vozes para o canto. Isto devido especialmente a terem cantores de ópera como professores, o que, sobretudo porque tais professores eram advindos das escolas clássicas de ópera, traziam também maneirismos e vícios mecânicos do uso da voz. Além disso, com o acompanhamento constante do piano, sedimentaram a noção de trabalho vocal como algo separado do todo corporal e como elemento a ser trabalhado na busca de uma ideal limpeza de ruídos para a pureza de emissão de uma voz bem impostada. Isso decorre também de uma ideia onde o corpo é colocado apenas como suporte da voz, e indo mais anteriormente, numa visão estabelecida e estabilizada do teatro como arte consagrada especialmente pela *palavra*, pela dramaturgia escrita. O corpo-pedestal, corpo-palanque, corpo-busto. Nesta perspectiva ele está imobilizado, ainda que se movimente, pois a voz, enquanto fluxo sonoro que vibra e se modela nele próprio, está presa numa linha deslocada dos impulsos que repercutem no organismo, em decorrência dos vários fatores externos e internos que o afetam. O que quer dizer que a voz verdadeira está bloqueada, retificada como um rio desnaturalizado, por conta de um corpo que Grotowski nota como geometrificado, simétrico, inerte ou automatizado, em resumo, “estéril” (2007, p. 158).

A crítica ao trabalho vocal para o ator conduzido por cantores – naquele período e mesmo atualmente – é justificada pela perspectiva de que no contexto do canto profissional, especialmente o lírico, todo o processo sobre a voz é convencional. Evidentemente o próprio comportamento do corpo em performatividade. Ao se referir à ópera ocidental tradicional, de base italiana comum, nota a funcionalidade da voz cantada e recitativa justamente pela quase ausência de mobilidade dos atores-cantores, o que possibilita a criação de posições de sustentação automática do fluxo sonoro, a partir de formalizações do aparelho sonador. Por isto que o resultado para o diretor polonês é uma “voz geométrica, sem uma linha natural e imprevisível” (2007, p. 158). Este tipo de formação continua ainda hoje, senão na forma idêntica ao passado, ao menos como orientação pedagógica, em várias escolas do mundo, inclusive no Brasil. Se “sofisticou” com o desenvolvimento e uso de técnicas ligadas aos estilos de teatro-musical estadunidense da Broadway, como o *belting*, que, cujo próprio nome já sugere, aperta a voz e prende o corpo. O resultado de práticas como essas, usadas na formação ampla do ator, é a voz tão destituída de ruidagem e assimetrias sonoras, que

aparenta um cadáver muito bem limpo e bem vestido para o enterro. Em relação a este tipo de tecnicismo acéptico e alinhado, Grotowski observa que “se algo é simétrico, então não é orgânico” (1970, p. 161, tradução nossa).

Em termos técnicos, de uma metodologia passível mais clara e seguramente de transmissão – e que por isso mesmo corre o risco de ser tão distorcida quanto o que se observou no uso do *Hatha Yoga* em relação à voz – está o trabalho que foi desenvolvido, no TL, sobre os ressonadores. Grotowski (2007, p. 151) afirma: “a grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos ressonadores: talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não existe algo como os ressonadores”. É importante notar esta ressalva que Grotowski faz à sua própria terminologia de trabalho, pois se verá, mais adiante, que este termo entrará de fato em desuso, e chegará, nas pesquisas na fase da arte como veículo no *Workcenter*, já abandonado e substituído pela noção de *vibração*, precisamente no uso daquilo que nomeou como os **antigos cantos vibratórios**⁴⁵.

Outro ponto a ser notado nesta afirmação é o que se refere à questão da “precisão científica”. Destas duas palavras, se confrontadas com a prática laboratorial com que trabalhava, emerge o aparente paradoxo da “precisão da vida”, buscada na artesanaria experimental de pesquisar e criar dentro das possibilidades corpóreo-sonoras do ator.

No sentido de tecnologias orgânicas, os ressonadores servem como ferramentas para a exploração das possibilidades sonoras do corpo dentro de uma situação performativa. Tem a função de amplificar e modelar o som produzido pela voz. A partir da compressão da coluna de ar dentro ou ao redor de um determinado ressonador, é gerada uma vibração específica nesta região que simultaneamente afeta a altura, a intensidade e o timbre vocal, de onde “tem-se a impressão de que se está falando a partir da parte do corpo em questão” (GROTOWSKI, 1970, p. 117, tradução nossa).

O diretor deixou claro que esta terminologia era convencional, já que não se pautava por uma confirmação científica no assunto. E a sua postura constante de diálogo e atenção para a evolução das ciências, especialmente as humanas e biológicas, respaldam esta prudência. No entanto, em relação aos ressonadores, entendia que o pressionamento do ar em direção a uma determinada parte do corpo era uma ação subjetiva, que gerava um efeito sintomático desta ação, a vibração deste local, tendo por consequência as transformações da

⁴⁵ Estes cantos, como se verá nos próximos capítulos, se referem aos cantos de tradição de origem africana e afro-diaspórica.

voz humana socialmente domesticada ou escolasticamente formatada, no caso dos atores ocidentais.

Por fim, preferiu usar a palavra “vibradores”, por ser um termo mais sólido cientificamente. Esta questão o artista polonês tratou desta forma:

Frequentemente as pessoas que ouviram falar de vibrações – por meio de certas anedotas – pensam que se trate de um fenômeno subjetivo. Não. Na realidade é uma vibração física. Até mesmo na barriga – e é por isto que não falamos de “ressonadores”, porque na barriga, cientificamente, um ressonador é impossível. Não existem ossos. Todavia, há uma vibração. Se se usa o vibrador da barriga, a carne vibra naquele ponto. (GROTOWSKI, 2007, p. 154)

Nesse ponto noto uma tentativa de adequação de terminologias, que poderá gerar certa sensação de imprecisão no modo do diretor lidar com conceitos de ordem mais estritamente sonológica. Um fato muito aceitável por ser desconhecida uma formação musical anterior e por não ter existido uma colaboração musical com nenhum profissional da área, ao longo da parte mais rica da sua fase como encenador. No entanto, isto ele irá resolver através da sua acurada percepção dentro da prática teórica e da prática empírica como “espectador-ouvinte de profissão”. Considerando “ressonadores” como uma convenção terminológica para o trabalho prático, e “vibradores” como uma tentativa de ajuste por uma perspectiva cientificamente amparada, opto por trafegar livremente entre os dois termos, pois assim é possível ir além de limitações conceituais e fluir dentro do espaço experimental que já estava pressuposto na pesquisa criativa no TL.

Como assinala acima, Grotowski e sua equipe foram além da exploração convencional dos vibradores da “máscara”⁴⁶ e do peito, larga e convencionalmente usados nas representações de peças clássicas e em óperas, respectivamente. Esses limitados modos de uso da voz é o que chamou de “voz típica dos atores” (GROTOWSKI, 2007, p. 152), reflexo de histrionismo, e para a qual não escondeu seu desafeto.

Quando afirma que “existe um número quase infinito de ressonadores que dependem do controle que o ator tenha sobre seu próprio instrumento físico” (GROTOWSKI, 1970, p. 117, tradução nossa) considero que esteja se referindo às possibilidades de vibração objetiva capazes de se alcançar com a pressão subjetiva de toda e qualquer parte do corpo, dos ossos e suas cavidades aos tecidos dos órgãos e as intersecções musculares. E ainda quando afirma que “quase em qualquer lugar que vocês usarem os vibradores no corpo, ali começa uma

⁴⁶ [...] É a parte do rosto que compreende a testa, as sobrancelhas, o crânio, os zigomas, toda essa parte onde, em outros tempos, o ator usava uma máscara. Os atores da Antiguidade usavam suas máscaras sobre esse local chamado “a máscara”. A máscara da Antiguidade reforçava a voz. (GROTOWSKI, 2007, p. 152)

vibração física” (ibid.), quer dizer que isto, levado a cabo seriamente, representa a plena capacidade do ator em compor sobre si mesmo, como instrumento e pauta, explorando uma ampla gama sonoro-musical, com qualidade vibratória interna (em si mesmo) e externa (sobre o espaço e o espectador-ouvinte).

Dentro da prática investigativa que desenvolveram exploraram sobretudo, além dos acima mencionados, os seguintes ressonadores: nasal, laríngeo, occipital, maxilar, abdominal e coluna vertebral. A identificação desses ressonadores foi possível também graças à observação de comportamentos culturais da fala em diferentes culturas, assim como em diferentes artistas, como já dito anteriormente, mas também na observação e analogização com as vozes de certos animais. Aliás, esta analogia com o som e o comportamento de certos povos e animais era uma forma de estimular o imaginário dos atores na direção da descoberta dos diferentes ressonadores corporais. Por exemplo, o ressonador occipital era associado ao modo natural da fala chinesa, o maxilar ao falar germânico e também dos cães, o abdominal ao falar de certos povos eslavos e também dos bovinos, a coluna ao miado dos gatos. No “jardim antropozoológico” do TL ainda havia serpentes, tigres e pássaros. Ou seja, uma série de associações que colaboravam no contato objetivo com a vibração sonora, a amplificação e a modulação vocal.

Esta forma de desbloqueio da voz viva do ator está de acordo com a perspectiva apontada por Murray Schafer, compositor e pesquisador, que indica a imitação (de animais, fenômenos naturais) como um ponto de partida para o desenvolvimento tanto da linguagem articulada, quanto da vocalização cantada, nas sociedades primitivas. Neste sentido este também desenvolveu exercícios, naturalmente com fins de despertar da escuta – seu campo de trabalho – mas que tocam em pontos semelhantes aos de Grotowski em relação às possibilidades expressivas sonoro-musicais da voz. Ele comenta que “as sociedades orais não tem inibição de usar a voz para fazer imitações sonoras. [...] Ninguém sabe como a linguagem começou, mas uma teoria, chamada onomatopaica⁴⁷, afirma que se originou como um eco da paisagem sonora” (SCHAFER, 2009, p. 72).

Além destas ricas associações – e muitas outras, que surgiam de forma personalizada no trabalho direto com os atores do TL e dos workshops com jovens estudantes - que tinham um efeito imediato na qualidade sonora da voz, também haviam diferentes meios empregados

⁴⁷ A teoria onomatopaica, dentro dos estudos linguísticos, de maneira simples e objetiva, sugere que a linguagem se iniciou com a imitação dos sons da natureza (fenômenos, animais, etc.). (MAXWELL, [s. d.])

para o acionamento de um determinado ressonador. Estes meios consistiam em posturas/movimentos corporais e vocalizações⁴⁸.

Grotowski relata que a partir da exploração em seu próprio corpo descobriu 24 diferentes ressonadores, mas não detalhou todos, ao menos em sua obra escrita, identificando apenas os principais, vistos de forma isolada. Já na possibilidade de combinação entre dois diferentes pontos de vibração, usados simultaneamente, notou a criação de outras distintas qualidades sonoras, como os efeitos vocais de Yma Sumac ou o *overtone singing* (canto/fala em harmônicos) (**DVD arquivo 12**).

A vibração de uma determinada parte, isoladamente, não é possível. Mesmo com o epicentro da vibração estando localizado nesta específica parte, as regiões ao redor irão reagir vibratoriamente, em menor intensidade. Essa percepção levou à compreensão de que o ressonador ideal – o que mais recomendou – era aquele que nomeou de ressonador total, ou seja, quando o corpo inteiro era usado em sua possibilidade vibrátil, com o engajamento dos ressonadores superiores e inferiores simultaneamente. Isto poderia ser alcançado somente com o ator completamente envolvido em sua ação, sem a auto-observação que semibloqueia a laringe. Além deste semibloqueio – luta constante dentro da pesquisa grotowskiana – havia também a emissão mecânica da voz, ainda que potente em intensidade e com uma imensa diversidade timbrística.

A imensa possibilidade aberta pela pesquisa dos ressonadores criou certo catálogo de possibilidades sonoras, cuja manipulação Grotowski verificou como um uso de “cores premeditadas da voz” (2007, p. 154). E este uso consciente da vibração da voz bloqueava, por consequência, o processo orgânico do corpo como um todo performativo indivisível. E ele não estava buscando apenas o aspecto estético, virtuosístico ou meramente inteligente que o fenômeno sonoro-musical poderia trazer à cena. Aqui chegaram ao limite da abordagem positiva sobre o aparelho sonador e a influência do elemento sonoro-musical sobre o ator e a construção do evento teatral. A abordagem da voz, dentro da ideia da via negativa, começa a se instaurar nesse momento, e ocupa um período de transição no trabalho, até se consolidar num novo período de treinamento e pesquisa, mais solidificado em relação às noções de atuação orgânica.

⁴⁸ Grotowski comenta, por exemplo, sobre o uso das palavras “inventadas” *king-king* e *ki-ki*, cantadas num registro muito agudo, que remetiam a uma sonoridade da língua chinesa, e acionavam o ressonador occipital. (GROTOWSKI, 2007, p. 152)

Nesse momento de transições já percebem que a relação com o espaço externo gera reações desautomatizadas no corpo-voz e por consequência novas possibilidades criativas a partir do diálogo com a natureza acústica dos lugares de trabalho/atuação.

No trabalho com o TL, Grotowski estabelece que o exercício sobre o aparelho sonador deve ser um ato consciente do ator ao mesmo tempo em que a execução da ação/papel seja realizada quase inconscientemente. No entanto esta consciência não é a auto-observação deste trabalho sonoro, mas o entendimento do que chama de *diapásão potencial* (1970, p. 131, tradução nossa), ou seja, as possibilidades criativas da própria voz. Por isso é que a descoberta da relação com as qualidades ressonantes do espaço definiu a prática da sua pesquisa artística até o fim da vida.

A escuta que propõe ao ator não está baseada no movimento do som do seu corpo ao exterior, mas do exterior ao seu corpo. Isto quer dizer que se deve ouvir o resultado da sua emissão vocal no espaço, o eco resultante da sua voz. Esta forma de escuta gera uma percepção ativa da relação entre o corpo físico e o sônico, através da relação com o elemento sonoro a partir da sua perspectiva de fenômeno material sensível e perceptível como vibração que afeta objetivamente os organismos, e que reverberam subjetivamente nas camadas mais sutis da psique de sonantes e ouvintes, fundando relações causais entre cena e som. Assim foram desenvolvidos exercícios visando intimizar a relação entre voz e espaço. Esta relação trazia mudanças na vocalidade, especialmente no uso dos ressonadores, que eram acionados de maneira orgânica e inconsciente, apenas a partir da intenção do ator em direcionar sua voz para diferentes partes da sala de trabalho, por exemplo.

A voz direcionada para a parede em frente naturalmente ativa o ressonador do peito; direcionada para o teto ativa o da cabeça; para o chão o abdominal; para a parede às costas a coluna vertebral. Esta seria uma vetorização básica, dentro da qual muitas nuances são possíveis, partindo de outras relações cardinais estabelecidas entre o corpo e o espaço.

A relação que se cria com o eco é ativa, pois segundo Grotowski “se trata de modelá-lo conscientemente, movendo-se perto ou longe da parede e guiando-o para cima ou para baixo livremente e mudando os ressonadores, o timbre e a entonação” (1970, p. 131, tradução nossa).

A procura das diferentes qualidades sonoras se dá pela exploração total da vida sonora do lugar onde se realiza a atuação, seus ângulos, suas alturas, enfim, de toda a arquitetura e suas qualidades potenciais de ressonância e de influência sobre a voz emitida,

consequentemente sobre a audição do espectador, ouvinte dos diferentes resultados acústicos, e cujo ponto de escuta, nesse caso, estará em constante mobilidade. O encenador afirma que:

durante as representações, o ator tem que ser consciente das possibilidades acústicas do local em que está atuando, a fim de descobrir os efeitos que pode utilizar conscientemente (ecos, ressonâncias agudas ou graves), incorporando-os à estrutura de seu papel. (GROTOWSKI, 1970, p. 135, tradução nossa)

Além de uma escuta viva do som no espaço, por conseguinte, da voz do espaço através do trabalho sobre a ressonância, outro elemento de influência sobre os ressonadores que permitiram uma desautomatização do processo de produção sonoro-vocal que o trabalho isolado e focado sobre estes geravam, se relacionava com a influência do imaginário sobre o corpo-voz. Através de associações com ações imaginárias ou memórias físicas de experiências do corpo, era possível a abertura de um determinado ressonador. Por exemplo, falar em direção ao teto não direcionando a boca para este (o que causaria o fechamento parcial da laringe), mas imaginando que se fala por uma boca que existe sobre a cabeça. Ou falar para o chão como que empurrando-o para baixo ou imaginando que se fala com alguém que está no fundo de um poço, ambos através de uma boca que se localiza na barriga. As possibilidades associativas são inúmeras.

Trabalhar sempre com associações era uma recomendação do diretor para que o ator não automatizasse o processo de produção vocal, pois o trabalho associativo mantinha sempre o corpo engajado numa atitude presente de revivescência da memória sensório-muscular e exigindo sua constante adaptação aos quadros e situações despertados pela imaginação. Dessa forma era possível, a partir dos impulsos orgânicos gerados por esta atitude, tocar nos pontos sutis das nuances das sonoridades do corpo-voz. Os detalhes eram evidenciados, em oposição à generalidade da massa sonora criada pelo automatismo da emissão. Assim a artesanaria competente do ofício do ator sobre o elemento sonoro-musical também era exigida, deixando marcado o ponto de negação do diletantismo, generalista, comportamento sempre combatido por Grotowski em todos os aspectos do trabalho artístico que desenvolvia.

Junto com isso, exercícios onde a voz buscava agir sobre a materialidade de outros corpos (fazer um buraco na parede, acariciar algo/alguém, etc.), imitar a qualidade sonora de formas naturais ou mecânicas (fenômenos naturais, animais, máquinas, etc.) ou criar ambientes (catedral, deserto, floresta, etc.), configuravam o que se denominou *ação vocal*: a voz que age efetivamente sobre um corpo/espaço exterior, fazendo emergir reações físico-sonoras a partir deste corpo/espaço, exteriormente objetivas e interiormente subjetivas (**DVD arquivo 13**).

A exploração cuidadosa de tons diferentes dos tons naturais de cada ator, de maneira oposta à fase positivista, passou a ser vista como algo útil para o despertar e abertura da voz orgânica, desde que realizada a partir de registros “pouco naturais sem que se esconda sua artificialidade de maneira alguma” (1970, p. 132, tradução nossa). Isto também poderia ser conseguido com a parodização de vozes tipificadas de gênero e faixas etárias distintas.

A exploração de defeitos vocais naturais que não possam ser corrigidos e erros na execução da partitura (em termos gerais, mas agora pensando especificamente no som) devem ser aproveitados como parte da estrutura performativa, adaptando-se aos diferentes papéis ou às situações surgidas durante a atuação. Desta forma Grotowski aponta também um modo de relação com a realidade sonora do atuante-sonante, que não é idealizada e considera todas as variáveis presentes na vocalidade, inclusive aquilo que poderia ser tido como ruidoso ou “dissonante” para uma qualidade sonora ortodoxa, tal qual entendida por certas escolas.

A dicção também foi observada do ponto de escuta sonoro-musical e orientada na busca de uma manifestação viva da voz em cena equivalente à multiplicidade de dicções da natureza humana, para muito além de uma padronização formal das escolas e montagens de caráter naturalista ou ditas realistas. Sobre isso o diretor sublinha que “restringir-se a um só tipo de dicção significa um empobrecimento dos efeitos sonoros [...]” (1970, p. 133, tradução nossa). Isso demonstra que sua escuta compreendia a formalização da voz a partir dos referenciais da própria vida em suas inúmeras situações de manifestação, e não dentro de formalizações guiadas por uma ordem estética *a priori*. Desta forma a voz compõe sonoro-musicalmente o quadro vivo de experiências humanas vividas pelo corpo em cena sem a filtragem excessiva da ficção. Não o corpo-voz fictício, mas o corpo-voz embasado no reencontro com os impulsos vivos do corpo-memória⁴⁹ de um ator que está ligado à uma memória real da experiência do e no mundo, e não apenas no âmbito da ficção dramatúrgica.

A atenção ao elemento vocal em relação à questão da dicção compreendeu uma grande série de recomendações, em pontos muito comuns aos que Stanislavski também recomendava, inclusive na proposta do exercício rítmico da fala. Este exercício poderia ser realizado com a ajuda de um metrônomo ou da própria pulsação arterial.

⁴⁹ Corpo-memória é um termo que nasce após Grotowski estabelecer a noção de organicidade como um fundamento para o trabalho criativo, e reflete a ideia de que a memória não é algo que se estabelece apenas no plano mental, fora da materialidade da experiência física. Resumia esta ideia da seguinte maneira: “Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não *tem* memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o “corpo-memória”. (GROTOWSKI, 2001, p. 173, grifo do autor)

O elemento rítmico da voz articulada enquanto fala era observado em suas capacidades de definir uma pulsação clara à voz, assim como variação de andamentos e mudanças súbitas de rítmica, em consonância com o uso equilibrado das pausas. Esse conjunto extremamente delineado é um dos elementos que mais salta aos olhos e ouvidos em relação aos espetáculos de Grotowski.

Trabalhando tanto sobre a prosa quanto sobre a poesia observou suas diferenças a partir de seus fundamentos rítmicos, que, além disso, também se manifestam em relação ao fraseado e aos acentos lógicos⁵⁰ e na composição destes elementos entre si, tal qual na poética musical. O ponto principal desse trabalho era a busca da palavra viva através da observação de que o elemento rítmico não deveria impor uma forma deliberadamente ilógica sobre a lógica da interpretação textual e o fluxo orgânico da voz, na mesma medida em que estes últimos, sendo focados, não deveriam subtrair a maleabilidade do ritmo, tornando o discurso no tempo-espço monotonia e uniformidade. Ou ainda, o ritmo da fala/texto não deveria ser excessivamente cortado com o uso abusivo de pausas “conceituais”, ou por aquelas anedoticamente chamadas de “pausas dramáticas”.

As próprias pausas, entendidas como elementos tanto da construção rítmica do discurso quanto da ação cênica, requereriam atento uso para que seus efeitos expressivos pudessem funcionar. Economia, coerência, ajuste ao organismo (à respiração e à abertura da laringe) em relação ao texto e precisão composicional (transições entre distintos tons de voz na mesma estrutura) são pontos básicos para o uso consciente destes elementos como ferramentas de construção de musicalidade, numa cena harmonizada ao som.

Este é outro ponto onde se pode notar como a palavra se precarizou em detrimento da visualidade, na cena vanguardista e pós-vanguardista (menos de 60 anos separam este período de trabalho de Grotowski no TL até os dias atuais), a favor de uma poética de mecanicidade e fragmentação excessiva do discurso. Contra esse movimento percebido o diretor polonês aprofundou a noção da musicalidade da fala preconizada por Stanislavski (1997, p. 89-90):

A fala musical abre-nos infinitas possibilidades de expressar a vida interior [que experimentamos] em cena. [...] O que podemos expressar através de nosso registro comum de cinco ou seis notas? [...] É como tocar Beethoven numa balalaica. [...] A

⁵⁰ Uma definição possível de acentuação lógica, baseada na conceituação de Stanislavski, é que se trata de uma forma de destaque da palavra-chave que concentra e desvenda o significado objetivo e subtextual de uma frase. Havendo no discurso diversos planos, que criam as perspectivas de interpretação dentro de uma determinada frase, “a palavra mais importante destaca-se, com alto grau de definição, na linha de frente do plano sonoro.” (STANISLAVSKI, 1997, p. 5)

fala é música. A pronúncia em cena é arte tão difícil como o canto. [...] Quando um ator acrescenta um intenso ornamento sonoro ao conteúdo vivo das palavras, posso entrever, através de uma visão interior, as imagens que foram configuradas por sua própria imaginação criadora. Para o ator, uma palavra não é apenas um som, mas também a evocação de imagens.

Consonante a este princípio, Grotowski (1970, p. 137, tradução nossa) entendia que uma frase é um fluxo rítmico dentro de “uma unidade integral, emocional e lógica que deve se sustentar por uma única onda melódica e respiratória”. Este ponto de escuta se aplica tanto à prosa quanto à poesia, e se torna evidente sua aplicabilidade prática quando observamos não apenas os espetáculos de sua fase teatral, mas também obras do período da arte como veículo e das fases atuais do *Workcenter*, onde estas duas formas sempre andaram em paralelo, como bases da vocalidade poética.

Não se trata de uma conformação cabível na ideia de *sprechgesang* em si – ao menos não no sentido puramente germânico do estilo - mas realmente num fluxo vocal imbuído de propriedades sonoras muito amplas, que desconstroem a noção de prosódia realista e ao mesmo tempo qualquer noção de prosódia formalista do teatro de vanguarda e contemporâneo. Isto sem deixar que o aspecto mais importante, o processo orgânico da presença calorosa da voz humana, se dilua num incipiente campo de esteticismo por demais racionalizado e sem contornos definidos de ação e sentido (**DVD arquivo 14**).

Já a palavra cantada é tratada, além do seu sentido expressivo em si, também como uma ferramenta para a aprendizagem da manipulação da palavra prosaica e poética, já que carrega, por ter sua fonte abarcada pelo domínio musical, um corpo essencialmente rítmico, que unifica emoção subjetiva e lógica formal objetiva num *continuun* melódico - que pode ou não estar inserido num complexo harmônico – e que emana diretamente de uma fonte vibratória viva, que respira. Por esta razão o canto, especialmente o de tradição, passa a se tornar o principal material textual das pesquisas pós-teatrais de Grotowski. Esta “anunciação” já se pode ouvir na qualidade sutil presente nos cantos utilizados em *Apocalypsis cum figuris* (**DVD arquivo 15**).

A abordagem do aspecto sonoro-vocal definitivamente conectado com a noção de via negativa se consolida entre 1963 e 1966, com um modo de treinamento nesse campo onde as relações entre voz/espço e voz/corpo se verticalizam e delineiam as descobertas obtidas com a pesquisa experimental sistemática de Grotowski no TL. Este trabalho segue pautado nesse desenvolvimento até o final da fase de espetáculos, lançando suas sementes nas fases procedentes, recebendo, em cada nova fase, adaptações, outras definições e procedimentos

técnicos. Isto de acordo com as exigências de cada específico momento da pesquisa criativa da trajetória artística do diretor e das idiossincrasias de seus diferentes colaboradores, cada vez mais oriundos de diferentes contextos culturais.

Nesse período já se vê a sedimentação do trabalho sonoro-musical a partir do elemento vocal, construída sobre a prática da via negativa: não uma técnica que se impõe desde fora em busca de uma forma ideal, mas um conjunto de ferramentas que desde fora constroem espaços para a abertura do processo criativo interior autônomo do organismo do ator. Após a descoberta e a exploração isolada dos ressonadores/vibradores na fase positiva do treinamento, na fase negativa o foco se dá sempre na direção da relação entre o som vocal e o espaço.

O uso isolado destes amplificadores naturais gerava auto-observação e fechamento da laringe, ainda que parcial, mas seu uso com a intenção de atingir o espaço exterior mantinha o canal do som aberto, e mais que isso, estabelecia uma relação concreta e viva com *o lugar*. O lugar no sentido de sua realidade física com seus elementos constituintes, seus ocupantes (atores-sonantes e espectadores-ouvintes) e o tempo imediato, onde se cria a memória que pondera o passado em relação ao presente e o devir (memória que é acusticamente criada pela reflexão do som nesse espaço, atingindo os corpos de todos os que nele estão). E lugar no sentido de onde se vê e se escuta a intenção que move a ação físico-sonora (que acusticamente é a reverberação que se dissipa nestes mesmos corpos, imprimindo novas memórias através da experiência).

Considerava que dentro do espetáculo o uso dos ressonadores – já compreendidos como componentes de ordem técnica na fisiologia do ator – deveriam ser usados conscientemente apenas com o objetivo de algum determinado efeito necessário à lógica da estrutura dramaturgico-ficcional. Todas as “regras” estabelecidas pela pesquisa experimental junto ao TL foram feitas para serem burladas, segundo o diretor, desde que “essa transgressão seja intencional e busque um efeito formal” (1970, p. 138, tradução nossa). Contudo, não um efeito formal em si, o que seria contraditório dentro do trabalho que se buscou realizar, mas um efeito formal amparado pelas bases da lógica dialética da vida e do organismo do ator, a favor do *ato total* dessa mesma vida, nesse mesmo organismo. A exploração dos ressonadores visava em última instância a libertação da voz viva, não domada por tecnicismos:

[...] Nossa voz não é limitada [...] podemos fazer qualquer coisa [...] experimentar que o impossível é possível. [...] Quando todo o ser do ator é um fluxo de impulsos vivos, ele usa, ao mesmo tempo, os diferentes vibradores em uma relação complexa na qual eles se modificam continuamente. [...] A totalidade do corpo age como um

grande vibrador que desloca os seus nós dominantes e até mesmo as suas direções no espaço. (GROTOWSKI, 2007, p. 161-162)

A presença material do ator e da própria obra é dada também pela “imaterialidade” do som, com suas propriedades e características mutantes – no entanto “orquestradas” - de manifestação (a tonalidade do canto, o ruído atonal, a vida sonora do espaço e dos objetos, a musicalidade da palavra falada, o silêncio).

Nesta fase os atores do TL aprendem, ouvindo o eco da sua voz, a jogar com a reverberação do espaço, tornando-o um companheiro com quem cantam e conversam. É em si uma forma de evitar a “tentação” inexorável da autoescuta, uma estratégia contra um fato que Grotowski já havia constatado. Obviamente não existirá uma única voz do espaço, pois ele mudará sempre, não apenas pela variação de cenários de cada obra, mas pelos próprios locais onde se dão as apresentações do repertório da equipe. Mas ainda que as qualidades acústicas dos espaços variem muito entre si – há uma grande diferença entre uma igreja e um pequeno teatro – permanece a intenção do som direcionado ao espaço exterior, geometricamente objetiva, vetorizada, estereofônica. Apenas isto basta para manter os ressonadores corporais ativos e produzir a qualidade de vibração que funciona como um subtexto sonoro que ligam atuantes e audiência em níveis intensivos de comunicação dentro da extensividade da obra cênica.

Nesse segundo período do trabalho teatral de Grotowski sobre as potencialidades da voz se fortalece a noção desta como extensão invisível do ator e que ganha substancialidade através do total envolvimento do corpo com o ato de produção sonora. É por isso que Grotowski nega a ideia de exercícios vocais em si. O sentido que segue é de uma prática de exercícios sobre a totalidade do corpo, e, sendo a voz seu apêndice sonoro, tudo deve estar sempre em trabalho.

A perspectiva da voz focada, dentro da prática, é só o necessário destaque para o “órgão” sonorizador, que apesar de ter muitas especificidades, estas não podem ser postas numa atividade isolada nem generalizada. Se isolada carecerá de vitalidade ainda que bem definida tecnicamente, se generalizada carecerá de contornos ainda que seu pulso vital seja perceptível. Nesse sentido existe apenas uma única possibilidade: que os dois aspectos caminhem juntos e em equilíbrio, a vida sonora e a vida corpórea. Por isso dentro da fase negativista do treinamento e pesquisa experimental no TL Grotowski assumirá uma postura investigativa, pedagógica e criativa radicalmente mais receptiva que impositiva, porém de escuta ativa sobre os processos vocais:

Atualmente sei muito mais sobre o que *não* deveriam fazer com a voz, do que sobre o que deveriam fazer. Mas essa ciência: o que *não* deveriam fazer é, a meu ver, muito mais importante; quer dizer que não devem fazer exercícios vocais, mas devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o nosso ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha. (GROTOWSKI, 2007, p. 158, grifos do autor)

E para complementar sua noção do trabalho vocal como um alvo que se atingia indiretamente, como consequência da atenção sobre o fazer corporal holístico, o diretor ainda orientava que se procedesse sem se dar atenção ao instrumento vocal, quer dizer, sem trabalhar com ele em si: “Deveriam trabalhar como se o corpo cantasse, como se o corpo falasse. E o que é o instrumento vocal? É somente o lugar através do qual “isso” passa, é apenas o corredor. Nada mais” (ibid., p. 159). Uma ação paradoxal, que exige do ator a total conexão sensorial com os elementos externos: espaço, contato com parceiros e público. Aquilo que futuramente chamaria de “ser passivo ao agir e ativo ao olhar” (idem, 2015, p. 4).

Da mesma forma que os ressonadores são postos em trabalho por consequência da relação com o espaço, também dependem do engajamento da imaginação associativa. Isto se dá com exercícios que despertam impulsos vitais através do corpo e voz animalizados, como no exercício do tigre, que busca que o corpo “se solte completamente e ao mesmo tempo ponha em movimento o ressonador gutural. Não é só uma questão de rugir. Os sons devem se apoiar no texto, fundamental para este tipo de exercício” (1970, p. 142, tradução nossa). Isso deixa também claro que a voz não é trabalhada como algo essencial, independente tecnicamente, visando efeitos virtuosísticos ou uma liberação emocional, mas que está amparada por estruturas rigorosas, configuradas nos textos dramaturgicos e nas letras e melodias das canções – que neste início pertencem mormente ao universo cultural polonês.

O som vivo da voz é buscado enquanto reação espontânea a uma ação precisa, parte ou forma completa de um impulso exteriorizado. Uma ação que pode ser unicamente interior, vinda de uma específica associação, fruto de um movimento de atualização da memória corporal. Sobre este movimento memorial recomenda:

As associações que liberam os impulsos do corpo tem um vasto campo de amplificação por meio de imagens de animais e de natureza, de plantas, e imagens quase fantásticas como: “Você está se tornando longo, pequeno, grande, etc.” Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isto libera a voz. Sobretudo, esse tipo de jogo libera aqueles impulsos que não são frios, mas que são procurados no âmbito da nossa memória, do nosso “corpo-memória”. É isso que criará a voz. [...] Vocês não podem trabalhar com a voz sem trabalhar com o “corpo-memória”. (GROTOWSKI, 2007, p. 158)

Esta abordagem é diferente da ideia da produção sonora *a priori*. A qualidade da vida sonora da voz é um *a posteriori*, resultante de um processo de estímulo anterior com efetivo

impacto psicofísico, mesmo que aparentemente invisível. Para comprovar e ilustrar essa ideia do som da voz como reação segunda de uma ação anterior, Grotowski dizia que: “Primeiro se bate na mesa e depois se grita!” (1970, p. 149, tradução nossa). Ou seja, é necessária a experiência do corpo na ação, para daí a voz emergir com sentido e poder de afeto. Ainda que o intervalo seja curtíssimo, a reação vocal segue essa ordem em relação à ação corporal, e isto é orgânico. Numa experiência simples com atores – a cena da mesa à qual me refiro acima – verificou esta lei, que via como natural. A voz como resultado de um impulso corporal é a única questão que chamou de “regra absoluta” (1970, p. 148, tradução nossa) no trabalho com a sonoridade vocal.

Destacou a possibilidade de uma liberação da voz orgânica a partir de estímulos externos, como manipulações de certas partes do corpo, tais como a garganta, o diafragma ou a coluna, porém deixando claro o perigo dessa prática e não indicando-a para um processo de trabalho saudável com o aparelho sonador. Estes estímulos exteriores de “alto impacto”, provocariam uma reação geral do corpo, que tirariam a especificidade do ponto, no interior do mesmo, onde nasce e emerge o impulso que “precede uma reação [...] mesmo que inarticulada [...] os impulsos que conduzem a voz” (GROTOWSKI, 2007, p. 158). Isto quer dizer que o processo de produção sonora da voz, nesse caso, seria também um processo agressivamente forçado, ainda que com uma base orgânica. Algo equivalente, mantendo-se as devidas proporções, ao grito que surge de alguém interrogado sob tortura física.

Noto então que o processo da produção sonora vocal segue, segundo o diretor, esta seguinte ordem:

CONTATO – OBSERVAÇÃO – ESTÍMULO – REAÇÃO

Considerando esse processo, para defender sua concepção de trabalho vocal como algo inexoravelmente não apartado do todo corporal, do corpo não cindido em cabeça (ou quando muito desde o diafragma) e o “resto”, ele deixava claro que:

É fundamental, e seguirei repetindo, aprender a falar com o corpo primeiro e depois com a voz. [...] A voz é material. Pode ser usada para tudo. Todos os estímulos do corpo tem de ser expressos pela voz. Pensem nas associações que podem surgir em conexão com as seguintes palavras: faca, suave, serpente, cachorro. [...] A falta mais elementar, e a que exige a correção mais urgente, é o esforço exagerado que se faz com a voz porque se esqueceu de falar com o corpo. [...] Meu princípio fundamental: não pensar nunca no instrumento vocal em si, não pensar nas palavras, mas reagir, reagir com o corpo. (GROTOWSKI, 1970, p. 149, tradução nossa)

Esta é a definição essencial da prática da *via negativa* em seu aspecto de influência sobre a sonoridade vocal na fase de espetáculos. Não é a imposição de uma técnica sobre e para o

corpo-voz, mas a exposição do corpo-voz por um processo de escuta reativa (no sentido produtivo desta palavra) da realidade espacial, através da experiência de vitalidade que perpassa o organismo humano no exato momento da ação no tempo presente. É o ato criativo elementar que se encerra em si mesmo e a base para a elaboração de respostas artísticas para as questões humanas, conforme Grotowski desenvolverá em sua poética e suas buscas para além do teatro.

Pelo caminho do canto, ainda nos anos de 1960, o diretor enxergou uma ferramenta para a criação da relação viva entre voz e corpo. Cantar é um ato ancestral humano. Grotowski estimulava aos atores que sempre cantassem nas mais diversas situações, nas rotinas domésticas, quando se divertem. Da mesma forma que alguém numa situação de relação mais íntima com a natureza, como um camponês, canta. Uma forma de se voltar à naturalidade do canto como manifestação de estados de espírito imediatos e ligados ao presente, e não apenas como produção estética ou execução profissional. Dizia aos atores que “deveriam estender o seu ser através da voz, mas sem qualquer técnica premeditada. [Cantem] quando o seu corpo está ocupado. Cantem, assim podem agir melhor com o corpo” (GROTOWSKI, 2007, p. 160). Esta é uma forma de abordagem muito mais adequada ao atuante, que não deveria confundir seu trabalho com o de um cantor puramente. Essa orientação se tornará central em seus últimos 13 anos de trabalho.

Na consolidação do treinamento integral do corpo-voz no TL, no final dos 60, seguindo até 1973, quando fecha seu ciclo teatral, Grotowski já não via mais o elemento sonoro-musical vocal como um produto dependente de técnica, ao menos para o seu modo de concepção do ofício de ator que almejava. A via negativa neste sentido o levou para uma não-técnica, que não é a negação simplista da técnica, mas somente o avanço para um campo onde ela já não poderia mais funcionar ou bastar-se por si própria. O campo onde o organismo, reagindo através de impulsos vivos, é conduzido para a realização do ato total do corpo-voz.

A aparente facilidade que se ganha ao abandonar a noção convencional de trabalho vocal é refutada por Grotowski, ratificando que justamente por isso a busca se torna mais rigorosa no nível da pesquisa e do desenvolvimento individual, pois os problemas particulares se evidenciam ainda mais, requerendo meios personalizados para a superação dos bloqueios sonoros da voz. Também porque cada corpo tem a sua própria natureza, memórias e vias criativas.

A síntese da pesquisa experimental do diretor no campo do teatro, em relação ao potencial sonoro-musical da voz pode ser encontrada nesta afirmação, que confirma o

desenvolvimento da sua escuta deste fenômeno como consequência do completo desbloqueio psicofísico do ator: “Não trabalhem com a voz no espetáculo – é muito simples! Trabalhem com o papel, quer dizer com a confissão carnal, com a honestidade desta confissão, o rio dos impulsos vivos entre as margens da “partitura”. E todo o resto obterão a mais” (ibid., p. 161).

3.4 O valor do silêncio

O silêncio surge como um campo que sustenta a qualidade de todo o processo de experimentalidade na relação essencial entre corpo e som no conjunto de obras de Grotowski, quer teatrais, quer pós-teatrais.

Ele está ligado, na fase de espetáculos, à criação de um ambiente relacional entre atuantes-sonantes e espectadores-ouvintes regido por uma densidade de forças psíquicas e biológicas, ativadas pelo contato com as fontes arquetípicas do inconsciente humano, e que, quando emergem através de um processo organizado, resultam num estado de estancamento catártico do puro fluxo racional. Então a percepção da vida imediata, para os que realizam o ato criativo e para os que o assistem e escutam, se move num canal onde sentidos, pensamentos, emoções e intuição se tornam unificados num mesmo pulso e frequência, cadenciados e homogêneos ao ponto de produzirem o silêncio exterior e interior.

Silêncio exterior criado pela suspensão do caos e ocasionalismo de informações imagético-sonoras, já que a ordenação de todos os eventos cênicos e sônicos da obra teatral eram articulados analogamente ao princípio rigoroso dos rituais formalizados. E silêncio interior criado pelo refreamento da necessidade de compreensão pela leitura estética da obra, preterida a favor da *experiência integral* do corpo, do coração e da psique, gerada pelo visto e escutado.

Silêncios ideais, que na verdade dependem sempre do ponto de escuta do ouvinte enquanto indivíduo. Flaszen, aludindo a um trecho do Prometeu, de Ésquilo, diz que “ver e escutar – e não apenas olhar e ouvir – são virtudes prometeicas” (FLASZEN, 2015, p. 233). Ele ainda destaca que Grotowski “era um fazedor de silêncio como um fazedor de chuva” (ibid., p. 234). Em que sentido?

Como material palpável o silêncio na prática do diretor polonês se construiu inicialmente como prescrição de método, muito antes de se tornar um elemento intrinsecamente constituinte da sua práxis poética. Através do relato de Flaszen presente no

texto “Grotowski e o silêncio” (2015) é que depreendo melhor sua relação com este princípio constituinte do fenômeno sonoro.

