



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN**

AÍSSA BIANCA DE SOUZA BATISTA

**O DESLIZAMENTO ENTRE ARTE E SAGRADO:
RITUAIS RELIGIOSOS AFRO-BRASILEIROS SOB A ÓTICA DA ARTE COMO
VEÍCULO DE JERZY GROTOWSKI**

**BRASÍLIA/DF
2021**

AÍSSA BIANCA DE SOUZA BATISTA

**O DESLIZAMENTO ENTRE ARTE E SAGRADO:
RITUAIS RELIGIOSOS AFRO-BRASILEIROS SOB A ÓTICA DA ARTE COMO
VEÍCULO DE JERZY GROTOWSKI**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas habilitação em Licenciatura do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília elaborado pela aluna Aíssa Bianca de Souza Batista, matrícula 16/0021383 sob a orientação da Professora Doutora Lidia Olinto do Valle Silva

**BRASÍLIA/DF
2021**

AÍSSA BIANCA DE SOUZA BATISTA

**O DESLIZAMENTO ENTRE ARTE E SAGRADO:
RITUAIS RELIGIOSOS AFRO-BRASILEIROS SOB A ÓTICA DA ARTE COMO
VEÍCULO DE JERZY GROTOWSKI**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
Curso de Licenciatura em Artes Cênicas**

Data de aprovação: ____ de _____ de 2021.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lidia Olinto do Valle Silva (CEN/UnB)

Prof^a. Dr^a. Alice Stefânia Curi (CEN/UnB)

Prof. Dr. Jonas de Lima Sales (CEN/UnB)

Dedico
à minha mãe, Adilamar José
ao meu pai, Noel Batista Jr.
às minhas irmãs, Ananda Beatriz e Ana Bárbara
e a todos os nossos ancestrais

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, Universo, força maior que conduz e age sobre a vida humana de maneira a promover um movimento sincronizado e simultâneo de troca e aprendizado. Agradeço à Nossa Senhora do Rosário, bem como a todas as entidades da Umbanda e da Congada. Agradeço também às entidades do bem que me acompanham e me guiam. Por todos os recursos de que pude me dispor e que me auxiliaram em todo o processo deste trabalho.

Agradeço à minha família, nas pessoas dos meus pais; das minhas irmãs, Ananda Beatriz e Ana Bárbara; dos meus avós, Noel e Antônia; dos meus padrinhos, Ricardo e Adilma; e da minha tia Tânia, pelos constantes desejos de bênção divina, prosperidade, amor, apoio, por saber que torcem e sempre vão torcer por mim.

À minha mãe, Adilamar, por me apoiar, por estar comigo, por promover o meu bem-estar, por me ensinar em silêncio, na ação cotidiana, na paciência com a qual se dispõe a me ouvir, por ser exemplo de força e de resiliência, por me surpreender quando me compreende, por me motivar nas dificuldades e por me mostrar soluções para (quase) tudo.

Ao meu pai, Noel Jr., por ser, por se disponibilizar, por promover o debate saudável, por me fazer entender a vida de maneira descomplicada e sensível, por me cuidar, por me aproximar da minha espiritualidade, por ser exemplo de gentileza e educação, por me ensinar valores pelos quais me guiar e lutar.

Agradeço imensamente à professora Lidia Olinto, que me orientou, pela disposição, pela atenção, por ser tão precisa em vários momentos da escrita desta monografia, pela paciência, por tornar, sem nem imaginar, este processo mais tranquilo e, mais do que qualquer coisa, possível.

Agradeço às professoras e professores do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, especialmente Sônia Paiva, Hugo Rodas, Ângela Café, Luiz Carlos Laranjeiras, Roberta Matsumoto, Rafael Tursi, Alice Stefânia, Jonas Sales, Maysa Carvalho, Victor Hugo Leite, por tanto aprendizado, por me fazerem entender que há potência/saber/troca no sensível e que eu posso buscar nas coisas belas um sentido de viver.