Usando o silêncio como um aliado para a construção do seu discurso dentro do método pragmático que realizava, criava um espaço de escuta junto aos seus interlocutores, em palestras, cursos, ensaios, também coerente com o tipo de relação e contato que buscava com suas obras teatrais. A relação com cada indivíduo presente, levado em conta desde o início do encontro, como ouvinte em particular, mesmo que num espaço coletivo, não simplesmente como uma massa atenta, com uma escuta padronizada. O silêncio era seu aliado na medida em que estabelecia o diálogo criativo ativo com a manifestação do som. Ritmicamente e com intenções definidas, que se referiam ao tipo de efeito psicofísico ou provocação de percepção que gostaria de mover naqueles que lhe ouviam. Sua palavra emitida em direção ao ouvinte era conformada como um pensar em “voz alta para outra pessoa, na presença do outro” (ibid., p. 234). Essa mobilidade da voz, assim como se opera nos grandes oradores, realiza um câmbio de forças, entre a escuta e a emissão, por via da presença sonora que se estabelece de forma não-virtual, mas presentificada pelo sentido da carnalidade da comunicação interpessoal, imediata, *hic et nunc*.

A partir da emergência da palavra necessária, encorpada, performatizada com potência, mas sem arroubo surdo, ou seja, sem ouvir o ambiente, o silêncio surgia como um acordo tácito, necessário para se entrar na dimensão de reflexão para além das primeiras impressões do visto e ouvido, além da camada superficial. Um silêncio “diferente do silêncio que resulta do interesse e da atenção” (ibid., p. 234). Acordo este estabelecido entre o atuante-sonante e o espectador-ouvinte, mas que mesmo numa simples situação de palestra Grotowski buscava, consciente do valor das palavras e da sua perigosa mutabilidade conforme o bom ou mal-entendimento de quem ouve. Se numa situação de conferência havia esta preocupação, tanto mais no trabalho de pesquisa com os atores, nos processos criativos dos espetáculos, na pedagogia teatral e nas fases seguintes. No entanto, este grau de criação de intimidade e de valor transpessoal do silêncio veio também como consequência do “trabalho do diretor sobre si mesmo”.

Flaszen (ibid., p. 234) narra que no início o silêncio era uma imposição autoritária para atores e público, antes de ser uma conquista pela busca consciente do seu sentido.

A proximidade com os elementos da cultura oriental, sobretudo a indiana, pela qual desde criança se interessou e se manteve próximo até o fim da vida (suas cinzas, conforme seu

pedido, foram dispersas no monte Arunachala⁵¹), por estudos e práticas corporais, como o *hatha yoga*, viagens e trocas (como o contato com os Bauls, que mostro mais adiante) lhe trouxe uma noção clara do valor e da substância energética do silêncio. Flaszen destaca na sua atitude constante de reivindicação e determinação da ausência do som em situações onde a presença e a ação deveriam estar em primeiro plano, um reflexo da sua própria busca por silêncio interior (ibid., p. 235). Paradoxalmente, a busca pelo silêncio interior entrava em choque com o profícuo homem de ação exterior que era Grotowski, na visão do próprio Flaszen.

Não resvalar neste movediço campo místico, mesmo dentro da proposta de uma pesquisa acadêmica, em se tratando de Grotowski, é impossível. A trajetória do artista é esta comprovação. Ele caminhou nas várias dimensões das artes performativas em direção ao âmago do trabalho do *homem performante* como evolução e conhecimento de si mesmo, e *pontifex* entre um mistério e aquele que testemunha seus atos. Porém, o bom senso de toda a pesquisa e criação experimental de Grotowski e TL, é o que garante o teor do trabalho que foi desenvolvido, em todos os seus níveis, inclusive no sentido da importância do fenômeno “Silêncio”. Sempre buscava ter uma consistente base de pensamento, visando sempre o empirismo e a técnica pragmática. Não era “*mumbo jumbo*”, chute de aprendiz de feiticeiro ou diletantismo.

Para se realizar a verificação da “anatomia do silêncio” no teatro que buscavam, conscientes da difícil tarefa, também se apoiaram em rigorosos referenciais acadêmicos, mas cujo “ruído” talvez tenha sido devido ao fato de justamente estarem tocando em pontos mais polêmicos, como o sentido de *sacrum*. Sentido delicado, especialmente por estarem pesquisando e criando dentro de um contexto político de clara rejeição a qualquer conteúdo que remetesse a uma ideia de metafísica. Sobre esta referência, Flaszen esclarece as fontes, considerando a possibilidade de aversão conceitual por parte de alguns leitores: “[...] Utilizamos estudos religiosos (por se tratar de um teatro sagrado), antropologia e etnologia (pois lidávamos com cerimônias, mitos, rituais, mistérios, etc.), bem como – perdoem-me por dizê-lo – uma história da espiritualidade [...]” (ibid., p. 241).

⁵¹ O monte Arunachala é considerado um dos lugares sagrados mais importantes para a religiosidade da Índia, tido por alguns como o coração do mundo, local milenarmente consagrado ao deus Shiva. Nele residiu Ramana Maharshi, um iogue indiano que exerceu profunda influência sobre o pensamento de Grotowski em relação à função da arte. A questão principal colocada pelo iogue era que a única pergunta realmente importante a ser respondida era “Quem eu sou?”. Seus ensinamentos eram transmitidos aos seus discípulos em absoluto *silêncio*. Seu conhecimento chegou ao Ocidente através do livro “A Índia Secreta”, de Paul Brunton, publicado em 1934, o qual foi lido pelo diretor polonês em sua infância.

No texto “O novo testamento do teatro”, um dos textos basais da fase de espetáculos, o encenador fala de uma qualidade particular de silêncio que se cria na relação com os espectadores-ouvintes, através das provocações objetivas e mobilizações subjetivas que sua prática artística, calcada na noção do teatro pobre, trazem ao evento cênico, e manifestado sobretudo ao final de uma apresentação: “um silêncio especial no qual existe muita fascinação e ao mesmo tempo muita indignação e até repugnância” (GROTOWSKI, 1970, p. 39, tradução nossa). É um silêncio denso que reflete a pressão psíquica sob a qual atuentes e público estão submetidos no desenrolar da encenação. Nascido não da busca de “efeitos mediante o cálculo frio” (ibid., p. 42, tradução nossa), mas de uma lógica irrepreensível do organismo, o som (por mais elementar que seja) e o silêncio são compreendidos como formas evidentes de comunicação em um nível vital direto, sem a intermediação de qualquer forma de conceituação racional ou esteticismo de linguagem. Também para além do valor meramente semântico das palavras que componham a obra literária sobre a qual o espetáculo esteja baseado, ainda que não se compreenda a língua no qual é realizado. O som e sua aparente ausência, seu contrário, o silêncio, são *ações literais*, em si, sem filtragem poética, apenas ajustadas, após sua concepção pelo trabalho criativo do ator, à tessitura lógica da encenação.

Apenas para resumir o fim a que chegou esta atenção, de origem juvenil, em relação ao silêncio, não me perdendo do principal ponto de escuta sobre sua obra, resalto o preceito prático criado nos últimos anos de trabalho, e que se condensou no *Workcenter*: ser simultaneamente **movimento e repouso**. É uma dialética – princípio fundamental de sua vida artística – que tem origem nos textos antigos, especialmente nas fontes judaico-cristãs, e que está presente no evangelho apócrifo⁵² de Tomé. É retirado de uma passagem onde Jesus diz: “Se lhes perguntarem: - Qual é a evidência de seu Pai em vocês?, digam-lhes: - É movimento e repouso.” (TOMÉ, [s. d.]).

Para conectar com a proposta deste estudo transcribo estes termos para *som e silêncio*. Dinâmica chave que constitui o pensamento sonoro-musical de Grotowski. Som e silêncio articulados linearmente na ação, no espaço e nas composições destes no tempo onde se imprime a montagem de significados. Som e silêncio verticalmente organizados como camadas de afetos para uma escuta profunda que gere uma experiência autêntica de presença

⁵² Diferentemente dos evangelhos canônicos (Lucas, Marcos, Mateus e João) os apócrifos são os evangelhos que não são reconhecidos pela Igreja Católica como fontes históricas e sacras oficiais sobre a vida e obra de Jesus Cristo. O evangelho de Tomé consiste numa série de 114 aforismas ditos por Cristo e a partir de reflexões sobre ele, com uma riqueza filosófica muito superior à doutrinária.

no aqui-agora da performance e do encontro. Camadas sutis onde som pode ser lido como “ser” e silêncio como “vazio”. Ou também o contrário, som o “vazio” e silêncio o “ser”.

Segundo Flaszen (2015, p. 235), no prosseguimento das experiências sobre o humano em estado cênico, a partir do TL, o poder do silêncio com suas propriedades de impacto sobre o espaço e propiciador de leituras do instante onde ação intencional e organismo vivo se encontram foi uma descoberta. Problematicando as múltiplas leituras do conceito de silêncio, o mesmo indica que este pode trafegar desde a sua noção mais científica (dentro da física acústica), passando pelo sentido legislativo (a regulamentação das intensidades sonoras de um ambiente), até seus aspectos ascéticos (como parte de uma disciplina espiritual) (ibid., p. 235). Avançando para o universo teatral observa as categorias de silêncio presentes nele. Oriundo do público, da cena, da suspensão definida ou indefinida de atos e palavras, que podem fazer parte da montagem ou das prévias indicações de um dramaturgo.

Relembrando os encenadores que citei anteriormente (Stanislavski, Meyerhold e Brecht) e considerando suas escutas sensíveis para o elemento sônico, é evidente como lhes era também familiar o seu princípio negativo ou complementar, o silêncio, e dele fizeram muito bom uso para a composição de uma cena musical ou musicalizada. Mas o modo como Grotowski lidou com este princípio para a criação de situações onde a escuta atenta e aprofundada – uma escuta imediata – fosse uma via de acesso para uma experiência potente para o corpo, a psique e os sentidos do auditório, foi mais radical. Para Flaszen (2015, p. 236) o diretor “é um espécime especial nessa confraria de silêncio no teatro e em seus *environs* (arredores)”.

Este silêncio já estava presente no ambiente de trabalho do TL, como norma, desde a entrada dos atores nos espaços de treinamento, ensaios e espetáculos. Buscava-se com isso isolar dois mundos: o das questões ordinárias particulares e aquele onde o trabalho de investigação criativa era o centro. Com isso buscava fazer emergir o sentido de uma higiene acústica favorável à prática competente do ofício e para a emersão do estado criador. Uma *ecologia sonora*, segundo a terminologia de Schafer, mesmo que realizada no microcosmo de uma *troupe* teatral. Este ambiente de trabalho criativo seria ecologicamente favorável porque faria surgir, e destacaria, os sons do diapasão potencial do atuante que fossem mais vibrantes de energia vital e autenticidade, contra a domesticação social da natureza do corpo-voz e a imposição da escuta rarefeita da urbanidade. Da mesma maneira, pela capacidade de se criar nesse ambiente um espaço físico também vibratilmente vivo, não apenas pela exploração de

sua arquitetura, mas especialmente por suas possibilidades acústicas dentro dessa arquitetura, capazes também de gerar reflexos no estado criador dos atores. Flaszen (2015, p. 238) apresenta seu ponto de escuta sobre esta época: “O silêncio ali era peculiar; não era apenas uma ausência de ruído, como em salas em que nada acontece. Ao entrar naquele lugar, você podia escutar o silêncio – e os ruídos da cidade ao fundo soavam como música concreta”.

Era desse ponto de silêncio programado do ambiente de trabalho que se desenvolvia a postura da escuta ampliada dos atores do TL, e que depois vazava para os espectadores-ouvintes nos espetáculos emblemáticos, a partir de *Akropolis*. Em lugares onde o silêncio tem essa força, qualquer mínimo som é envolvido por interesse. A escuta total, não apenas coclear⁵³, adquirida na intensidade da pesquisa, como contrapartida gerava o “silêncio ativo, um silêncio-ação” (ibid., p. 238). Era uma escuta que envolvia toda a corporeidade e movia-se com ela.

Nada era contemplativo nesse silêncio, não tinha fundo ou fim místico, ainda que até se apropriasse de princípios de escolas do sagrado para tanto. Porém, era uma apropriação de técnicas pragmáticas: escuta como ferramenta primária e silêncio como ferramenta de precisão para se chegar o mais fundo possível na manifestação pura da humanidade do ator em cena. Escuta e silêncio como parte das tecnologias orgânicas que Grotowski operou.

A tríade “escuta-silêncio-voz” “era uma troca de energias [...] sonoras; energias de silêncio” (ibid., p. 238). De novo, me baseando nesse movimento acústico, a passagem apócrifa tem valia, e talvez o diretor polonês concordasse em dizer essa paráfrase: “- Meus atores são som e silêncio.”

O silêncio, como um fenômeno não apenas restrito à prática laboratorial e criativa de treinamentos e ensaios, ou nas construções sógnicas das obras teatrais, mas a partir destas suportado e criado, transbordou para os espectadores-ouvintes, começando em *Akropolis*. Flaszen notou que o fenômeno era latente nos trabalhos anteriores, mas ainda indefinível. Tornou-se claro paulatinamente e com a montagem do texto de Wyspianski manifestou-se de maneira impressionante. O impacto da experiência de corporificação poética de Auschwitz gerou uma reação no auditório de desdomesticação do comportamento naturalizado nos espetáculos. Alongar-me aqui nas memórias e considerações de Flaszen (ibid., p. 239-241) é importante:

⁵³ Escuta coclear se refere ao processo natural da audição humana, que se opera dentro do sistema auditivo, no ouvido interno, sendo a cóclea o local de conversão das ondas sonoras em impulsos elétricos e por sua vez transformados pelo cérebro em cognição auditiva.

A reação do público foi de completo silêncio. Ninguém ousou aplaudir. Não pela desaprovação, mas pelo choque. Foi o primeiro de uma série de espetáculos de Grotowski encenados no silêncio e que terminavam com o silêncio do público. Creio ter sido uma das descobertas: um teatro sem aplauso. [...] Talvez devamos procurar analogias distantes com antigos ritos de mistério. Para todos nós, para os atores e para o próprio Grotowski, foi uma surpresa, uma surpresa esperada. Naquela época, com ele, estávamos buscando o *sacrum* no teatro [...]. Provavelmente, houve inúmeros motivos para inibir o instinto atávico de aplaudir ruidosamente no final do espetáculo. Choque? Surpresa? Exaltação? Ansiedade? Estar em si mesmo e na vida por um instante? Um estado próximo da meditação? O sentimento contemplativo de que fomos tocados por algo desconhecido, inexplicável – algo que não pode ser nomeado? Ou talvez simplesmente comovidos? Os espectadores esperavam para sair e ficavam por muito tempo em silêncio, sem falar uns com os outros depois que acabava a ação [...]. É muito tarde para uma tese [...] sobre a psicologia do público do Teatro Laboratório, com o subtítulo “O Silêncio do Espectador de Grotowski”. Conto aqui com minha memória e talvez esteja maquiando um pouco. Provavelmente, nem toda a noite era assim. Tão ideal. Tão unânime no silêncio. Mas me lembro de tais noites; são presentes preciosos. [...] Se numa noite aplaudissem ao final do espetáculo, era sinal de que a atuação tinha permanecido interpretação, sem verdade.

Um instrumento, o corpo, dentro de outro instrumento, o espaço, dentro de um lugar, o som. Um lugar que tanto afaga quanto choca, acalanta e agita, e se consome a si mesmo, gerando o silêncio. Na qualidade do silêncio dos espectadores-ouvintes ao final deste espetáculo, que após um tempo sentados e reflexivos, partiam muitas vezes sem deixar aplausos – os atores também não voltavam à cena para isso - é que Grotowski confirmava os efeitos de um verdadeiro encontro entre artistas e público em torno de um tema de comum afeto. Media a qualidade do encontro pela “qualidade do silêncio obtido” (SLOWIAK; CUESTA, 2015, p. 184).

Afora o tema e seu modo de tratamento cênico e dramatúrgico, é importante notar e refletir o papel que o uso do elemento sonoro-musical pode ter tido para gerar tal profundidade de silêncio no público. Brook, numa crítica ao comportamento institucionalizado do público de teatro ocidental, das grandes cidades, aponta que suas reações se mecanizaram como resultado da mecanização de um teatro moribundo. Imediatas palmas irrefletidas como respostas automáticas um segundo depois do fim de qualquer espetáculo, um comportamento “educado”, que muitas vezes reflete mais a impaciência com o que estava sendo assistido, a falta de relação real estabelecida, uma reação de liberação daquele compromisso social/cultural enfadonho. O entretenimento chegado ao fim, cujas palmas finais corresponderiam ao apertar o botão *off* da televisão. Raramente acontece o espaço para o silêncio que ecoa após o fim de uma obra teatral ou mesmo para uma reação instintual, sem polidez. Brook questiona o fato de que o silêncio ou o bater dos pés no chão – ao invés das palmas formalizadas e dos bravos institucionalizados - não surgem como respostas autênticas de um espectador atravessado por aquilo que assistiu. Ele afirma que:

Esquecemos que há dois clímax possíveis numa experiência teatral. Há o clímax de celebração, quando a nossa participação explode com gritos, bravos, batendo com os pés e as mãos; ou então, por outro lado, o clímax do silêncio – outra forma de reconhecimento e de apreciação de uma experiência na qual todos participam. Já praticamente esquecemos o silêncio. Chega mesmo a incomodar-nos; batemos as mãos mecanicamente, porque não sabemos fazer outra coisa. E não sabemos, também, que o silêncio é permitido, que o silêncio também é bom. (BROOK, 1970, p. 25)

Experiências, como a que foi relatada acima, em *Akropolis*, geradas pelo visto e escutado na zona liminar de cena e som da obra grotowskiana se adensaram nos espetáculos seguintes, também estes cada vez mais sintetizados sobre os pressupostos do “teatro pobre”. Qualidades muito fortes de silêncio e imobilidade também aconteceram, segundo relatos do consultor literário, aos finais de *O príncipe constante* e *Apocalypsis cum figuris*.

As dimensões possíveis de se pensar sobre estes diferentes sentidos de silêncio trafega entre tantos níveis, que não é possível dissociar, até uma diferenciação cristalina, quais são impressões de cunho puramente emocional - da vida íntima de afetos – e quais são resultantes dos pressionamentos históricos, arquetípicos, políticos, sociais e mesmo metafísicos, a que os espectadores-ouvintes foram submetidos. Não há de fato a possibilidade de se fazer hoje em dia um questionário, como indicou Flaszen, para o público do TL a fim de se traçar o perfil psicológico do seu ponto de escuta. De qualquer forma, o que prefiro dizer, amparado pelas memórias do velho colaborador de Grotowski e pelas minhas próprias experiências de escuta e silêncio, como (tele)espectador-ouvinte da sua obra performativa e ex-performer do centro de pesquisa e criação onde deixou os últimos ecos da sua prática, é que todos os possíveis silêncios se encontravam num comum resultado. Este resultado era a catarse. A purificação do nosso deslocamento do presente e da surdez de si mesmo pela presença humana em performance viva, do corpo e sua interioridade, em forma de imagens e sons arraigados no fundo do ser performante, e que pode se arraigar, como experiência psicocorporal integral, no espectador-ouvinte.

O processo de criação do silêncio especial a que venho me referindo era desenvolvido com muito cuidado por Grotowski. Acredito que este cuidado foi se destilando conforme ia notando a eficácia do método, assim como a clareza do tipo de relação que buscava estabelecer entre atores e espectadores, a partir do dispositivo espacial-cenográfico. O silêncio emergia dessa atenção sobre o *encontro*.

A estruturação das partes finais dos espetáculos, a partir do domínio da montagem coerente, era realizada de forma a se criar uma via de indução ao silêncio. Obviamente não por obra de atitudes textuais, pedidos educados ou autoritários dos atores ao público, mas

somente pela organização tempo-rítmica da montagem, tendo por centro o ator, com suas ações físicas e sonoras, o fluxo orgânico da sua energia e impulsos vitais, movendo-se numa grande curva de intensidades. Toda a ação cênico-sonora nascia do silêncio e a ele voltava, numa ordenação cíclica que colaborava com o princípio de organicidade presente não apenas no corpo do ator, mas também no corpo do espetáculo. “Como se o silêncio fosse a mãe de todas as coisas” (FLASZEN, 2015, p. 241).

O ato total deveria estar recoberto e protegido por este silêncio movente, para que se mantivesse protegido da profusão de possíveis reações dos espectadores, já que era um ato de transgressão em cena. Transgressão de uma forma de atuação a que estavam acostumados, apenas pela perspectiva da ficção. A dialética entre vida e ficção no TL os impactava fortemente. O silêncio velava e propulsionava esta transgressão e quando esta se recolhia nele, trazia junto a percepção do público, gradativamente também silenciando-o por acordar sua escuta profunda. Ouvir o silêncio, ouvir-se em silêncio e ouvir-se no silêncio são coisas distintas.

Com o fim da produção de espetáculos, em 1973 iniciam-se as criações de experiências da fase parateatral. Nela, ainda que a noção de ações pragmáticas e pesquisa objetiva se mantenham, o discurso sobre o desejo de tocar algo mais próximo de um *sacro laico cotidiano*, através do encontro coletivo, fica evidente. É o *zeitgeist* dos anos 70. O espírito *hippie* da época. Nas fases criativas seguintes de Grotowski, som e silêncio continuarão sua movência. As acepções mudam, a escuta se transforma. Sua postura diante do fenômeno sonoro-musical - da liberdade da voz ao silêncio eloquente - destilada nos seus anos de trabalho como diretor, irá colaborar também na construção da sua postura de “*teacher of Performer*” (GROTOWSKI, 2015, p. 2) e “espectador-ouvinte de profissão”, nas novas etapas da sua trajetória artística.

A inextrincável relação entre o silêncio e Grotowski – realizada no trabalho de maestro que vê e conduz nos caminhos dos sons que levam ao silenciar – é assim poeticamente definida, por fim:

Ele era um usuário do silêncio. Era um artesão do silêncio. Era um político do silêncio. Era um administrador do silêncio. Era um professor do silêncio. Era também um bandido agressivo do silêncio e ladrão do silêncio. Era um neurótico do silêncio. Era um gênio do silêncio. Era um usurpador do silêncio. Era um criminoso do silêncio que o usava como faca. Era um cavalheiro do silêncio que o usava como uma espada cintilante [...]. Era um amante do silêncio, que se deleitava em sorvê-lo num ato de grande erotismo. Era também um excelente *voyeur* do silêncio dos outros. Era um diplomata do silêncio, utilizando-o para negociar com o mundo: com patrocinadores e funcionários com poder de decisão [...]. (FLASZEN, 2015, p. 244)

3.5 Pontos de escuta sobre *Akropolis*

Com os referenciais até aqui observados, em relação ao aspecto sonoro-musical da fase de espetáculos, apresento uma proposta de análise do espetáculo *Akropolis*⁵⁴, exemplo fundamental para visualizar a elaboração da relação cena-som no trabalho de Grotowski como encenador. A análise será realizada a partir do suporte audiovisual, através da gravação de uma apresentação do espetáculo, realizada em Londres, em 1968, e exibida na TV estadunidense em 1969.

Com esta proposta analítica se dá um diálogo direto com a forma com a qual o artista polonês percebeu as sementes sonoro-musicais presentes em sua obra teatral, que o levariam a entender o percurso da voz cantada em suas pesquisas, até a fase da *arte como veículo*: dentro de uma linha coerente de desenvolvimento. Um diálogo análogo com a experiência pela escuta que vivenciou ao ver pela primeira vez gravações de suas montagens.

A análise apresentada propõe dar uma “visão sonora” da forma como o elemento sônico se desenvolve sobre o elemento cênico, a partir de diferentes pontos de vista e escuta. Está amparada por experiências reais que foram realizadas/vividas a partir do contato e uso destes materiais por Grotowski, outros pesquisadores e também por memorização da minha própria experiência de escuta, ao assistir a gravação do espetáculo *O príncipe constante* pela primeira vez, que me trouxe impressões possíveis de serem adaptadas a esta outra obra, irmãs que são. Mesmo após 15 anos desta experiência e após inúmeras outras audições deste mesmo material em outros contextos, ainda mantêm sua ressonância primal na esfera da minha memória auditiva. O mesmo ocorrendo com *Akropolis*, que assisti apenas anos depois. No caso de Grotowski estas experiências se referem às já relatadas escutas que teve ao assistir às gravações de *Akropolis* e *O príncipe constante*, notando nelas as origens do seu futuro trabalho sobre os cantos de tradição como ferramentas do performer.

Como já demonstrado, no campo da voz está centrada uma profunda atenção na pesquisa que o diretor polonês desenvolve nos últimos anos de 1950, em um contexto de laboratório artístico. E é na vocalidade, combinada com as sonoridades concretas extraídas do espaço de representação, dos objetos e de um violino, que se constrói a viva teia sonora de *Akropolis*, que vem a afetar a percepção auditiva de Grotowski, trazendo a dimensão de musicalidade que o diretor observou dentro de uma situação de escuta concentrada. Dimensão que seus colaboradores e estudiosos, como Biagini, Slowiak e Cuesta, notaram como

⁵⁴ É possível assistir a obra integral através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=0vuoPyTCSv4>

característica de sua obra teatral, sendo “mesmo possível afirmar que todas as apresentações de Grotowski eram cantadas” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 163).

A montagem está construída sob um intenso rigor rítmico que aparece nos primeiros minutos. Os atores usam pesados sapatos com solas de madeira, e caminhando pesadamente pelo cenário, construído sob um chão também de madeira, conferem uma sonoridade tensa e opressiva ao espaço, remetendo muitas vezes a uma marcha militar ou a um obcecado controle dos passos dentro de uma prisão ou linha de produção fabril (**DVD arquivo 16**).

O caráter sonoro-musical que permeará toda esta obra se apresenta desde o texto inicial, narrado por Zigmunt Molik, que transmite ao público o conteúdo da obra que será encenada - conforme carta escrita pelo dramaturgo, Wyspianski: “Mais fantástico e simbólico que qualquer outra peça até hoje, o drama descreve o progresso da raça humana em suas etapas belicosas e pastoris com o poder da música dominando-as” (ibid., p. 164).

A voz – o idioma de todos os espetáculos da fase teatral é o polonês – está embasada em uma prosódia antinaturalista. Ela é regida a partir de certo tom litúrgico cerimonioso, em outros momentos surge de forma grotesca, distorcida pelo uso de específicos ressonadores corporais (como o laríngeo ou o nasal). O fluxo rítmico da palavra, como em frases musicais articuladas em *legato*, se aproxima do *sprechgesang* (como em certas obras de Wagner, Schoenberg e Berg). Porém, como alerta Flaszen (2015, p. 236) não pode ser classificado como tal: “[...] não havia “*sprechgesang*”, ainda que o limite entre fala e canto fosse intencionalmente fluido – era atuação com som, atuação com voz, reação com a voz colocada no interior de estruturas precisas” (**DVD arquivo 17**).

Será esta forma de vocalidade poética, integrada ao modo preciso dos elementos rítmicos das ações físicas e sonoras criadas no e a partir do espaço cênico, que dará a esta e às posteriores obras teatrais de Grotowski certo parentesco com uma “ópera de vanguarda” – se focarmos nossa atenção em uma escuta que atravessasse a visualidade da estética comum de uma ópera dessa natureza - partindo da ampliação das possibilidades do uso da voz a partir dos novos pressupostos sonoro-musicais desenvolvidos nas primeiras décadas do século 20. Essa proximidade com a ideia de um drama musical contemporâneo se torna mais concreta através dos relatos de espectadores-ouvintes que experienciaram *in loco* o espetáculo. Flaszen (ibid., p.130), que colaborou estreitamente com sua criação, relata:

Do balbucio e murmúrio, como se regredissem à infância ou a uma fase primitiva de desenvolvimento de linguagem, quando todas as emoções são espontaneamente comunicadas, à uma recitação melódica sofisticada; do grito desarticulado, grunhindo e sorvendo, semelhante a ruídos animais, à uma suave cantilena e às

canções litúrgicas populares; dos dialetos locais e das entonações judaicas nas cenas bíblicas à declamação de livros santos e poemas. A complicada partitura sonora inclui as memórias de várias formas e de vários usos de linguagem. São misturadas e conflitantes – como numa Torre de Babel –, num clamor de vozes de muitos povos e muitas épocas, do instante anterior ao seu extermínio.

O crítico teatral Robert Findlay complementa com sua escuta: “era quase uma ópera, em função dos fortes elementos musicais utilizados ao longo da peça” (FINDLAY apud SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 162).

Este cantar “colado” ao falar se revela como uma prática seminal em *Akropolis*, que se desenvolve nas obras teatrais posteriores e segue ecoando ainda mais longe, no trabalho sobre a noção de encantamento, textos antigos e palavra poética que se desenvolverá no *Workcenter*. Slowiak e Cuesta (2013, p. 163), que foram colaboradores importantes das fases pós-teatrais, confirmam a mesma percepção que tenho:

Esse tipo de musicalidade esteve presente em todos os trabalhos de Grotowski. De fato, enquanto as etapas finais de sua pesquisa estavam claramente dedicadas à investigação do canto e da vibração, esse fluxo de pesquisa era aparente a partir dos primeiros anos do seu trabalho com os atores.

Molik (CAMPO; MOLIK, 2012, p. 219) define desta forma o sentido do uso da voz em *Akropolis*, ao mesmo tempo em que demonstra a evolução do aspecto sonoro-musical no trabalho do TL e seu paralelismo com referências estritas do campo musical:

[...] Havia uma partitura que oscilava entre o canto e a fala. [...] Tudo era exprimido como se houvessem notas muito específicas e tudo era novo para nós. Não estou dizendo que não havia algo de similar anteriormente. Em *Sakuntala*, havia uma abordagem semelhante, mas tinha algumas diferenças. [...] tudo era mais natural, e em *Akropolis*, tudo era composto de forma muito artificial. [...] Foi como criar uma composição de notas vivas. [...] Eram como as composições de Stockhausen ou algo assim.

Akropolis é como uma ópera sem os excessos formais que se tornaram comuns pelo tratamento burguês que foi dado a esta linguagem. Na voz dos “atores-cantores” do TL nesta montagem é perceptível o uso de todo o corpo como um suporte vibratório que traz ao texto o sabor de uma palavra viva, calcada no organismo como tecnologia, não em uma ideia tecnicista do corpo na cena para gerar pseudoestados sentimentais ou mera realização de efeitos virtuosísticos. A imensa gama vocal que é explorada de uma forma com que a voz surja desbloqueada e como um fenômeno não puramente técnico, mas manifestação do organismo vivo em suas bases mais instintuais, está coordenada na cena em relação a todos os demais elementos, de uma maneira cujo resultado final soa como som organizado, música.

Dentro da cena musical que se evidencia, o atuante-sonante torna-se um músico consciente dos sons que produz, se responsabilizando pelo tecido acústico da encenação, pois

as suas ações estão impregnadas de um valor rítmico e sonoro-musical. Desta forma, além da linha vocal, é marcante a linha “instrumental”, onde se destaca o uso percussivo do espaço e dos objetos cênicos, que se expande para o uso amplo das possibilidades do “puro som” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 163), onde os *ruídos* também criam signos.

Acima de tudo, o mundo de objetos é um dispositivo de instrumentos musicais usados pelos atores para tocar a cacofonia monótona do sofrimento absurdo e da morte absurda. Metal atrita contra metal; o batuque pesado, monótono de martelos; o rangido das tubulações se friccionando; a estridência aguda de pregos; o alto estampido de botas. Se os atores falam com elas, as tubulações penduradas ressoam com vozes humanas; uma mão de ator chacoalhando muitos pregos transforma-os num altar de coroinhas de igreja. Há um único instrumento musical real no espetáculo: um violino. Seu motivo é constantemente recorrente no decorrer da ação: como a apresentação piedosa de um violinista de rua, como o fundo melancólico e lírico de uma paisagem brutal, ou como o som rítmico dos comandos, a transformação poética dos assobios dos guardas do campo. Os objetos possuem vozes. A imagem visual é constantemente acompanhada de uma imagem acústica. (FLASZEN, 2015, p. 128-129)

O violino acima citado intervém em diversos momentos, tocado de uma forma quase displicente, com uma sonoridade ruidosa, um tanto desafinado. É tocada sempre uma mesma melodia, de uma canção popular polonesa, famosa na época da invasão do país pelos nazistas. Molik, que era quem executava o instrumento (sem ser um exímio conhecedor do mesmo, como declara) comenta numa entrevista (CAMPO; MOLIK, 2012, p. 64) que, para o espetáculo, aprendeu a tocar “três ou quatro melodias” das quais uma era um “tango milonga, uma peça de música *folk* muito popular” e outra “parte de uma opereta” (**DVD arquivo 18**).

Na peça a sonoridade-música do violino tem a função de uma sirene, que anuncia as diferentes tarefas a serem feitas no fictício campo de concentração, além dos momentos de descanso, onde as figuras-personas sonham e representam o passado mítico dos heróis greco-judaicos. A execução deste violino é um ato teatralizado, no sentido de que não está disposto como um criador de atmosferas ou suportando musicalmente o sentido de uma cena. Ele surge também como um ato sonoro individualizado, signo autônomo dentro do todo da encenação, que colabora na composição cênica desta, dentro da sua estrutura de significações, e não como adorno ou complemento estético, “cleptomaniacamente” utilizado.

Em relação à memória sensorializada é que o violino em *Akropolis* pode ser comparado à sirene em *Ionization*, composição de Edgard Varèse (**DVD arquivo 19**). Nela este som, cujo timbre específico o destaca da massa percussiva, dá à música uma dimensão paisagística que facilmente remete o ouvinte a um ambiente urbano, com sua cacofonia plena de buzinas e sirenes de ambulâncias, policiais e bombeiros. Da mesma forma, o violino ríspido do espetáculo tem uma função figurativa, soando objetivamente como um aparelho

que traz as marcas temporais que regem a vida cotidiana dos prisioneiros. Tal som, operando sobre este signo potente do espírito histórico do povo polonês, mesclado a uma melodia popularmente querida, trazia aos que assistiam ouvindo – de diversas maneiras vítimas e herdeiras de Auschwitz – um intenso choque na psique coletiva, pelo reconhecimento e rejeição da situação presenciada. A comparação entre *Akropolis* e *Ionization* pode avançar ainda mais, se considerarmos esta análise sobre a composição:

[...] Varèse incorpora ecos distantes de ruídos industriais dentro de sua música em um processo para tentar liberar a música clássica ocidental da tirania dos sistemas tonais, rítmicos e timbrísticos convencionais. [...] Esta música é ao mesmo tempo expansiva e intimista, feia e irresistivelmente bela: *Ionization* combina a terrificante cacofonia do mundo industrial com uma profunda sensibilidade, desbloqueando o sensual, humano potencial para ruídos inumanos. (MAY in <https://articulatesilences.wordpress.com/2012/07/12/ionisation-edgard-varese/>, acessado em 12/11/2015, tradução nossa)

Continuando ainda por paralelos com obras estritamente do campo musical não é forçado por em contato transversal o espetáculo *Akropolis* com a composição *Trenody for the victims of Hiroshima*, de Penderecki, criada em 1960 (**DVD arquivo 20**).

Em *Trenody* se aprofunda uma nova forma composicional, através da exploração de aspectos sonoros inusuais da tradicional família dos instrumentos de cordas orquestrais – uma composição de forte impacto imagético, que recria a paisagem da devastação de toda uma cidade. Na montagem do TL também se cria, a partir de uma poética sintética e metafórica cuja sonoridade-música funciona como uma linha de significações paralela à visualidade-cena, um dispositivo artístico sobre o qual se pode ver-escutar a subjetividade, por alusão, da realidade objetiva de outra experiência contundente para a história da humanidade, a dos campos de concentração. Outro exemplo de experiência sonora que criará uma densa poética musical em torno do mesmo tema será *A survivor from Warsaw*, de Schoenberg, utilizando também para isto um texto *falacantado* e um coro que reproduz uma prece tradicional judaica (**DVD arquivo 21**).

Em *Akropolis* será a última vez que um instrumento musical formal aparecerá na obra teatral grotowskiana. Indícios de uso de percussões aparecerão somente muito tempo depois, em certas experiências do parateatro, conduzidas pelos atores do TL, ainda assim não em um contexto de criação artística, mas em algo mais próximo de finalidades “terapêuticas”. Apenas na fase do Teatro das Fontes, com o início do trabalho sobre os cantos afro-haitianos, e depois na Arte como Veículo, no *Workcenter*, especialmente no trabalho do *Open Program*, é que o instrumento musical volta à cena, com significados e funções completamente

distintos, tais como observo nos capítulos destinados a estes momentos da trajetória artística de Grotowski.

Foto 13 - Cena de *Akropolis*, 1962 (anônimo) – ensaio

Comparado ao violino podemos dizer que o corpo-voz, em *Akropolis*, se torna um segundo instrumento. Orgânico, também no sentido do *organum*, em que cria uma sensação de antiguidade por conta de um ambiente sonoro onde o canto e a palavra evoluem liturgicamente e com contraponteiros, especialmente rítmicos. É um instrumento volátil, agressivo e bizarro. Flui ininterrupto, em ondulações harmônicas e temporais, ao mesmo tempo gerando, pelo seu caráter ritual, uma sonoridade que tende à verticalização da relação entre escuta e visão no espectador-ouvinte, trazendo impressões que levam para além do aspecto contemplativo de uma obra artística. O corpo-voz dos atores soa como um corpo sonoro-musical essencial, radical na sua completa qualidade vibratória e rítmica. Comportamento cênico ritmado unido à musicalidade intencional desse comportamento, criando um todo orgânico que surge do mais alto grau de formalização pelas ações partitурizadas, individuais e corais.

Há ainda outros instrumentos, que são o próprio espaço com seus componentes cênicos, e o figurino. Na construção da acrópole/câmara de gás são usados grandes canos de metal, dos quais os atores exploram também as possibilidades sonoras (**DVD arquivo 22**).

Somando-se ao constante som dos pesados sapatos sobre a madeira da estrutura cenográfica o resultado é a criação de uma paisagem sonora seca e ruidosamente aguda.

Estes quatro distintos instrumentos, violino, voz, cenário e figurino criam um constante jogo-discurso sonoro-musical, com muitas camadas sobrepostas de melodias e timbres: voz/violino, violino/canos, sapatos/violino, voz/canos, sapatos/voz, canos/sapatos. Rigorosamente postos em relação rítmica, estes elementos revelam um raciocínio composicional em Grotowski, mesmo que guiado por intuição, ainda que sensível, mas que não tenho a inocência de achar que não estava amparada também por uma alta capacidade de escuta do sentido de montagem – ponto forte dos diretores de teatro e cinema eslavos - e de princípios técnicos de direção, advindos de seus estudos e experiência com as obras anteriores. Não há nenhum movimento sonoro ao acaso – assim como qualquer movimento corporal – incluso as pausas-silêncio. O sentido de composição é rigoroso e impecável, deixando transparecer a condição invisível de um Grotowski maestro, que guia os ritmos e as cadências das ações dos atores como forma de abrir vias de esbanjamento de vitalidade pela presença total destes em cena. Molik (CAMPOS; MOLIK, 2012, p. 52) define o caráter sonoro-musical da obra desta forma:

O som em *Akropolis* era uma composição [...] uma composição complexa [...]. A fonte do som não era orgânica de imediato, como em *O príncipe constante*. [...] Era simplesmente como uma música, como um hino, [...] podia ser colocada em notas. [...] [tinha] uma composição musical da fala. [...] todas as partituras físicas e vocais e todo o resto foi preparado dessa maneira.

A riqueza de timbres sonoros e coloraturas vocais atuam como elementos associativos, que servem ao trabalho do atuante –sonante e à percepção do espectador-ouvinte sobre o processo de ativação de memória. Amplas “flora e fauna” vocais são acordadas, como o diretor polonês já preconizava possível ser realizada pelos atores do TL, através da pesquisa e experimentação sistemáticas, podendo criar-se os mesmos efeitos explorados por Yma Sumac, a excepcional cantora que tinha por referência:

Efeitos interessantes podem ser obtidos combinando-se simultaneamente dois ressonadores. O uso simultâneo dos ressonadores occipital e laríngeo, por exemplo, produz os efeitos vocais que consegue Yma Sumac em suas mais célebres canções peruanas. (GROTOWSKI, 1970, p. 119, tradução nossa)

O ato de cantar no espetáculo – como se configurará mais tarde a partir do trabalho iniciado com o Teatro das Fontes até a Arte como Veículo – surge como base orgânica da voz do ator, onde se manifesta como um meio que transcende semânticas textuais. Isto é diferente do que acontecia nas abordagens da voz pelo teatro mais normatizado do período que antecedeu os grandes experimentalismos das linguagens cênicas e musicais, onde a voz existia

sobretudo, ao menos na visão ocidental, apenas para suportar nobremente a palavra, dramatúrgica ou lírica.

O cantar revela de forma intensa, pela sua qualidade de impacto sobre o universo subjetivo do atuante, estados interiores sutis trazidos à tona através de um comportamento orgânico exterior, guiado pela estrutura e lógica da encenação e das partituras de ações físicas e sonoras. Assim como se verá a partir das pesquisas criativas de Grotowski no *Workcenter*, em *Akropolis* também pode se perceber as qualidades sonoras do canto e da *falacantada* como criadora de estados de novidade ao corpo:

- expansões/dilatações da presença no tempo-espaço da cena;
- pulsões de vitalidade a partir da ressonância interior e exterior (a ação sobre o espectador-ouvinte);
- disparo de memórias pessoais e coletivas;
- ecos da potencialização do presente como local de experiência criativa compartilhada,
- anulação da densidade da presença pela transmutação da matéria densa da ação em matéria vibratória ressonante.

Foto 14 – Cena de *Akropolis*, 1962 (anônimo) – ensaio

Paradoxalmente Flaszen (2015, p. 236 – 237) provoca uma audição contrária daquilo que também eu chamaria de canto, se referindo à obra teatral de Grotowski como um todo:

Não havia canto, ainda que os atores cantassem [...]. Não havia interlúdios cantados. A arte sonora, da voz, do silêncio, é diferente da dos teatros em que o palco é um receptáculo de atuação. [...] O espaço todo de atuação era tratado como um instrumento vocal polifônico.

Isso sendo observado, entendo que em *Akropolis* – e não somente neste espetáculo do TL, mas em muito do que foi feito depois, inclusive em outras fases – a manifestação da linha tênue entre canto e fala é o próprio modo como a voz humana se manifesta naturalmente, como ela surge nos seus diferentes momentos de revelação intensa da vida emocional e psíquica. É uma tentativa de superação da burocracia das formas artísticas instituídas. O que realmente importa é o estar integral e integrado do atuante na ação. O que vale, ao fim, nunca é a aparência da forma dos arranjos do corpo-som, mas a “presença humana viva vagando pelo som” (ibid., p. 237).

Na visão e escuta de *Akropolis* – mesmo através da gravação precária de 1968 – se percebe o som como um fenômeno que exerce uma pressão vibratória sobre o espectador-ouvinte. Uma massa sonora de diferentes origens que aflui sobre a audiência, inibindo e bloqueando qualquer fluxo racional de apreensão da obra no instante do acontecimento, agindo por uma via de impacto sensorial sobre aquela, o que efetivamente a atinge numa região psíquica mais desprotegida e desabituada pelo comportamento formal e automatizado do espectador do teatro como entretenimento, ao qual Brook (1970) se refere acima. A natureza destes sons e sua organização rítmica, articulada no aparente extremo paradoxo entre artificialidade e organicidade indicam a criação de uma forte tensão espacial, comprimindo e ressoando o organismo do ouvinte que vê, numa forma de impacto sinestésico. A voz movente e a ocupação sonora do espaço através da manipulação dos seus elementos constituintes criam efeitos estereofônicos, como indicava o diretor ao lançar as bases do conceito e prática do *teatro pobre*: “Deve dar-se especial atenção à capacidade de condução da voz de tal maneira que o espectador não apenas ouça a voz do ator perfeitamente, mas que se sinta penetrado por ela como se fosse estereofônica” (GROTOWSKI, 1970, p. 110, tradução nossa).

Tal estereofonia gera por sua vez uma densidade sonora que envolve amplamente a capacidade de percepção auditiva do espectador-ouvinte. Tal gama de sons, organizados em tão variadas formas rítmicas, melódicas, harmônicas, timbrísticas e expressivas provoca uma espécie de escuta estendida. Estendida porque não há um ponto de escuta fixo, mas rotatório, que envolve o público circularmente, externa e internamente, desde a vibração simpática que as propriedades sonoras exploradas pelos atores-sonantes provocam no corpo de quem ouve,

objetiva e subjetivamente. “A estereofonia era um dos segredos da mágica de Grotowski, a mágica do Teatro Pobre” (FLASZEN, 2015, p. 237).

Era uma exploração acústica propositada através do corpóreo e do vibratório: “O espectador – o ouvinte – a testemunha dos eventos, ficava no centro dessa estereofonia, sob um domo sonoro” (ibid., p. 237).

Daí a sensação de que naquele lugar, a “nossa *Akropolis*”, corpo e som tinham pesos iguais e se encontravam sob o impacto do mesmo martelo.

4 VIAGENS SONORAS: DO PARATEATRO AO DRAMA OBJETIVO

*O silêncio, dito de outro modo, nunca é um vazio
neutro, é o negativo de um som que se ouviu
antes ou que se imagina, é o produto de um
contraste.*

Michel Chion

Neste capítulo discorro sobre três fases do período pós-teatral de Grotowski, ocorridas entre os anos de 1969 (início oficial do Parateatro) e 1986 (fim do Programa Drama Objetivo). Uma curva de 16 anos, onde o elemento sonoro-musical, como um rio intermitente, teve seu fluxo desaparecido num certo trecho, mas sem perder o leito aberto, e que reapareceu, quilômetros a frente, com todo o vigor das águas.

Esse rio intermitente passa por três importantes pontos. O primeiro ponto é o som-música não sendo mais algo central e uma referência criativa no trabalho parateatral (com pouquíssimos registros disponíveis em comparação com a fase de espetáculos). O segundo é a sua reaparição como uma ferramenta primordial, através da busca pelas fontes das técnicas performativas, que consolida o sentido e validade da perseguição intuitiva que foi realizada anteriormente pela estrutura da imaginação coletiva do Teatro Laboratório, com seu programa experimental em harmonia com o programa *stricto sensu* de pesquisa criativa. E que por fim culmina em um terceiro ponto, com Grotowski voltando a explorar os aspectos do ofício performativo, mas, no entanto, não visando uma volta ao “teatro de espetáculos”, mas “um estágio de vida no qual ele procura aproveitar para se concentrar no compartilhamento com artistas de novas gerações as técnicas e conhecimentos resultantes de seus muitos anos de pesquisa” (WOLFORD in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 349, tradução nossa).

Deixo evidente a transformação das paisagens sonoras que o artista polonês percorreu, especialmente com o acentuamento, neste período, das suas viagens etnográficas, que - considerando que as observo a partir de um ponto de escuta pessoal sobre Grotowski como “espectador-ouvinte de profissão” – posso considerá-las como viagens *etnosonográficas*. Etnosonográficas na perspectiva de que a observação e contato com diferentes manifestações de culturas tradicionais, cada uma trazendo em si uma especificidade sonoro-musical (em amplos âmbitos como canto e corpo, ritmo e comportamento orgânico),

colaboraram para a fundamentação de um modo de ver-escutar a criação de organicidade da presença humana numa situação performativa (ritualística ou espetacular) como originária de uma operação de equilíbrio consciente entre a sonoridade e a visualidade do performer.

Aqui, termos abordados anteriormente, tais como tempo-ritmo, vibração e silêncio, voltarão a ser observados. Todavia com as revisões trazidas pela observação de uma prática investigativa artística (ou para-artística) que se encaminhou para um lugar não identificável pela ótica de produção performativa como produto convencional. Que de fato esteve muito mais próxima, ora de práticas terapêuticas, ora das ciências humanas, até se alcançar um novo retorno a uma ideia de performance, mas não dirigida essencialmente à percepção do espectador-ouvinte, mas à do próprio atuante-sonante, e que configura-se como o início da tentativa de recriação de uma *arte ritual*.

Os textos que darão base para o que será discorrido e posto em discussão nesse capítulo se originam da coletânea *The Grotowski Sourcebook*, organizada por Richard Schechner e Lisa Wolford, e também de outras fontes anteriormente utilizadas, como textos de Flaszen, Slowiak e Cuesta. Outro importante referencial serão os estudos de Jennifer Kumiega em torno do Parateatro. Utilizo também informações retiradas do site do *Grotowski Institute*; transcrições de um curso dado pelo diretor na *Università di Roma “La Sapienza”*, denominado *Tecniche originarie dell’attore* e outros escritos do mesmo, além de textos de Richards sobre sua relação com os aspectos sonoro-musicais no início dos seus estudos e colaboração com Grotowski. E, por fim, explorando as pontes mais diretas com um referencial mais específico do âmbito musical, e que aponta grandes possibilidades de partilha de pontos de escuta com o trabalho do encenador polonês - no sentido da abordagem do elemento sonoro-musical – trago para a roda de conversa um pouco mais do pensamento de Schafer e sua percepção orgânica da relação entre o ser humano, a escuta e a produção do som.

4.1 Vestígios audíveis no barulho hippie

A fase parateatral, também conhecida como *Teatro Participativo e Cultura Ativa*, tem suas raízes diretas nas experiências geradas com a criação do espetáculo *Apocalypsis cum figuris*. Em 1973, após algumas apresentações nos EUA e na França, o TL iniciou um processo de inclusão de pessoas, previamente selecionadas, para participarem do espetáculo. Não era necessário que fossem atores, apenas que apresentassem uma justificativa de cunho íntimo e real, a partir da experiência como espectadores da obra, que os motivavam a querer tomar parte da ação. Desse momento em diante o espetáculo vai além da ideia de obra teatral e se transforma numa experiência de criação coletiva aberta. E que continua explorando esta possibilidade – em paralelo às muitas outras ações que ocorrem nesta fase – em apresentações que perduram até o fim da década de 1970.

Estas experiências com o espetáculo, juntamente com uma série de viagens solitárias ao Oriente (Índia, Curdistão, entre outras), estabeleceram o ponto de fuga que levou o artista a finalizar seu interesse na criação de espetáculos públicos, determinando uma nova atitude diante das possibilidades criativas do homem, num campo inicialmente indeterminado, mas que pode ser sintetizado na ideia que um colaborador do período, Leszek Kolankiewicz, traz: “uma jornada além do teatro para as raízes da cultura; para a comunicação e a percepção essenciais” (KOLANKIEWICZ, 1979, p. 1 apud SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 208-209, tradução nossa).

O período parateatral consistiu na busca de novas formas de integração humana a partir do suporte de estruturas performativas elementares – não visando performances públicas - voltadas para a exploração dos potenciais criativos dos participantes, em situações de desarme total das máscaras sociais, de ruptura coletiva de bloqueios psicofísicos e de desdomesticação do corpo cotidiano. Acontece numa série de diferentes projetos, inicialmente coordenados pelos membros do TL, mas pouco a pouco sendo coordenados por jovens e novos colaboradores, pessoas já tocadas pelo encontro com os espetáculos de Grotowski, especialmente *Apocalypsis*. Porém, neste momento, já não há mais a figura do espectador, tampouco sua perspectiva de ouvinte, isto no sentido de alguém que se coloca numa posição de observador de uma situação de encontro intermediada pela estrutura da ficção teatral – ainda que a noção de ficção seja algo bem relativo na obra deste diretor.

O que existirá é apenas a perspectiva do atuante - ou participante - que ainda terá de refazer um processo até alcançar o equilíbrio com seu aspecto sonante, visto que toda esta nova fase é um recomeço de investigações, mesmo que se possa dizer que tenha existido, e de

fato existia, o apoio do arcabouço experiencial adquirido com a criação teatral da fase anterior. Todos os participantes dessa nova qualidade de encontro são atuantes e sonantes.

[...] A meta destas explorações [...] do que nós podemos chamar acontecimento parateatral [é] o que poderia ser outra, até agora desconhecida, forma de arte além da tradicional divisão de espectador e pessoa ativa, homem e seu produto, criador e receptor. (BURZYNSKI, 1978, p. 6-7 apud SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 210, tradução nossa)

Em sua fase mais produtiva, em torno de 1974, como um legítimo projeto experimental, se ramificou em diversos outros projetos pessoais dos atores do TL, pois Grotowski já se afastava para dedicar atenção ao programa do Teatro das Fontes, que estava nascendo. Estes projetos pessoais tinham muitas diferentes abordagens – cujo material registrado na sua maioria é muito escasso – mas dos quais, em relação aos aspectos sonoro-musicais como fundamentos de trabalho, se destacam as propostas do *Acting Therapy* (**DVD arquivo 23**), coordenadas por Molik e Antoni Jaholkowski, também um cofundador do TL, e *Meditations Aloud*, coordenada por Flaszen, que focou em práticas de escuta. Estes projetos eram subsidiários da ação principal que inaugura o Parateatro, o *Special Project*.

Essa primeira ação da fase parateatral também foi denominada genericamente de *Holiday* – devido ao uso do termo por Grotowski em alguns encontros, posteriormente convertidos em texto, realizados neste período. Kumiega (1985, p. 170) comenta que, na realização deste primeiro evento, que integrou uma turnê de *Apocalypsis cum figuris* aos EUA em 1973, e que ocorreu numa região rural da Philadelphia, entre todos os cuidados, também havia o de avisar de antemão aos vizinhos sobre a possibilidade de “altos e incomuns” sons. E aos participantes do encontro era pedido que também trouxessem instrumentos musicais.

Sobre outra sessão do *Special Project*, ocorrida desta vez na Polônia, em Brzezinka⁵⁵, entre 1974 e 1975, Kolankiewicz fornece uma breve descrição sobre um trabalho que teve como ponto de partida a prática musical em grupo, a qual se utilizou fundamentalmente a voz e instrumentos de percussão, especialmente tambores. O uso de tambores se confirma a partir de uma rápida cena em um documentário sobre as atividades do TL, *Sacrilegious Rite, Abounding in Sorcery – On Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre*, de 1979, exibido no Simpósio Grotowski, ocorrido na UNICAMP, em março de 2015. Nesta cena vê-se uma breve condução de trabalho realizada por Cieslak ao mesmo tempo em que

⁵⁵ Brzezinka, um pequeno vilarejo na zona rural de Wrocław, abrigou muitas das atividades pós-teatrais de Grotowski, tanto no Parateatro quanto no Teatro das Fontes. O espaço de trabalho era em um antigo celeiro, reformado e adaptado para dar condições aos trabalhos.

toca uma conga. A descrição de Kolankiewicz (apud KUMIEGA, 1985, p. 173, tradução nossa) é a seguinte:

No espaço contíguo (uma pequena sala onde se podia sentar no chão entre velas) nós fizemos música juntos... O ritmo cresce e esvai em silêncio, por sua vez. Depois de muitas horas na noite eu estou doando a mim mesmo totalmente para as ondas do ritmo. Eu não sinto a dor dos meus dedos, a fadiga dos meus músculos. Uma canção é nascida – sem palavras no começo, então vem o texto. Ele fala do que é simples, familiar: sobre árvores, terra, água, fogo. Sobre o cavalo branco e a gaivota, sobre uma criança que nasce. Ele fala sobre um homem que está próximo. Esta é nossa Canção – ela nunca será repetida em qualquer outro lugar...

O ato de cantar nascia da busca inicial de um silêncio comunal, assim como dele emergia o sentido de fazer soar os instrumentos nas sessões de livre improvisação musical e dança. O silêncio era uma premissa básica ao longo de todas as horas de trabalho e principalmente manifesto pela não verbalização excessiva e desnecessária entre os participantes. Constava também, como parte das diversas atividades realizadas neste projeto – que eram realizadas tanto em locais fechados quanto ao ar livre (na floresta, lago e riachos da região) um momento de improvisação, com vozes e os instrumentos, ao redor de uma fogueira.

Foto 15 – Cartaz de divulgação do evento *Special Project*

Estas novas maneiras de utilização do elemento sonoro-musical, num contexto de quase informalidade, era completamente oposta ao sentido rigoroso do seu uso na fase de espetáculos. Porém essa liberdade de aplicação estava inserida numa estrutura de ações que buscava proteger as possibilidades de reais experiências onde este elemento ainda seria de grande importância – pela natural potência do som-música em organizar pessoas ao redor da sua presença e realização – evitando-se que o encontro se enrijecesse, já que durava dois dias inteiros, com atividades intensas diárias e livres do ditatorial controle do relógio. Esta estruturação não permitia que se tomasse – ainda que não totalmente - os rumos para uma mera excitação coletiva, com os estereótipos da época (o “*mumbo-jumbo flower power era de aquário*”), com os participantes euforicamente “alegres” por compartilharem um momento de “libertação” da pressão da “dura vida urbana contemporânea”.

Aponto, em meio a certo vazio de maiores informações sobre esse período – espalhados em documentos esparsos aqui e ali – que na segunda metade dos anos de 1970, nos projetos intitulados *The Vigil* (1976/77), *The Mountain of Flame* (1977, terceira fase do *Mountain Project*) e *Tree of People* (1979), a questão sonora volta a ganhar atenção, na medida em que estas ações participativas começam a tocar naquilo que “era permanente, arquetípico, velho: as “fontes” da performatividade. [...] Canto integrado aos movimentos” (SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 212, tradução nossa).

O evento *The Vigil* (A Vigília) era uma tradução do termo polonês *Czuwania*, com o qual esta ação foi originalmente nomeada. Seu sentido, segundo seu idealizador, Jacek Zmyslowski, significa “estar atento em frente de... cuidar de... estar presente diante alguma coisa” (KAHN in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 226). Na tradição polonesa, se refere ao que acontece entre as pessoas na ocasião de um nascimento ou um falecimento. Este “estar atento”, “cuidando”, “presente”, se conecta diretamente com a atitude de escuta necessária para a realização do encontro. Sobre tudo a escuta do silêncio, que era a “tônica” na qual o trabalho se baseava, prescindindo de qualquer comunicação verbal. “Uma ação completamente sem ruído” (ibid., p. 227).

Apesar do silêncio reaparecer como um dado importante para a realização das propostas, ele não acontece em absoluto. Ao assistir o documentário de mesmo nome, durante o Simpósio Grotowski, vê-se que, mesmo muito econômico, o ruído está sempre presente: nos sons do contato dos corpos com o chão, na respiração. São os ubíquos sons naturais. O silêncio, portanto, é um ideal neste trabalho. Um fato inexistente como já confirmado por Cage em relação a este fenômeno na natureza. Mas sua busca impulsiona por si uma ativação

do sentido da escuta e isto é suficiente para influir no dinamismo sonoro sobre o espaço. O som age de maneira diáfana, paradoxalmente densificando a presença dos corpos no espaço, sempre preocupados em, sem interromper o movimento, buscar o silêncio como repouso, em níveis individuais e coletivos. A tensão entre silêncio (ou sua quase plena existência) e som, também se destaca pelo fato de criar um novo espaço perceptivo nos atuantes, que, na ausência de espectadores, tem destacados em si próprios o papel de ouvintes. Para estes **atuantes-ouvintes-participantes** “que entram no espaço pela primeira vez, o silêncio é algo estranho, porque do lado de fora [a rua] não há silêncio [...]” (ibid.).

O trabalho, em certa medida, era um espelho invertido dos espetáculos, no que tange aos aspectos sonoros. Não é mais o jogo entre o som e sua ausência como uma tecnologia de organicidade. Sendo aqui o silêncio e sua potência de ação objetiva no espaço e subjetiva na psique o único foco desses aspectos sonoros, a sua realização é o ponto que determina o fim do encontro, da ação coletiva. Sua chegada era considerada como o ponto final de uma estrutura que não determinava a ação final em si. O que aconteceria no momento final do encontro até a chegada do silêncio seria determinado pelo grau de presença, contato e escuta dos participantes. O silêncio era o ponto máximo das forças orgânicas movidas individual e coletivamente. A descrição de Grotowski deixa mais clara esta situação limite em *The Vigil*:

Isto não era um silêncio “espiritual”, não silêncio simplesmente no sentido de não falar [...]. Aqui existia a estratégia dos condutores, porque se isto [a ação] acabava muito tarde, o silêncio poderia ser quebrado. Eles acabavam no momento em que tudo estava saturado. Ninguém neste silêncio esperava pela chegada de um som. Neste silêncio alguma energia estava passando. Alguém pode dizer que isto era o silêncio de intensidade. (GROTOWSKI, 1981 apud KAHN in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 229, tradução nossa).

Foto 16 – Cartaz de divulgação do evento *Czuwania (The Vigil)*

Já nos eventos ligados ao projeto *University of Research*⁵⁶, especialmente nas sessões abertas de trabalho que eram chamadas de *Beehives* (Colmeias), havia entre as mínimas recomendações para a participação de todo aquele que se interessasse, o destaque para a atenção que deveria ser dada ao silêncio, que gera “a qualidade de quietude que perfura o som tangivelmente, como uma agulha através da carne” (KUMIEGA in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 233, tradução nossa). O espaço de encontro através do trabalho coletivo dos indivíduos sobre si próprios e em relação ao outro, era tido como um local onde o som enquanto forma de expressão era descartável. Por outro lado este espaço deveria “respirar em longos silêncios” (ibid.), os quais apenas seriam interrompidos pelas instruções dos líderes das atividades, eventualmente sussurradas quando fossem necessárias.

Mas aqui, também, como em alguns casos que apontei anteriormente, não é possível um silêncio absoluto, ideal, considerando que, por mais que os participantes fossem orientados a ter um controle sobre o excesso de ruídos na respiração e nos passos sobre o chão, além de evitarem vocalizações, algo sempre escapava através de alguém mais distraído ou fisicamente menos apto ou responsável com a proposta.

Cuesta (SOLWIAK; CUESTA, 2013, p. 171) nota também neste evento – e também em outros eventos parateatrais nos quais participou – as possibilidades de banalização do comportamento coletivo e excesso de artificialismos pessoais que emergiam, que passavam pela questão sonoro-musical:

[...] Se ocorresse o compartilhamento de canções, os participantes imediatamente apelariam para palmas e estalar de dedos. Começariam a cantarolar em alto e bom som, sem nem terem escutado a música, sem estarem verdadeiramente presentes e receptivos.

Já no terceiro evento do *Mountain Project*, batizado de *Mountain of Flame*, a valorização do silêncio, ainda que presente, se relativiza de forma mais consciente pelos condutores da ação, cuja orientação central estava a cargo de Jacek Zmyslowski. O som, como algo efetivo e influente nos trabalhos corporais, surge através dos “pés correndo, ritmos dançantes [e] talvez tambores” (KUMIEGA in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 244, tradução nossa). Ainda assim o rigoroso silêncio da voz era respeitado.

No evento seguinte a este, mas derivado da primeira ação de mesmo nome, *Czuwania*, o “elemento silêncio” era a baliza principal a ser mantida. O movimento deveria

⁵⁶ Este evento foi uma ação integrante do Théâtre des Nations Festival, e teve lugar em Wrocław. Contou com uma série de atividades, além das parateatrais, e teve a participação de grandes nomes do teatro como Peter Brook, Jean-Louis Barrault e Odin Teatret. (KUMIEGA in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 232-233, tradução nossa)

emergir somente após a instalação de um silêncio real, ainda que fosse apenas uma aproximação do ideal. No ambiente urbano ou rural esta ideia não é possível, ainda que suas qualidades de afetação sobre o indivíduo sejam bem distintas. Daí que seu alcance é movido pelo desejo de nele se imergir psiquicamente, para poder só então reagir fisicamente.

Além da ausência da fala se tornou necessária a busca de outras formas de comunicação, que passavam obrigatoriamente pelo corpo presente e pela escuta vívida em relação à presença do outro, o companheiro de experiência. Existia a crença no “âmago do silêncio em si mesmo” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 174), onde só apenas após essa presentificação era possível realizar a experiência central da ação: o encontro inter-humano. Através de suas memórias auditivas Cuesta (ibid.) relata:

Apenas quando alcançávamos esse nível de silêncio e atenção descíamos para a sala do piso inferior, a sala antiga e vazia do teatro. Lá, pacientemente, deixávamos o movimento emergir do nosso próprio silêncio. [...] O processo demandava bastante tempo – às vezes muitas horas - porque os participantes surpreendiam-se ou até tinham medo desse espaço não habitual de silêncio.

Mirosław Kocur, que também participou desse evento, em palestra no Simpósio Grotowski, se referiu à ideia da criação de um silêncio vivo, paradoxalmente ativo através de uma presença construída com imensa sutileza pelos participantes, com respirações leves e passos suaves no espaço de trabalho.

A música tomada em sua acepção mais direta, como “som organizado [...] com intenção de ser ouvido” (SHAFER, 1991, p. 35), ainda segundo Kocur, tinha presença garantida em alguns dos *Czuwania* realizados. Como forma de aquecimento antes das atividades principais havia o estímulo de músicas de artistas da época, como Janis Joplin e Led Zeppelin (**DVD arquivos 24 e 25, respectivamente**), que após certo tempo, davam lugar à busca daquele silêncio vivo. Posteriormente esta prática foi abandonada, possivelmente pela orientação de Zmysłowski, no sentido da realização de um encontro cada vez mais essencializado, baseado apenas nas possibilidades do corpo em relação ao espaço/ambiente e ao contato entre as pessoas.

A compreensão dessas possibilidades, tida anteriormente, foi o que levou Grotowski adiante, e tornou-se o ponto de partida para iniciar suas viagens em busca das fontes performativas da humanidade, e que o levarão a encontrar novas paisagens sonoras, que o acompanharão até o fim de seu percurso artístico e investigativo.

4.2 As fontes que cantam

A jornada para as raízes da cultura (talvez melhor dizendo, das culturas) e para a essencialidade do contato inter-humano e deste com o ambiente, também trouxe em seu bojo uma profunda mudança nos usos do som e seus fundamentos como propiciadores de “novidades ao corpo”. Isto através de outras práticas no campo da voz e do papel do canto na criação do estado performativo orgânico, sobretudo apoiadas na observação e absorção dos princípios e formas das culturas tradicionais, tendo, no contato com as fontes de origem africana e suas reverberações pela diáspora negra no continente americano, o principal manancial de pesquisa e criação que se adensou após a criação do *Workcenter*. Mas antes disso, o diretor polonês caminhou e escutou muitas outras fontes sonoras. As fontes mais expressivas e influentes ao longo desta nova fase artística e investigativa foram encontradas na Polônia Oriental, México, Índia, Nigéria e Haiti e nas antigas civilizações mediterrâneas.

O Teatro das Fontes foi um grande projeto que durou de 1976 a 1982. Assim como no Parateatro, as suas bases estão nas viagens que Grotowski empreendeu intensamente, entre o fim das produções teatrais e em meio às atividades parateatrais. Tais viagens seguiam um programa pessoal, uma obsessão íntima do diretor, que estava relacionada à busca daquilo que poderia ser chamado de raízes comuns da humanidade, pontos fundadores da consciência física e psíquica da vida humana. O sentido de raíz, como alerta Cuesta (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 69), não se restringe a uma ideia, pura e primariamente, de identidade cultural ou étnica, mas justamente aquilo que pode ser intuído e encontrado radicalmente como fonte original da experiência cognitiva do *cosmos*⁵⁷.

Mesmo buscando a fonte das fontes, ou como melhor nomeou, “as fontes das técnicas das fontes [...] aqueles pontos que antecedem as diferenças” (ibid., p. 261), não se fixou numa única referência cultural ou performativa, e se guiou por aquelas que julgou apresentarem traços que seriam basais e que lhe interessavam particularmente, e que podem ser observadas, tanto em relação às práticas do corpo-voz, quanto em relação aos comportamentos e ações elementares conformantes dos ritos e manifestações das quais extraiu seus princípios de trabalho. Por isso houve diferentes configurações de equipes, formadas por representantes de tradições e culturas diversas (não necessariamente atores profissionais, mas praticantes de suas próprias ritualísticas/manifestações), oriundos do Extremo e Médio

⁵⁷ Cosmos aqui considerado como na visão proposta pelo astrônomo Carl Sagan: “Tudo o que já foi, tudo o que é e tudo que será”. (fonte: <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/cosmo/8567/>, acesso em 05/05/2016)

Oriente, América e Europa. Eram pessoas ligadas às mais diferentes fontes, como o zenbudismo, o *yoga*, o sufismo, o xamanismo, o *voodoo* e o judaísmo.

O princípio gnóstico⁵⁸ do *movimento que é repouso*, conforme indicam Cuesta e Slowiak (2013, p. 71), era um conceito que o diretor polonês tinha como indicador do ponto-síntese comum de todas as fontes distintas da cultura humana. A fonte de todas as técnicas psicofísicas rituais e performativas. Algo justificado também pelo fato de ser um princípio que observou estar presente em muitas culturas e tradições, como a tibetana e indiana. Ele desenvolve este princípio dentro do trabalho prático como um ponto de completa consciência da pessoa, que surge quando consegue se deslocar dos hábitos cotidianos, daí então se transformando em “movimento de percepção” e que “é percepção”, um movimento que além de ver e sentir, está “**escutando**” (GROTOWSKI in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 263, grifo nosso, tradução nossa). Grotowski via nesse princípio também a origem do “real segredo do silêncio” (GROTOWSKI, 1978, p. 10, tradução nossa).

Havia uma prática, oriunda do colaborador mexicano pertencente à etnia indígena *huichole*, que consistia em correr de olhos vendados entre as árvores de uma floresta. Havia nessa prática uma ideia nuclear que era a de que “se o movimento pode ver” então é possível se “ver sem olhos” (GROTOWSKI in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 266, tradução nossa). Logo, seguindo este raciocínio, aplicado a este exercício ou qualquer outro similar, num espaço aberto ou fechado, é justo considerar que se o movimento pode também ouvir, *é possível se escutar sem ouvidos*. Algo como uma escuta não-coclear⁵⁹ não mediada por um objeto sonoro.

Por isso, roubando esta ideia paradoxal de um movimento que é repouso, e que mesmo repousando tem uma escuta ativa, retorno à ideia do *som que é silêncio*, vista no capítulo anterior, como uma orientação para o pensamento sonoro-musical de Grotowski, que se consolida como instrumento de investigação da presença humana dilatada numa ação performativa, de trabalho sobre si mesmo e de encontro. Lembrando que a mobilidade dos

⁵⁸ *Gnosis* foi um corrente espiritualista e filosófica, com origem nos primórdios do cristianismo, e de caráter sincrético, que baseava o alcance do conhecimento de si como o meio de libertação da temporalidade da matéria. O Evangelho de Tomé é tido como um exemplo de pensamento gnóstico e foi uma importante referência para os trabalhos práticos de Grotowski do Teatro das Fontes até sua morte. Ainda hoje é utilizado como material criativo pelo *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, com trechos tendo sido utilizados na realização das *Actions* e atualmente no espetáculo *The Hidden Sayings*, da equipe do *Open Program*.

⁵⁹ Uma possibilidade de se pensar a escuta não-coclear se refere justamente às possibilidades de percepção sonora onde não apenas o ouvido com seu sistema específico de escuta esteja envolvido, mas também onde se tem a participação de outros sentidos, como a visão e o tato. É um termo muito aplicado no contexto da *sound art*, uma interface do som com as artes visuais, audiovisuais e a *performance*.

termos existe e se apresentam concretamente como jogo dinâmico na percepção do atuante-sonante e do espectador-ouvinte, sendo apenas por isto que se liga à vida em comportamento orgânico, para além do conceitual: *repouso que é movimento* tanto quanto *silêncio que é som*.

Tendo o elemento sonoro-musical como algo indissociável, e mais que isso, essencial, em muitas práticas tradicionais e de culturas ancestrais, compreendo que seu encontro e abordagem já era uma expectativa tácita para o diretor. A força desse elemento como algo que iria transformar e criar uma espécie de definição para o seu trabalho futuro era, de fato, algo que devia ser ainda dimensionado. Ainda seria uma descoberta.

Apesar de usar o termo “teatro” nesta fase, não significa um retorno à criação de espetáculos, nem uma pesquisa sobre as origens do teatro. A direção é dada pelo desejo de conhecer os procedimentos técnicos que conferem a movência das energias humanas, que encontram, como pontos comuns, ações de aparência extremamente simples, como o caminhar. Nesse sentido é que a busca é pelas tradições/culturas onde seja possível se encontrar técnicas de *ação*, ainda que sob a forma de meditações ativas (como nas artes marciais). Por isso é que o cantar/tocar, o se exprimir através do som-música, se conforma como uma das técnicas das fontes mais proeminentes, comuns. Dessa forma é que a expressão sonora, sobretudo pela ação da voz, pode ser sem dúvida alguma entendida como uma parte integrante da técnica das técnicas que Grotowski buscou nessa fase.

Estas técnicas ativas que almejava foram por ele descritas desta maneira:

[...] Primeiro, elas são dramáticas, e em segundo, no sentido humano, elas são ecológicas. Dramáticas significam que estão relacionadas ao organismo em ação, à fluência, à organicidade; nós podemos dizer que elas são performativas. Ecológicas no sentido humano significa que elas são conectadas às forças da vida, àquilo que nós podemos chamar de mundo vivo, cuja direção, de maneira geral, nós podemos descrever como não interrompida (não estar cego e **surdo**) diante do que está fora de nós. E eu poderia sublinhar que este aspecto é o mesmo, quer estejamos em um ambiente natural ou em um espaço fechado. (GROTOWSKI in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 259, grifo nosso, tradução nossa)

Com isso a escuta se amplia e volta-se para pontos de contato entre o passado teatral e a nova fase criativa-investigativa, mais próxima de um sentido científico, pelo viés antropológico e etnográfico que o Teatro das Fontes trás. O ponto a que se volta tem a ver com a consideração do espaço e da ação neste espaço. Por isso o fenômeno sonoro tem aqui seu natural destaque e importância como gerador de organicidade, já que mobiliza a objetividade do performer (a técnica dramática do atuante-sonante), além de definir e ser definida a partir das relações que estabelece com os diferentes espaços onde se insere, ou seja,

as nuances das ressonâncias que obterá em uma floresta ou em uma sala de treinamento (a técnica ecológica).

O descondicionamento dos hábitos cotidianos fazem parte do processo de reencontro com as fontes primevas do comportamento humano. Grotowski indica que o primeiro ponto que se atinge com isso – a suspensão de tais hábitos - é justamente a supressão das percepções viciadas. Entre estas percepções considero que possa ser incluída a escuta.

Quando nos atentamos para as tradições, especialmente suas formas mais populares, menos clássicas, independentemente do seu país de origem, podemos ver que, por exemplo, a aprendizagem do canto e também de um instrumento, é uma aprendizagem de oralidade e observação da ação sonora, por olhos e ouvidos. É a captação da transmissão do conhecimento de forma ativa, não escolar, no sentido mais rígido do termo. Por isso é necessário que os sentidos estejam acordados. De outra forma não se capta o processo de transmissão e se está fora da corrente de troca entre quem detém o conhecimento (um reflexo da fonte) e quem o recebe (um aprendiz ou apenas quem observa).

As relações escolares passivizadas – porque em essência não existe aprendizagem passiva - a massificação da escuta e a ideia de especialização do fazer sonoro-musical são meios recentes que criaram a escuta mediana (ou mediocrizada) e a habituação aos limites de expressão sonoro-musical de um indivíduo nos dias de hoje. Ao aproximar-se das fontes, Grotowski e todos os colaboradores do projeto encontraram um espaço sonoro novo, descondicionado e descondicionante, pois que apoiado na inteireza do corpo na realização das técnicas básicas de criação de presença física e psíquica. As tradições ensinavam a pragmaticidade do comportamento do corpo humano, logo da palavra cantada como forma de revelação do drama, da narrativa e da poesia da natureza humana.

Nessa consideração do descondicionamento da escuta novamente se realiza uma aproximação com a proposta artístico-pedagógica de Schafer, que circunscrito principalmente no campo da música contemporânea - sem esquecer que manteve colaborações com outras linguagens artísticas, como o próprio teatro, o qual também o estimulou na criação de muitos dos seus exercícios de escuta e composição – buscou o mesmo reavivamento e desdomesticação da escuta, oprimida tanto por formas rígidas de educação musical, quanto pela poluição sonora da modernidade. Voltando-se também para as fontes da sonoridade da humanidade, a mimetização dos sons naturais e a criação da linguagem inicialmente como resposta à escuta do mundo circundante, Schafer observa que o homem primitivo começou a falar (segundo a teoria onomatopaica) como “um eco da paisagem sonora” (SCHAFFER, 2009,

p. 72). Vê-se, por este ângulo, que é a partir desse eco que os processos de desenvolvimento da estrutura da escuta e consequentemente da estrutura da emissão sonora vocal, fisiologicamente falando, se iniciaram.

Grotowski associa o descondicionamento/desdomesticação da percepção/sentidos pelos hábitos cotidianos como um retorno ao “estado da criança” (GROTOWSKI in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 260, tradução nossa). Esse estado de infância não sendo um *fazer-se como criança*. Mas justamente como um reatar através do corpo-memória desse momento da vida humana onde o comportamento e os impulsos estão na sua mais pura organicidade. É o momento de um “mergulho em um mundo cheio de cores, sons [...]” (ibid.).

Tendo a infância como referência, localizo como os bloqueios de escuta neste período são mínimos, sendo evidente que esse é o momento onde o aprendizado musical, por exemplo, pode se sedimentar na pessoa. Na criança - e posso confirmar isso também pela minha própria experiência como educador musical - não se ouvem respostas como “não tenho ritmo” ou “sou desafinado”, o que acontece normalmente após a adolescência. Justamente porque não existe este tipo de barreira inicial no contato da criança com o universo sonoro-musical, é que nas tradições a operação de aprendizagem e assimilação do cantar e do tocar se desenvolve de forma extremamente natural, o que não quer dizer que não careça de esforço e certa disciplina de “estudo”. Mas estudo é algo que acontece na vivência da tradição, no rito ou na prática de uma dada manifestação performativa. E mesmo, para além desses específicos momentos, acontece o exercício da escuta pelos hábitos cotidianos que não estão cortados da sua relação com a integridade do organismo que age e percebe a realidade circundante, o seu ambiente de identidade. Isso fica ainda mais claro quando ouvimos o uso ancestral do cantar, na maior parte das culturas tradicionais conhecidas, como ritmização dos trabalhos manuais, repetitivos e pesados. Nesse sentido é que a recomendação que Grotowski dava desde o fim dos anos de 1960, para que os atores cantassem diariamente, acompanhando suas atividades cotidianas, já podia ser vista como uma percepção do canto como algo a ser realocado à natureza do corpo, não um objeto a ser abordado por um viés puramente técnico e estilístico a partir das necessidades de um espetáculo.

Assim, referindo-se ao estado da criança como um caminho para as fontes da expressividade primal do ser, Grotowski ajuda a entender que a escuta ativa e sua posterior resposta como ato sonoro-musical, especialmente pela voz, sendo expressões natas da

infância, são formas que guiam para a criação de experiências significativas no atuante-sonante e no espectador-ouvinte em níveis corporais e psíquicos.

A alteração do ritmo habitual do comportamento cotidiano é um procedimento que atinge radicalmente e transforma a percepção, contribuindo também para a criação de um corpo que escuta por inteiro. Pegando, por exemplo, o caminhar, uma ação introjetada e mecanizada, e alterando seu pulso “normal” para um pulso muito lento, há a possibilidade da transformação da percepção do indivíduo – e mesmo de quem o observa – sobre a relação entre tempo e espaço, que rompe a noção de caminho e meta, e surge a noção mais concreta de caminho e presença no caminhar. O mesmo poderia ser notado num ritmo rápido, numa corrida, mas somente quando a meta não é o prêmio, o recorde, a saúde, a boa forma, o ensimesmamento do corpo, mas o corpo em relação de imersão no ambiente e no tempo no qual a corrida está inserida, não contra esse tempo e esse ambiente. Grotowski (in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 263, tradução nossa) explica esta transformação de percepção com um exemplo muito elementar:

Normalmente, você nunca está onde você está porque em sua mente você já está no lugar para onde você está indo [...], mas se você muda o ritmo (isto é algo muito difícil de descrever, mas pode ser praticado) [...] para um ritmo extremamente lento, tão lento que você virtualmente fica parado (e que alguém assistindo pode ter a impressão que não vê ninguém porque você está quase imóvel) [...] se você está realmente atento [...] você começa a estar onde você está.

Outro princípio basilar no Teatro das Fontes é a busca ativa de uma resposta à questão: “O que o ser humano pode fazer com sua própria solidão?” (ibid., p. 261). Essa questão considera também uma solidão que pode estar próxima a outras pessoas, quer dizer, próxima de outras solidões. Dentro desta solidão existe o silêncio, e ambos são provocados para que se convertam em forças de ação. Neste sentido há um retorno – talvez melhor dizendo, uma continuidade e um desenvolvimento – do silêncio como outra ferramenta de trabalho nas pesquisas de Grotowski. Como se notou nas fases anteriores, o silêncio é um procedimento “técnico” e ao mesmo tempo um local subjetivo e objetivo, de onde se parte e para onde se volta, e onde também é possível encontrar o movimento que é repouso e seu contrário; contê-los, e simultaneamente ser por eles contido. Considero nesse momento também o som como movimento, e o silêncio sendo repouso.

Não há nada conceitual nesse silêncio. Não é um “postulado filosófico” (ibid.). É realmente, mais que tudo, um procedimento prático. No entanto, é um procedimento que surge como resultado de um comportamento dentro do trabalho, quer este aconteça no ambiente natural ou no espaço *indoor*. O silêncio interior dependerá do silêncio exterior.

Ainda que esta ideia de silêncio interior possa sugerir certo apelo “*new-agista*”, sua fundamentação é concreta para Grotowski. Não é algo que surge a partir da mera vontade do indivíduo, mas não pode ser dado por ninguém diferente dele (ibid.). É na relação com a solidão que ele começa a se solidificar e sair de uma vaga ideia mental – também esta ruidosa, incapaz de gerar este silêncio interior por si.