Agradeço às minhas amigas e amigos, parceiras e parceiros de cena, especialmente Igor Passos, Camila Paz, Mari Munaretto, Néilton Alves, Lucas Abá, Rachel Rianele, Kelly Caroline, Beatriz Gasparotto, Jude Silva, Walison Moraes,

Pedro Guimarães, Rannáh Braga, Gabriela Ramos e Jéssica Alana, por tantas trocas agregadoras, por fazerem o caminho percorrido ser mais leve, feliz, repleto de experiências que se tornaram memórias tatuadas em mim para sempre; e aos colegas de curso com os quais convivi em algum momento, por me ensinarem em cena ou não, em aula ou não.

A tudo e a todas as pessoas que contribuíram para a minha chegada até aqui, tanto no âmbito acadêmico quanto no artístico e pessoal, muito obrigada!

RESUMO

A Arte como Veículo, última fase da pesquisa do renomado diretor polonês Jerzy Grotowski, teve como características o trabalho sobre si associado a uma estrutura fixa de ação a partir de cantos tradicionais de modo a proporcionar uma movimentação vertical de energia que mostrou desembocar em reverberações de cunho ancestral. Tais características podem ser percebidas também em cultos religiosos e manifestações tradicionais brasileiras, como a Umbanda e a Congada. Desta feita, o objetivo deste trabalho é, além de detalhar a trajetória de vida e pesquisa do diretor, expor fatos da vida espiritual da família da autora e sua relação com os rituais religiosos citados para, por fim, identificar neles pontos de contato entre elementos dessas práticas e conceitos-chaves enquanto “palavras-praticadas” da Arte como Veículo em Grotowski.

Palavras-chave: Grotowski; Arte como Veículo; Umbanda; Congada; Ritual.

ABSTRACT

Art as a Vehicle, the last phase of research by the renowned Polish director Jerzy Grotowski, was characterized by the work on itself associated with a fixed structure of action from traditional corners in order to provide a vertical movement of energy that was shown to lead to reverberations of ancestral stamp. Such characteristics can also be seen in religious cults and traditional Brazilian manifestations, such as Umbanda and Congada. This time, the objective of this work is, in addition to detailing the director's life and research trajectory, to expose facts of the spiritual life of the author's family and its relationship with the religious rituals mentioned above in order, finally, to identify elements in these close to Grotowski's Art as a Vehicle.

Key words: Grotowski; Art as a Vehicle; Umbanda; Congada; Ritual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1. A TRAJETÓRIA DE JERZY GROTOWSKI.....	11
1.1 Breve Biografia.....	11
1.2 Fase Teatral (1959-1969).....	13
1.3 Fase Parateatral (1969-1978).....	18
1.4 Teatro das Fontes (1976-1982).....	21
1.5 <i>Objective Drama</i> (1983-1986).....	24
1.6 Arte como Veículo (1986-1999).....	24
CAPÍTULO 2. APROFUNDANDO NO CONCEITO DE ARTE COMO VEÍCULO versus ARTE COMO APRESENTAÇÃO.....	28
CAPÍTULO 3. DOS ATRAVESSAMENTOS PELA FÉ.....	35
3.1 Fragmentos de uma vida espiritual.....	35
3.1.1 Umbanda.....	36
3.1.2 Congada.....	39
3.2 Entrelaçando conceitos da Arte como Veículo grotowskiana e características dos rituais afrodiaspóricos brasileiros.....	41
3.2.1 Comportamentos Espetaculares.....	42
3.2.2 Objetividade do Ritual.....	43
3.2.3 Linha Orgânica versus Linha Artificial.....	45
3.2.4 Trabalho sobre si, Energia, Verticalidade e Ancestralidade.....	47
REFLEXÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55
ANEXO.....	58

INTRODUÇÃO

O aclamado diretor polonês, Jerzy Grotowski (1933-1999), dedicou sua vida a pesquisas que davam conta da dimensão física, psíquica e espiritual do indivíduo disposto a mergulhar na arte do ator. Em outras palavras: Grotowski buscou, como um propósito de vida, entender a natureza humana tendo como ponto de partida a prática teatral. Nesse sentido, Peter Brook afirma que:

ninguém mais no mundo, ao que eu saiba, ninguém desde Stanislavski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental-físico-emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski. (BROOK, 1967, p. 1).