Naquela época, onde a informática já estava anunciando sua futura forte presença nos hábitos sociais, ele se refere ao trabalho da mente como ao de um “computador natural”. É a partir de uma relação equilibrada da ação exterior do organismo com este aspecto interior do corpo que se pode alcançar o fluxo de silêncio ativo, que possui quietude e energia potencial, e está no *princípio* (*beginning*), ou seja, no ponto comum, anterior de qualquer manifestação de diferença de estruturas rituais/performativas, mesmo que sonoras. Sobre isso ele diz:

Em polonês temos duas palavras para silêncio: uma é *cisza*, silêncio, que é a ausência de barulho; a outra o silêncio no sentido de *milczenie*, que significa quietude. Duas palavras. É necessário experienciar esta diferença. Se nós não fazemos barulho – *cisza* – tudo é música, e silêncio – *milczenie* – é necessário, não somente para não destruir essa música, mas aprender como fazer o computador trabalhar quando nós precisamos dele. Porque o computador é muito importante, uma das coisas mais importantes que nós recebemos da natureza, mas ele não precisa estar em ação todo o tempo. Se nós obtivermos esse silêncio em nós, nossos sentidos começam a cruzar as fronteiras de nosso corpo. (GROTOWSKI in DARCANTE, 1978, p. 10, tradução nossa)

Partindo do silêncio *exterior*, que se conquista a partir do controle objetivo do corpo, se alcança, passo-a-passo, o silêncio *interior*. É um controle sobre os “ruídos do movimento”, não apenas no sentido sonoro em si, mas também no sentido do que seriam excessos de movimento, ou balbucios (*babblings*), como os nomeia o diretor. Ambas as formas de silêncio são unas em essência, o que quer dizer que o silêncio interior é captado pela economia e precisão do movimento exterior, e que este, percebido enquanto som potencial ou como intensidade, é mantido como silêncio exterior enquanto se mantém o silêncio interior. O percurso da conquista deste duplo silêncio, ou *silêncio total*, e deste como fonte criadora dos sons e dos movimentos essenciais, descondicionados e em relação ao ambiente natural, é assim descrito por Grotowski (in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 262, tradução nossa):

Através de diferentes tipos de ação, é possível descobrir o que é barulho ou balbucio de movimento: isso aparece na necessidade de sempre expressar alguma coisa, reagir com imitações, tagarelar com gestos – tudo isso é balbucio. A palavra deveria aparecer quando ela for inevitável. Então ela é importante. Você pode ir através da floresta à noite e não ouvir nada, nem o canto de um pássaro noturno, ou o murmúrio das árvores, porque você está ainda sussurrando, pigarreando [...]. Nela existe um caminho para o canto que não atrapalhará o cantar dos pássaros. Mas para chegar nele é necessário saber silenciar: silêncio das palavras, silêncio dos movimentos. Este silêncio dá a chance para mais importantes palavras e formas de cantar que não incomodam a linguagem dos pássaros.

Outra via por onde o elemento sonoro-musical entrou como parte das pesquisas no Teatro das Fontes foi através dos textos antigos que faziam parte do que o artista polonês nomeava como Cultura Mediterrânea, que envolvia antigas civilizações, fundamentalmente as da Grécia, Pérsia e Egito. Para Grotowski estes textos representavam outros caminhos de acesso à “experiência viva das fontes” (ibid., p. 267). Pela perspectiva de uma forma de registro de uma memória sonora pré-fonógrafo, estes antigos textos iniciáticos (como o já citado evangelho apócrifo de Tomé e o Livro dos Mortos do Antigo Egito), contêm em si também impressões de ambientes acústicos e vocalidades poéticas que podiam ser acessados primeiramente a partir da escuta adequada, criada através da exploração dos movimentos elementares⁶⁰ que estavam sendo pesquisados pelo pequeno grupo transcultural do projeto, como os pontos de partida comuns às técnicas das diferentes tradições rituais.

A maneira como trabalhavam sobre o material textual arcaico era através do canto, que poderia estar ou não ligado a alguns destes simples movimentos, buscando se aproximar ao máximo das melodias que poderiam ter originalmente acompanhado as palavras. Era um trabalho que tinha um tanto de intuição como guia, mas sobretudo se baseava nos referenciais sonoros (gravações, escritos) que tinham das vocalidades/musicalidades ainda presente nas regiões de origem dos textos. A essa exploração somou-se investigações em torno das assim chamadas *encantações*⁶¹ e cantos oriundos do Hassidismo⁶² (**DVD arquivo 26**), além dos primeiros contatos com os elementos performativos do *voodoo* haitiano e os encontros com os iogues-músicos indianos.

As práticas psicofísicas de forma geral eram regidas por regras semelhantes às da fase parateatral, consistindo no acordo de um trabalho silencioso, tanto no que se refere à verbalização, quanto ao controle dos próprios sons que o corpo poderia emitir na sua relação

⁶⁰ Estes movimentos elementares são as formas de caminhar, posturas corporais e danças oriundas das tradições, como o *yanvalou*, do *voodoo* haitiano, do qual falo mais detidamente adiante.

⁶¹ Encantações, de uma maneira geral, podem ser compreendidas como formas rítmicas e vibratórias de locução de textos de conteúdo sagrado, com o intuito de gerar uma ressonância eficaz sobre a percepção do emissor e daqueles que o ouvem, através também do efeito sonoro desta locução sobre o espaço onde é executado. Exemplos de encantações podem ser os mantras budistas e as preces em voz alta nas antigas missas em latim.

⁶² O Hassidismo é uma corrente mística do judaísmo ortodoxo, que buscando ir além da erudição em torno das Escrituras Sagradas, encontrou um caminho de expressão popular através da oralidade, do canto e da dança. Os cantos são chamados de *nigun* (melodia em hebraico). No lugar das palavras que, segundo a tradição Hassídica, limitam e definem a mente, são usadas sílabas que não possuem sentido, como: daí, bim, bom, doi. Em geral é cantado sem acompanhamento instrumental, pode ser lento ou meditativo, rápido ou jubilante, de acordo com o que se deseja expressar, formando múltiplas frases melódicas. Existem diferentes formas de *nigun*, associados ao estudo do Talmud, preces ou outros aspectos da vida tradicional judaica. (Fonte: <http://ceciliavalentim.com.br/artigos/nigun/> - acesso em 05/07/2016)

com o ambiente, seja este o natural ou a sala fechada. Neste sentido, como aponta Grimes, o controle do excesso de sons era como uma espécie de “ética” (GRIMES in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 272, tradução nossa) do trabalho. Também tinha o efeito de acentuar a escuta sobre o ambiente. A *atitude do caçador*, um importante princípio descoberto nas pesquisas do Teatro das Fontes, estava dirigida justamente para a relação ativa entre silêncio e escuta, e se dirigia para uma atenção aos sons da natureza, o cuidado para não causar distúrbios ao meio ambiente e ao trabalho das demais pessoas do grupo, em suma, ainda que de forma exagerada, uma não-poluição sonora e cinética do entorno. Como um caçador, estar em movimento no silêncio e repousando na escuta.

Outro trabalho onde sonoridade e rítmica surgem como ferramentas para a criação de estados expandidos de consciência performativa era um exercício de caminhada realizado na floresta:

Era um passo estilizado feito no sentido horário ao redor de uma árvore ao ritmo de sólidos tambores feitos com toras de madeira. [...] A uniformidade e repetitividade do passo, assim como a simples monotonia dos tambores, proporcionavam potencialidades meditativas uma vez que a técnica tenha sido aprendida. (GRIMES in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 273, tradução nossa)

As principais expedições das pequenas equipes que Grotowski formou, e que aprofundaram e sedimentaram as pesquisas do programa do Teatro das Fontes, ocorreram entre 1979 e 1980. Seguindo ordenadamente estas expedições e as específicas buscas realizadas em cada uma das viagens será possível perceber as diversificadas paisagens sonoras nas quais a escuta do diretor trafegou, e das quais saiu com novas percepções sobre a relação entre o homem em estado de performance sonora e o homem em situação de escuta.

Estas viagens estabeleceram laços de colaboração entre Grotowski e praticantes/especialistas de diferentes tradições, com uma grande diversidade de referenciais culturais e estruturas mentais. As principais viagens realizadas, colaborações e contribuições destas para o projeto são listadas a seguir.

1ª) Haiti:

O encontro de Grotowski com a cultura afro-caribenha do Haiti ocorreu numa série de visitas, ocorridas entre 1977 e 1979, sendo a primeira sozinho, e as seguintes já com uma equipe de colaboração intercultural.

O contato principal se deu através de trabalhos realizados junto à comunidade artística *Saint Soleil*, localizada em Soisson-la-Montagne, e contou com a colaboração estreita dos seus fundadores, Tiga (Jean-Claude Garoute) e Maud Robart, que também fizeram parte da equipe-base do Teatro das Fontes. Ambos ainda o acompanharam como importantes colaboradores na fase do Drama Objetivo, sendo que Robart esteve presente ainda nos primeiros anos da Arte como Veículo. Nos encontros haitianos também foi muito importante o contato com Eliezer Cadet, um proeminente *hougan*⁶³, e Louis Mars, um antropólogo especialista no tema do *voodoo* haitiano.

Esta comunidade, que também se tornou um movimento de identidade para a cultura haitiana, foi criada como uma escola rural de artes plásticas pelos artistas Tiga e Robart, desenvolvendo uma estética classificada como pós-naif. Elaborou procedimentos criativos – além da sua própria referência estética – ligados às tradições da religião *voodoo*, na qual seus fundadores e muitos dos participantes eram iniciados.

Foto 17 – Pintura no estilo da escola Saint-Soleil

⁶³ Uma das categorias sacerdotais da religião *voodoo*, reservada aos homens. Sua função é a preservação dos rituais e cantos, e também de manter a totalidade da relação entre a comunidade e o mundo espiritual. São também encarregados do culto de todos os *voduns* da sua linhagem familiar.

Os cantos (**DVD arquivo 27**) e alguns padrões de movimentos presentes na ritualística desta tradição foram os principais elementos práticos que contribuíram ao projeto do diretor polonês, e compuseram o *corpus* básico de pesquisa e performatização de todas as etapas seguintes.

Grimes (in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 277, tradução nossa) comentando sobre os trabalhos conduzidos pelos haitianos posteriormente, na Polônia, narra que, em relação ao aprendizado das canções a orientação era para o uso de uma “escuta sem audição superficial”. Era necessária uma atitude de escuta ampliada, envolvendo todo o corpo. Isso apenas poderia ocorrer a partir do puro ato de estar presente na ação da escuta. Ainda que não se entendesse o sentido das palavras cantadas, deveria se estar inteiro na busca da compreensão destas pelas sensações que estas pudessem despertar no corpo, e principalmente na atenção ao aspecto vibratório de cada canto. Era por esse caminho que se gerava a plena escuta corporal, e a partir dela a liberação de “canais não-verbais de comunicação” (ibid., p. 278), resultantes da superação do processo de dependência cognitiva de uma língua (o *creolo*, neste caso), completamente distinta do falar polonês e inglês, por exemplo. Os próprios cantos, com suas qualidades vibratórias, ouvidos e sentidos, com todo o corpo e atenção, traziam as respostas às dúvidas sobre qualquer senso e procedimento nas atividades coletivas. Geravam impulsos precisos e ações intencionais que determinavam o fluxo orgânico do tempo-ritmo que mantinha os indivíduos, o grupo e o espaço em relação viva.

2ª) Nigéria:

Para a Nigéria Grotowski realizou duas viagens: a primeira em 1978 e a segunda em 1979. Na última teve a companhia do *hougan* Eliezer Cadet. O fato de ter a sua companhia nesta viagem deveu-se especialmente ao fato de que as regiões que visitou, Ifé e Osogbo, importantes cidades da cultura yorubá, eram também consideradas o berço da religião *voodoo*.

O contato com esta cultura trouxe a noção de aspectos dos cantos vibratórios que continuaram a ser desenvolvidos em fases posteriores, tais como o especial uso das tonalidades agudas e dos ressonadores nasais e superiores, característicos da expressão da música vocal africana (**DVD arquivo 28**). Além disso, trouxe um repertório de cantos que, conjuntamente com os cantos afro-caribenhos (Haiti, seguidamente de Cuba), formaram a base dos primeiros passos nas pesquisas do Drama Objetivo e principalmente da Arte como Veículo.

Acredito – e penso ser bem evidente - que o fato de ser a África considerada como sendo o berço biológico e cultural da humanidade, foi o principal motor para as viagens de Grotowski ao continente. O fato de ser **a fonte** da espécie humana, moveu esta etapa da busca do diretor polonês, para um ponto de escuta mais próximo do sentido de “início” que perseguia.

3ª) Polônia Oriental:

Um breve mergulho no seu país natal também foi realizado, tendo em vista a riqueza polonesa como manancial de antigas tradições eslavas, atritadas sobretudo com a força do cristianismo, em suas várias faces (católica, ortodoxa, protestante, entre outras).

Ainda em 1979, com uma equipe de seis colaboradores do Teatro das Fontes, e mais o especialista em estudos da religião Włodzimierz Pawluczuk, viajou para a região de Białystok, no noroeste polonês, fronteira à Bielo-Rússia. Lá encontraram comunidades pentecostais em distantes vilarejos, um dos quais o vilarejo de Wierszalin, conhecido por ter sido um local erguido por uma seita messiânica, dirigida pelo alcunhado profeta Eliaz Klimowicz. Não há muitas informações sobre esta curta viagem (durou apenas 4 dias), mas o que presumo é que, em termos sonoro-musicais, o ponto de maior atração era a relação entre as vocalidades das preces e dos hinos cantados nos cultos das irmandades, seu poder de agregação comunitária e seu impacto sobre o comportamento corporal e psíquico dos participantes, elementos muito destacados nas várias correntes pentecostais e neopentecostais.

De alguma forma, ainda que como um eco indireto, é possível observar um diálogo entre as observações desta expedição – das quais não encontrei comentários do próprio Grotowski sobre a experiência com estas comunidades – com explorações futuras. No período do Drama Objetivo, estimulará Jim Slowiak a observar os cultos e as práticas cotidianas dos *shakers* (comunidade/seita religiosa rural estadunidense). Atualmente existe o trabalho com os cantos afro-americanos (*southern songs*), iniciados por Mario Biagini e a equipe do *Open Program*, cantos estes que tem seu desenvolvimento principal no contexto das congregações cristãs negras, que tensionam a intensa manifestação corporal ligada às tradições sacras africanas com a formalidade religiosa de origem europeia.

4ª) México:

A viagem para o México ocorreu em 1980 e sua meta era a visita e o acompanhamento dos ritos e práticas cotidianas do povo Huichol, uma das etnias indígenas do país, que ocupam uma área isolada na região da Sierra Madre Occidental, entre os estados de Nayarit e Jalisco. Apesar da evangelização ocorrida intensamente na época da colonização espanhola, os huicholes resistiram o quanto puderam, preservando até hoje muitos dos seus costumes ancestrais, que entre eles está o culto ao *peyote*⁶⁴.

Este contato com os costumes huicholes estava focado em observar as atitudes performativas desse povo em relação ao seu meio natural. Desta observação alguns elementos pragmáticos foram apreendidos, especialmente relacionados ao desenvolvimento da escuta profunda a partir da relação com o ambiente. Deduzo também que foi dada uma atenção aos usos sacros dos cantos da tradição, ligados ao universo simbólico do culto ao *peyote* (**DVD arquivo 29**), sobre o qual Grotowski revela não ter consumido, assim como qualquer outro membro da equipe que o acompanhou.

É notória a influência dos enteógenos⁶⁵ nos processos de criação sonoro-musical de muitas comunidades tradicionais. Não sendo este, logicamente, o principal ponto de atração do projeto Teatro das Fontes, considero que este também foi um aspecto componente, talvez apenas descoberto posteriormente, após a vivência próxima com o cotidiano e os ritos huicholes. No caso desse povo está justamente a relação dos cantos presentes nos contextos sagrados, considerando que existe também uma extensa produção musical mais popular, no sentido do termo que se refere ao elemento musical como entretenimento, ainda que mantendo os traços legítimos da sua cultura de origem, porém já mestiçada com instrumentos alheios à esta tradição, como violão e violino, introduzidos pelo aculturamento colonialista e religioso.

⁶⁴ O *peyote* é um gênero de cacto, encontrado no México e Estados Unidos, com propriedades enteógenas, e que integra a cultura religiosa de muitas etnias indígenas norte-americanas, datando seu uso, com fins ritualísticos e medicinais, desde o período do Império Asteca (1325 – 1521). Sua importância cultural é tão grande que seu desenho está reproduzido na bandeira mexicana.

⁶⁵ Enteógeno é um termo oriundo do grego e que quer dizer “deus dentro”. Através dele são indicadas as formas naturais que possuem capacidade psicotrópica (plantas, fungos) de alteração de consciência e que são usadas em contextos religiosos. É muito comum a todas as práticas sacras que se utilizam de enteógenos a existência de um repertório próprio de cantos, todos eles nascidos dentro do contexto da experiência extática vivida pelos praticantes através do consumo dessas substâncias. No Brasil temos como principais representantes o Santo Daime (que possui um riquíssimo repertório de cantos denominados *hinos*) e a Jurema Sagrada (cujos cantos são conhecidos por *pontos*, mantendo fortes conexões com o universo musical de outros cultos afro-ameríndios do Brasil, como a umbanda).

Outro aspecto que Grotowski indica ter observado é em relação ao silêncio como parte da estrutura de comportamento na construção da técnica da fonte huichol. Isso se torna aparente ao comentar a própria reação de um dos huicholes que compuseram a sua equipe. O diretor conta que “quando ele chegou na Polônia, sentiu-se quase perdido. Mas quando em nosso trabalho ele ouviu o silêncio reinante, sentiu-se mais em casa porque seu povo usava palavras somente quando necessário” (GROTOWSKI in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 262, tradução nossa).

5ª) Índia:

A última das expedições deste projeto ocorreu também em 1980, onde os encontros, trabalhos práticos e observações foram feitas junto à comunidade dos Bauls, um misto de iogues, místicos e menestréis que habitam a região de Kerala (Oeste de Bengala), na Índia, e também a área rural de Bangladesh.

Os Bauls são identificados como pequenos grupos, que podem ser integrados por homens e mulheres, que viajam constantemente entre diferentes cidades e vilarejos, realizando “celebrações-show” ao ar livre (**DVD arquivo 30**). Sua manifestação devocional se dá através da música, e se exprime pelo canto, acompanhado de diferentes instrumentos: o *ektara* ou *gopijantra*, um tipo de monocórdio; o *dubki*, da família dos *frame-drums*; *dotara*, pequeno instrumento de duas cordas, que lembra a viola-de-cocho brasileira, além de eventualmente também utilizarem harmonium, címbalos, guizos e outros instrumentos de percussão.

Este movimento surgiu há cerca de 200 anos e o repertório de suas canções data do século XV. Estas canções são consideradas pela UNESCO uma das obras-primas da herança oral e imaterial da humanidade. Organizados em pequenos grupos, se distribuem em diferentes comunidades, que apresentam distintas influências religiosas e culturais. As que vivem na Índia são influenciadas por elementos do budismo tântrico, do shaktismo e do vixnuísmo, enquanto em Bangladesh são mais próximas do islamismo.

Mas, ainda que existam tais influências, os Bauls se caracterizam por estarem fora de qualquer sistema religioso específico e não se enquadrarem no sistema de castas. Por isto são também marginalizados socialmente e normalmente vivem das doações daqueles que param para ouvir suas canções.

Não possuem templos. Concebem como único lugar de culto o corpo, único local onde creem poder ser encontrado Deus. Por isso entendem a relação do homem com o sagrado como uma ação direta, não mediada, ativada pela música, pela poesia e pela dança devocional. Os cantos transmitem suas concepções sobre o sagrado e são ao mesmo tempo os veículos da realização do seu processo de ascese espiritual. Nesse processo, para os Bauls

[...] Algumas canções enfatizam a espontaneidade (*sahaja*) e os estados de êxtase religioso e a criatividade que se manifesta por seu próprio desejo, sem esforço. [...] Outras canções descrevem o papel da disciplina da prática religiosa (*sadhana*), e buscam induzir o estado extático. (MACDANIEL in <http://www.everyculture.com/South-Asia/Baul.html>. Acessado em 19/05/2016)

O ato de cantar é habitualmente função dos homens. Porém, em suas crenças, a grande meta é a união dos princípios femininos e masculinos, por isso em seus cantos transparecem o sentido da sexualidade como um caminho espiritual. Surgem em metáforas como “a união da água e do leite” (ibid.), por exemplo. O seu fazer musical é uma forma de revelar e de transmitir o processo de união (*yoga*) e equilíbrio destas forças, o que concebem como a própria manifestação da divindade. Nesse sentido são materialistas, pois é somente através da manifestação da plena vida do corpo que o transcendente pode ser compreendido. Costumam dizer que: “O que não está no corpo, não está no universo” (ibid.).

Nos dias de hoje os Bauls incorporaram ao seu repertório cantos profanos, dado que passaram também a ter uma função de entretenimento dentro da cultura local. Também incorporaram elementos do cristianismo, visto a ocidentalização de muitos costumes do oeste indiano. Existe uma constante adaptabilidade às realidades atuais dos lugares por onde se movimentam.

Certamente esta forma de abordagem do elemento sonoro-musical, através do canto, do diálogo com os instrumentos e a perspectiva do corpo-voz como um veículo de transformação de energias influenciou os trabalhos de Grotowski, e foi uma das principais técnicas das fontes que pode isolar como uma guia para a “técnica das técnicas”.

Além de ser um dos principais norteadores para o Teatro das Fontes, as práticas e o pensamento dos Bauls também colaboraram para a verticalização do processo de pesquisa do artista polonês, que culminará na relação entre corpo, som e energias psicofísicas, desenvolvida pelo *Workcenter*. Colaborarão também, especialmente, no *Open Program*, havendo uma clara continuidade, ao se considerar a relação orgânica que nesta equipe se buscou desenvolver sobre o cantar, suportado pelo comportamento orgânico do corpo, em

equilíbrio com o uso de instrumentos musicais, capaz de explorar a transformação dessas mesmas energias utilizando-se de outras canções seculares, urbanas, como o rock ‘n roll.

Todas estas viagens, e os trabalhos realizados com as equipes menores, serviram para que Grotowski formasse uma grande equipe, em 1980, com representantes de três das tradições com as quais manteve contato, sendo estes oriundos do Haiti, México e Índia. Esta equipe reunida seguiu para uma série de trabalhos práticos em Brzezinka e em outro local na zona rural próxima a Wrocław, no decorrer de três meses, que foram nomeados genericamente de “Seminários do Teatro das Fontes” e especificamente “*Mysteria Originis*” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 74). Foi a partir desse trabalho experimental que se construiu todas as deduções sobre as similitudes transculturais primárias (movimentos, relações com o som, o silêncio e a escuta) e a criação de uma nova práxis no longo projeto para-artístico do diretor. Longo porque o acompanhou por quase 60 anos, ou seja, praticamente todo o tempo em que viveu. Para-artístico porque a arte foi apenas uma ferramenta e um pretexto para a investigação do *espírito* humano, no sentido mais laico possível dessa palavra.

Mesmo após a imposição da lei marcial na Polônia, em 1981, as atividades do projeto prosseguiram o quanto puderam, mas no final de 1982 o diretor decide pelo exílio nos Estados Unidos, e considera concluídas as investigações do projeto Teatro das Fontes, dissolvendo assim a grande equipe transcultural. Permanecendo apenas com alguns colaboradores que considerava essenciais para o prosseguimento das pesquisas, entre eles Robert e Cuesta. Uma série de conferências na *Università di Roma “La Sapienza”*, no mesmo ano, são consideradas como a apresentação das suas conclusões e síntese dos conhecimentos adquiridos através dos seis anos de realização deste programa.

As principais investigações relacionadas aos aspectos sonoro-musicais realizadas que foram acima citadas (o papel do canto de tradição e sua relação com o corpo, a transformação da percepção através da exploração do silêncio e do ritmo, a relação ecológica com o meio ambiente e seus efeitos sobre os sentidos) permaneceram na fase do Drama Objetivo, na qual prossigo no traçado desse mapa de sons e escutas de Grotowski.

4.3 A pequena grande transição

Chego à fase estadunidense do artista. Com o autoexílio, após o recrudescimento do regime comunista na Polônia, o diretor aproveita dos seus laços estabelecidos nos EUA, especialmente com instituições de ensino superior, para continuar desenvolvendo suas pesquisas, do ponto em que havia parado no Teatro das Fontes.

O Programa Drama Objetivo (*Objective Drama Program*), foi um projeto de cunho artístico-científico, que ocorreu entre 1983 e 1986, e que aconteceu sob a subvenção de universidades e de fundações particulares.

Grotowski teve um período inicial como professor convidado na Universidade de Columbia, e após este foi chamado a lecionar efetivamente na Universidade da Califórnia, no campus de Irvine. Neste local recebeu todas as condições para continuar desenvolvendo a pesquisa que vinha realizando sobre as artes performativas, e além do apoio da universidade obteve também a parceria da *Rockefeller Foundation* e da *National Endowment for the Arts*, além de doações de pessoas que tinham interesse e admiração pelo seu trabalho.

Elaborado o projeto apresentou-o à universidade, e em seguida realizou a seleção de alunos e de participantes externos para compor o grupo que iniciaria as investigações do que inicialmente foi nomeado como *Focused Research Program in Objective Drama*. O foco deste trabalho foi o detalhamento de fundamentos do ofício performativo profissional, deixados um pouco de lado anteriormente (ibid., p. 80), mas que agora voltavam como necessidades para a criação de um performer com competência artesanal, necessário ao desdobramento da sua busca artística e humanística. Uma competência nos detalhes dentro de um comportamento orgânico, como observou nos encontros com as fontes tradicionais. Um trecho de um relatório de atividades de 1984 aponta com precisão os pontos abordados, deixando claro que os aspectos sonoro-musicais já estavam estabelecidos como princípios da pesquisa: “[...] A intenção do Sr. Grotowski é isolar e estudar elementos de movimentos performativos, danças, **cantos, encantamentos, estruturas de linguagem, ritmos**, e usos do espaço” (LENDRA in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 312, grifo nosso, tradução nossa).

Partindo das técnicas das fontes esta fase buscou explorar a funcionalidade dos elementos específicos de algumas tradições (físicos e sonoros) dentro de outros contextos que não o da sua origem. Neste processo sempre ficou atento ao que poderia ser entendido como a criação de uma “grande sopa” (GROTOWSKI apud WOLFORD, 1997, p. 288, tradução

nossa) multicultural, e mantendo a sua aguda e constante autocrítica, não deixou de levar em conta o que era particular a cada cultura, de forma a não transformar todas as diferenças numa tábula rasa a serviço de qualquer ideia de expressividade e estética cênica. Por isso reafirmou que o fato de voltar o olhar para o ofício performativo não queria dizer que estava voltando a fazer teatro. Suas pesquisas continuavam a caminhar num terreno fora dessa linguagem, o que não impediria que atores – e foram muitos que participaram das atividades deste programa – se alimentassem com os novos estudos que eram desenvolvidos.

Como se revelará na fase seguinte, da Arte como Veículo, se busca em todos estes elementos técnicos das tradições, no som e no corpo, os efeitos de suas aplicações sobre a percepção do atuante-sonante, a transformação de suas energias orgânicas e psíquicas. E sendo uma pesquisa fora da ideia de criação de espetáculos, mas direcionada no sentido de conhecer as raízes do estado performativo a partir do seu ponto fulcral, os ritos antigos, o aspecto sonoro-musical tal como acontecia e acontece nestas circunstâncias não se destaca do todo que compõe a performatividade, pelo contrário, está organicamente incorporado a todo o sistema desta. Por isso Grotowski justificou o projeto proposto às universidades e instituições de apoio como uma pesquisa que se dirigia para o reencontro de um velho sistema performativo, no qual “a poesia não está separada do canto, o canto não está separado do movimento [...] [um sistema que é] anterior à separação entre arte e rito, e entre o espetacular e o participativo” (ibid., p. 289).

Para exemplificar e criar uma ponte mais sólida entre o sentido de objetividade da arte que Grotowski utilizou, me restringindo ao campo sonoro-musical, é pertinente indicar o sentido que Gurdjieff⁶⁶ percebia nesse campo, como uma forma concreta, uma técnica pragmática, para o trabalho do homem sobre si mesmo. Gurdjieff, que também compunha e desenvolveu estreita relação com o músico Thomas de Hartmann (**DVD arquivo 31**), criou uma pequena obra musical, na qual visava explorar as possibilidades sonoras, segundo o seu ponto de escuta, como uma ferramenta para o desenvolvimento da totalidade psicofísica humana. Neste aspecto, o da pragmaticidade do “objeto som”, é que se encontra outro intercâmbio com as pesquisas de Grotowski, suas audições sobre o poder da vibração no corpo e na psique do atuante-sonante, e em consequência, do espectador-ouvinte. Sobre o trabalho de Gurdjieff, de Hartmann tece o seguinte comentário:

⁶⁶ Georgij Ivanovič Gjurdzjev (1866-1949), mais conhecido no ocidente apenas como Gurdjieff, foi um importante místico armênio de muita influência para o trabalho pós-teatral de Grotowski. Desenvolveu uma metodologia prática e teórica voltada para o desenvolvimento da psique, tendo por base suas experiências com tradições médio-orientais, e que também estava apoiada em práticas corporais e música.

Georgi Ivanovich punha sempre um grande peso na música. Ele mesmo tocava e ele também compunha. Se nós comparamos isso com a música de todas as religiões, nós podemos ver que a música desempenha um grande papel, uma grande parte, um, por assim dizer, serviço religioso. Mas depois do trabalho de Georgi Ivanovich, nós podemos entender isso mais, nós podemos compreender isso melhor, que música ajuda a autoconcentração, a trazer a própria pessoa para um estado interior quando nós podemos assumir as maiores emanções possíveis. Isto é o que música é, apenas aquilo que ajuda você a ver mais alto. Em consideração a isto, eu apenas toco... (HARTMANN in DALY, 1999, tradução nossa, <http://www.gurdjieff.org/triangle.htm>, visitado em 03/06/2016)

A objetividade do uso deste “objeto som” se torna importante para a observação do valor, para Grotowski, da estrutura e da precisão da ação performativa, em direção à criação de um trabalho que desde *O príncipe constante* dava cada vez mais atenção à percepção do atuante-sonante. Por isso que o cuidado com a aprendizagem exata das melodias e aspectos vibratórios de cantos tradicionais, assim como o esmero na execução tempo-rítmica da partitura físico-sonora, foram notados como caminhos para a criação de um trabalho efetivo sobre os aspectos interiores do performer e do espectador-ouvinte, por consequência.

Nesse sentido é que se justifica uma ética no uso dos cantos tradicionais, com especial atenção aos haitianos, que visa preservar a vida, o sentido e a eficácia de sua aplicação. Como as recomendações que eram dadas aos atores nos anos do TL, de não usar-se um texto banalmente na vida privada (GROTOWSKI, 1970, p. 218, tradução nossa), com desatenção aos seus aspectos mais sutis, o mesmo se requeria rigorosamente em relação aos cantos de tradição.

Então, com o referencial dos cantos, entre outros, ele volta a se debruçar sobre o trabalho do performer, buscando dissecar quais são os elementos transformadores da sua percepção, que potencializam o “trabalho sobre si mesmo”, e nesse ponto é que, entre outros elementos fundamentais como as ações físicas, o aspecto sonoro-musical se destaca e se estabelece como uma chave-mestra dali por diante. Pois localizou que certas vibrações vocais tinham um impacto intenso e preciso sobre o organismo e suas manifestações energéticas. Assim como alguns padrões rítmicos de movimento.

Desta forma foi que os cantos e tais padrões rítmicos de movimento – ou, dito de outro modo, “danças” - foram vistos por Grotowski como *organons* ou *yantras*, que os compreendia como “ferramentas artísticas” (GROTOWSKI in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 300, tradução nossa).

Ambos os termos, o primeiro de origem grega (ao qual me referi no capítulo 1) e o segundo de origem sânscrita, se referem à ideia de instrumentos precisos de trabalho, como

“um bisturi cirúrgico ou um aparato para observação astronômica” (ibid.). Ampliando-se os termos para as práticas artísticas e sua relação com a transformação da percepção humana, *organon/yantra* se referem às funções e intensões que uma determinada obra pode possuir e revelar em relação aos seus efeitos sinestésicos sobre o corpo, a mente e camadas sutis da psique (que envolvem, entre outros, aspectos emocionais e mnemônicos). Como catedrais medievais, que manifestam esta propriedade no jogo entre “luz e sonoridade” (ibid., p. 301). Por isso os elementos de tradição afro-haitianos, cantos e certos movimentos, com sua sofisticação, se tornaram os principais *instrumentos* neste ponto das investigações do diretor, e posteriormente também. Sobre o sentido, a importância e o respeito que tinha em relação a tais elementos - já apontando sobre o porque da sua atenção não-pitoresca sobre os cantos de tradição nos últimos 20 anos de trabalho e aos quais o capítulo seguinte irá se referir – ele diz:

Estes instrumentos são resultado de práticas muito antigas. Não se deve saber somente como utilizá-los [...] mas se deve saber como utilizá-los no sentido de não degradá-los, mas no sentido de alcançar uma totalidade, uma plenitude. [...] O instrumento é realmente refinado. É verdade que você deve ultrapassar o nível do diletantismo, mas uma vez que o nível de não-diletantismo é alcançado, irá surgir uma questão essencial e humana: a do seu desenvolvimento como um indivíduo. E isto é algo que não pode ser manipulado. Ou irá surgir disso alguma coisa falsa ou você terá um certo número de efeitos colaterais patológicos. Porque do ponto de vista da circulação de energia, os yantras (organons) são instrumentos realmente potentes. (GROTOWSKI in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 301, tradução nossa)

Neste ponto Robart e Tiga foram os pilares do trabalho, conduzindo todo o ensino e burilamento dos cantos vibracionais afro-caribenhos para os jovens participantes do projeto, assegurando assim, digamos, o bom uso daqueles e a saúde psíquica destes. Os dois instrutores e praticantes da tradição trabalharam no projeto ao longo de todo o seu primeiro ano.

Foto 18 – Jean-Claude “Tiga” Garoute

Foto 19 – Maud Robart

Junto com a transmissão dos cantos, havia o aprendizado de danças da tradição *voodoo*, que apoiavam a palavra cantada. Dessas, a que se fixou foi o *yanvalou* (**DVD arquivo 32**), baseada num ritmo de mesmo nome. É um ritmo executado em tambores e no gan (campana dupla metálica, similar ao agogô) – ambos os instrumentos utilizados também no processo com os participantes –, de fórmula composta, e que possui algumas variações de andamento e fraseado conforme a forma com que se realizam os movimentos (inclinado, agachado, verticalmente). A tradução do *yanvalou* é “súplica”, e sua realização mais lenta, sua forma inclinada, dentre todas as outras, foi eleita nas investigações como aquela que poderia se adequar melhor ao processo simultâneo dos cantos vibratórios, devido à maior estabilidade e alinhamento do corpo para o canal desbloqueado da voz. Relembrando o exercício para a abertura da laringe que Grotowski aprendeu com o Dr. Ling, na China, citado no capítulo 3, é possível ver uma clara conexão entre ambos os procedimentos. A postura na qual se realiza o *yanvalou* – a qual desenvolvi ao longo de meu trabalho junto ao *Open Program* – tem a mesma conformação do exercício chinês, em termos de inclinação do tronco e relação de abertura do canal vocal, com a diferença de que a primeira é realizada em constante, rítmico e complexo movimento integrado entre passos, quadril e coluna vertebral.

Este movimento, ou melhor, esta forma essencial de dança, equilibrada e orgânica, colabora com o equilíbrio e a organicidade da voz, mas também a voz retroalimenta a dança, e para Grotowski “se fazem isso, por exemplo, com os cantos que são para a Serpente Dambhala [uma das entidades sagradas no *voodooon*], a maneira de cantar e emitir as vibrações da voz ajuda os movimentos do corpo” (GROTOWSKI in MÁSCARA, 1992, p. 72, tradução nossa).

Outro fator importante, que vem como um princípio certamente herdado das fontes estudadas e vivenciadas na fase anterior, é o caráter de oralidade da aprendizagem dos movimentos e dos cantos, aquilo que mais me interessa explorar aqui. Essa aprendizagem oral significa que os cantos eram absorvidos apenas pelo processo lento e persistente de escuta e repetição dos participantes daquilo que lhes era passado por Tiga e Robart. Não havia, assim como ainda hoje não há – e não houve também desde o período teatral – o ensino de técnicas clássicas de impostação de voz ou qualquer elemento técnico ligado a uma tradição escolarizada de ensino do canto.

E o processo de escuta ativa e mente vigilante é a condição para a aprendizagem dos cantos em seu principal e mais esquecido, e por isso difícil, aspecto, segundo Grotowski: a

vibração. Cuesta (2013, p. 82) lembra que “não eram oferecidas traduções ou explicações. Os dois praticantes da tradição cantavam e o grupo repetia, durante horas”.

Principalmente para os jovens participantes, os estudantes universitários, era necessário o acompanhamento rigoroso de Tiga e Robart no trabalho dos cantos, justificado pelo fato de que, se cantados sem supervisão, devido às suas complexidades em níveis melódicos, rítmicos e vibratórios (muito diferentes do que o ouvido médio de um estudante dos EUA estaria acostumado a ouvir) poderia se incorrer em erros, mesmo sutis, que se tornariam vícios de interpretação complicados de se corrigir posteriormente. Levando em conta que são cantos aprendidos por transmissão direta e de longo prazo dentro de seu contexto cultural original, faz todo o sentido esse intenso cuidado. Além do que, mal realizados, tais cantos não poderiam ser capazes de realizar o seu “profundo efeito interior no participante” (WOLFORD, 1997, p. 332, tradução nossa).

Somando-se à aprendizagem dos cantos afro-caribenhos, Grotowski ainda continuava com sessões de trabalhos vocais, baseadas nos conhecimentos desenvolvidos desde a fase teatral – “aquilo que não deveria ser feito com a voz” – que seguia na direção de criar as melhores condições possíveis de desbloqueio para que o aparelho sonador pudesse estar em condições de explorar ao máximo suas possibilidades vibráteis (no próprio corpo) e ressonantes (em relação ao espaço). Exercícios psicofísicos elementares, que creio, pela ausência de informações mais precisas, são em muito semelhantes aos que também vivenciei no OP, como alinhamentos de coluna vertebral, uso de bases e vetores corporais, tempo-ritmo, ressonadores e associações imagéticas.

No aspecto tempo-rítmico se mantiveram, como outras heranças do Teatro das Fontes, os exercícios denominados Caminhada Lenta e Caminhada Rápida. Ainda nesse aspecto, mas como uma prática realizada ao ar livre, foi desenvolvido o exercício *Fire Action*, que se utilizava de uma fogueira ao redor da qual uma série de movimentos era realizados a partir do ritmo ditado pelas chamas, “quase como um tipo de música” (WOLFORD, 1997, p. 287, tradução nossa).

Fazia parte também do programa investigativo a criação de propostas de cena ou *mystery plays*, “uma espécie de etnodrama” (GROTOWSKI in MÁSCARA, 1996, p. 73, tradução nossa), que consistiam em performances individuais construídas em torno de uma canção que estivesse conectada com alguma memória da infância ou referente a uma fonte étnico-religiosa pessoal. Os conteúdos que emergiam eram normalmente associados a experiências dentro do círculo familiar (ibid.). Neste trabalho o elemento sonoro-musical das

canções deveria servir para acessar uma experiência realmente importante, precisa do ponto de vista do afeto que gerou quando da escuta e aprendizagem primeiras. Pois de outra forma, se não fosse uma canção com um caráter de relação íntima ou de impacto sobre a psique cultural para o atuante-sonante, pelo contrário, algo *em geral* banal como “Parabéns pra você” e “Atirei o pau no gato”, não seria possível explorar as possibilidades entre canto, corpo, memória, percepção e estrutura performativa.

O canto deveria remeter a associações claras (lugares, situações, pessoas) e a partir delas se poderia chegar a uma estrutura de ações físico-sonoras envolvendo a rememoração exata da primeira pessoa a cantar a canção – aquela que o transmitiu ao performer - e o ambiente circundante onde ela ocorreu pela primeira vez. Deveria ser uma canção onde pudesse ser encontrada dentro dela “codificada em potência (movimento, ação, ritmo...) uma totalidade” (ibid.). Este trabalho foi conduzido especialmente pelo colaborador Du Yee Chang, ator coreano com profundo conhecimento dos cantos xamânicos do seu país.

Em relação ao trabalho com as potências sonoro-musicais, através dos cantos antigos, sejam estes ancestrais ou ainda pertencentes às esferas mais próximas das memórias de uma pessoa, Grotowski apresentou um renovado interesse experimental, de ativa curiosidade, comparável à fase dos trabalhos com os ressonadores e a acústica espacial na fase de produções teatrais. Experimentou a permuta de canções da infância entre participantes de diferentes procedências, como forma de observar a capacidade de influência de um determinado canto para além do campo pessoal de uma memória particular.

Outra experiência era colocar cantos antigos sendo cantados simultaneamente por duas ou mais pessoas, cada uma lidando com sua própria ação. Wolford (1997, p. 287, tradução nossa) exemplifica uma destas situações, na qual “um estadunidense trabalhando com um canto gregoriano justapôs sua proposição de cena a partir da sua memória pessoal à proposição de um iraniano trabalhando com um canto sufi”.

Assim como Biagini havia me orientado numa situação de trabalhos individuais simultâneos no *Workcenter*, nestas ocasiões não era tão somente necessário não incomodar as demais pessoas que atuavam no mesmo espaço, mas sobretudo buscar encontrar uma harmonia, em seu sentido figurado mas também estritamente musical, entre todos os sons presentes. O que me faz chegar à conclusão que se criavam, nestas circunstâncias, momentos de uma densa polifonia dissonante, se imagino os campos harmônicos onde operam, das mais diversas formas, os distintos cantos de tradição que agudamente foram experienciados nas atividades do Drama Objetivo. Considerando o exemplo acima, é possível perceber a tensão

gerada entre a sonoridade de um canto gregoriano e um canto de origem persa, com seus específicos sistemas modais (**DVD arquivo 33**).

A seguinte colocação de Grotowski (in MÁSCARA, 1992, p. 71, tradução nossa), presente no importante texto “Tu és o filho de alguém”, que reflete bem suas experiências nesta fase, faz ver o quanto sua percepção havia evoluído, após suas criações, expedições e pesquisas, no que tange ao uso da audição ampliada e relacional – uma audição vigilante - da qual surge a adaptabilidade do emissor sonoro no contato com todas as demais fontes sonoras que o cercam⁶⁷:

[...] Se eu começo a cantar e se você também se põe a cantar, isto não deve se tornar uma desarmonia; se isto não deve se tornar uma desarmonia, quer dizer que quando eu canto tenho que te escutar e, que devo de maneira sutil, harmonizar minha melodia com a tua melodia. E não somente contigo, considerando que também há o avião a jato que passa sobre nosso local de trabalho. E você com sua canção, sua melodia, não está sozinho: aí está a atitude. O ruído do motor a jato está presente. Se você canta como se isso não fosse nada, isto quer dizer que não está em harmonia. Você precisa encontrar um equilíbrio sonoro com o avião a jato e manter, apesar de tudo, sua melodia.

Outro experimento citado por Wolford (1997, p. 288, tradução nossa), que ajuda a visualizar a sedimentação do ato de cantar como ferramenta do trabalho performativo na fase final da obra do diretor, se baseou no uso de dois diferentes cantos, escolhidos livremente por cada participante, e que tivessem efeitos contrários para distintas situações na vida: para um momento onde a atenção é exigida e para outro onde é necessário o descanso dos sentidos.

Os participantes eram instruídos que não deveriam necessariamente cantar num volume alto, mas silenciosamente para si próprios, como um *ritornello*, e dessa forma explorar os efeitos práticos dos diferentes cantos em diversas situações.

Ainda sobre as questões sonoro-musicais relacionadas à vocalidade, o trabalho conduzido pelo balinês I Wayan Lendra estava direcionado para o ensino de encantamentos e mantras da sua cultura, instrumentos que o diretor polonês também considerou importantes para a criação de estados de expansão da percepção e atuação psicofísica do performer. E, conforme relata o próprio Lendra (in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 312, tradução nossa), os textos antigos de tradições hindus e especialmente do Evangelho de Tomé serviram de base para a criação de novas canções. Este processo de criação de canções pode ser construído especialmente a partir das noções de vibração da voz que foram amplamente

⁶⁷ Fontes humanas, tecnológicas e naturais, tal qual a classificação simplificada utilizada por Shafer (2009, p. 22) em alguns exercícios de ativação da escuta.

aumentadas através dos trabalhos com os cantos de tradição, especialmente os de origem haitiana.

É necessário permanecer ainda um pouco mais na descrição, ainda que sucinta, de alguns exercícios e abordagens metodológicas utilizadas por Grotowski nesta fase, pois são nelas que é possível destacar o uso pragmático e paradigmático do elemento sonoro-musical para a construção da presença performativa, ainda que o que o artista buscasse fosse algo além do fenômeno cênico. Um exercício importantíssimo desse período e que continuou na fase seguinte, é denominado *Motions* (Movimentos). Seu desenvolvimento começou desde o Teatro das Fontes, seguindo a busca por práticas que pudessem conter, em novas formas, os princípios das técnicas das tradições. Este exercício se alimenta de muitos referenciais, especialmente da *yoga* – enquanto organização – mas está conformado, sobretudo, na observação de posturas arquetípicas e energéticas das várias tradições com que foi estabelecido contato, e se rege por um complexo jogo de ritmos e impulsos corporais. Não farei uma descrição detalhada, para ser mais objetivo, mas resumo o trabalho como um instrumento (*organon*, *yantra*) de ativação da energia da coluna vertebral, de circulação de atenção – tal qual se define no *Workcenter* – e de ativação da escuta.

Deste último aspecto falo um pouco mais. Durante minha estadia no OP este era um dos exercícios básicos que compunham o quadro de práticas corporais, além do trabalho intenso sobre os cantos de tradição e de música urbana. A noção de que este trabalho agia também diretamente sobre o aprimoramento da escuta não me era clara nesta época, ao menos não no sentido da escuta acústica, não metafórica, como normalmente se usa nas linguagens cênicas. Em teatro, mais do que em dança ou *performance*, tornou-se comum o uso do termo “escuta” para se referir à percepção do ator em relação aos outros elementos da cena, não somente os sonoros, mas também aos outros atores, ao espaço, aos componentes do jogo cênico em geral. Fala-se então de uma forma de escuta estendida, metafórica e paradoxal, porque é subjetiva (se refere a uma sinestesia do escutar com o ver e o sentir) e objetiva (a audição desperta e conectada aos centros de energia e reação do corpo, que geram os impulsos vivos e a presença atual).

Motions apresentava em si, portanto, uma ação direta sobre o desenvolvimento destas duas mãos da escuta, a objetiva e a subjetiva. A subjetiva está no mesmo campo relacional que a que apontei acima, no teatro contemporâneo. Já a objetiva opera como um mecanismo para a criação do estado de vigília que é uma das pedras de toque da prática grotowskiana, do *movimento que é repouso*. A descrição de Lendra (in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p.

326, tradução nossa) sobre a capacidade de ação deste exercício sobre a escuta objetiva traz um preciso ponto de escuta sobre a questão:

[...] Os ouvidos devem escutar todos os sons de uma vez só. Grotowski normalmente dizia: “Veja que você está vendo e escute que você está escutando.” Os participantes são instruídos a não reagir ao que eles estão vendo ou escutando. [...] Na vida diária nós constantemente focamos, selecionando através de nossas percepções o que nós queremos ver ou ouvir. Mas o requisito de *Motions* é que você não deve reagir para qualquer coisa mas deve perceber completamente tudo que há para ver e ouvir. Em minha experiência, quando eu vejo com visão panorâmica e ouço todos os sons [...] eu me torno altamente consciente do meu corpo; isto absorve o que vejo e ouço. [...] Quanto mais eu vejo e ouço, mais eu sinto meu corpo. Especialmente em *Motions* eu sinto a vibração de minha energia através do corpo e sinto a pulsação do meu coração e nos meus pés. Algumas vezes eu escuto um agudo e contínuo ruído em meus ouvidos.

Com esse relato se torna claro o afeto direto do exercício sobre a escuta, e desta, aliada à visão, sobre as atividades cerebrais e fisiológicas em geral. A partir do rigor da forma e do tempo-ritmo exigidos para a sua execução é possível a criação de um estado de escuta profunda, baseado nas tecnologias orgânicas que transformam a percepção, presença e energias do corpo, gerando experiências ao nível objetivo do *bios* e subjetivo da *psique*. Através do corpo se criou uma experiência semelhante à da câmara anecóica, tal qual é relatada por Cage. Podemos deduzir com isso, que quanto mais se ativa a escuta, menos se encontrará o silêncio. Ao menos não o superficial, aquele que fica na camada mais grosseira da percepção auditiva, que surge em aparência, quando o som exterior é reduzido ao máximo, como na câmara anecóica. Mas que, intensificada a escuta mais refinada, vê-se não existente, pela presença dos infra e ultrassons do organismo.

Foto 20 – I Wayan Lendra: *Motions* (primal position), postura básica do exercício

É possível que, atravessando-se esta camada sonora permanente do corpo e focando-se na verticalização da escuta – talvez aquela que sei parecer absurda e que está no campo mítico do som das esferas celestes –, se alcance o silêncio perfeito, que como diz Shafer (1991, p. 169), na verdade é o som perfeito. Outra forma do “mover-se em repouso”.

Considerando que iogues extremamente treinados podem reduzir ou conter suas operações fisiológicas (respiração, pulsação, ondas cerebrais) não é absurdo considerar que esta escuta extraordinária, levando em conta o infinito rol de experiências extáticas de todas as tradições, não seja possível em algum alto grau meditativo. Não quero insinuar que o trabalho de Grotowski seguia por este rumo, até mesmo porque não lhe interessava, enquanto “*teacher of Performer*”, um estado meditativo na ação, mas ativo. Mas não digo que tais possibilidades não lhe eram estimulantes, ao menos do ponto de vista da tentação da criação de experiências vivas para o corpo, a mente, o coração e o espírito, nas quais o som e sua potência vibratória através dos cantos de tradição se tornaram uma metonímia da fase seguinte.

Após a ida de Grotowski para a Itália, para a fundação do *Workcenter*, as atividades do Drama Objetivo continuaram, sob a supervisão de Slowiak, e com visitas esporádicas do diretor e Robart. Encerraram-se definitivamente em 1992. Conforme os relatos de Wolford, que foi ativa participante nesse período, foram somados ao trabalho com os cantos haitianos hinos do movimento *Shaker* (**DVD arquivo 34**), cuja investigação foi iniciada por Slowiak com o incentivo de Grotowski. Nestes cantos foram percebidos também “um específico padrão de vibração vocal” (WOLFORD, 1997, p. 331, tradução nossa), que os tornavam potentes instrumentos de trabalho para o performer, os quais foram notados, antes mesmo do rigoroso debruçamento iniciado pelo OP sobre as *southern songs*, como um “genuíno material tradicional para os americanos” (SLOWIAK apud WOLFORD, 1997, p. 332, tradução nossa).

Foi durante o programa do Drama Objetivo que o diretor estabeleceu a relação com Richards, que viria a ser o continuador de suas investigações no campo das artes performativas. Nos três anos em que Grotowski esteve a frente desse projeto não foram criadas obras dirigidas ao público, como já era uma norma da sua prática pós-teatral, mas criou-se uma estrutura performativa, a partir dos elementos pesquisados, denominada *Main Action* (Ação Principal), um nome aparentemente mais técnico, mas que ajudou a preservar a noção de que era um trabalho voltado para a percepção do atuante-sonante, ainda que fosse num dado momento aberto para alguns convidados especiais, no sentido do compartilhamento do processo de investigação sobre as tecnologias orgânicas, ou instrumentos técnicos, da

tradição (cantos, vocalizações/encantações e padrões tempo-rítmicos de movimento), aplicadas na perspectiva da competência do ofício do performer contemporâneo.

Neste percurso compreendido do Parateatro ao Drama Objetivo se evidencia que o elemento sonoro-musical se consolida como um instrumento de organicidade para o performer (mesmo na condição de participante como o foi na segunda fase, em relação à busca do silêncio), mas mais que isso, se estabelece como o principal organizador do processo de trabalho sobre si mesmo através de estruturas performativas, assim como era, de forma similar, a música em si o fator organizador de um espetáculo para Meyerhold.

O Teatro Laboratório encerrou suas atividades em 1984, finalizando assim tanto os últimos vestígios da fase teatral, quanto os desdobramentos parateatrais. Neste espaço e com aqueles atores Grotowski tocou, ao seu modo, no que seriam as possibilidades contidas na potência sonoro-musical do corpo-voz, sua relação com o silêncio, com o tempo-ritmo, com a vida acústica do espaço, com as escutas de quem atua e de quem observa. As três fases seguintes foram uma explosão dessas possibilidades, o alargamento do entendimento do papel do som sobre o organismo humano em situações não apenas de performatividade, mas de relação não-mediada com o ambiente vivo (a natureza, que extrapola os limites das paredes cantoras) e o contato com um outro universo de sons e escutas, que residia nas tradições que penetrou e nas suas influências sobre cada pessoa com quem encontrou e colaborou.

Com a criação do *Workcenter of Jerzy Grotowski*, volta-se a um espaço de concentração, um novo laboratório, onde a mistura de som e cena se utiliza agora de técnicas mais avançadas, tecnologias orgânicas refinadas para a criação de presenças humanas radicais, em situações performativas, que bem vistas e escutadas, tornam-se pontes corpóreo-sonoras para que o espectador-ouvinte, que pouco a pouco volta a ocupar o lugar especial que tinha na fase teatral, também experiencie novidades no próprio corpo.

5 CANTAR PRA SUBIR: A FERRAMENTA E A CHAVE DO WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI (E DO QUE VEIO DEPOIS)

Um experimento só é significativo se estabelece as bases para outro passo adiante.

Mario Biagini

Em 1986, Grotowski, a convite de Roberto Bacci e Carla Polastrelli do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* - e sob o seu suporte financeiro -, muda-se para a pequena cidade de Pontedera, na região da Toscana, Itália, e dá início ao que considerou ser na sua trajetória artística como seu “ponto de chegada” (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012, p. 136): a fase conhecida por Arte como Veículo.

Iniciou este trabalho com a companhia de três assistentes que trouxe do programa Drama Objetivo, sendo estes: Jim Slowiak, Pablo Jimenez e Thomas Richards. Com este último, nessa fase, ele estabelece uma relação estreita, no sentido da transmissão dos fundamentos do ofício criativo-investigativo e conhecimentos adquiridos através de seus anos de experiência no domínio das artes performativas. Ou seja, os aspectos exteriores e interiores do trabalho do indivíduo, enquanto performante, sobre si mesmo, e que fundamentalmente se referem ao estudo aprofundado das ações físicas e seus princípios, o uso dos cantos de tradição e de práticas corporais para o desbloqueio de comportamentos orgânicos como formas de criação e exploração de possibilidades psicofísicas.

Entender esta relação de transmissão é importante neste capítulo para compreender como se construiu os primeiros anos dessa fase e sua continuidade até os dias atuais no referente ao fenômeno sonoro-musical, visto que parece haver uma coerência nessa transmissão que também passa pela percepção que Grotowski observou em Richards, no que tange à compreensão sensível do uso dos cantos antigos como ferramenta, pois sua formação musical de alto nível conferia a ele, assim como suas origens afro-caribenhas, uma especial capacidade de uso orgânico do complexo instrumental corpo-voz, já que o próprio material com que se trabalhava já era ligado às fontes culturais de seu aprendiz. Sobre isto, em específico, que observou e o fez ter certeza da escolha do seu continuador legítimo, o diretor diz: “[...] Muito rapidamente, comecei a ver nele [...] o potencial para a descoberta do

processo escondido nos antigos cantos vibratórios afro-caribenhos e africanos [...]” (GROTOWSKI in SESC, 1996, p. 15).

Será necessário também problematizar a questão do uso dos cantos de tradição como “ferramentas e chaves”, para que se possa extrair, das possíveis críticas e mal-entendidos de algo que poderia ser confundido com uma prática “globalista”, aquilo que realmente guiava a busca do diretor, desde seus primeiros anos como artista – e até antes -, ou seja, os meios do ser humano superar a si mesmo, que encontrou no teatro, nos ritos e depois no que descreveu como *Artes Rituais*, outra nomeação para a fase da *arte como veículo*.

Para contribuir no pensamento crítico sobre a abordagem do canto de tradição trago à roda Marc-Antoine Camp, que com sua pesquisa sobre os vissungos, cantos de tradição afro-brasileira existentes no interior de Minas Gerais, propõe também uma discussão sobre direitos autorais e domínio público dos elementos sonoro-musicais ritualísticos. E também dialogo com Rodolfo Caesar para considerar o perigo de objetificação do sujeito-performer em relação a uma tecnologia, neste caso o canto vibratório enquanto transformador de energias psicobiológicas, instrumento tecnológico orgânico.

Esta é uma fase escassa de textos de Grotowski, portanto, para estudá-la a contento, os referenciais principais sobre a questão sonoro-musical vem dos escritos do próprio Richards e de Mario Biagini, outro colaborador essencial para a construção desse período e da solidez das pesquisas e criações do *Workcenter*. Utilizo ainda para compor este último capítulo sobre a importância do som no pensamento e prática do artista polonês, novamente textos da coletânea *The Grotowski Sourcebook*, de Motta Lima, entre outros.

Mervant-Roux, Chion e Larrosa retornam para me ajudar a fechar as noções de espectador-ouvinte, ponto de escuta e experiência, que se destacam nos trabalhos atuais do *Workcenter* e dos quais posso falar com mais ênfase, considerando que parto da reflexão autoetnográfica, na qual me adentro efetivamente, sobre o meu percurso dentro desta linha de trabalho. A eles também agrego Pierre Schaeffer para se pensar outras possibilidades de escuta que Grotowski teve sobre o material sonoro específico contido nos cantos de tradição.

Para uma aproximação mais direta com a noção de ressonância, e também de espectador-ouvinte, a análise de uma obra do período pós-Grotowski, *The Living Room*, experienciada por mim mesmo na condição de público, compõe este capítulo.

De Biagini, com o qual pude trabalhar diretamente ao longo de cinco anos, em diferentes períodos, consta uma entrevista realizada no ano de 2015, aproveitando a ocasião

do projeto “Cantando Estradas: Encontros com o Open Program”, realizado em diversas cidades do Estado de São Paulo. Esta entrevista colabora para a visualização da construção dos novos sentidos e possibilidades descobertas, através de outro repertório de cantos de tradição (os afro-estadunidenses) e da força presente na música urbana, no uso de instrumentos musicais, e no perigo de perda de princípios que também estão contidos nestas novas práticas. É uma ponte para a parte final deste estudo, onde apresento relatos da minha própria experiência dentro do *Workcenter*. Tanto a análise quanto a entrevista são articuladas, junto às reflexões desenvolvidas no tocante à observação da evolução do trabalho - aquilo que Grotowski mais desejava, a sua superação pelos seus continuadores – para deixar claro no que concerne o papel central do elemento sonoro-musical nesta atual fase, que, como já anteriormente mencionado, torna-se uma espécie de metonímia de tudo o que nele se produz, e que se explora de formas muito distintas, mas não excludentes, nas duas diferentes equipes que formam este centro de investigação artística e pedagógica: o *Focused Research Team in Art as Vehicle* (FRT) e o *Open Program* (OP).

5.1 Da primeira à última nota

O período inicial do *Workcenter*, nos anos com Grotowski, foi dedicado à transmissão e formação de um continuador das pesquisas, Richards, e ao aprofundamento do sentido de “objetividade do ritual” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 86). Esta objetividade do ritual era o modo de se criar uma estrutura precisa de trabalho para o atuante ou *doer* (literalmente *fazedor*, termo com que eram designados os performers nessa época), sobre a qual o foco estaria precisamente no trabalho sobre si mesmo, e não na criação de uma obra de arte em direção à percepção do espectador, mas em direção à percepção daquele que realiza a ação.

As estruturas performativas eram denominadas genericamente *Actions*, nomenclatura já utilizada desde Irvine, e que designaram algumas das obras (ou *opus*, forma como Grotowski preferia se referir a estas construções) iniciais: *Downstairs Action*, o primeiro experimento (realizado de 1988 a 1992), e *Action* (de 1994 a 2006), o segundo experimento. Ambos tiveram inúmeras versões e variações enquanto duraram, mesmo após a passagem do encenador (WORKCENTER, 2016). Ainda na estreita proposta da arte como veículo foi desenvolvido a *action* denominada *The Letter* (de 2003 a 2008). Esta obra também teve uma série de versões ao longo da sua existência (ibid.).

Foto 20 – Cena de *Dowstairs Action* (1988) – extraída do filme “Art as vehicle”, direção: Mercedes Gregory

Os cantos de tradição, como ferramentas primordiais entre outras ferramentas do processo de pesquisa e criação desses *opuses*, tinham a função de “trabalhar sobre o corpo, a cabeça e o coração dos atuantes” (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012, p. 137). E tal trabalho era realizado justamente pelo que o diretor notou como o aspecto vibratório contido nos cantos de tradição com os quais experimentou, mais notadamente, os da tradição *voodoo*.

A estes cantos Grotowski se referia como antigos cantos vibratórios, mas esta denominação envolvia também outro repertório de cantos, que eram os originários da costa oeste africana (provenientes da tradição *yorubá*, com que havia se aproximado no Teatro das Fontes) e depois os afro-cubanos, da tradição da *santería* (esta também vinda com os homens e mulheres escravizados de cultura yorubana que aportaram nas Antilhas), a qual possui muitas semelhanças com o candomblé de nação nagô do Brasil (**DVD arquivo 35**).

Este outro repertório de cantos de tradição teve suas raízes a partir da reconexão de Richards com suas fontes familiares, de origem afro-caribenha por parte paterna, e que o estimulou a abrir um campo de pesquisas pessoais. Ele comenta que esta reconexão nasceu no momento em que teve os primeiros contatos com os cantos haitianos através de Tiga e Robart, durante o Drama Objetivo:

“Quando eu ouvi as canções [...] isso era como ouvir a voz da minha avó, a qual eu nunca havia antes ouvido cantar. [...] quando eu ouvia aquelas canções, era como... se tocassem em mim alguma coisa que nunca havia sido tocada até aquele momento. [...] as melodias, o tipo de som e vibração – a qual me dava a sensação que eu estava ouvindo uma árvore cantar – foi chocante. Essa era a maneira que Grotowski provava estas canções: explorando ao redor e através delas algo que parecia para

mim muito antigo e ao mesmo tempo muito novo [...]. (RICHARDS, 2008, p. 2, tradução nossa)

Depois, pela via de uma pesquisa pessoal, ainda no Drama Objetivo, explorou livremente outro território sonoro. Ainda sem dominar o trabalho mais sutil ligado aos cantos de tradição e muito antes do trabalho mais vertical e isolado desenvolvido com o diretor no *Workcenter*, Richards iniciou a investigação paralela de cantos africanos diretamente com um praticante nativo, e através de outras fontes (como gravações etnográficas), de outros cantos africanos e afro-cubanos (ibid., 42). Mas notou que tanto nesta pesquisa individual, quanto na abordagem dos cantos *voodoos*, mantinha uma postura “estudantil”, no nível da execução dentro das regras musicais, melódicas, rítmicas, mesmo já tendo alcançado algum grau de ressonância vocal: “[...] certa maneira artificial na qual minha voz estava sendo controlada pela minha mente” (ibid.).

Mas foi justamente a partir da escuta fortuita sobre esse trabalho pessoal que Richards fazia, que Grotowski encontrou o veio de transmissão dos aspectos interiores do trabalho tendo os cantos de tradição como fundamentos. Richards (ibid., 44) relata que a partir da escuta de um simples cantarolar que fez de uma melodia africana aprendida de um disco, Grotowski notou uma qualidade especial de vibração sonora. E imediatamente iniciando um trabalho individual com ele, com esta e outras canções do disco, encontrou um caminho onde a relação com o canto era mais livre, orgânica, não guiada pela mente e a atitude estudantil.

[...] Porque eu tinha aprendido aquelas canções quando estava sozinho, apenas eu e elas, com uma simples necessidade me puxando para elas, sem ninguém [...] em quem eu pudesse projetar a imagem de “professor de música”, isto me levou a estar mais livre comigo mesmo. [...] Grotowski iniciou o trabalho de professor comigo nestas canções, o trabalho de transmissão oral.

Após o início desse trabalho, determinante para os rumos da pesquisa, é que Richards pode voltar aos cantos *voodoos* com um comportamento renovado, o qual possibilitava, com o início da sua apreensão do processo interior ligado ao ato de cantar, uma relação não mais baseada na execução das formas, mas na exploração dos aspectos vibratórios.

Os cantos com suas qualidades vibratórias - tendo em conta que é através de vibrações específicas que um determinado som (musical ou não) inicia sua influência sobre o estado psicofísico de uma pessoa - participavam do processo que visava o trânsito entre o que se definiu como “energias densas” e “energias sutis”. Grotowski usava a imagem de um elevador primitivo onde a pessoa puxa o próprio cesto na qual está, para que possa ascender (ibid., p. 140); dessa forma, o canto é parte da tecnologia orgânica que permite a verticalização do processo interior do atuante-sonante. Pode ser visto, aprofundando a

analogia, como a própria corda desse elevador e por isso o seu uso consciente e preciso enquanto forma melódica e organização harmônica, mas acima de tudo, vibratória.

Neste ponto ele é enfático na crítica ao desenvolvimento da escuta ocidental contemporânea, na qual nota o esquecimento da importância da vibração e sua ligação com o corpo, algo evidente até mesmo se notarmos o empobrecimento da música sacra atual – um campo sempre fértil para a ação do poder vibratório da voz humana –, das grandes tradições religiosas, cristãs especialmente, que mantiveram suas atenções somente no aspecto melódico. Música esta, que é, aliás, muito empobrecida em relação ao passado, o que transparece o definhamento da escuta já notado por Schafer – por conta da hipervalorização do conteúdo das “mensagens” e descuido na elaboração de “veículos” mais refinados.

Diz o diretor:

[...] Ainda que seja absolutamente necessário ser preciso com a melodia para descobrir as qualidades vibratórias, a melodia não é a mesma coisa que as qualidades vibratórias. É um ponto delicado, porque – para usar uma metáfora – é como se o homem moderno não ouvisse a diferença entre o som de um piano e o som de um violino. Os dois tipos de ressonância são muito diferentes; mas o homem moderno só busca a linha melódica (a progressão das notas), sem captar as diferenças de ressonância. (ibid., p. 142)

Pela ação vibratória do som dos cantos rituais de diversas tradições, construídos ao longo de muitos anos de observação dos seus efeitos sobre o interior dos praticantes e motivados pela busca de contato com o sentido de sagrado concernente a cada cultura, é que tais cantos se tornaram *yantras*. Mas hoje boa parte desse instrumental anda “enferrujado” porque dissociou-se a experiência do sagrado da experiência estética e a grande e primitiva intimidade entre o fenômeno artístico e a expressão espiritual se quebrou – algo sem dúvida necessário para o desenvolvimento autônomo da arte – e tal ruptura aparenta ter vaporizado completamente a noção de elaboração autêntica de expressões artístico-religiosas, salvo apenas no caso das antigas tradições distantes das religiões de massa, como por exemplo as religiões de matrizes africanas, onde ainda se encontram interligados, num todo orgânico complexo, corporeidade, visualidade simbólica e sonoridade.

Em outras palavras, a preocupação quantitativa das grandes religiões eliminou a possibilidade de relação qualitativa com suas próprias expressões sensíveis, pois antigamente estas expressões se ligavam a uma noção de tempo não-imediatista, que hoje se transformou na busca de salvação e graças imediatas, de soluções de questões ordinárias da vida temporal, o que faz a própria expressão musical, por exemplo, ter se degenerado em formas emocionais apelativas correlatas às produções da indústria fonográfica do entretenimento.

Não mais uma música que expresse a complexidade da relação entre o humano e o sagrado, presente em formas sofisticadas ou de simples e preciso efeito sobre “a cabeça, o corpo e o coração” do ouvinte, mas fórmulas rápidas que reduzem o ouvinte à dimensão de um cliente no comércio de afetos com a “filial divina”, através de “músicos-gerentes”.

É na escuta profunda do poder vibratório dos cantos antigos das tradições que Grotowski, portanto, se guia para realizar o movimento vertical entre energias vitais e sutis pelo mecanismo orgânico do atuante, resgatando o sentido muito antigo que o aspecto vibratório teve para todas as tradições: não como efeitos estéticos, mas como *causador de efeitos* sobre o humano. Nesse sentido o que pratica pode ser relacionada a uma forma de escuta reduzida⁶⁸ aplicada, no sentido de que o que está buscando é o efeito material da vibração sonora sobre o todo do organismo do performer (que por simpatia atingirá o audiente), livre de excessivas considerações de uma escuta causal (uma etnologia do canto para ser fiel à formalidade da sua fonte) ou de uma escuta semântica (a lógica da sua aplicação dentro do seu sentido ritual original).

Ao ouvir as composições de contexto sacro de Bach, um coral da igreja ortodoxa russa ou um hino do Santo Daime⁶⁹, nossa crença ou descrença não é levada em conta pelo som, que nos toca e afeta atuando enquanto pura energia vibrátil e organização sonoro-musical. Estas composições visam, em seu princípio movente, ou seja, de tráfego livre entre arte e religião, ser uma ponte imaterial atualizante para aproximar o ouvinte (e o próprio executante) da imaterialidade da “Verdade” que é concebida por uma específica cosmogonia. Essa ponte sonora é criada por uma ainda existente noção crítica do *rito como artifício* sendo uma via de acesso à interioridade humana, a primeira instância onde se pode acessar qualquer forma de transcendência. É uma estrutura objetiva que visa, como já foi apontado através de Gurdjieff e se perseguiu no Drama Objetivo, não ensimesmar o ser, mas lançá-lo para uma

⁶⁸ Escuta causal, semântica e reduzida são conceitos elaborados pelos compositores e pesquisadores franceses Pierre Schaeffer (1910 – 1995) e Michel Chion (1947). Escuta causal é definida como aquela na qual o som serve para informar a sua causa primeira, cuja fonte pode ser visível ou invisível. Escuta semântica se refere ao entendimento do som a partir da linguagem que o acompanha, seja fonética, idiomática, cifrada, etc. Escuta reduzida se refere à “escuta que se dirige às qualidades e às formas próprias do som, independentemente da sua causa e do seu sentido, e que toma o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação em si, no lugar de se buscar escutá-lo buscando outra coisa através dele”. (CHION, 1993, p. 28 – 30, tradução nossa)

⁶⁹ Religião sincrética brasileira, de cunho xamânico-cristão, fundada no estado do Acre nos anos de 1930, pelo descendente de escravos Raimundo Irineu Serra. Sua prática tem como fundamento a utilização do enteógeno conhecido como *ayahuasca*. A sua base doutrinária, assim como os ritos, são suportados completamente no uso da música, com cantos inspirados em ritmos populares como a marcha, a valsa e a mazurca, acompanhados principalmente por maracás de lata e violões. Os cantos rituais são chamados de hinos e distribuídos numa extensa coleção de hinários, com diferentes origens e usos rituais.

experiência de totalidade com o mundo. O canto vibratório antigo como um instrumento, que junto com todos os outros elementos performativos que podem constituir uma arte como veículo, fazem dela uma forma de conhecimento de si, de exploração do próprio espírito (palavra esta que aqui pode ser lida como sinônimo de memória, inconsciente, imaginação). Motta Lima indica um bom caminho para definir ainda mais objetivamente esta fugidia noção de uso de um procedimento artístico, que envolve a fusão equânime das potencialidades do som e do corpo, como via para este conhecimento de si ao qual me refiro:

Eu acho que não é tão difícil compreendermos o que isso quer dizer se formos por um caminho um pouco diferente do habitual. Muitas vezes, não pensamos na arte como uma forma de conhecimento. No livro “*A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*”, nos é apresentada a arte do arco e flecha e ali não se trata apenas de um esporte, mas da utilização dessa arte milenar para, através de sua prática constante, chegar a uma compreensão ampliada da “realidade”. E de si mesmo. Sabemos de monges que utilizam a arte da cerâmica ou da música como forma de ascender a um novo tipo de conhecimento. O que Grotowski propõe é que se utilize a arte performática como um veículo para o *performer* ascender a algo. Grotowski prefere não nomear esse “algo”. Deus? O Nirvana? Para cada grupo ou seita pode ter um nome e ele não pretende fundar uma nova seita. É uma experiência a ser vivida por pessoas que efetivamente queiram (e possam) fazer um caminho de auto conhecimento através do teatro (ou das artes performáticas). (MOTTA LIMA in REVISTA DO LUME, [d. s.], p. 84)

Finalmente, o canto vibratório antigo, sendo uma ferramenta que apenas pelo seu uso não determina a efetividade de sua capacidade de transformação de energias, mas que é dependente do modo como sua realização se articula aos demais elementos do ofício cênico de alto grau profissional, não-diletante, torna-se a principal chave usada para a exploração desse caminho, que em última instância, na obra de Grotowski, é uma “pesquisa espiritual”, tal qual define precisamente Brook, “no sentido que, indo em direção à interioridade do homem, se passa do conhecido ao desconhecido” (BROOK in MÁSCARA, 1996, p. 81, tradução nossa).

Em termos práticos, no período entre 1987 e 1993 o trabalho era organizado através da divisão de dois grupos, que, laconicamente, eram nomeados “*Upstairs*” e “*Downstairs*”, considerando os locais onde os grupos realizavam suas atividades, no andar de cima e no térreo, do *workspace*, respectivamente.

O *Upstairs* era conduzido por Robart e tinha nos cantos haitianos a guia das ações, além do uso dos textos egípcios e da cultura mediterrânea. Já o *Downstairs* era liderado por Richards e centrava-se, sonoro-musicalmente, nos cantos africanos, haitianos e cubanos, e textos antigos, como o Evangelho de Tomé. Com a crise econômica iniciada na Itália em 1993 apenas a equipe de Richards pode continuar em atividade.

Foto 21 – Thomas Richards

As *Actions*, os *opuses* estruturados como as formas performaticamente/cenicamente visíveis nas experiências da arte como veículo também não tinham a finalidade do encontro com o espectador. Mas este, nos momentos em que Grotowski abriu os trabalhos para alguns convidados, era nomeado como **testemunhas**.

Esta mudança terminológica buscava acertar com precisão o sentido da presença daquele que via e escutava o ato do performer do *Workcenter*. Mas apesar dessa mudança não considero que o impacto do elemento sonoro-musical sobre o ouvinte (senão espectador-ouvinte, então “testemunha auricular”), afora o câmbio de material sonológico, tenha sido tão diferente do impacto sofrido pelo auditório das obras da fase teatral. Isto porque a densidade de trabalho sobre este aspecto continuou presente, mais desenvolvida e concentrada sim, mas não qualitativamente superior ao trabalho desenvolvido especialmente na década de 1960, porém, adequada ao momento presente e ao sentido que a pesquisa de Grotowski se guiava. No contexto teatral da época de obras como *Akropolis* e *O príncipe constante* a novidade e a força orgânica da voz, cantada e falada – e de toda a organização rítmico-sonora – derrubavam barreiras e despertavam escutas que estavam adormecidas no grande público das cidades urbanizadas, dos grandes centros culturais onde o TL apresentou-se, na Polônia e fora dela.

Arriscando uma comparação entre o poder sonoro-musical de um espetáculo como *O príncipe constante* e *Action* (ambos os trabalhos que pude apenas ver pela via audiovisual) posso dizer que enquanto no primeiro o som agia como um choque sobre a estabilidade sensorial do organismo, provocando-o, no segundo agia como um afinador sobre a dispersão horizontal dos sentidos, orientando-os. Mas, de maneiras distintas, e com reverberações

também distintas sobre a escuta profunda do ouvinte, não importando aqui sua nomenclatura anterior (espectador ou testemunha), ambas as abordagens sonoras da voz e do seu efeito sobre os corpos e o espaço encaminhavam para estados de silêncio, cada qual com sua própria densidade, uma menos e outra mais sutil. Em ambos o efeito do som é catártico.

No *Príncipe* a provocação se refere a uma agitação do organismo do ouvinte, que é afetado pelo resultado da vibração sonora que transforma o ator em cena, algo difícil de explicar, mas que está ligado a um som originário das regiões mais instintuais (usando a nomenclatura de Grotowski) da experiência humana diante de experiências limites da vida (a morte, a dor, o sexo, o amor), que todos nós já realizamos, ouvimos e testemunhamos ao menos uma vez na vida, inclusive na forma de pesados, constringentes ou apaziguados silêncios.

Em *Action* a orientação se refere à concentração dos impulsos instintuais em formas energéticas sônicas, que tem efeitos precisos sobre a totalidade do organismo e o direciona para expressões e ações com qualidades específicas de presentificação da natureza humana. Em outras palavras, me utilizando novamente de noções das tradições musicais das religiões de matriz africana, o canto ritual é uma representação sonora de uma qualidade energética primária, uma aproximação da força da personificação natural de uma força supra-natural. Um som arquetípico que religa o organismo a um estado corporal arquetípico. Por exemplo, um canto de ritmo rápido e vigoroso que se associa a um comportamento guerreiro, ou um canto lento e com muitas ondulações melódicas, que se associa a um comportamento maternal.

Este caráter dos cantos de tradição faz com que Grotowski entenda-os como personificações, uma forma natural e arcaica que está guardada dentro de cada canto de tradição, e que deve ser abordada cuidadosamente pelo performer, como quem vai de encontro a uma pessoa ou um ser muito antigo que nela reside.

[...] 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 [...] e outros que são idosos. [...] Um canto de tradição é um ser vivo, sim, mas nem todo canto é um ser humano, existe também o canto-animal, o canto-força. (GROTOWSKI in RICHARDS, 2012, p. 143)

Esta abordagem pode ser entendida como uma segunda camada de escuta, após a primeira, objetivamente reduzida no sentido do impacto provocado pela vibração, mas que ainda continua nesse viés, aprimorando esta redução ao considerar como qualidades do som tais

formas energéticas da sua manifestação, algo equivalente a dizer se ele é “rugoso”, “áspero” ou “liso”.

Vejo o canto de tradição, nessa perspectiva de suas manifestações particularizadas, como outra espécie de companheiro invisível⁷⁰ (que colabora com o outro companheiro não-carnal do performer, o espaço) transformado em som, capaz de redimensionar a presença do atuante e direcioná-lo a um profundo trabalho de reconexão com memórias que vão além daquelas que estão apenas circunscritas na vida cronológica ordinária da pessoa, indo em direção a uma memória ancestral.

Esta é uma concepção da verticalidade tangível a qual Grotowski se referia, aquela que significaria voltar “até um tempo difícil de imaginar, onde pela primeira vez se cantou esta canção. Se trata da verdadeira canção tradicional que é anônima. [...] Então em todo este trabalho aparece o aspecto vertical, [...] sempre mais [até] “estar de pé no começo” (GROTOWSKI in MÁSCARA, 1996, p. 75). Nesse sentido, esta escuta do diretor sobre os cantos de tradição, sobre a qual me refiro como reduzida, se define como reduzida na origem e no percurso da relação de entendimento com eles enquanto ferramentas. E ao fim, esta escuta, com seu entendimento dos cantos como chaves de experiência de estados densos e sutis de presença, rememoração e reconexão com uma linhagem pessoal ancestral (que trazem a percepção de pertencimento a uma história no mundo), transforma-se em escutas causais e semânticas inventadas pela própria capacidade criativa e de realização de um processo de autoconhecimento interior conduzido pelo performer, em seu trabalho sobre si. Enquanto a escuta reduzida é uma atitude objetiva com os cantos enquanto formas sonoras espacializadas, vibratoriamente afetando os ambientes, as demais são subjetivas e constroem a relação íntima com os significados e potência de afetos evocados através do som-música.

Wolford (1997, p. 373, tradução nossa) dá um relato dos efeitos sobre a percepção que os cantos vibratórios lhe trouxeram, por ocasião de um testemunho⁷¹ de uma realização de *Downstairs Action*:

[...] Eu me lembro que por horas eu literalmente não podia falar, não podia formar palavras, mesmo em pensamento. O impacto da vibração no trabalho dos *atuantes*

⁷⁰ O canto pode ser considerado como um companheiro invisível de outra espécie porque na metodologia de Grotowski desenvolveu-se a noção de que era necessário ao atuante, como uma maneira de estabelecer contato com o exterior e não se ensimesmar em estados pseudoemocionais, encontrar uma relação com um companheiro de ordem imaginária, ainda que estivesse com outros parceiros em cena. Este companheiro poderia até mesmo estar projetado nesses mesmos parceiros de cena.

⁷¹ A ideia de testemunho vem justamente pelo fato da *Action* não estar dirigida à percepção dos espectadores, mas à dos atuantes. Por isso este “espectador” era convidado não para assistir um espetáculo, na acepção óbvia do termo, mas em resumo, um processo ritual organizado sobre formas dramáticas.

sobre os cantos rituais [...] emocional, fisiológico [...], o poder das ações desenvolvidas ao redor deles, a intensidade concentrada da performance – tudo isto junto abriu algo em mim. [...] Além desse limite, havia somente silêncio.

Este relato, de certo modo recente, em muito se assemelha ao relato de Flaszen, sobre o silêncio dos espectadores após *Akropolis*, a mais de 50 anos atrás, e que foi descrito no capítulo 3.

Outro relato de Wolford (ibid., p. 412, tradução nossa), mas desta vez como testemunha da obra *Action*, exemplifica a impressão psicofísica causada pelos cantos vibratórios nela utilizados, apontando para o som como esse outro “parceiro invisível” para o performer e outro “atuante” para o espectador-ouvinte, dentro da obra grotowskiana.

Do fundo do espaço [de trabalho] uma canção é ouvida – eu nunca ouvi uma canção como esta antes. Ela é iniciada por Richards, que canta com uma flutuação de vibração muita viva, muito extrema, que a canção se torna num certo sentido tangivelmente presente no espaço. Eu entendo de uma forma que eu nunca poderia antes o que Grotowski quer dizer quando fala de “qualidades vibratórias as quais são tão tangíveis que num certo sentido elas se tornam o significado da canção” [GROTOWSKI in RICHARDS, 2012, p. 142]. A ressonância é espacial, concreta; ela atinge minha pele de uma maneira particular. Existe alguma coisa... quase inumana nisso, nada como algo que eu tenha sempre imaginado que uma voz humana poderia fazer. Como se não somente palavras e melodia, mas mesmo o próprio cantor fosse *aspirado* pelo canto. Não que as palavras ou a melodia fossem feitas com menos precisão – exatamente o oposto – mas essa poderosa flutuação de ressonância – física tanto quanto audível – a presença viva da canção, plenamente trazida à luz e corporificada, é tão estranha para minha percepção, tão única, que é como se eu experienciasse um *canto* pela primeira vez.

A postura desejada para a testemunha de uma *Action* era a de uma passividade vigilante, talvez melhor dizendo, de uma escuta ativa. Por mais que muitos cantos fossem envolventes também pelo aspecto rítmico e mesmo pela beleza da musicalidade em si, o que se exigia de quem estivesse presente era que não se tentasse cantar “junto com os atuantes, batesse palmas, ou se mover nas cadeiras no ritmo dos cantos” (ibid., p. 410). Apenas uma postura de presença silenciosa, delicada e atenta garantiria a qualidade da ação artística-ritualística, que não seria disturbada.

Interessante é ver-se como hoje em dia, com o apoio da própria natureza mais extrovertida dos cantos afro-estadunidenses, estimula-se justamente uma postura diametralmente contrária, nas estruturas do evento performativo denominado *Open Choir*, conduzidos pelo OP. Nele o que importa é justamente o cantar junto e a livre manifestação do corpo, seja com palmas, dançando ou seguindo as proposições de movimento pelo espaço que os atuantes sugerem.

Voltando a ter como parâmetro as experiências do período teatral, outra mudança de ponto de escuta está na percepção do papel da ressonância, entendida como um termo prático-conceitual. Enquanto na primeira fase a ressonância era algo a ser buscado na relação com o espaço, em sua resposta acústica influenciando sobre os impulsos do corpo, na arte como veículo a perspectiva tem uma sensível transformação. Ainda que não descarte a noção de relação entre sonoridade-música e espaço, a atenção se volta mais para a ação da ressonância sobre a interioridade do organismo, e este, através dos impulsos, influenciando sobre o tecido sonoro do canto – o canto como *força viva*. Os impulsos orgânicos provocando e adaptando-se ao canto, sem alterar sua precisão estrutural e permitindo que a vibração os retroalimente e vice-versa. Biagini define esse movimento da seguinte maneira: “[...] Menos uma ressonância no espaço e mais uma ressonância interna que [cria] um rio energético dentro do corpo de cada ator” (BIAGINI apud MOTTA LIMA in REVISTA DO LUME, (...), p. 84).

A própria postura de Grotowski, nesse período, se transformou ainda mais, se consolidando como a de “*teacher of Performer*”, “conselheiro ancestral” ou *espectador-ouvinte de profissão*. Apenas por causa dessa postura, de quase anonimato, na qual não dirigia ou elaborava as estruturas, mas somente orientava os erros e acertos de Richards e transmitia-lhe conhecimentos sólidos da investigação de toda uma vida, o velho diretor polonês pode apurar a escuta da materialidade dos efeitos da vibração sonora, através do corpo-voz e sua relação com o ambiente, sobre o atuante e a audiência. Dessa posição de escuta que exercitou é que se destaca sua escolha programática pelos cantos de tradição, adensada na arte como veículo, como um meio pragmático para o trabalho com um fim objetivo sobre aquilo que é subjetivo no ser humano, sua interioridade imaterial.

Esta conversa bem-humorada entre a diretora e pesquisadora de teatro brasileira Celina Sodré e Grotowski (QUESTÃO DE CRÍTICA, 2010), após um testemunho de *Downstairs Action* em 1988, reflete a confiança deste na abordagem experimental e das descobertas que realizou trabalhando com os cantos de tradição por mais de duas décadas:

Grotowski: Isto não é a macumba.

Celina: Mas, o senhor conhece a macumba?

Grotowski: Eu não conheço a macumba. Eu faço a macumba!

5.2 Por que os cantos de tradição? E cantar, por que?

É possível se construir uma visão crítica da abordagem de Grotowski dos cantos de tradição como materiais fundamentais das pesquisas que ocuparam quase toda a segunda metade da sua trajetória artística. Mas para isso deve tomar-se como ponto de partida a ideia de colonização artística, gerada por um movimento de contato intercultural, iniciado a partir dos anos de 1960, como um possível mal-entendido da contracultura ou uma leitura equivocada sobre esta (falo isso mais especificamente no campo das artes cênicas).

Esta colonização pode ser vista como uma apropriação, equivalente a feita na esfera econômica, de recursos de uma determinada cultura estrangeira, movida especialmente por artistas de países europeus ou dos Estados Unidos, no sentido de transformar aquilo em produto estético, ou, quando muito em inspiração para a criação. Sem de fato estabelecer o diálogo de alteridade com a cultura com a qual se contata, sem ter o princípio do encontro das diferenças como um ponto de importância.

Grotowski, em relação ao modo como realizou suas pesquisas transculturais, demonstrava um autocrítico agudo, além de deixar claro qual era o seu objetivo e o seu programa investigativo ao estabelecer colaborações com pessoas de diferentes culturas e tradições. Neste programa, no qual descobriu o poder de ação dos cantos antigos sobre o corpo humano, não estava interessado no exotismo, no sincretismo e nem buscando novos estímulos para animar uma possível necessidade de vitalidade que não estivesse encontrando dentro do seu próprio seio cultural, a Polônia e a Europa como um todo. Os cantos estavam circunscritos entre as “simples ações para conduzir o trabalho sobre si mesmo” (GRIMES in SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 272, tradução nossa).

Por que um polonês viajaria tanto para conhecer outras culturas, estabelecer colaborações transculturais, concentrar boa parte do seu trabalho em descobrir os processos orgânicos gerados no corpo humano através de cantos africanos e afro-diaspóricos, deixando como continuadores um afro-americano e um italiano, que continuam investigando as possibilidades do corpo com o apoio de outros cantos, inclusive rock ‘n roll?

A resposta que proponho é a própria atitude investigativa antropocêntrica, o que quer dizer, a exploração das possibilidades humanas e da sua tecnologia orgânica, psíquica e biológica. Nesse sentido, Grotowski se orienta pela crença de que toda e qualquer cultura humana pertence ao homem para além de suas classificações étnicas e nacionais, se estas classificações forem entendidas como formas de cristalização de identidades. Pertence

enquanto patrimônio do conhecimento da humanidade gerado sobre si mesma, através de seus encontros com o mundo.

Partindo do entendimento de que as antigas civilizações mediterrâneas conformaram a cultura ocidental, estabelece um sólido ponto de apoio ao seu projeto para-artístico, embasado antropológicamente. Compreendendo a África como berço da humanidade, parte dela como *fonte-mater* para daí seguir, não apenas por lógica científica, mas também por uma boa dose de intuição e imaginação poéticas, para se chegar à ideia de refinamento dos instrumentos (*organons/yantras*) que teriam ganho unidade na região mediterrânea, até se espalhar, por migrações, nomadismo e diásporas, por outras partes do mundo, voltando à própria África, mas também para as Américas. Nesse ponto, além da evidente relação entre a cultura yorubá com as tradições afro-caribenhas, via ainda uma reminiscência dos antigos *mistérios* egípcios e gregos nestas manifestações. Enfim, trabalhava pela perspectiva da tradição como um princípio em movência e não estático. A mesma ideia que o ator e *griot*⁷² Hassane Kouyaté expressa quando diz que “se a tradição não se movimenta não há encontro” (informação verbal)⁷³.

O canto de tradição é uma forma de estabelecer uma conversa entre um possível passado concreto, registrado quase que fonograficamente num canto antigo, e as sensações vivas do presente. É uma conversa que troca conteúdos de memória, promovendo a reconexão do cantante e do ouvinte com uma incerta linha histórica pessoal e coletiva. Incerta, mas perceptível. É uma *conversa ritualizada*, para usar a definição do antropólogo Martin Lienhard sobre a música ritual do *palo monte*⁷⁴, na qual, através do conteúdo memorial, que ajudam a transcender o aspecto puramente localizado do ritual, “oferecem o “testemunho” histórico deixado pelas sucessivas gerações de descendentes” (LIENHARD, 1988, p. 22).

Mas Grotowski vê no canto de tradição um caminho ainda além, mais amplo, em direção a uma origem comum da humanidade, que por ser uma origem anônima, representa uma fonte de vitalidade e pertencimento aberta para qualquer pessoa, independentemente de ser um branco europeu cantando cantos negros, por exemplo, desde que se respeitem os

⁷² *Griots* ou *djelis* são os grandes detentores da cultura oral em muitos países da África, especialmente na Costa Oeste. Nas comunidades possuem várias funções, como a de contador de histórias. Sua expressão artística integra principalmente a palavra e a música (canto e instrumentos). Os Kouyaté são uma linhagem centenária de *griots*, tendo como o mais famoso representante Sotigui Kouyaté (1936-2010), também ator, que atuou durante muitos anos no Centro Internacional de Criação Teatral (CICT), dirigido por Peter Brook.

⁷³ Informação fornecida em *workshop* realizado em 2010, no SESC Consolação.

⁷⁴ Forma ritual afro-cubana, de matriz banto, cujos cantos são denominados *mambos*. São parte do atual repertório investigado pela equipe do OP.

modos de abordagem necessários ao funcionamento deste instrumento ancestral. E esse respeito não está constituído por uma mítica ou superstição sobre os tabus que poderiam estar ligados aos cantos. Está fundamentado pelos parâmetros técnicos do trabalho para que este realmente funcione como uma arte-veículo, e por uma ética que pode ser colocada de forma equivalente a uma relação inter-humana – já que os cantos são seres vivos na sua concepção -, ou seja, buscando uma convivência justa e não uma exploração comercial.

Voltar a esta origem não como uma ação em geral, mas um esforço de definir com precisão máxima - num trabalho entre memória e imaginação através do canto que impulsiona e é impulsionado pelo corpo - onde se estava no *princípio*. Esse onde é de ordem subjetiva e vai variar sempre de pessoa a pessoa. A citação seguinte demonstra bem a variabilidade de possibilidades dessa abordagem de um canto de tradição:

Quem é a pessoa que canta a canção? É você? Porém é uma canção de sua avó. Ainda é você? Porém, se está explorando a sua avó, com os impulsos do seu próprio corpo, então não é nem você nem tua “avó que cantou”, é você explorando a sua avó cantando. Mas talvez vá mais longe, até algum lugar, até um tempo difícil de imaginar, onde pela primeira vez se cantou esta canção. Se trata da verdadeira canção tradicional que é anônima. Nós dizemos: foi o povo que cantou. Mas nesse povo existe alguém que começou. Você tem a canção, você tem que se perguntar onde começou a canção. [...] Uma canção primária que alguém repetiu. Você observa a canção e se pergunta: onde se encontra esta encantação primária. Em quais palavras? Talvez estas palavras tenham desaparecido? [...] Se for capaz de ir com esta canção ao princípio, já não é sua avó quem canta, mas alguém de sua estirpe, de seu país, de seu povo, do lugar onde se encontrava o povo de seus pais, de seus avós. [...] Quem era essa pessoa que cantou assim? Era jovem ou velha? Finalmente vai descobrir que você é de alguma parte. Como se diz em uma expressão francesa: “Tu és filho de alguém”. (GROTOWSKI in MÁSCARA, 1996, p. 75, tradução nossa)

Outra via de crítica à proposta de Grotowski sobre os cantos de tradição é pensar o que legitima este uso, levando-se em conta a perspectiva daqueles que forneceram a matéria-prima sonoro-musical, os detentores legítimos das tradições. Camp (2008, p. 77) traz reflexões sobre esse ponto bem atualizadas com a forma de se pensar os direitos autorais/de preservação das matrizes culturais, problematizando o senso comum dos elementos sonoro-musicais destes contextos como questão somente de “domínio público”:

[...] hoje em dia não é fato raro um cantor ou músico tradicional impedir um estrangeiro de gravar suas músicas. Apesar do pensamento corrente de que a música tradicional é um baú do tesouro que pode ser aberto por qualquer um à procura de suas produções criativas, são muitos os músicos tradicionais que tentam preservar a sua música da propagação. Alguns exigem proteção para sua música, e cada vez mais o têm feito com o auxílio de organizações não-governamentais e agências estatais nacionais. Na Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Ompi), há um debate crescente a respeito das opções legais para a proteção da música tradicional e das “expressões culturais tradicionais” (ECTs) em geral.

O autor ainda indica, em seus estudos etnomusicológicos na região do Alto Jequitinhonha, Minas Gerais, a existência de uma hierarquia que autoriza alguém a cantar um canto ritual, seja num contexto sacro/festivo tradicional, seja fora dele, como numa apresentação “popular” (CAMP, 2008, p. 79). Esta hierarquia funciona como um mecanismo de preservação do canto contra a degeneração, ainda que nos tempos atuais, de alta velocidade nas trocas culturais pela informação no mundo virtual, este mecanismo tenha perdido muito de sua eficácia, e mesmo sentido. De forma similar o diretor polonês entendeu o tratamento da preservação dos cantos vibratórios antigos, por isso o rigor no processo de aprendizagem, da necessidade de “acordar os ouvidos” (informação verbal)⁷⁵ e de não banalizar estes cantos em situações triviais, desconectadas minimamente de um contexto de concentração de forças psicofísicas nos quais eles nasceram e se desenvolveram, seu *ethos* ritual.

Camp usa como exemplo o caso de um canto tradicional, conhecido como *Kuenda*, que foi gravado sem autorização por parte do seu cantador, Ivo Silvério da Rocha, um dos últimos conhecedores dos fundamentos dos vissungos, e se disseminou de várias formas, até numa novela (Chica da Silva, TV Manchete, em 1996), onde teve sua forma e ritualística completamente adulterada pelo arranjo e a produção de estúdio. Nesse processo existe a degeneração, mas também o revigor da tradição pelo encontro da canção com novos contextos sociopolíticos e culturais, a partir do momento que novas gerações também podem descobrir outras vias de reencontro com a fonte de tradição que está impregnada no canto. Os jovens de muitas comunidades tradicionais, como no caso da que Camp estudou, em sua maioria, já não tem interesse em aprender este dado cultural, até por conta das grandes e rápidas transformações que o impacto tecnológico trouxe a estes lugares, sem tempo para o processamento da relação entre tradição e contemporaneidade. O autor tece este rico comentário sobre a movência do canto como forma de (auto)preservação:

Por exemplo, na periferia de Belo Horizonte, ouvi a canção durante a comemoração do aniversário politicamente importante da abolição da escravidão brasileira. A canção foi interpretada por um grupo de garotas de uma comunidade afro-brasileira de subúrbio. “Kuenda” se tornou parte da tradição oral-auditiva dessa comunidade; contudo, no processo de transmissão auditiva e pela mídia a canção perdeu a identidade ligada aos portadores das culturas originais. A canção migrou geograficamente e também em sua dimensão estética e em seu sentido. Sofreu um processo de mutação, passando de uma expressão religiosa rural de um grupo de homens para um emblema regional da história afro-brasileira, e também para um símbolo político urbano. [...] Não faz diferença alguma se “Kuenda” foi copiada por um equipamento de gravação ou pela memória do entrevistador, porque o que estava em jogo não era a reprodução da interpretação e sim o uso do “trabalho musical”. (CAMP, 2008, p. 80-83)

⁷⁵ Informação fornecida por Richards, à guisa de conselho para mim, em workshop realizado em maio/2013 no SESC Consolação, por ocasião da ocupação realizada na unidade pelo *Workcenter*.

Acredito que o que legitima o trabalho pertinaz de Grotowski sobre os cantos de tradição como instrumentos, a partir das potencialidades como tecnologias orgânicas que neles descobriu, para além do “experimentalismo excêntrico”, é justamente a sua noção da importância de trabalhar próximo aos representantes das fontes tradicionais, como se vê desde o Teatro das Fontes, e cujo exemplo maior é a estreiteza de colaboração com Maud Robart, tão importante para o desenvolvimento das pesquisas quanto o foi Richards. O trabalho com aqueles representantes teve uma duração de médio e longo prazo, e não se restringiu a rápidas visitas de curiosidade artística “turística”, mesmo naquelas de curta duração, como na Polônia Oriental. Ainda que sonoro-musicalmente não tenha sido claramente nada destacado nesta viagem, depreendo que ao menos no contexto da dinâmica da performance ritual comunitária algo se apreendeu, e interessou como forma de articulação tempo-rítmica e de contato coletivo, que ainda pode ser revisitado no trabalho de Slowiak com as comunidades *Shakers* e de Biagini com as comunidades afro-estadunidenses.

Estar próximo à fonte do canto de tradição, através de um representante legítimo dela, era estabelecer uma relação de vitalidade com a mesma. Justamente pelo contato não-mediado “eletronicamente” na aprendizagem – o mais fácil seria mesmo ir gravar, ainda que com a autorização do transmissor e depois continuar o trabalho em sala – é que a vida, a memória e a experiência preservadas no canto antigo podem ser encontradas através de uma nova oralidade, que é o que se estabeleceu como função para Robart, e, numa outra medida, para Lloyd Bricken, no OP, que com sua origem no Alabama, sul dos Estados Unidos, e conhecimento nato e experiência pessoal com as *southern songs*, pode colaborar com os estudos sobre esse manancial de vida sonoro-musical (em termos linguísticos e antropológicos).

Richards (2008, p. 42), apresenta outra visão sobre a ideia de oralidade como forma de aprendizagem dos cantos, relativizando a necessidade da própria presença de um detentor da tradição para validar o processo, e considerando mesmo o uso de gravações fonográficas como um meio válido – algo que se normalizou nas práticas do *Workcenter*, após a saída de Robart. Para ele a real transmissão oral (ou “voz direta”), através da qual se aprende um canto da tradição onde se está inserido, é uma ação de longa duração, que atravessa muitas fases na vida de um ser humano, se iniciando a aprendizagem de uma canção já nos impulsos que uma criança absorve no colo da mãe, e que permanece incorporada à criança, como ressonância e memória física. E prossegue na adolescência, no contato com alguém mais velho, que por sua vez ensina o uso específico do canto como uma ferramenta para algo preciso (um rito, uma

celebração). Uma linha contínua de aprendizagem que ocorre somente onde a tradição é sentida e realmente vivida. Algo que não necessariamente ocorrerá mesmo com alguém nascido e inserido numa dada cultura, pois seu uso do elemento de tradição, nesse caso, o canto, pode se restringir apenas aos aspectos superficiais da melodia, da forma (como ele próprio havia vivido antes da escuta de Grotowski do seu canto no banheiro), não apresentando um conhecimento sobre como realmente usá-lo como uma ferramenta para a transformação de forças vitais.

Dirige sua crítica especialmente ao uso que alguém possa fazer da noção de transmissão oral como um selo de qualidade sobre si mesmo, “um tipo de diploma relacionado à tradição, e dessa maneira não ter de lidar com o que realmente precisa ser considerado, a questão da autenticidade, a qualidade do fazer individual e a integridade do próprio trabalho” (ibid., 43, tradução nossa).

Pode-se aqui também ser questionada a relação que Grotowski teria estabelecido com os mestres anciãos, os detentores dos conhecimentos mais legitimamente qualificados a uma transmissão. Muito do cuidado dos mestres de tradição, por exemplo, os das manifestações afro-brasileiras de Milho Verde-MG, local onde Camp realizou seus estudos, reside no medo de que a perda de domínio do conhecimento ritual dos cantos, com a liberação para o livre uso, causaria a destituição dos seus *status* como principais transmissores desses saberes musicais e performativos, diminuindo sua própria importância simbólica dentro da comunidade (CAMP, 2008, p. 81). Mas Grotowski seguindo um programa lúcido no terreno de “experimentalidade experiencial” da arte como um veículo, dialogou como um buscador que ativamente quer criar um caminho próprio, não reproduzir dogmatizações, estéticas estrangeiras ou criar um grande museu performativo em movimento.

Por isso falou tanto da atitude do usurpador, que cometendo a alta traição de criar esse caminho autêntico e de uso competente da aprendizagem conquistada, permite que suas fontes, das quais nunca pode de fato se apartar, sob o risco de esterilidade simbólica, continuem a ser conhecidas, e mesmo evoluídas, através do seu próprio percurso, que sendo novo, também é uma superação do aprendizado recebido anteriormente, a ultrapassagem do mestre “em um quinto, em vinte por cento, senão a tradição se deteriora” (GROTOWSKI, 1996, p. 13). Seu ponto de escuta sobre os cantos de tradição pode ter sido o de escutar neles a possibilidade (talvez até uma mensagem cifrada latente dos seres/forças que percebeu estarem registrados nos cantos) de ampliarem seu espectro de ação para além das circunstâncias restritas dos seus meios, pois antes tocou-as com todo o respeito como *organons* ancestrais, e

não meras perfumarias cênicas, por isso um longo trabalho sistemático para compreendê-las objetivamente como ferramentas e chaves performativas que conduziam à interioridade humana.

Neste momento acho importante trazer novamente pra conversa Meyerhold, que não apenas superou, mas questionou Stanislavski, seu mestre, e que construiu o seu fazer artístico em extrema colaboração com o fenômeno sonoro-musical, antecedendo em muitos anos as práticas do diretor polonês nesse campo.

De forma oposta à Meyerhold, que “explicou o uso musical como uma restrição do tempo” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 88), a pesquisa no *Workcenter* define, tanto no início, com Grotowski em vida, quanto na fase atual, o fazer sonoro-musical – entendido como elemento orgânico de um sistema total de trabalho investigativo e criativo – como aquilo que fornece a base onde a própria comunicação vocal dos atuentes se estabelece – uma renovada forma de conversa ritualizada.

O diretor russo via na música uma forma de regular as intenções dos atores, timbres da fala, além de um elemento acompanhante dos diálogos entre eles, tendo a liberdade do som musical ser uma variante melódica do discurso ou um contrastador. Além disso, a música só tinha autonomia a partir da sua relação com as personagens de uma peça, como, por exemplo, a montagem *O Professor Bubus*, onde cada personagem tinha seu tema musical.

No extremo oposto, o modo como Grotowski e seus continuadores no *Workcenter* se apropriam do elemento sonoro-musical para a criação no campo performativo faz com que cada canto/canção seja visto e tratado como um personagem em si, mas de forma mais precisa. O canto/canção é visto na sua potência vital. Sua origem, a informação ancestral que carrega, a experiência interior que deseja comunicar, como uma carta sem papel através dos tempos. Nesse sentido é que Grotowski define os cantos de tradição como presenças (pessoas) de um tempo passado. Essa ideia prossegue atualmente, ainda que transformada pela presença da forma do cantar contemporâneo, com a introdução das canções urbanas (rock, pop, folk) pelo *Open Program*.

Ainda no campo comparativo, mas apenas para se ter um referencial histórico com o qual dialogar, para se chegar aos pontos importantes descobertos ao longo da fase da Arte como Veículo no modo de relacionamento com os fatores sonoro-musicais, é importante destacar como a consciência aguda da música por parte dos atores de Meyerhold era necessária para se manter “a unidade da tensão musical e cênica”:

Em Bubus, representava-se bem porque havia sido criado um fundo musical que servia como autocontrole. O ator queria fazer uma pausa, mas a música corria atrás dele. Ou então ele queria se deixar levar pela improvisação e isso não acontecia, pois tudo era perfeitamente orquestrado como em um plano-sequência contínuo [...]. (MEYERHOLD, 1925 apud BARBA-SAVARESE, 2012, p. 89)

Esse mesmo sentido de *autocontrole* se faz presente no uso do canto vibratório antigo como instrumento/chave nas pesquisas do *Workcenter*. O canto é visto como uma forma de canalização de forças interiores do atuante, que variam de densas a sutis, e que podem ser orientadas pelas específicas qualidades sonoras de cada estrutura melódica e rítmica que conforma as palavras cantadas. A forma determina o canto e ao mesmo tempo o canto determina a forma, o que é indicado ao não se objetificar o canto antigo, ao tratá-lo como um organismo vivo, ao se “perguntar ao canto como ele gostaria de ser cantado” (BIAGINI in R. BRAS. EST. PRES., 2013, p. 188). Assim se garante ao performer um modo particular e consciente de se guiar no campo ressonante, que tende a dissipar o contato do atuante com o fazer concreto na materialidade dos fatos presentes (um dos efeitos do uso de mantras é o corpo estático e por isso não interessou a Grotowski) por estar em contato com o corpo material-imaterial e vibratório do som, com seus efeitos sobre o espaço interno e externo. Descubrem-se ações físicas que emergem do encontro com o canto, e buscando-se o rigor na realização da partitura destas ações físico-sonoras, protege-se do risco das forças potenciais que emergem dos cantos e seu processo vibratório levarem o atuante-sonante a um lugar de pura ressonância, ensimesmado e tragado pela canção, incapaz de ter um diálogo criativo com ela, com suas potencialidades como instrumento de atualização de memória ancestral e religação com aspectos sutis da psique. A estrutura é o que concede a possibilidade de verticalidade do processo de cantar os cantos antigos e deles funcionarem dentro do sentido com o qual foram criados num distante passado. É o que Grotowski (2012, p. 143) chamará de *ficar de pé* diante do canto:

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

Seguir nesse caminho com a consciência e o respeito a alguma forma do canto – mesmo que ajustada às específicas necessidades -, que se caracterizam pelo rigor na execução rítmica, melódica e harmônica (pois se trata também de um cantar coletivo), dá mapas suficientes para que o cantante mantenha o importante ponto de conexão com a noção da estrutura do trabalho como investigação humana no campo artístico-performativo e não uma busca de transcendência místico-religiosa, já que a arte visa criar, mesmo que

minimalisticamente, signos capazes de serem seguidos, o que não quer dizer necessariamente compreendidos, pelo seu observador, leitor, espectador, ouvinte. O canto se torna o próprio mapa do itinerário vertical buscado na arte como veículo, “o canto, nutrido pelo processo, torna-se um caminho, o caminho para casa, procurando por essa centelha escondida na pessoa” (BIAGINI in R. BRAS. EST. PRES., 2013, p. 191).

O cantar, dentro da proposta de seu uso por Grotowski no *Workcenter*, é um elemento que permite o desenvolvimento de um modo sutil de se trabalhar a energia no tempo, porque muito da construção da presença do performer não está somente na relação com o espaço exterior, e não se faz somente numa relação dirigida para a percepção do público, acontecendo, sobretudo, no espaço interior de quem realiza a ação física e vocal, em sua subjetividade tornada fato e signo objetivos através do canto. Dessa forma é que se justifica a impressão de que os cantos emergem de lugares de escuta profunda do cantante, muitas vezes com movimentos pouco exteriorizados, onde se percebe o corpo emitindo impulsos vivos, criados a partir inicialmente da relação com o canto, o que se canta (qual arquétipo, qual força) e o que o canto nele canta (memórias, associações), que depois se desdobra nas reações aos contatos exteriores, os parceiros-coro e as “testemunhas auriculares”. Dessa escuta profunda primeira, com suas ramificações sobre a presença do atuante no tempo performativo é que emergirá também a escuta profunda e as reminiscências poéticas da própria audiência, fechando assim o ciclo que faz o evento cênico-sonoro ser percebido e fruído como uma totalidade orgânica espaço-temporal, mesmo que efêmera.

O canto de tradição é o primeiro texto dos atuantes, sobre o qual desenvolvem sua dramaturgia de *ações*. Dramaturgia entendida não apenas como organização de ideias num certo sentido (linear ou não-linear), mas como sucessão de eventos no tempo, interdependentes, implicando dinâmicas rítmicas que cambiam direções e variam tensões, num nível que é ligado ao organismo do ator e à sua relação com a vida que o canto antigo guarda, cuja tecedura, se desenvolvida sobre os pressupostos corretos da preservação da vitalidade inerente ao canto e da sua capacidade de gerar vitalidade ao corpo do cantante, se dirige também ao espectador-ouvinte, incluindo-o na trama dramatúrgica que orchestra a composição de ações que

envolvem o espectador em nível nervoso, sensorial e sensual”, [ações num nível de] “coerência que não depende do significado, e sim da capacidade de convencer, de manter acordados e de estimular os sentidos do espectador como uma música que não se dirige ao ouvido, mas ao sistema nervoso do ator e do espectador. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 128-130)

O ato de cantar cantos de tradição, de contexto ritual, como Grotowski processou, pode ser metaforizado como o por-se em movimento as rodas de um veículo velho e eficiente para um “êxtase laico”, onde o cantante e seu ouvinte podem ser lançados para um campo de sensações não-ordinárias sobre a percepção cotidiana que temos da realidade. Um campo infinitamente menos esotérico do que uma pessoa desavisada poderia crer, mas ligado apenas a uma percepção aguda do tempo presente, da consciência da presença em um mundo que se rege por forças naturais impossíveis de ser abarcadas somente pelo pensamento; enfim, uma dimensão de reconexão com uma fonte ancestral de conhecimento comum, ainda que coletivamente inconsciente, e que permite que se aja na atualidade com qualidade de presença, pois o contato com ela fortalece e localiza o espírito individual no tempo, que sabe que “não está cortado, estéril, infecundo” (GROTOWSKI in MÁSCARA, 1996, p. 75), que tem a sensação concreta de uma raiz. Nesse sentido se confirma a ideia de Grotowski sobre o performer como um “pontífex, um fazedor de pontes” (ibid., p. 77). Os cantos lançam as cordas.

O canto de tradição é uma estrutura em si e ao mesmo tempo é um elemento externo que organiza e vivifica uma estrutura de ações. A repetição competente do canto, com respeito preciso à sua forma, melodia, tonalidade e ritmo, e principalmente, à vibração, é um caminho de restauração da vida e do sentido interno que gerou o canto num tempo remoto, e por consequência da recriação do fenômeno de organicidade atualizada da presença do performer, em voz e corpo, caracterizada por fluência tempo-rítmica e adaptabilidade às variáveis da situação performativa no instante em que esta acontece. Porém o canto não pode ser visto como uma ferramenta independente e que sobressai como o sujeito dentro da investigação e criação de Grotowski no *Workcenter*, pois seria outra forma de objetificar o sujeito principal (o atuante), de maneira similar a que Caesar (2014) se refere ao artista sonoro contemporâneo e o uso que este faz dos recursos de alta tecnologia.

Em linhas gerais, este autor comenta que a veloz evolução das ferramentas tecnológicas nos últimos anos, no campo da música eletroacústica, tem trazido uma crise cada vez maior ao compositor, o agente musical, em relação à sua obra e ao seu domínio sobre o dispositivo maquínico. Nessa perspectiva aquele “se crê sujeito do uso do dispositivo quando é mais que tudo seu objeto” (ibid., p. 4). E de forma ainda mais ampliada sugere que em relação às altas tecnologias “isso implica em admitir que de algum jeito, simetricamente, prestamo-nos, seres humanos, ao papel de objeto delas” (ibid., p. 1). Caesar e outros compositores/músicos, como uma forma de realinhamento da relação homem/dispositivo

tecnológico, e como percepção da necessária re-objetificação da máquina, tem explorado o deslocamento dos equipamentos para ambientes naturais, para criar a partir da captação de sons vivos, de uma mata, por exemplo, tendo o computador como veículo, mas o corpo como ponte, imerso num ambiente onde os sentidos se amplificam, e a sonoridade eletroacústica pode encontrar uma dimensão orgânica de operatividade criativa renovada, que supere os clichês das *marcas tecnográficas*, que define como

os trechos ou eventos em músicas que, por alguma maneira, manifestavam essa presença - sobretudo quando ela parecia ali estar por involuntária permissão de compositores, talvez ingenuamente persuadidos de serem seus autores. (CAESAR, 2015, p. 2)

As reflexões e práticas atuais sugeridas por este artista sugerem pontos de contato com o trabalho realizado no Teatro das Fontes, visto anteriormente, no que concerne às práticas psicofísicas e performativas que Grotowski nomeou como ecológicas.

No que diz respeito à questão sobre os cantos de tradição e a objetificação do cantante, o paralelo com a cautela do diretor quanto a estes cantos, com sua “alta tecnologia vibratória”, está justamente neste ponto onde é necessário que o performer mantenha a atenção ativa sobre a ação passiva para que não se deixe levar, nem pela potência de subjetividade que o canto gera, nem se iludir por rasas camadas de exotismo ou esoterismo que pode encobrir o verdadeiro sentido e pragmática desses cantos. É um erro comum entre aqueles que se aproximam de um tipo de trabalho como esse, ansiosos por resultados formais ou grandes “revelações”. Se no primeiro caso, a relação amadurecida com o canto, a objetificação do sujeito atuante-sonante está no risco de sucumbir à vibração – e nela colapsar e não ter um padecimento de experiência -, no segundo caso, a objetificação reside na sua própria transformação num clichê de formas idealizadas, a cujo canto, com sua vida permanecida escondida, é apenas melodia, mas não vibração, como Grotowski já apontava.

O canto é dimensionado como um instrumento vivo a serviço da vida do performer, das suas ações e do seu processo interior de abertura de percepções e transformação energética. Biagini (in R. BRAS. EST. PRES., 2013, p. 189) problematiza e redimensiona a importância dos cantos dentro do trabalho, o que serve para ajudar a corrigir muitas mitificações que foram construídas em torno deste elemento na trajetória do diretor e do *Workcenter*. Ele afirma que “o canto mesmo não tem importância. Se ele encontrar um espaço em você que não estiver obstruído, um espaço no qual alguma coisa possa crescer e nutrir o trabalho a ser feito, aí sim ele é importante” (BIAGINI in R. BRAS. EST. PRES., 2013, 189).

E este pensamento ainda se complementa desta forma: “As fontes antigas somos nós” (ibid., p. 185).

Cantar os cantos de tradição, ou como Grotowski os nomeou desde o princípio, os antigos cantos vibratórios, pode também ser compreendido como um ato que reatualiza *cantos de experiência*, reforçando assim a visão de Biagini do cantante como a presença atualizada da ancestralidade. Por cantos de experiência me refiro ao sentido no qual Bondía emprega o termo, partindo de Martin Jay. No texto de uma palestra proferida no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP, em 2013, ele diz:

Não existe, na tradição, uma ideia de experiência, ou uma série reconhecível de ideias de experiência, mas o que temos é a aparição sincopada de uma série de cantos intensos, apaixonados, que tem a experiência como motivo fundamental, ou como tema fundamental, se entendermos a palavra tema num sentido musical. A experiência, parece dizer Martin Jay, não é uma realidade, uma coisa, um fato... pelo menos não é uma realidade concreta, fácil de identificar... a experiência não pode ser objetivada... e também não é uma ideia, um conceito, uma categoria clara e distinta. [...] É algo assim como que pertencente aos fundos da vida, algo que às vezes treme, e quer se expressar, e que às vezes vira canto. Esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, de guerra, de luta contra as formas dominantes da linguagem, do pensamento e da subjetividade. Às vezes os cantos de experiência são cantos de dor, de lamentação, que expressam o lamento de uma vida submetida, violentada, de uma potência engaiolada, de uma possibilidade presa, encadeiada. Às vezes [...] são cantos elegíacos, fúnebres, de despedida, de ausência e de perda. Às vezes [...] são épicos, aventureiros, de viajantes e de exploradores, dos que sempre vão para além do conhecido, para além do seguro e do assegurado, ainda que não saibam para onde. (BONDÍA, palestra proferida em julho de 2013, TUSP)

Nesta perspectiva, a ideia contida nesta reflexão acima, reforça o sentido de cantos-presenças, tal qual Grotowski empregava. E desta forma colabora reafirmando os cantos de tradição como expressões vivas em si mesmas, e, simultaneamente, portadores das vidas, registradas sonoramente, daqueles que anteriormente os cantaram, incorporando neles intenções e memórias de suas próprias experiências objetivas (diálogos com a esfera do cotidiano) e subjetivas (diálogos com a esfera do sagrado). Por isso o seu uso não é um sintoma de pseudocultura globalizada, mas um meio de conhecimento sobre a própria humanidade presente em um ser humano.

E ainda, ao terminar a reflexão indicando o canto de experiência como algo que não assegura porquês objetivos, mas apenas está motivado pela subjetividade daquilo que está contido em si e em quem o canta, esta forma de canção reafirma a abordagem experimental que o artista polonês e seus companheiros na continuidade do *Workcenter* empreenderam dos elementos sonoro-musicais da tradição, como ferramentas de pesquisa de novos caminhos de criatividade. Isto demonstra que este processo é contínuo e não visa a estratificação pura e simples de formas, mas que, amparada por uma relação transversal entre práticas rituais do

passado e práticas artísticas contemporâneas, se permite que o trabalho siga numa direção ativa e constante num terreno de pura experimentalidade, livre da busca de respostas objetivas sobre os estudos, mas sem abrir mão da pragmaticidade que a técnica - ou a técnica das técnicas - exige como meio de se estar num estado de perene movimento investigativo.

Mas é importante também destacar os diferentes efeitos e campos poéticos que se abriram e se abrem com a continuidade dos trabalhos em torno dos cantos de tradição/de experiência explorados pelo *Workcenter*, tanto os afro-diaspóricos do Caribe, quanto os do sul dos Estados Unidos.

Estes são os passos além que Grotowski esperava que seus continuadores dessem, e dos quais não tinha nenhum interesse em querer controlar. O diretor polonês morreu em 1999, em Pontedera, deixando parte de sua vida convertida em sons, como fazem os compositores, e intenções, como fazem os maestros.

5.3 Coda e variação, foco e abertura

As pesquisas criativas do *Workcenter* seguiram em direções de ativas experimentações, transitando entre aquilo que se desenvolvia no contexto de isolamento na sala de trabalho, o início da abertura pública mais ampla e a transmissão de conhecimentos oriundos da investigação metódica, através de performances e de projetos artístico-pedagógicos.

Grotowski, mesmo tendo o seu foco nas questões relativas à arte como veículo nos últimos 13 anos de sua vida artística e física, não deixou de considerar a importância do outro polo da corrente das artes performativas, o da arte como apresentação. Assim também vislumbrava como suas pesquisas no domínio da primeira poderiam e iriam colaborar com novos sentidos para a segunda. Isto foi levado à frente por Richards e Biagini, que aos poucos foram conectando os dois polos através de obras que passaram a considerar novamente a presença de espectadores em sua acepção mais tradicional (não mais puramente a ideia de testemunhas) e a criação de sentidos dramaturgicos direcionados à percepção destes. Começando pouco antes da passagem de Grotowski, entre 1998 e 2006, foi desenvolvida a fase de investigação criativa focada nestas questões, *The Bridge - Developing Theatre Arts*.

Neste trajeto de uma pesquisa sempre em evolução foram feitos projetos de diferentes naturezas, criando obras como *One breath left* e *Dies Irae: The Preposterous Interioris Show*. Estas obras estavam num campo híbrido, e não eram consideradas obras

pertencentes ao domínio da arte como veículo nem tampouco ao domínio da arte como apresentação, mas a tentativa de fazer ambos os vetores se encontrarem em um eixo comum, como se se dobrasse a corrente das *performing arts* ao meio, para criar um caminho feito de dois caminhos paralelos a serem percorridos simultaneamente. As obras criadas eram justamente experimentos de uma nova fase transicional, que definiu um novo momento e direção nas pesquisas.

One Breath Left foi essencialmente um trabalho que começou de forma colaborativa entre os diretores do *Workcenter* e o grupo sino-cingapuriano *Theatre Ox*, desenvolvido e apresentado entre 1998 e 2002. Seu conteúdo sonoro-musical e textual era baseado em cantos e formas rítmicas chinesas, utilizando instrumentos percussivos dessa tradição (tambores, sinos). Era falado em inglês, mandarim e quatro dialetos chineses. Teve seis diferentes versões, sendo que nas duas últimas foram integrados performers que faziam parte da equipe do *Workcenter* naquele momento, incluindo o próprio Biagini (NASCIMENTO, 2009, p. 44-46, tradução nossa).

Dies Irae seguiu como um aprofundamento das descobertas realizadas com a obra anterior, no que tange ao contato entre a arte como veículo e como apresentação. Desenvolvida entre 2003 e 2006, foi um trabalho concentrado sobre os integrantes do *Workcenter* àquele tempo, também com direção de Richards e Biagini. O material sonoro-musical explorado estava em torno de cantos e instrumentos tradicionais chineses, cantos gregorianos, textos antigos e contemporâneos (Franz Kafka, T. S. Eliot).

Foto 22 – Cena de *One Breath Left*, 1998 (Magda Zlotowska)

Foto 23 – Cena de *Dies Irae: The Preposterous Interioris Show*, 2003 (Cem Ardik)

Após este período de grande experimentalidade, em 2007 a proposta criativa do *Workcenter* alcançou um novo ápice, gerando as mudanças cruciais que caracterizam a atual configuração do trabalho. Essa nova fase gerou mudanças em toda a sua produção investigativa e criativa, bem como seu diálogo, não apenas com os contextos do universo das artes performativas (pesquisa, criação e pedagogia), mas também com o contexto plural das sociedades contemporâneas e as possibilidades de contato intercultural através da ponte possível de ser criada através de propostas artísticas.

A partir de 2007 o *Workcenter* passa por uma grande transformação estrutural, nascida como demanda da própria evolução das pesquisas. São criados dois grupos: o *Focused Research Team in Art as Vehicle*, dirigido por Richards, e o *Open Program*, sob direção de Biagini. Cada uma das equipes tem diferentes modos de ação e criação, apesar de estarem orientados dentro de uma pesquisa comum, ou seja, a conexão entre os fundamentos da arte como veículo em relação com os processos da arte como apresentação. Mantem-se, como desde o princípio das atividades de Grotowski na Itália, um constante fluxo de artistas vindos de diversos países do mundo, que ficam trabalhando por diversos períodos, que podem depender da sua disponibilidade ou dos momentos dos processos de pesquisa e criação de ambas as equipes.

O FRT, iniciado de fato em 2008, tem trabalhado no sentido de se manter mais próximo das questões da arte como veículo, o que se refere muito às características originais

da pesquisa, mesmo já criando obras que já pressupõem a presença do espectador na acepção tradicional do termo. O trabalho se define como a

investigação de um caminho no qual as artes performativas podem ser uma ferramenta para a transformação da percepção e da presença do artista, o que quer dizer, o despertar de aspectos sutis de experiência através do trabalho sobre fluxos estruturados de ações e cantos. (WORKCENTER, 2016)

A obra principal do grupo é *The Living Room* (DVD arquivo 36), construída como um modelo bem claro de estruturação precisa de ações, tendo como linha mestra os cantos de tradição afro-caribenhos. Atualmente desenvolve novos processos criativos, a partir de outros materiais de referência, tanto no campo textual como no sonoro-musical, abordando elementos do cancionário das tradições às quais pertencem seus integrantes, pessoas oriundas da França, Canadá, Bélgica e Brasil. Compõe também o atual repertório desta equipe os espetáculos *L'heure fugitive* (DVD arquivo 37) e *The Underground: a Response to Dostoevsky*.

Foto 24 – Cena de *The Underground: a Response to Dostoevsky*, 2016 (Giacomo Cracco)

O OP, iniciado em 2007, tem como característica compartilhar amplamente os aspectos interiores do trabalho no *Workcenter*, em diálogo constante com os mais diversos contextos sociais, através de performances e ações que se dirigem ao contato com o público, mas preservando também os aspectos principais da arte como veículo.

Inicialmente a equipe que se formou trabalhou sobre o repertório de cantos afro-caribenhos, mas logo, como se verá através da entrevista com Biagini que compõe este

capítulo, o trabalho tomou uma direção completamente nova. Mantendo-se a relação com os cantos de tradição afro-diaspóricos, esta equipe descobriu uma imensa fonte de pesquisa e criação em torno das *southern songs*, cantos tradicionais do sul dos Estados Unidos (**DVD arquivo 38**), que incluem *negro spirituals*, *work songs*, *prison songs* e *hollers* (vocalizações usadas como forma de comunicação à distância nas regiões rurais).

Além deste aspecto, outro importante trabalho que o OP empreende está na criação baseada na obra poética de Allen Ginsberg (**DVD arquivo 39**), poeta estadunidense, um dos ícones da *Geração Beatnik*. Através da abordagem da obra ginsbergiana, que evidencia o contato direto com a musicalidade negra dos EUA, sobretudo pelo diálogo estilístico que os poetas *beatniks* mantiveram com o *bebop* e o *free-jazz*, foi elaborado um grande repertório de canções e ações performativas. Este trabalho, tendo a palavra poética como fio condutor, busca explorar a influência dos cantos afro-americanos tradicionais na música urbana ocidental, que se reflete em diferentes gêneros, tais como o blues, o jazz, o rock e o funk, para citar um mínimo de exemplos. É desta forma que os instrumentos musicais são solidamente introduzidos no processo, com a presença de muitos performers com grande qualidade técnica e composicional dentro da linguagem musical que era referência. Violões, guitarras e percussão são basicamente o que compõe a formação, integrados às vozes.

A abertura deste novo campo investigativo e criativo dentro do *Workcenter* era totalmente coerente com o sentido de evolução que Grotowski esperava como continuidade das pesquisas que empreendeu. É um novo passo para redescobrir as possibilidades de contato vivo entre atuantes-sonantes e espectadores-ouvinte. É uma mudança radical, mas ainda assim uma continuidade, utilizando as novas chaves que foram encontradas “dentro dos aspectos vivos da palavra poética, dentro da música e das ações que surgem da poesia” (WORKCENTER, 2016).

A natureza desse trabalho que redimensiona o uso do elemento sonoro-musical e que renova imensamente as pesquisas performativas no *Workcenter*, ao mesmo que traça uma ponte entre o passado e o futuro da obra de Grotowski, é ainda carente de maior estudo, segundo o ponto de escuta de Attisani (2013, p. 256):

[...] Essas composições poéticas são o eixo da performance, não só pelas energias que elas põem em movimento, mas, também, por seus conteúdos e significados originários. [...] Ninguém ainda pesquisou o alcance dessa modalidade coletiva de composição que conseguiu sonoridades inéditas e uma maneira de cantar que nada tem a ver com os cantores comuns que usam o microfone ou com os executores de música ou mesmo de musical; aqui ocorre algo semelhante a um encontro de rock ou rap, mas fertilizado com repertórios arcaicos da tradição oral, desconhecidos de todo mundo e reconhecíveis por todo mundo. Nos dois casos, seu canto é diferente

daquele dos cantores folk e dos profissionais que se adaptaram aos registros da sociedade do espetáculo.

Na junção destes elementos de ordem poética e musical, tendo-os como os veículos para a construção de estados performativos orgânicos, foram criadas obras com diferentes características, tanto em termos de materiais sonoro-musicais, quanto textuais e performativos:

- *Electric Party Songs*: performance que pode acontecer em bares ou outros locais de encontro público (ou mesmo locais privados, como apartamentos e casas), que se desenvolve como um fluxo articulado de ações e canções criadas a partir da obra de Ginsberg em conjunto com *southern songs* (**DVD arquivo 40**);

- *Not History's Bones – A Poetry Concert*: um show, no sentido que a música popular deu à palavra, somente com canções ginsbergianas em diferentes gêneros musicais urbanos, sobretudo o *rock* (**DVD arquivo 41**);

- *I Am America*: espetáculo teatral, dramaturgicamente organizado sobre poemas de Ginsberg, com canções deste repertório e *southern songs* (**DVD arquivo 42**);

- *The Hidden Sayings*: performance construída a partir de ações baseadas em textos do Evangelho de Tomé, articuladas dentro de um fluxo de cantos tradicionais afro-americanos, e na qual não existe uma linha narrativa definida (**DVD arquivo 43**);

- *Nightwatching*: uma intervenção descontínua, que acontece dentro de alguma festa organizada e que convide este trabalho, no qual em meio a momentos naturais do fluxo rítmico de uma festa (conversar, dançar, beber, comer) surgem ações performativas a partir dos materiais cênico-musicais de Ginsberg e dos cantos tradicionais do sul dos Estados Unidos,

- *Open Choir*: uma intervenção/*happening* que pode acontecer em diversos locais como igrejas, bibliotecas, escolas, hospitais e outros espaços de convívio, onde o público é convidado a cantar com os performers, seguindo um repertório de *southern songs* e explorando possibilidades de ação orgânica coletiva, através de elementos básicos de dança e movimentações espaciais, quer por estruturas preexistentes ou por improvisações surgidas no momento do encontro (**DVD arquivo 44**).

Atualmente o OP tem buscado ampliar os estudos sobre os cantos de tradição afro-americanos, e pela influência de membros latino-americanos da equipe iniciou-se o contato

com os *mambos*, cantos rituais presentes no ritual do *Palo Monte*, em Cuba, e que são uma mescla de espanhol e idiomas africanos de origem bantu (**DVD arquivo 45**).

Outra importante ação do grupo acontece a partir de projetos junto a comunidades criativas. São projetos que visam explorar outras formas de contato e interação entre os aspectos interiores do trabalho do *Workcenter* e as suas possibilidades de relação com diferentes formas de organização social, que também conservam elementos performativos autênticos e autônomos em relação ao meio artístico oficial. Este trabalho tem se desenvolvido em Nova York, junto a comunidades negras de igrejas presbiterianas; mas também, em maio de 2015, através do projeto “*Cantando Estradas: Encontros com o Open Program*” (**DVD arquivo 46**), entre outros eventos, promoveu o encontro com comunidades de jongo do Estado de São Paulo, aproximando diferentes formas de existência dos cantos de tradição. Algo que se aproximou, pela via do encontro intercultural, da ideia de “conversa ritualizada” a qual me referi anteriormente. Uma conversa não entre membros de uma mesma comunidade local, mas como pessoas estrangeiras entre si, buscando um entendimento comum, entre suas línguas e culturas diversas, através do conteúdo de memória da experiência humana viva contida e reatualizada nos cantos antigos compartilhados.

Foto 25 – *Not History's Bones – A Poetry Concert*, 2009 (anônimo)

Foto 26 – Cena de *Nightwatch*, 2011 (anônimo)

Foto 27 – Encontro entre *Open Program* e comunidade Jongo de Piquete (SP), 2015, à direita Mario Biagini (Suellen Leal)

5.4 Vibrações simpáticas - relato como um espectador-ouvinte de *The Living Room*

Neste texto me refiro à experiência vivida ao assistir o espetáculo *The Living Room*, criado pelo FRT e dirigido por Richards. A apresentação sobre a qual reflito foi realizada em maio de 2013, durante a ocupação artística que o *Workcenter* realizou no SESC Consolação, na cidade de São Paulo.

Como toda a experiência de impacto que se relata, ela também assume o perigo de perder-se na subjetividade. Mas a esta altura do trabalho peço licença para tirar um pouco a armadura da luta pela precisão acadêmica e deixar sair mais deliberadamente alguns laivos

poéticos, pois falar de arte exige algum tributo de experiência interior, e cada um dá o que tem e pode dar.

Abordando o aspecto sonoro da obra, a partir do ponto-de-escuta sobre a performance, dois aspectos serão fundamentais para essa análise: a ressonância e a vibração por simpatia. No entanto não será o caráter científico o que será ressaltado – e para o qual não possuo *know-how* para discorrer – mas o aspecto experiencial da escuta e seus afetos sobre o corpo e a psique de quem ouve vendo. Sendo minha percepção auditiva o próprio campo destas reflexões analíticas, prospectarei o terreno com as ferramentas de pensamento que foram fornecidas por Mervant-Roux à cerca da escuta do espectador.

The Living Room está baseado sonoramente nos cantos da tradição afro-caribenha. Como já indiquei, após a morte de Grotowski as pesquisas do *Workcenter* prosseguem, desenvolvendo aquilo que o diretor já considerava em vida: o diálogo dos conhecimentos obtidos na arte como veículo através da retomada da arte como apresentação. Não se configura nisso uma mudança de foco, mas a ampliação da perspectiva da pesquisa, a averiguação daquilo que funciona ou não quando se passa de procedimentos centrados radicalmente no trabalho do ator “sobre si mesmo” para procedimentos performativos livremente abertos ao público, com este sendo visto de forma diferente, entrando em uma condição que fica no *limiar* entre espectadores e testemunhas. Quer dizer, é uma obra que ainda segue muito dos princípios iniciados no projeto *The Bridge – Developing Theatre Arts*: a criação de uma estrutura performativa cuja sede de atenção se move entre e/ou tenta sincronizar o que é direcionado para a percepção do atuante-sonante e o que é para a percepção do espectador-ouvinte.

Os cantos antigos são considerados em suas características vibratórias e nisso reside seu poder. Mas se a plateia é um ressonador ou caixa de som como afirma Mervant-Roux (2010, p. 223), retomando as metáforas de encenadores e atores do início do século 20 – e com ambos concordo – então se pode afirmar que também haverá um impacto sobre o “corpo, a cabeça e o coração” do espectador-ouvinte através desses cantos. Na percepção de Attisani (2013, p. 260) “de fato, o contato é antes de tudo um fenômeno sonoro, entre indivíduos e corpos vibrantes, e cada membro do público é solicitado e conduzido a diferentes graus de vibrações subjetivas”.

Em *The Living Room* ocorre uma situação de encontro entre atuantes e espectadores. Numa sala de estar, como o nome da obra já diz. Sem pressa, ao por-do-sol, após um dia de trabalho, tirando os sapatos, tendo a possibilidade de se recostar no sofá e sonhar. Todas estas

imagens são sugeridas no modesto programa que recebemos ao chegarmos no espaço de apresentação. Este programa (um simples papel sulfite digitado e impresso) revela que o espetáculo tem como base um antigo texto oriental.

Não tem uma história linear, apenas um texto em inglês – tradução do texto sagrado ao qual me referi - como inspiração de associações, mas não um roteiro. Bebe-se e come-se à vontade: chás, café, pequenos salgados e doces, também servidos pelo grupo. Parece não ter começo. Assim como parece não ter fim. Entre estes dois aparentes pontos a sensação de se ter estado em lugar nenhum e em vários, mas tudo somente a partir da sala de estar. E o que nos permitia *estar* ali era o som puro e vital, que vinha das vozes humanas dos atuantes-sonates, sem intermediações, direta e pungente. Vozes cantadas. Cantos de outras tradições, antigos, cada um carregando um aspecto, de fato, que o identificava como um ser em si. As ações se sucediam, na imediatez da verdade e na serenidade da clareza, ligadas e justificadas somente pela existência dos cantos, que tornavam todo o espaço num lugar “oco”, preenchido apenas de vibração e ressonâncias. Sutis ondas sonoras, quase silenciosas, profundas demais, movendo-se no escondido de cada um dos presentes, espectadores-ouvintes.

Attisani (in R. BRAS. EST. PRES., 2013, p. 252) também sustenta que “o evento teatral é o lugar de uma experiência compartilhada que diz respeito à modificação do estado de consciência”. De fato, em *The Living Room* há um compartilhamento de uma experiência contundente sobre a condição de ser humano e os efeitos da sua presença quando estão aflorados seus aspectos mais genuinamente pessoais. O estado de consciência é modificado, menos por uma alteração de percepções, do que por uma ampliação da atenção. Especialmente do caráter de audiência.

Foto 28 – Cena de *The Living Room* (Mattia Pirrone)

A escuta que desenvolvi não era dedutiva, no sentido de quem constrói sentidos para os sucessivos eventos sonoros, filiando-os às lógicas de sentido de uma dramaturgia linear. Os cantos provocavam uma escuta indutiva, conectados a ações precisas, claras, carregadas de sentidos em si mesmas, e que me traziam não para um lugar interno de imagens ficcionais, mas de silêncio, esvaziamento e ausência de desejos que não o de estar totalmente no *aqui-agora*. Não hipnose, evasão, alienação, mas ressonância de regiões escuras e calmas da minha própria vida interior, como se me levasse a cavernas ermas, mas não desconfortáveis.

Ao final da apresentação, conversando com Richards sobre minha experiência relatei, desde o ponto interior de onde sentia em meu corpo a ressonância provocada pelo visto-escutado, que no mesmo dia, mais cedo, assistira a uma animação criada a partir de um poema de Manoel de Barros, sobre um menino que aprendia a ler e ia se encantando pelas palavras. E a que ele mais gostava era “vazio”, sobre a qual, gostava de sentar e balançar-se, porque os vazios “eram maiores e até mesmo infinitos”⁷⁶.

Fui alçado para além do que eu ouvia, ouvindo tão-somente, até que pude chegar a experiência da sensação de vazio, levado pelas qualidades vibratórias do som sobre o espaço e o meu próprio corpo. A sensação, de difícil definição, de alocar-se no vazio - atravessado por sua experiência - ora sentado (decantando), ora deitado (descansando) sobre ele. Para consolidar esta experiência de “ressonante vazio”, convido novamente Attisani (ibid., p. 261):

⁷⁶ Esta animação pode ser conferida no *Youtube* através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=a-HDwM3jebY>.

O fim e a consumação [em *The Living Room*] são partes essenciais de um protocolo performativo que começa muito antes e que se conclui, talvez não para todo mundo, mais tarde: poderíamos dizer que o objetivo final do sacrifício é um vazio, é um vento no qual são dispersas as cinzas do *Humano, demasiado humano* (Nietzsche).

A *vibração por simpatia*, vista no início deste trabalho, se refere a um fenômeno acústico que ocorre quando um corpo sonoro, ou potencialmente sonoro, é acionado à distância por outro corpo sonoro, ou potencialmente sonoro, que está sendo objetivamente impelido a produzir som, *ressoando* quando este emite uma frequência compatível com o campo vibrátil no qual aquele corpo se insere. Este princípio pode ser transposto para o modo como o som, a partir dos cantos vibratórios tradicionais utilizados pelos performers de *The Living Room*, age sobre a percepção do espectador-ouvinte. O modo como a canção se movimenta no corpo de quem a canta, as vibrações que produzem no seu trânsito por este, são sentidas, de uma forma equivalente, também no corpo de quem as escuta, assistindo ao desempenho, rigoroso e formalmente impecável, das ações dos atuentes.

Richards (2013, p. 268) faz esta pergunta: “Que tipo de ressonância e experiência interior podemos receber quando em proximidade com outro ser humano?”. A resposta que eu encontro através de *The Living Room* é: uma ressonância direta, que advém de um processo orgânico onde ao escutar-ver percebe-se a vida do canto agindo sobre a vida do performer, abrindo caminhos experienciais internos, e gerando impulsos que provocam ações vitais na atuação. Pela escuta vê-se esse caminho que o canto percorre no outro. Vendo-se esse percurso de repente se percebe que simultaneamente esse canto abre espaços experienciais em nosso próprio corpo, em nossos sentidos, pensamentos e emoções. Não somos meros espectadores de algo distante de nós, mas a escuta ativa das ondulações do canto **nos** atores (não **dos** atores, mas o “canto que começa a cantar quem o canta”) nos tornam caçadores de algo vivo e manifesto na interioridade daqueles aos quais observamos e ouvimos na sala de estar.

É nesse aprofundar da escuta dos movimentos silenciosos do canto no interior do ser do atuante que somos vibrados por simpatia, pois somos irmanados pelo processo poderoso das ressonâncias despertadas no espaço, e atuantes-sonantes e espectadores-ouvintes são atravessados pelas mesmas ondas sonoras, que despertam a atenção para a radicalidade de nossa presença em relação, no encontro de indivíduos que realizam um ato com todo o seu ser e indivíduos que se abrem para receber este ato com a mesma disponibilidade. Desde que a função de público seja alçada, num trabalho de esforço do próprio público, para fora da região de quem simplesmente admira, mas se alce para a região de quem procura um mesmo tesouro,

feito da vida do corpo, da cabeça, do coração, através do exercício real da pura escuta, do mínimo bom uso dos ouvidos que ambos, performers e audiência, possuem. Lembrando que neste caso, em *The Living Room*, parafraseando Barba (1991, p. 80) os surdos também poderiam ouvir, mas não só pelos olhos, também pela pele, permeável às vibrações.

5.5 “Nós não somos músicos.” – Entrevista com Mario Biagini

A presença desta entrevista neste trabalho é importante para ter-se uma noção mais concreta da continuidade das pesquisas de Grotowski por seus colaboradores mais próximos, especificamente no campo sonoro-musical.

Através dela o diretor associado do *Workcenter* e também coordenador do *Open Program*, Mario Biagini, expõe as transformações da abordagem do elemento sonoro-musical – além de refutar o sentido puramente musical que poderia ser visto neste trabalho - na trajetória do centro, suas implicações e perspectivas futuras ligadas aos processos artísticos, investigativos e pedagógicos, especialmente nos novos pontos de escuta propostos através do trabalho do *Open Program*.

O texto apresentado é uma tradução direta da entrevista original, concedida em inglês. Alguns ajustes foram necessários para o melhor entendimento de uma conversa que ocorreu num tom coloquial.

Foto 29 – Mario Biagini

Luciano Mendes: Como você vê o desenvolvimento da sua abordagem sobre o elemento sonoro-musical, desde o início da sua trajetória no *Workcenter*, junto com Grotowski e Richards, até hoje, como diretor do *Open Program*?

Mario Biagini: Por um lado, nós não consideramos as canções como música, como na noção ocidental de música: um tipo de categoria estética ou de ornamentação estética. E também não no [outro] sentido ocidental de música: a maneira como nós ouvimos uma sinfonia ou sonata de Beethoven, onde o que é importante é o desenvolvimento harmônico.

Além disso, nós não abordamos as canções como alguém estudando uma cultura estrangeira, ou tentando entender [racionalmente] primeiro: “- Ah, Xangô é isso e ele faz isso, então para cantar esta canção nós devemos fazer isto.” Não fazemos dessa forma. Apenas tentamos desenvolver, primeiro, uma competência performativa, e em segundo, ver como esta competência performativa poderia nos permitir, individualmente, tocar em alguma coisa muito, muito pessoal, através da canção.

Então, durante certo momento, nós estávamos neste caminho há muitos anos, e muitas dessas canções eram do Haiti, de Cuba e também do Oeste da África. Daí num outro momento nós começamos o *Open Program*. E eu queria trabalhar no *Open Program* com alguns materiais contemporâneos, porque eu queria, quer dizer, eu senti a necessidade de explorar, de alguma maneira, o mundo como ele está agora. Eu quero entender o que está acontecendo em nossos tempos. Então eu dei para o grupo alguns materiais literários, que realmente não funcionaram.

Ok, algumas coisas eram “belas”. Nós trabalhamos muitos meses em Beckett, Salinger, mas nada realmente apareceu que fizesse sentido. Ao mesmo tempo nós estávamos trabalhando em antigas canções, principalmente de Cuba e Haiti, *voodoo*, *santería*... E algumas pessoas do grupo começaram a descobrir coisas através destas canções.

Neste momento eu parei de cantar, mais ou menos, e comecei a assistir e ajudar as pessoas de fora. Posteriormente eu testei dar para membros da equipe textos de Allen Ginsberg e disse para eles criarem algumas canções a partir deste material. Durante esse mesmo período, eu comecei a dar para as pessoas outras canções, canções ainda afro-diaspóricas, mas do sul dos Estados Unidos.

Estas canções são muito diferentes, porque nos Estados Unidos a situação não foi como a da *santería* ou como do candomblé, quando surgiram. Os escravos cantavam em inglês porque eram proibidos de cantar em outra língua, eles não podiam falar qualquer coisa

de seus idiomas, eles não podiam seguir sua própria religião. Eles começaram a usar as palavras das escrituras judaico-cristãs. No começo, principalmente das escrituras judaicas, por causa também da história dos filhos de Israel, quando estavam no exílio, quando eram escravos no Egito. Era uma história muito forte para eles. Eu comecei a dar canções como essas para a equipe e havia um membro do grupo [Lloyd Bricken], que era do Alabama, sul dos Estados Unidos, para quem eu pedi que trouxesse também algumas canções.

Eu me lembro que escolhi velhas gravações, dos anos 20 e 30. Eu escolhi, talvez, 100 canções, e as dei para as pessoas aprenderem. E isto foi interessante, porque as canções começaram a funcionar muito bem, quer dizer, algumas pessoas da equipe se tornaram muito vivas quando estavam cantando estas canções, e também eles começaram a criar outras canções com os textos de Allen Ginsberg.

O que eu descobri depois foi que Allen Ginsberg, quando estava trabalhando em seus poemas, foi fortemente influenciado pelos primeiros jazz e blues. Ele estava estudando a maneira como as palavras eram faladas, no blues, por exemplo. E tentou aplicar isto em sua poesia. Ele disse – também Kerouac disse isso – que a América tem uma enorme dívida com relação à África. Ele disse que “*if the America still has a soul has to thank to the soul*” [se a América ainda tem uma alma tem que agradecer ao soul]. “*Soul*” significando “alma”, mas também o gênero de música negra.

E então teve a época dos movimentos da juventude, no final dos anos de 1950, 1960, onde muitos jovens começaram a criar um tipo diferente de música, como *The Beatles* e outros grupos. Ginsberg disse algo muito interessante. Ele disse: “- Olhem, esses garotos brancos tentam ser africanos, e utilizam alguma coisa da tradição africana, transformando isso.” Com isso criam quase um tipo de fenômeno religioso, um tipo de reunião, de união, funcionando de uma maneira muito forte naquele tempo. Ginsberg analisou isso do ponto de vista da religião. Isso foi interessante.

Então, meus colegas começaram a criar canções com os textos de Ginsberg sem saber que eram textos de Ginsberg, eu não disse isto para eles. As canções que eles criaram eram muito diferentes, cada canção era muito diferente [entre si]. Algumas canções eram muito parecidas com rock ‘n roll, outras com funk ou blues, outras mesmo com ópera. Muitas diferentes formas. Mas ao mesmo tempo eu podia ver nessas canções a influência do trabalho, que durante um ano, nós fizemos com os cantos antigos.

Por cantos antigos quero dizer as canções afro-diaspóricas de tradição africana [Cuba e Haiti]. Isto foi uma influência neste trabalho, porque estava relacionado com como nos aproximar da canção. Não como música, mas abordar a canção como um veículo para a ação, como um veículo para o contato. Como algo vivo somente através da intenção, e não somente através da execução. Execução no sentido musical.

Quando a canção é executada, quando a canção é “per-for-ma-da”, este processo de transformação raramente aparece, muito raramente. Isso pode, provavelmente, aparecer em alguns muito talentosos artistas, como em alguns grandes músicos. Mas em teatro, quando uma canção é executada, normalmente é apenas ornamento, ornamentação.

Isso foi o mais material com que nós trabalhamos basicamente em nossa pesquisa. Mas o que é importante [entender] é que a canção não é apenas alguma coisa feita pela voz. A voz por ela mesma não existe. A canção é sustentada por ações. A canção é mais uma maneira de falar que uma maneira de cantar.

Quando eu estava no Rio [junho/2015] eu fiz uma conferência e um diretor me perguntou – ele havia visto o filme de *Action in Aya Irini*⁷⁷: “- Onde vocês encontraram estas canções?” Para mim foi interessante porque foi como se ele visse o filme e a ação teve um certo impacto. Então ele disse: “- Estas canções, elas criam alguma coisa boa, mas é como se fosse uma cisão. Onde vocês encontraram as canções? Porque é importante me contarem isso!”

É como se você visse uma apresentação de *Hamlet*, uma boa performance, e perguntar: “- Onde você encontrou o texto?” Mas você pode também ver uma apresentação de *Hamlet* que é muito ruim. Sim, as canções são importantes, mas o que é mais importante é o que você faz.

Agora, depois desse período com muitas canções, com violões, com um tipo de “rock ‘n roll”, eu sinto que algo está indo adiante, mas algo como trabalhar novamente nos cantos antigos, que nós podemos abordar os cantos antigos de outra forma. Por cantos antigos eu quero dizer do Haiti, de Cuba, mas também do sul dos Estados Unidos. E depois desse trabalho com nossas próprias composições nós podemos descobrir alguma coisa nova, algo mais profundo com esses velhos cantos, como [estamos fazendo] com *The Hidden Sayings*.

⁷⁷ *Action in Aya Irini* é a gravação de uma das versões de *Action*, apresentada na Igreja de Aya Irini (Istambul/Turquia), filmada em 2003.

Eu não sou apegado a um certo gênero musical, como o rock. Eu estou mais interessado em cantar, por exemplo, o que é melhor para conectar ou se relacionar com comunidades de pessoas existentes, como no Bronx, em New York, ou como nós fizemos neste mês, aqui no Brasil [referindo-se ao projeto Cantando Estradas: Encontros com o *Open Program*]. Ou com indivíduos que gostariam de fazer parte de uma comunidade. Qual o melhor [caminho]? Eu não sei.

LM: Ainda em relação ao desenvolvimento do trabalho. Para mim, a impressão mais forte que eu tive, quando eu assisti o *Open Program* pela primeira vez, foi a de certa crise causada pela quebra das expectativas. Nesta primeira vez, no Festival Internacional de Rio Preto, em 2012, eu pensei: “- *O que é isso? Violão, rock ‘n roll, blues...?!*”, entre outras coisas. Coisas extremamente diferentes quando eu normalmente pensava em Grotowski. Pois, depois do Simpósio Arte como Veículo, em 1996, durante mais de 10 anos, pouquíssimas pessoas, aqui no Brasil, ouviram falar do *Workcenter*. Entre as poucas exceções a importante pesquisadora da obra grotowskiana, Tatiana Motta Lima. Quando eu assisti a performance *Electric Party Songs* tive este impacto crítico: algo desapareceu e ao mesmo tempo isto me impressionava. Então, no sentido do desenvolvimento do uso de instrumentos musicais no trabalho, como você enxerga a relação com a performance? Por exemplo, considerando quando Robin [ex-performer do grupo] entrou trazendo um conhecimento acurado da guitarra elétrica, ou eu, quando cheguei trazendo as possibilidades da percussão. Como você entende o caminho da chegada das especificidades dos instrumentos em relação à voz, aos cantos tradicionais e às canções baseadas em Ginsberg?

MB: Esta é uma questão interessante. A questão dos instrumentos musicais. Eu tenho lutado muito, mesmo desde o princípio, [para deixar claro] que nós não trabalhamos como músicos. Nós não somos músicos. E eu vejo que toda vez que o trabalho começa a ir em direção a esta atitude musical o coração do trabalho é perdido.

Isso pode ser algo muito legal para as pessoas, mas não é no que eu estou interessado, porque eu não estou interessado em qualquer tipo de entretenimento. Mesmo se isto é bom, mesmo se isto é vivo.

Existe um ponto de partida, existe um núcleo do trabalho que é o que me faz querer continuar a trabalhar. No caso dos instrumentos, por exemplo, com você, com os tambores; o que é interessante não é tanto a habilidade técnica. Habilidade técnica é importante, mas o que é importante para mim é como o instrumento se torna outro elemento no qual se requer uma refinada atenção. Quando é apenas, por exemplo, como numa guitarra, algum tipo de

virtuosidade, não se exige esse tipo de clara e ampla atenção, com respeito ao seu parceiro, com respeito à situação, com respeito a algumas outras possibilidades, algumas possibilidades sutis. Então para mim é desinteressante. E na verdade isso vai contra o trabalho, porque isso cria hábitos que se tornam muito difíceis de eliminar. E o problema é que isto cria a aparência de que funciona, mas o elemento sutil está perdido, o aspecto sutil está perdido.

O trabalho com os instrumentos e o trabalho com as canções de rock ‘n roll podem somente funcionar se no centro existir um tipo de pesquisa escondida que continua: que é sobre a possível transformação da presença do ser humano, uma possível conexão que aparece entre seres humanos, mas em relação a algo superior, em relação ao que pode ser a função do ser humano, do que se trata o ser humano. Como se o trabalho pudesse criar a possibilidade na qual por um momento uma pessoa pode ser como uma ponte.

Isto [o trabalho com instrumentos musicais, rock e outros gêneros musicais urbanos] foi provavelmente um choque para muitas pessoas, foi essa mudança que você observou. Mas também no começo isso estava criando um tipo de vitalidade. Porque libertando alguma força vital – isso é o que normalmente acontece com músicos de rock muito bons – algo dessa vitalidade é lançado, livremente, é trocado entre os músicos e o público.

Mas esta troca é apenas no nível horizontal. Se você fica no nível da vitalidade, você fica no nível da animação, animando as pessoas. Todo mundo no bar fica muito excitado, o que é muito bom, mas é só isso. E não traz para nós qualquer questão. Não nos coloca, como fazedores [*doers*], como atores - e também como observadores, como público - diante da questão: “*O que eu devo fazer agora, com minha mente, com meu corpo, com meu coração?*”

Esta vitalidade é suficiente para si própria. E este é o perigo. Nosso trabalho está tentando ir além disso, e não em um nível horizontal, mas nós poderíamos dizer como Grotowski dizia, em um nível vertical, mudando a qualidade do nosso estar juntos, nossa maneira de desafiarmo-nos uns aos outros a todo momento. Isso é interessante.

Essa vitalidade acha que é suficiente e pensa: “- *Eu sou suficiente.*” E esta outra atitude diz: “- *Não, não é suficiente.*” Existe algo mais, existe outra qualidade de presença, de atenção. O que é perdido quando existe somente o aspecto vital, é o aspecto deste fenômeno humano que é chamado *prece*. Isto desaparece. E daí eu não estou interessado.

Mas os instrumentos, o tambor, a guitarra, podem ser bons. Se isto toma muito espaço o perigo é que exigirá muita prática, então você deve ser somente um músico. Somos atores, nosso trabalho é o trabalho de ator, não o de músico. Se você dispõe 6 horas

praticando somente um instrumento você não pode ser um ator porque nós dispendemos 6 horas ensaiando - e com os instrumentos.

LM: No começo desta pesquisa acadêmica eu estava com um campo muito aberto. Agora ela está mais específica. Após algumas conversas com meu orientador – e alguns jogos do acaso - eu cheguei exatamente no que eu quero falar, ou seja, o desenvolvimento do aspecto sonoro-musical no pensamento de Grotowski até chegar ao *Workcenter*. Mas no começo eu queria falar unicamente sobre a relação entre o som e a cena. O som como um elemento ou como um fenômeno que traz organicidade para o performer. Nesse sentido o que você pensa sobre o som-música, considerando-o em relação ao canto de tradição e a canção urbana, sobre ele ser uma forma de “trazer” organicidade para o performer?

MB: De certo modo isso aconteceu comigo, porque, quando eu comecei a trabalhar [*no Workcenter*] eu era bastante bloqueado. Minha mente estava operando fortemente como um controle, um centro de gravidade, [agindo] muito rápido.

O trabalho [era] sobre as canções, no sentido da união de canções e impulsos, canções e intenções, canções e associações. Não era somente o trabalho sobre o cantar, mas o trabalho sobre o cantar e a ação [física]. Isto criou para mim um acesso, vamos dizer [assim], ao mundo da alma. Mesmo ao mundo da vida emocional. E isso, de alguma maneira, estava libertando o corpo.

Levou um longo tempo, mas funcionou dessa forma, para libertar o corpo. Para alguém isso pode funcionar [dessa forma], quer dizer, uma certa canção pode ser associada pela pessoa com certos elementos da infância, por exemplo, uma certa forma de caminhar, uma certa maneira de dançar. Isso pode fazer a organicidade aparecer de uma forma articulada. Mas o ponto é que, normalmente, estes modos de fazer, são perdidos muito rapidamente. Então o trabalho deve continuar [até que] você entende que a organicidade não apareceu somente por causa da canção, mas por causa do que você estava fazendo com a canção. Você deve reencontrar todas as pequenas ações, todas as pequenas intenções, que fizeram a canção lhe trazer para este nível de organicidade.

Mas é também verdade que quando nós começamos a cantar no *Workcenter* não tínhamos suficiente liberdade no corpo. Nós não tínhamos suficientes impulsos, não tínhamos “vida”. Nós tivemos que criar um treinamento para ajudar a nós mesmos redescobrir esta maneira de movimento, de jogo, de interação, de contato. Nós também corríamos, bastante, não *jogging*, mas corrida, e ao mesmo tempo deveríamos cantar. Corríamos como que 5 ou 7

quilômetros e cantando ao mesmo tempo, e então chegávamos no *workspace*, tirávamos as roupas e fazíamos o treinamento físico, e depois imediatamente se cantava, para encontrar esta base. Éramos capazes de fazer isto porque éramos muito jovens, nós estávamos na casa dos 20 anos. Isto era possível, agora é diferente. Mas para uma pessoa jovem isto deveria ser algo muito importante de se fazer, especialmente nos dias atuais, onde você vê muitos jovens e eles não tem vitalidade, o corpo é como [que] ausente. A pessoa está lá, mas não o corpo.

Você notou nestes dias no workshop. Somente algumas pessoas compreenderam [isto]. Outras pessoas não podem apenas começar da canção, porque pode demorar muito, muito tempo. Elas [devem] fazer primeiro de uma forma que a relação com o corpo se torne mais viva. [Que] a pessoa esteja dentro do corpo. E ao mesmo tempo fazer o trabalho com a canção. Isto pode ir ao mesmo tempo.

LM: Você fez algumas considerações no workshop. Como quando Heline [participante de um workshop ocorrido na Oficina Cultural Oswald de Andrade neste mesmo período] tocou o tambor - algo que Grotowski também havia dito sobre isso – a respeito da relação entre o tambor e a voz, o instrumento também devendo ser outra voz do ator. E você novamente falou sobre algo que tenho pensado bastante ultimamente, a diferença entre cantar e falar. E também o que estávamos falando sobre a análise da cena de Lucas [idem], que estava buscando reproduzir os efeitos externos do trabalho sobre os cantos tradicionais. Para mim tudo isto se liga a questões pedagógicas. Minha última questão desta entrevista me chegou ontem, quando finalizamos o *masterclass* na USP. Eu leciono em uma escola, o Centro Livre de Artes Cênicas (CLAC), onde trabalho sobre o processo de desenvolvimento do sentido e do pensamento sonoro-musical para o artista cênico. A questão final que eu faço é: como os novos aprendizes, hoje, nas escolas para atores em geral, nas universidades ou nos cursos de formação técnica de atores, podem se relacionar de maneira viva com a sonoridade-música, quer cantando, tocando ou pensando a cena como um espaço musical ou um espaço rítmico?

MB: Eu penso que para os dias de hoje a música é muito importante. Eu penso que é muito mais importante que o texto, nos dias de hoje, a música falar com as pessoas. A música pode falar para as pessoas jovens mais que o texto.

Porque agora, na Europa ou nos Estados Unidos, por exemplo, existe uma imensa mistura de diferentes línguas, sociedades, culturas. Numa mesma cidade existem muitas cidades. Cada cidade fala uma diferente língua, cada mundo fala de um diferente mundo. Mas música pode fazer algo [que é] como cruzar estes diferentes mundos.

Um ponto [importante] é que os jovens podem pular dentro disso, mas eles devem estar conscientes. A força principal que rege agora, muitas relações, mesmo profissionais ou artísticas, é o dinheiro. A música que se ouve no rádio ou na internet está lá por causa do dinheiro.

Tudo bem. Alguém quer ter sucesso e quer ter dinheiro, está bem. Mas este não é o ponto principal. O que eu quero dizer? Que depende da qualidade do que a pessoa faz, depende disso.

Eu acho que a música é muito importante. Como usar isso? Como viver através dela? Como fazê-la ser viva?

Isso é alguma coisa que os jovens devem descobrir por eles mesmos. Eles podem procurar pelo passado e descobrir - ou mesmo no presente - e ver o que ou quem pode ajudá-los. E então eles podem simplesmente roubar, como bons ladrões. Mas se você rouba algo você deve usar bem. Como se o mundo agora fosse [um espaço no qual] toda cultura, toda tradição, você [possa] considerar como patrimônios da humanidade, [assim] como uma cidade, uma paisagem, podem ser considerados patrimônios da humanidade. Algo que é importante para toda espécie humana, e não pertencente a um certo grupo, a uma certa classe.

Então as pessoas podem ser livres, neste sentido, mas eles [os jovens] roubando, tem a obrigação de fazer algo com qualidade desse patrimônio da humanidade, e criar outro patrimônio da humanidade. Algo que vá além mesmo disso: um pouco mais adiante, além de si próprios.

5.6 A experiência vivida: criação de novas escutas do som na cena

Iniciei o meu contato direto com a metodologia de criação e pesquisa do *Workcenter* através do trabalho com Biagini, que encontrei pela primeira vez em 2011. Neste ano participei de um pequeno grupo, selecionado para realizar um *workshop* denominado “Contato. Intenção. Impulso.”, atividade integrante do ECUM (Encontro Mundial de Artes Cênicas) daquele ano, ocorrido em Belo Horizonte – MG, cuja edição era dedicada aos 25 anos de atividades do centro fundado por Grotowski.

Os quatro dias de trabalho foram dedicados ao trabalho sobre cantos afro-haitianos, apresentação e análise de propostas de cenas. O impacto do encontro com a pedagogia desse diretor e com a força dos cantos foi imenso, pois era claro pra mim que havia experienciado

algo que para mim era familiar, o trabalho estreito entre cena e sonoridade, mas manifestado com uma proposta com alto nível de organicidade, vitalidade e coerência estrutural.

No ano seguinte, 2012, as duas equipes do *Workcenter* vieram ao Brasil para uma série de apresentações e outras atividades em festivais internacionais de teatro (São José do Rio Preto-SP e Ouro Preto-MG), e nesta mesma visita a equipe do OP realizou um processo de seleção de atores brasileiros para estagiarem na equipe. Além de assistir à performance de *Electric Party Songs* participei da seleção, ocorrida em Belo Horizonte, em fins de julho. Ao longo de quatro dias, cerca de 50 pessoas vivenciaram sessões de canto em torno de *southern songs*, além de também apresentações cenas onde estivessem presentes elementos sonoro-musicais, pelo uso de canções e/ou instrumentos. Ao final fui selecionado, juntamente com outras duas atrizes, Grazielle Sena e Suellen Serrat, para a realização de um estágio de aperfeiçoamento técnico-artístico de um ano.

A proposta inicial era me juntar à equipe ainda naquele ano, no segundo semestre, mas por uma série de variados motivos, que incluíram também o próprio início da pós-graduação em música na Universidade de São Paulo – USP, minha integração foi adiada, vindo a ocorrer somente no segundo semestre de 2013.

Durante todos os 10 meses em que passei colaborando e estudando junto à equipe do OP estive imerso em uma atividade completamente prática. Desde o primeiro dia de trabalho me foram dadas tarefas e indicações precisas para a minha integração ao processo criativo da performance *The Hidden Sayings*, que iria estreiar oficialmente dali a duas semanas.

Além da aprendizagem das *southern songs*, nos quais as maiores dificuldades foram de ordem linguística – a pronúncia correta do inglês –, neste trabalho tocava percussão em três cantos: “*Oh, men do not see*” (com *talking-drum*), “*Lay down my life*” (com atabaque) e “*Blessed is He*” (com gan). Neste último, cantado sobre o padrão ritual de movimentação, denominado *yanvalou*, Biagini me orientou para que executasse a clave rítmica comum desta “dança”. Forneceu-me alguns materiais (links de vídeos na internet) para que eu pudesse estudar esta clave e executá-la com precisão (**DVD arquivo 47**). O trabalho de aprendizagem desta clave complexa, de ritmo composto, foi se desenvolvendo ao longo dos ensaios, e mesmo das apresentações. No princípio considerei que a correta execução havia sido realizada com facilidade, mas devido às suas características sincopadas, com deslocamento de acentos constante, cometi alguns mal-entendidos, tocando claves de samba ou barravento devido à grande semelhança com o padrão do *yanvalou*. Juntava-se a isso o fato de ter, junto ao correto toque da divisão rítmica, ainda considerar o andamento em relação a um canto de outra

origem (a *southern song*, que possui outras características de estruturação musical) e também em relação ao ritmo dos passos dos demais performers. A etapa após a aprendizagem do correto toque e harmonia de andamento com todo o grupo foi a execução do gan em movimento (o que realizei especificamente em *workshops* nos quais tive a função de trabalhar aspectos de ritmo coletivo com os participantes) e cantar tocando. Esse era um difícil exercício polirrítmico o qual não tive mais tempo para realizar plenamente durante minha residência artística.

No trabalho instrumental com os outros dois cantos os caminhos foram mais simples. Em “*Oh men do not see*” criei uma segunda voz, aproveitando a versatilidade de modulação de alturas do *talking drum*, seguindo a mesma linha rítmica original do canto. Para “*Lay down my life*”, que no princípio adequei um padrão composto elementar (em 6/8), rapidamente encontrei um equilíbrio melhor - bem como melhor diálogo entre fontes culturais distintas - utilizando a base rítmica do jongo (em 12/8), que de forma bem interessante se adequava ao estilo *jazzy* que a performer Grazielle Sena imprimiu na sua maneira de cantar esta específica *southern song*, que na sua forma original é bem distinta, muito mais lenta (**DVD arquivo 48**).

Outro elemento muito importante no trabalho com os cantos tradicionais se refere ao acompanhamento das palmas (*clapping*). São elementos de simplíssima execução, sem necessidade de grande domínio técnico, no entanto é de fundamental importância para a estrutura dos cantos, e muitas vezes a imprecisão com que venha a ser feita compromete todo o fluxo performativo. Tem basicamente a função simples de marcar andamento e divisão de compasso (*down beat*) ou de enriquecer a trama sonora com contratempos (*up beat*) e células rítmicas mais complexas, funcionando como claves. Estas maneiras correspondem aos aspectos da tradição da música africana, fonte dos *negro spirituals*, e nos faz também perceber motivos rítmicos que estarão presentes na cultura musical popular dos EUA e também na música popular brasileira, já que a raiz negra que faz parte da formação dos dois países partilham como fonte comum a herança de cultura bantu, tronco etnolinguístico da maioria dos povos negros escravizados nas Américas. As palmas também tinham o acompanhamento, nas canções de caráter mais enérgico e andamento mais acelerado, de um grande cabo de enxada (*stick*), de uso comum entre os negros do sul dos Estados Unidos (dado que era um instrumento de trabalho), que, em termos musicais, fazia as mesmas funções daquelas, ou estabelecia um complemento na estrutura rítmica.

Assim, o aprendizado das palmas e do *stick* estavam diretamente ligados à pesquisa sobre os cantos e seus elementos musicais tradicionais, que complementavam a

performatividade destes. A inserção dos tambores que eu trouxe do Brasil colaborou com esta pesquisa no sentido de manter a conexão com as fontes africanas dos cantos, mas ao mesmo tempo abrindo para um tipo de diálogo criativo transcultural, alinhado a essa característica natural do *Workcenter*. E pouco tempo depois, o uso do pandeiro brasileiro, estreitou esta conversa, pois passei a utilizá-lo após descobrir, através de antigos vídeos, a presença de um *frame drum* semelhante tocado pela cantora afro-estadunidense Bessie Jones (**DVD arquivo 49**).

Devido às demandas dos compromissos do *Workcenter*, que à época da minha chegada já estava com uma participação agendada em um tradicional festival de teatro musical na Romênia, também o tempo de trabalho no OP foi dividido com minha integração nas canções criadas sobre poemas de Allen Ginsberg, especificamente o repertório que integra a performance *Not History's Bones – a Poetry Concert*.

Em *Not History's Bones* – e no trabalho sobre os poemas de Ginsberg em geral – além dos cantos estão presentes uma instrumentação elaborada com três violões (nylon e aço), guitarra, cajon e pequenas percussões (*shakers*, meia-lua). Com a minha presença o elemento percussivo passou a ser mais explorado, ganhando na pluralidade de timbres e em estruturas rítmicas mais ricas. Minha ideia de colaboração transcultural, no que concerne aos aspectos musicais, era justamente a inserção de outras qualidades rítmicas na musicalidade que desenvolviam, e nesse caso específico, nas *Ginsberg's songs*, na integração dentro dos ritmos urbanos originados das *southern songs*. Ritmos urbanos tais que também me formaram desde a adolescência e que ainda formam boa parte dos jovens das grandes cidades do mundo a mais de 60 anos.

Desse modo, utilizando diferentes instrumentos de percussão, alguns dos quais encontrei no próprio espaço de trabalho, introduzi rítmicas da música popular brasileira, de diversas origens, às canções cantadas em inglês, com os mais diferentes estilos de composição. A combinação com a musicalidade e criatividade do performer francês Robin Gentien foi muito frutífera, acredito que graças não apenas à sua exímia técnica na guitarra e no violão, mas também à sua experiência anterior trabalhando com artistas africanos, o que creio que lhe conferiu um modo de tocar com muita fluidez rítmica e versatilidade na improvisação. Além dos já citados atabaque, *talking-drum* e pandeiro, também utilizei cajon e címbalos. Estes últimos eram pequenas tampas de painéis, de tamanhos distintos com um timbre muito brilhante, descobertos por Biagini na própria cozinha do espaço de trabalho do OP. Em relação ao *talking-drum*, na verdade havia dois: um feito de madeira, que deixei para

uso exclusivo no espetáculo *The Hidden Sayings* e *I Am America*, e outro, feito de PVC, que usei nas canções dos poemas de Ginsberg, em suas diferentes performances. Mas ao longo da residência, em certas apresentações, encontrei ou fui agraciado com o empréstimo de diferentes instrumentos de excelente qualidade sonora: um par de congas e um batá cubano. Essa diversidade de timbres ainda se tornou algo muito importante nos últimos meses do estágio, com o início do processo criativo de um novo trabalho, *The Engine*, que comento mais adiante.

Alguns dos ritmos brasileiros que pus em diálogo de diferentes formas dentro da estrutura já criada das canções ginsberguianas, que o OP já desenvolvia há cerca de 7 anos, foram: ijexá, barravento, congo de ouro, samba-reggae, xote e ciranda. Além disso, fiz uma série de criações surgidas a partir da relação com os temas que me eram apresentados. Neste aspecto a pesquisa principal foi no campo das explorações de timbre através dos diferentes modos de tocar um mesmo instrumento (mãos, baquetas, mãos e baquetas).

No aspecto composicional – em termos do arranjo das percussões dentro dos cantos tradicionais e das canções urbanas – fui orientado sempre por uma indicação de Biagini, que disse: “- A complexidade está na relação de um instrumento com o outro” (informação verbal)⁷⁸. Isto me fez buscar a ampliação da minha escuta sobre as diferentes vozes nos cantos, para uma interação justa, sem excessos. Assim pude desenvolver mais ainda a percepção do instrumento como portador de uma voz em si, capaz de criar diálogos coerentes, independente e interdependente dentro de uma estrutura musical polifônica, e que, dentro da pequena formação instrumental do grupo, tinha a responsabilidade de falar (propondo, comentando, afirmando, negando) com autenticidade e liberdade junto às cordas, aos líderes dos cantos e ao coro. Não somente cumprir clichês atribuídos à percussão em muitos contextos musicais, como aquele do “dar a batida”, “marcar o ritmo”. Este papel foi muitas vezes cambiado com as cordas. Trafeguei muito mais pelo campo do contraponto rítmico.

O aprendizado sobre o cantar foi especialmente com as *southern songs*, principalmente pelo fato de serem cantos com estruturas mais simples, e estarem baseados no sistema responsorial e com possibilidades de acompanhamento instrumental facilitado, pois o cantar-tocar mostrou-se uma tarefa muito árdua em relação às *Ginsberg's songs* para a qual não tive muito tempo disponível para desenvolver, especialmente por dominar a língua inglesa. O aprendizado dos cantos era simultâneo ao aprendizado do comportamento orgânico

⁷⁸ Informação fornecida durante residência artística no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, de outubro de 2013 a agosto de 2014.

na performatividade do próprio canto, a buscar compreender o que cada canto trazia como elemento vivo para o corpo e como, do contrário, como o corpo revelava a vida escondida de cada canto. Estudei caminhos para aquilo que Grotowski chamou de “o momento onde o canto começa a cantar o performer” e uma experiência de transformação de forças vitais a partir do caráter vibratório do som é vivenciada. Experimentei e aprendi uma série de elementos pragmáticos para buscar o fluxo de organicidade do canto e, por conseguinte, da ação performativa. Essas experiências e aprendizados vieram das situações práticas na sala de trabalho com as orientações de Biagini e dos membros mais antigos da equipe, e também das situações de apresentação pública, que foram muitas e que consistiram em metade do tempo da residência que realizei no *Workcenter*, ou seja, a ênfase foi o aperfeiçoamento técnico-artístico a partir do exercício performativo direto com os espectadores. Por algumas ocasiões essa experiência em apresentações públicas foi radicalizada com momentos onde eu tinha a função de líder de um canto (“*Do’ Lawd*”), o qual trabalhei intensamente, junto com outros cantos, durante meu período de permanência na equipe. Todas as canções eram ligadas também à criação de propostas de ação. No total desenvolvi estudos pessoais em torno de um repertório de sete canções tradicionais do sul dos EUA (**DVD arquivo 50**) e a composição de uma canção a partir de *hai-kais* de Allen Ginsberg, utilizando como instrumentos pequenos potes de cerâmica.

Posso elencar aqui alguns dos fundamentos da relação entre canto-corpo que me foram passados, mas que posso traduzir e ampliar também por relação som-cena, fundamentos estes que ainda estão em pleno processo de ressonância em meus pensamentos e memórias físicas, orientando meus trabalhos atuais: criativos, pedagógicos e acadêmicos. Em termos gerais essas orientações pragmáticas - que apresento na forma de aforismos, o mais próximo possível da forma como as ouvi de Biagini e como refleti após sessões de trabalho, ensaios, apresentações, palestras e workshops - aplicadas especialmente ao trabalho sobre as *southern songs*, mas úteis a toda a abordagem sonoro-musical na cena, são:

- . cantar e tocar são ações físicas e afetam o espaço;
- . a presença sonora do performer deve alterar o espaço, trazer algo novo para ele;
- . buscar o canto sem ouvir-se cantando, mas fazendo o espaço cantar;
- . buscar, encontrar e penetrar na vibração do canto no corpo e na ressonância do espaço, a voz deve tocar o que está dentro e fora da pessoa;
- . o estado de atenção desperto é o primeiro caminho de encontro do canto vivo;

- . o ritmo está no espaço, nos espaços vazios do espaço total, na descoberta do que são as suas pausas;
- . cantar não requer força, é uma questão do justo alinhamento do corpo, da organização do eixo e do encontro do canal de ar desbloqueado;
- . o estado atento de escuta auxilia aquele que canta, é necessário aprender a manter os ouvidos acordados;
- . primeiro vem a aprendizagem precisa dos cantos, em seus detalhes, sem deduções; depois a aprendizagem dos sentidos das canções, saber sobre o que falam, para então as associações e intenções colaborarem no encontro da vibração e por conseguinte na entonação;
- . em um primeiro momento buscar o som em si, não a compreensão do significado das palavras;
- . existe uma relação sempre estreita entre estrutura rítmica, estrutura de ações e espaço (tudo se rege pelo tempo-ritmo);
- . precisão no começo e no fim das ações ligadas ao fluxo entre cantar, tocar e atuar;
- . buscar penetrar no canto do líder, se ajustar à sua voz, não opor-se ou sobrepor-se a ela;
- . buscar o caminho do canto no corpo, não as notas na escala, ou buscar as notas não como uma meta, mas como quem caça algo vivo e perceber o que faz o corpo nessa busca, pois ele é o guia e o guiado, e a memória que o canto pode trazer reside nele;
- . perceber o que mata a organicidade da voz e o que é uma vibração imposta ou uma afinação que não condiz com a natureza da própria voz;
- . não há diferença entre cantar e falar, apenas no nível do diletantismo, são modulações do uso da voz, a vibração deve estar em ambas as ações, cantar é outra forma de falar e vice-versa;
- . explorar os ressonadores (a acústica corporal) como quem explora as várias partes de uma catedral (a nave, os vitrais, o altar, as tumbas dos padres, o campanário, o órgão, o confessionário);
- . a voz “profissional” é uma prisão sem grades;
- . estar atento ao fluxo que liga o fim de um canto ao começo de outro, o que um traz para o outro;
- . o tempo-ritmo de um canto não necessita coincidir com o tempo-ritmo de uma ação, basta saber que uma coisa sempre está conectada à outra, mesmo que em oposição;

- . o tempo-ritmo está em tudo o que faz um performer;
- . a cabeça é o principal ressonador (nariz, face, topo do crânio e occipício) que expande o som para o espaço exterior, e os tons altos são ideais para atingir altos níveis de vibração;
- . os movimentos da glote são os pincéis que colore o canto e o texto;
- . uma sequência de cantos deve conter um fluxo lógico e uma ordenação rítmica que favoreça a organicidade da performance;
- . o canto deve ter uma base corporal que gere algo mais vivo do que belo;
- . a vibração é plena quando baseada na voz verdadeira do performer;
- . cantar não para o público, mas através dele, percebendo-o;
- . o canto necessita de vibração, emoção não é responsabilidade do performer, mas da natureza;
- . o canto em ação deve ter rigor rítmico e estrutural (detalhamento);
- . se a voz muda o corpo muda, se o corpo muda a voz muda, o corpo vai onde vai o canto e vice-versa;
- . a tonalidade precisa do canto está ligada à ação de cantar com alguma intenção;
- . a ressonância é a parceira do performer para mantê-lo em pé, que revela os harmônicos da voz no espaço, é uma parceira invisível e fundamental;
- . a performance deve se constituir de sons, não de barulhos;
- . o canto é vivo e se ajusta ao espaço e ao outro, mas não se adultera, ou seja, não perde suas características essenciais, como a tonalidade original,
- . no canto, quando a vibração começa, o trabalho então começa também, por isso a vibração deve estar desde o princípio.

Após as primeiras apresentações de *The Hidden Sayings*, Biagini me incubiu de pensar na organização das palmas (como eu disse, um elemento muito importante nas *southern songs*) dentro do trabalho. Para mim era muito notável a grande organicidade do espetáculo, dado pelo perfeito uso do tempo-ritmo, especialmente pela organização precisa do fluxo dos cantos e das ações. Fiquei um pouco confuso em relação ao que poderia ser aperfeiçoado num fluxo tão eficiente, mas após algum tempo, sugeri três possíveis mudanças, em diferentes momentos da obra, mas com o fim, principalmente, de criar novas paisagens

sonoras, novas percepções para a escuta do espectador. Estas mudanças tinham a ver com a subtração das palmas em dados momentos, para destacar somente a voz ou a combinação da sonoridade do *stick* e dos passos de um específico momento de dança. Estas sugestões não foram incorporadas nos momentos que indiquei, mas levaram a mudanças com o mesmo caráter em outra parte da estrutura.

Além das performances realizei também durante minha residência no OP a nova ação denominada *Open Choir*. Sendo eventos de curta duração, de pouco mais de uma hora, nós, da equipe de performers, éramos orientados somente a criar condições para que os participantes estivessem ativamente em ação, cantando, em movimento no espaço do encontro e buscando contato com nós e entre eles também.

Ao longo dos 10 meses de estágio no *Workcenter*, junto ao OP, pude viajar para ações artísticas em diversas cidades dentro da Itália, além de eventos como o já referido festival de teatro musical na Romênia (Bucareste), e também na França (Paris) e Canadá (Toronto). Em cada lugar encontramos os mais diversos espaços para a realização das performances do repertório, e cada uma nos obrigava a diferentes adaptações da estrutura espacial das obras, bem como a adaptações conforme as específicas acústicas de cada espaço. Cada espaço como gerador de experiências sensoriais distintas, a partir do som dos cantos e dos cantantes (e dos instrumentos), das palavras poéticas e dos corpos em performatividade, e através da ressonância gerada naqueles que nos assistiam e escutavam. Alguns desses espaços foram: salas de teatro antigas e modernas, bares e restaurantes, *shopping center*, *squats* (ocupações artísticas em imóveis abandonados), igrejas e conventos seculares, salas de estar de casas e apartamentos, tenda de circo.

Por uma semana em dezembro de 2013 e por três entre a segunda metade de janeiro e o começo de fevereiro de 2014, tive de trabalhar sozinho no *workspace*, devido à recusa do meu visto de entrada pelo consulado dos Estados Unidos, onde a equipe do OP iria realizar, principalmente na cidade de New York, um longo trabalho com *workshops*, além dos encontros com comunidades negras e religiosas, assim como várias performances. Durante estes dias foram períodos de por à prova a aprendizagem que eu estava desenvolvendo, além de continuar trabalhando os vários aspectos do trabalho ligados aos cantos tradicionais e canções ginsberguianas, a relação destas com a construção de proposições de ação. Além disso, também a manutenção da prática instrumental, que neste momento busquei conectar com o exercício simultâneo do cantar-tocar, além de iniciar a pesquisa e criação de um pequeno repertório de cantos tradicionais brasileiros, para que eu pudesse começar a

aplicação, com meus próprios referenciais culturais, dos princípios que eram desenvolvidos em relação aos cantos tradicionais estadunidenses. O início desta prática já estava apontando para a continuidade dos meus estudos e práticas criativas na minha volta ao país, momento este em que estou agora, desenvolvendo um processo de investigação e criação em torno do universo sonoro dos cantos *vissungos*, pertencentes à herança bantu legada ao Brasil, e de fundamental importância para a formação da música popular brasileira.

Como já explanado em outro momento deste trabalho, outro aspecto central para os trabalhos do *Workcenter* está ligado às práticas de treinamento corporal, que são representadas pelos exercícios denominados *Motions* e *Trainning*, que, de forma resumida, têm cada um suas especificidades formais, mas partilhando muitos pontos em comum e importantes para o desenvolvimento da escuta sensível (apesar de serem trabalhos silenciosos) e do tempo-ritmo coletivo e individual.

Outro fator importante durante o trabalho nesses meses foi o acompanhamento e assistência nos *workshops* realizados por Biagini e também por Alejandro Tomás Rodriguez, à época um dos membros do OP, integrante desde a sua criação. Nestes *workshops* auxiliei, junto com todos os demais membros da equipe, na orientação dos participantes para a correta execução dos cantos, das palmas, dos fluxos de movimento no espaço, no tempo-ritmo do *yanvalou*. Numa ocasião, num trabalho com jovens na cidade de Albino (norte da Itália), orientei percussionistas iniciantes na criação de um arranjo sobre algumas canções sobre poemas de Ginsberg, que foram apresentadas numa performance de *Electric Party Songs* integrando os participantes aos membros da equipe do OP.

Por fim, nos primeiros meses de 2014, junto com Rodriguez e Robin Gentien, iniciei a criação de um trabalho paralelo denominado *The Engine* (**DVD arquivo 51**), baseado em composições próprias do primeiro, com letras em espanhol e inglês, mas com a presença de *southern songs* e cantos tradicionais de origem hispano-americanas. As músicas foram sendo desenvolvidas principalmente como um processo de fusão entre ritmos brasileiros e guitarra com efeitos eletrônicos, a partir de experiências timbrísticas que normalmente realizo, integrando instrumentos de percussão tradicionais de diferentes origens (Brasil, África, Oriente Médio) a objetos sonoros alternativos.

Em agosto de 2014 finalizo o estágio, retornando ao Brasil, continuando ligado ao OP através da criação, produção e atuação no projeto “Cantando Estradas: Encontros com o *Open Program*”, que em 2015 realizou encontros, workshops e apresentações no Estado de São Paulo, com atividades junto a comunidades tradicionais, artistas e acadêmicos.

CONCLUSÕES

A experiência em si tem um caráter emocional satisfatório, porque possui integração interna e um desfecho atingido por meio de um movimento ordeiro e organizado.

John Dewey

Não se pode falar de uma “música de Grotowski”. Mas se pode falar de uma “escuta de Grotowski”. Uma escuta ampla sobre os sons e os silêncios do mundo. Antropofágica e ao mesmo tempo seletiva. E esta natureza da sua escuta sobre as diversas manifestações da vida sonora (a música é parte deste domínio, segue suas leis, não se deve esquecer) foi que orientou a construção do seu pensamento e prática sonoro-musical dentro da sua obra artística, de forma autodidata, intuitiva e independente, mas balizada pelo rigor e responsabilidade com que conduziu uma pesquisa simultaneamente experimental e metódica.

Observando, assim como Grotowski identificou anos mais tarde ao assistir a gravação de *Akropolis*, a semente do seu interesse pelo canto, que irá se desenvolver pelas suas diferentes fases artísticas, é muito importante ressaltar uma diferença desta abordagem do som-música em relação às formas popularizadas de teatro musical, ou mesmo da música cênica contemporânea. Não é para o entretenimento, relaxamento, fruição cultural ou mesmo por uma experiência estética pela linguagem híbrida. Para isto o diretor identificava outras formas, como o *music-hall* (o teatro de variedades), e hoje posso dizer o mesmo dos musicais *à la Broadway* ou das óperas experimentais.

A escuta que Grotowski pediu para o seu espectador-ouvinte nesse teatro sonoro era especial. É a escuta de alguém que busca uma experiência sobre si mesmo e sua presença diante da vida. É uma escuta seleta, que não depende de níveis de formação intelectual ou de estratos sociais, mas de disposição afetiva. E o papel do som nesse encontro é ser um veículo para quem vê-escuta a cena sonoro-musical em direção ao processo de experiência pessoal e uma ferramenta para o processo interior de abertura íntima e de verticalidade criativa do performer.

Para se alcançar um alto degrau de experiência compartilhada entre atuantes e público foi necessário partir da noção mais coloquial de experiência: aquela que se refere às dinâmicas da vida cotidiana. Uma esfera de experiências comuns, ainda que vividas desatentamente. Para Grotowski (1970, p.48, tradução nossa) existe uma linguagem “de murmúrios, sons e entonações” que se recolhem “na rua, no trabalho, nos cafés” e onde estão presentes algumas sementes das reações orgânicas “da conduta humana que nos marcou”. Isto já indica a convergência entre arte e vida que marca não apenas a produção teatral e pós-teatral do diretor, mas também a ideologia que envolve o pensamento e prática da música experimental, que sempre se desenvolveu em caminhos paralelos aos seus.

Como já havia indicado desde o início deste trabalho, Grotowski, ao longo de toda a sua trajetória artística, atuou com uma atitude de experiencialidade. Quer dizer, favorável à criação de *experiência* subjetiva (no sentido filosófico de paixão, o que nos atravessa) a partir da ação *experimental* objetiva. Estando nesse campo, é útil, e amplia a leitura sobre o ponto de escuta que manteve sobre o elemento sonoro-musical, estabelecer algumas relações da sua prática, originária e sempre tributária das artes cênicas, com a prática da música experimental, com a qual dividiu a cena artística, de meados da década de 1950 ao longo das décadas seguintes. E especialmente em torno das reflexões e proposições realizadas por John Cage, figura central desse novo pensamento e práxis artística.

Como afirmei no início, a sensação de escuta de espetáculos históricos do TL como *Akropolis* ou *O príncipe constante* remete a um universo sonoro próximo da música experimental, e ambos os trabalhos iniciais, o de Cage e o de Grotowski, aconteceram paralelamente. Acredito então ter havido certa atmosfera criativa comum que perpassava a obra de muitos artistas do período, na qual Grotowski, mesmo evitando dissolver seu trabalho numa outra forma de teatro “cleptomaniaco” também esteve inserido, ainda que de forma muito lúcida para enxergar os limites aceitáveis de contaminação. A colaboração com o compositor Adam Kaczynski, nas primeiras obras do TL, dão sentido a esta hipótese. Talvez Grotowski tenha sido um bom ladrão de Kaczynski, e mesmo de Penderecki e de outros sonoristas (e depois das tradições), sendo fiel à própria atitude que estimulava que se tivesse em relação ao saberes do passado e aos contemporâneos, inclusive ao seu próprio trabalho, desde que o roubo resulte em uso competente do que se apropriou, como lembrou Biagini.

Essa proximidade percebida entre as características da música experimental na visão *cageana* e da “cena sonora experiencial” *grotowskiana* é dada por uma série de pontos de

contato, que se estendem em todas as fases criativas do diretor, contaminando mesmo a pragmática da Arte como Veículo.

A experiencialidade na qual se guiou o processo de pesquisa criativa de Grotowski por mais de quatro décadas, e onde o elemento sonoro-musical foi desenvolvido como parte indissociável, não foi conduzida puramente no sentido da verificação de resultados positivos ou negativos ao final, mas especialmente na direção de um horizonte desconhecido para o performer. Sob a filosofia da *via negativa* foi buscado não o acúmulo, mas o decréscimo de ideias a favor do essencial, afirmando a visão e a audição aguçada para os elementos visíveis e audíveis que naturalmente ou coerentemente estão manifestos na ação, ainda que obliterados pela presença de bloqueios psíquicos e corporais e pela ausência de articulação orgânica entre estes dois níveis do ser humano. Cria-se a partir do que já se percebe potencialmente existente, latente, em corpo e som, no atuante e no espaço. Utiliza-se a imagem do escultor, que “elimina o que está escondido na forma que já existe dentro do bloco de pedra, revelando-a, não construindo-a” (GROTOWSKI, 1970, p. 34).

Cage (apud NYMAN, 1999, p. 21), como forma de defesa da liberdade e de diferenciação que a atitude experimental tem em relação aos processos composicionais tradicionais e vanguardistas, escreveu em 1955:

Nenhuma pergunta sobre o fazer, no sentido de formar estruturas compreensíveis, pode surgir (a não ser para um turista), e aqui a palavra "experimental" é possível, desde que não seja entendida como uma descrição de um ato a ser posteriormente julgado em termos de sucesso e fracasso, mas simplesmente como um ato cujo resultado é desconhecido. O que tem para ser determinado?

Essa postura aproxima os modos de pensar de Grotowski e de Cage, pedras angulares da renovação/evolução artística contemporânea inaugurada na segunda metade do século 20, dentro de seus respectivos domínios de trabalho. Localizo uma posição partilhada por ambos da manifestação sonora do humano e do ambiente como algo a ser percebido pela inteireza do que é e do que provoca fisicamente no performer (considerando aqui também o músico) e no espectador-ouvinte.

O diretor polonês destacou como manifestação orgânica da voz em suas plenas potências e matizes sonoros certas situações de impacto emocional que desbloqueavam o indivíduo, como uma grande alegria ou uma vivência terrificante, na qual o comportamento primal do som humano emerge de forma articulada e coerentemente rítmica, antes de qualquer apreensão intelectual. É uma resposta da integralidade do ser humano ao momento imediato, é a forma sonora de um estado interiormente vivido sem freios. E foi na busca de

encontrar os meios que realizavam estes desbloqueios que Grotowski trabalhou, criando uma longa e sólida metodologia de trabalho sobre a vocalidade, tendo a totalidade do corpo do artista cênico (sua psicofisicidade) como o instrumento, e não apenas o seu aparelho sonador como foco. Agindo de outro modo, olhando apenas para os aspectos desse aparelho, teria alcançado resultados apenas meramente técnicos ou estéticos. E foi justamente disso que Grotowski, com seu trabalho na fase teatral, e depois dela, buscou escapar, ainda que muitas vezes sendo necessário cair na inércia que o domínio técnico muitas vezes o colocou. Mas apenas assim poderia, numa afinação com Cage, não restringir o sentido provocativo da palavra “laboratório” apenas à noção qualitativa superficial de sucesso e/ou fracasso.

Agindo com adaptabilidade constante às transformações que o elemento sonoro-musical trazia enquanto ação e mudança de percepção ao corpo, à presença, à performance e ao encontro com o público, manteve-se de acordo com o que o próprio Cage apontou como essencial para uma escuta ativa e viva, a clareza de que

a vida acontece a cada instante de modo que está sempre mudando. A coisa mais sensata a fazer é abrir os ouvidos imediatamente e ouvir um som subitamente antes do pensamento ter a chance de tornar isso em alguma coisa lógica, abstrata ou simbólica. (CAGE apud NYMAN, 1999, p. 21, tradução nossa)

Na crítica e recusa da utilização de elementos extraídos de outras linguagens artísticas deliberadamente – inclusive da música – para por o teatro em concorrência com as linguagens audiovisuais, que fazia nos anos de 1950/60, Grotowski radicalizou sua ação em direção a uma cena de caráter experimental, sem, no entanto, abrir mão do rigor do processo estrutural e artesanal de criação. Na recusa da vanguarda, com a relação com as modernas tecnologias que ela também traz, é que pode construir o conhecimento das tecnologias orgânicas do performer e do importante papel do som-música nesse processo.

Nesse ponto surge mais um modo de confirmar a atitude de experiencialidade na trajetória grotowskiana como a forma de construção do seu pensamento sonoro-musical. Ele trabalha numa perspectiva de longo prazo, de dedicação integral à pesquisa criativa e suas obras não se baseiam numa profusão de performances. Daí que isso o distingue do que seria uma atitude *experimentalista*, no “mau sentido” do termo, que esteja baseada numa ausência de critérios rigorosos de observação e sistematização de procedimentos técnico-poéticos, e onde o caráter de relação com o acaso e o ambiente improvisacional permanente é um pressuposto que impede qualquer forma de possível estruturação metódica.

Sua atitude *experimental* e *experiencial* diante do elemento sonoro-musical o ajudou a construir um campo de conhecimento sólido, que se desdobrou influenciando muitas

gerações de artistas e cujas descobertas são essenciais de serem consideradas ainda hoje, como no caso de qualquer estudo sobre a voz e suas possibilidades performativas. Como último exemplo, é interessante notar a homenagem irreverente que a companhia nova-iorquina *The Wooster Group* fez de *Akropolis*, através do seu projeto *Poor Theatre – A Series of Simulacra*, utilizando recursos audiovisuais e microfonação, para por em atrito a ruptura técnica/estética que Grotowski criou nos anos de 1950 com a fragmentação formal da cena pós-dramática (**DVD arquivo 52**). Esta atitude de ironia blasfêmica, própria também de Grotowski na fase teatral, é que faz emergir, renovado, o sentido revolucionário que o TL trouxe à cena através, entre tantas outras coisas, do som como matéria transformadora de percepções e gerador de experiências objetivas e subjetivas ao corpo e à psique.

Relativamente ao que Nyman escreve sobre o que nomeou de “trindade de Cage” (1999, p. 22, tradução nossa), composição/performance/escuta, vejo que neste ciclo se evidencia um processo que desde o início considera a integração dos três elementos para além de uma sequência de procedimentos isolados, que ocupam lugares estanques na realização musical. O autor, que também é compositor, traz um modo particular de observação sobre o que escreve, e demonstra que na atitude experimental de Cage – e de muitos compositores irmanados a ele – o processo de composição já se faz a partir de uma proposta de performance, ambas já explorando um determinado ponto de escuta a ser focado por quem executará a obra/experimento - muitas vezes o próprio compositor - e a audiência. Um processo que busca articulação orgânica entre os fundamentos que constroem o fenômeno sonoro-musical estetizado, ainda que suscetível ao acaso e ao indeterminismo.

Isto me interessa apontar, como conclusão sobre esta tentativa de acurada escuta da obra de Grotowski, pois serve de luz para a observação dos procedimentos experimentais em relação ao som praticados por este artista, que ao longo de todo o seu trabalho, em diferentes estágios, com diferentes terminologias e com diferentes ênfases, sempre destacou a importância do sentido da presença do atuante e do espectador, imersos numa situação cênica (e por contingência, sonora) que deveria movê-los para uma experiência interior ativa e não contemplativa da aura da arte performativa como puramente uma “obra de arte”.

A “trindade” grotowskiana que dialoga com a cageana é formada pelo “ator-espectador-espço” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 35).

Ator, aquele que age, pode ser lido como a síntese do participante, aquele que está integrado. De *doer*, aquele que faz para si. De *performer*, o pontifex.

Não creio que a noção de espectador-ouvinte tenha desaparecido completamente após a fase teatral, para voltar somente nos trabalhos atuais do *Workcenter*. Permaneceu no próprio diretor, no seu olhar e escuta de mestre de ofício. Dessa forma, a busca pela função precisa do espectador dentro do evento performativo norteou Grotowski para a elaboração, do TL ao *Workcenter*, de espaços sônicos (vibratórios, ressonantes, melódicos, harmônicos, timbrísticos, rítmicos) de ação, que imergissem a assistência num ambiente onde sua atenção pudesse se tornar tão focada, e sua penetração psicofísica no processo de vida criativa do atuante se tornasse tamanha, que o lançasse para fora do conforto interior e da inércia – daqueles que normalmente pensam: “- Isto não é perigoso, é só uma cena.” – abrindo-o, a partir do testemunho do ato total do artista em performance, para uma profunda análise de si próprio como indivíduo idiossincrático e também parte de um grupo com fundos psíquicos inconscientes comuns/coletivos.

Também neste processo observo a mesma imbricação das partes entre si. O atuante é um sonante, que a partir da composição integrada de suas ações físico-sonoras, chega através de atos físicos e sonoros ao espectador e não através de ideias ou conceitos intelectuais, e este reage à qualidade de vida e verdade do visto e escutado, estando ambos imersos nas possibilidades acústicas que cada espacialidade dos locais de apresentação proporcionarão ao encontro de ambos os corpos.

Ao longo desta pesquisa que empreendi pode ficar claro que, na obra de Grotowski, escuta e visão se fundiram, se confundiram e se justificaram em suas forças de sentido, provocando a impressão indelével de que em muitos momentos, dentro do evento artístico, a vida foi articulada e inserida numa zona de liminaridade onde o cênico e o sonoro puderam ser apreendidos em suas naturezas próprias, mas univitelinamente ligados pela composição físico-sonora do atuante-sonante e pela montagem de camadas harmônicas (consonantes e dissonantes) entre cena e som e entre estas consigo próprias, através da sobreposição de seus próprios elementos visuais e auditivos constituintes.

Grotowski (1970, p. 17, tradução nossa) demonstra o seu movimento de conscientização do caminho entre a intuição empírica e a formalização de um conhecimento quando diz que sua “percepção prática se converteu em percepção consciente e quando o experimento conduziu ao método”.

As suas composições, escritas para cabeça, corpo e coração, fazem com que hoje seja possível ver que, na cena, o som é uma ponte invisível entre mundos. Quaisquer mundos.

BIBLIOGRAFIA

ABELLO, Sandra Margarete. O estabelecimento de relação do ensino da arte articulado ao movimento artístico da Arte Povera. Fortaleza: FGF, 2011. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/16307900-O-estabelecimento-de-relacao-do-ensino-da-arte-articulado-ao-movimento-artistico-da-arte-povera.html>>

ATTISANI, Antonio. Algumas notas sobre *The Living Room* e *I am America*. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 250-266, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

BARBA, EUGENIO.

A arte secreta do ator – Um Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

Além das Ilhas Flutuantes. São Paulo/Campinas: Ed. Hucitec/Ed. da Unicamp, 1991.

BIAGINI, Mario. Desejo sem objeto. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v.3, n.1, p. 176 – 197, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

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.

Herido de realidad y en busca de realidad. Notas sobre los lenguajes de la experiencia. Barcelona: Ediciones Morata, [2011].

BONFITTO, Matteo. O Ator-Compositor. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BROOK, Peter.

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

Grotowski, a arte como veículo. In: Simpósio internacional “A arte como veículo”. (brochura). São Paulo: SESC SP, 1996.

Grotowski, el arte como vehículo. In: Máscara, ano 3, n. 11-12. Ixtapalapa: Ed. Escenologia, A. C., 1993.

BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Veja, 1993.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CAESAR, Rodolfo. Sujeito e objeto em *loop*: escutar nas entrelinhas. Rio de Janeiro: SIMPOM, 2014.

CAMP, Marc-Antoine. Quem tem autorização para cantar o canto ritual?: notas sobre o status legal da música tradicional. São Paulo: Revista da USP, n. 77, p. 76-89, 2008.

CAMPO, Giuliano e MOLIK, Zigmunt. Trabalho de voz e corpo de Zigmunt Molik: O legado de Jerzy Grotowski. São Paulo: É Realizações, 2012.

CEVALLOS, Semitha Heloisa Matos. O sonorismo musical polonês do início dos anos 1960. Anais do III SIMPOM: 2014. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/4660/4161>>

CHION, Michel. *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.

MIRKA, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy in Katowice, 1997. Disponível em: <<http://eprints.soton.ac.uk/71829/>>

DUNKELBERG, Kermit. *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*. New York: New York University, 2008. Disponível em: <<http://gradworks.umi.com/33/30/3330238.html>>

FERRACINI, Renato (Org.). *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Hucitec, 2006.

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

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESC-SP/Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy.

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

El director como espectador de profesión. In: Máscara, ano 3, n. 11-12. Ixtapalapa: Ed. Escenologia, A. C., 1993.

Hacia um teatro pobre. Cidade do México: Siglo XXI, 1970.

El Performer. In: Máscara, ano 3, n. 11-12. Ixtapalapa: Ed. Escenologia, A. C., 1993.

O Performer. In: eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. Disponível em: <<http://performatus.net/performer/>>

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

Tecniche originarie dell'attore. Palestras de Grotowski no Istituto del Teatro e dello Spettacolo. I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo. Texto não revisto pelo autor e não publicado. Cedido ao pesquisador por Mario Biagini, 1982-1983.

The art of the beginner. Varsóvia: transcrição de conferência, 1978.

Towards a poor theatre. Holstebro: Forlag, 1968.

Tú eres hijo de alguien. In: Máscara, ano 3, n. 11-12. Ixtapalapa: Ed. Escenologia, A. C., 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HENRIQUE, Luís L. Acústica musical. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

KAROLYI, Otto. Introdução à Música. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KLEIN, Kelvin Falcão. Peter Bürger e a teoria da vanguarda em sete teses. In: Blog da Cosac Naify. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Disponível em: <<http://apoioerevisao.blogspot.com.br/2012/09/normas-abnt-para-trabalhos-academicos.html>>

KUMIEGA, Jennifer. *The Theatre of Grotowski*. Londres/Nova York: Methuen, 1985.

MARIOTTI, Humberto. Autopoiese, Cultura e Sociedade. São Paulo: Palas Athena, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.teoriadacomplexidade.com.br/textos/autopoiese>>

MARTINS, José Batista Dal Farra.

Notas sobre escuta, ressonância, memória e vocalidade poética. São Paulo: [s. n.], 2012.

Três fragmentos de ressonância. Porto Alegre: VI Reunião Científica da ABRACE, 2011.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine.

O som da escuta. Cambridge: Ed. Lynn Kendrick and David Roesner, 2011.

O grande ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica a respeito do auditório podem nos dizer sobre as plateias. Sydney: Ed. Laura Ginters and Gay McAulay, 2010.

MOTTA LIMA, Tatiana. Palavras Praticadas: O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski, 1959 – 1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. New York: Cambridge University Press, 1999.

OKAMOTO, Eduardo. O Ator-Montador. Campinas: Unicamp, 2004.

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>

RAHN, John. *Music Inside Out: Going Too Far in Musical Essays*. Amsterdam:G+B Arts International, 2001. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/7879/pdf>>

RICHARDS, Thomas.

Heart of Practice: within The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. New York: Routledge, 2006.

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]. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS_Rosane_Faraco_Santolin.pdf>.

SCHAFER, R. Murray.

O ouvido pensante. São Paulo: Ed. da Unesp, 1991.

Educação Sonora. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. Jerzy Grotowski. São Paulo: É Publicações, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin.

Manual do Ator. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

TRAGTEMBERG, Lívio. Música de cena. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. Illinois: Northwestern University Press, [s.d.].

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.

Outras fontes:

<http://www.grotowski.net/en/encyclopedia> - visitado em 27/06/2015

<http://www.theworkcenter.org/> - visitado em 02/07/2015

<http://www.everyculture.com/South-Asia/Baul.html> - visitado em 19/05/16

http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/04apa_uk.htm - visitado em 19/05/16

http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7211/7211_3.PDF - visitado em 23/07/2016

<http://www.questaodecritica.com.br/2010/02/grotowski-etait-un-mystique/#more-1428> – visitado em 25/07/2016

Fontes audiovisuais:

Akropolis. Direção: Jerzy Grotowski. Montagem do Teatro Laboratório. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0vuoPyTCSv4>>

Apocalypsis cum figuris. Direção: Jerzy Grotowski. Montagem do Teatro Laboratório. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ULTpzLlvhE>>

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

ANEXO

DVD:

Mapa sonoro-musical da obra de Jerzy Grotowski - linhas, entrelinhas, paralelos e reticências

Faixas:

1. *O príncipe constante*: o grito cantado
2. 4'33'': John Cage
3. *Kain*: fragmentos
4. *Akropolis*: início
5. *A trágica história do Dr. Fausto*: monólogo
6. *O príncipe constante*: início
7. *Apocalypsis cum figuris*: canto coletivo
8. *Anaklasis* – Krzysztof Penderecki
9. *A Cavalgada da Walquírias* – Richard Wagner
10. Louis Armstrong: *Mack, the Knife*
11. Yma Sumac: *Chuncho*
12. *Overtone*: canto Tuvan
13. Ação sonora no TL: as aves em *O príncipe constante*
14. Prosódia I: monólogo em *O príncipe constante*
15. *Apocalypsis cum figuris*: canto solo
16. *Akropolis*: passos
17. Prosódia II: *Akropolis*
18. *Akropolis*: Violino
19. *Ionization* – Edgard Varèse
20. *Threnody for the victims of Hiroshima* - Krzysztof Penderecki
21. *A survivor from Warsaw* - Arnold Schoenberg
22. *Akropolis*: canos
23. *Acting Therapy*
24. Janis Joplin: *Piece of my heart*
25. Led Zeppelin: *Rock and Roll*
26. Canto *nigun* hassídico
27. Canto *voodoo*
28. Canto *yorubá*
29. Canto *huichol*
30. Canto dos *Bauls*
31. G. I. Gurdjieff e Thomas de Hartmann: *Song of the Fisherwomen*
32. *Yanvalou*
33. *Canto gregoriano X Canto Persa*
34. Canto dos *Shakers*
35. Canto de *Santería*
36. *The Living Room* - fragmentos
37. *L'heure fugitive* – fragmentos
38. *Southern song I: Rosie*
39. Allen Ginsberg: *Father Death Blues*
40. *Electric Party Songs: Everytime*
41. *Not History's Bones: fragmento*

42. *I Am America*: fragmento
43. *The Hidden Sayings*: fragmento
44. *Open Choir*: fragmento
45. Canto de *Palo Monte*
46. Cantando Estradas: encontro com Nzo Musambu Hongolo Menha
47. Clave de gan no *yanvalou*
48. *Southern song II: Lay down my life* (lenta)
49. Bessie Jones tocando pandeiro
50. *Southern song III: This maybe is the last time*
51. The Engine: *Con las horas contadas*
52. The Wooster Group: *Poor Theatre – A Series of Simulacra*