Por isso, foi considerado “um diretor de teatro magistral” como comenta Thomas Richards (2014), e seu livro, *Em Busca de Um Teatro Pobre* (1987), nas décadas de setenta e oitenta, “influenciou muitos artistas e companhias de diversos países, principalmente na Europa e nas Américas, transformando-se em uma espécie de ‘bíblia do teatro moderno’” (OLINTO, 2013, p.334).

Este trabalho se propõe a primeiramente apresentar as diferentes fases da trajetória de Grotowski, dando maior ênfase na última fase, conhecida como Arte como Veículo. Em seguida, serão analisados alguns conceitos-chaves dessa última fase para relacioná-los a características presentes na Umbanda e na Congada, rituais religiosos afro-brasileiros responsáveis por parte da formação espiritual da família da autora.

O movimento de buscar tecer pontos de aproximação e afastamento da pesquisa grotowskiana com saberes brasileiros (populares ou não) mostra-se pertinente e importante dentro da universidade, haja vista que o cruzamento entre eles “nos leva a refletir com um pouco mais de acuidade sobre o papel da academia, suas relações com o mundo exterior a seus muros conceituais” (VELOSO, 2008, p.159). É por esse motivo, entre outros, que o desenvolvimento deste trabalho se justifica.

Tendo esse objetivo, a presente pesquisa baseia-se fundamentalmente na revisão bibliográfica, para dar conta de apresentar e analisar a história de vida e a obra de Grotowski; mas, a partir do terceiro capítulo, segue-se em uma linha mais

autoetnográfica¹, para apresentar os temas religiosos aqui propostos (Umbanda e Congada), em diálogo com autores que se debruçaram sobre essas manifestações, como Martins (1997), Ramos (2010; 2017), Rodrigues e Turtelli (2017) e Monteiro (2016).

No primeiro capítulo serão apresentadas uma breve biografia de Grotowski e as cinco fases de seu longo trajeto de pesquisa, as quais o diretor considera estarem ligadas a uma mesma corrente, em que a Fase Teatral figura em uma extremidade; e a Arte como Veículo, na outra.

O segundo capítulo cuidará de apresentar mais detalhadamente e discutir os conceitos centrais de Arte como Veículo, sendo eles: trabalho sobre si, objetividade do ritual, organicidade, verticalidade, essência e ancestralidade.

E o terceiro e último capítulo apresentará primeiramente um relato pessoal de momentos da vida espiritual que foi (e está sendo) construída pela família da autora, dentro das tradições da Umbanda e da Congada. E, por fim, identificará, nestas religiosidades, pontos de fricção com a Arte como Veículo elaborada por Grotowski.

¹ “[...] o que caracteriza a especificidade do método autoetnográfico é o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito pesquisador tanto na definição do que será pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa (recursos como memória, autobiografia e histórias de vida, por exemplo) e os fatores relacionais que surgem no decorrer da investigação (a experiência de outros sujeitos, barreiras por existir uma maior ou menor proximidade com o tema escolhido, etc.)” (SANTOS, 2017, p.219).

CAPÍTULO 1. A TRAJETÓRIA DE JERZY GROTOWSKI

1.1 Breve Biografia

É inquestionável a contribuição que teve a trajetória artística de Grotowski para o teatro e para as artes performativas a partir do século XX, a nível mundial.

Embora muito associado a processos de composição cênica incorporados apenas ao trabalho físico – muitas vezes de forma equivocada – Grotowski foi muito mais do que isso. Em sua fase primeira, conhecida como Fase Teatral – com a qual ganhou fama mundo afora–, o diretor já vinculava os aspectos práticos do trabalho físico a uma dimensão não física. “Nós nunca fizemos um teatro físico. Desde o início, para nós, o problema era que o corpo não colocasse obstáculo: é tudo” (GROTOWSKI, 2014, p.187).

Seu trabalho ficou caracterizado por contrariar o que antes ele pesquisava, por mudar quase que completamente de direção. Sendo assim, ficou dividido em cinco partes distintas, nas quais a busca incessante de Grotowski se transformava de acordo com a evolução de suas pesquisas.

É deveras arriscado tentar resumir em poucas linhas ou parágrafos o que foi o trabalho de Grotowski ou qual era sua busca. Ele bebeu de diversas fontes e foi influenciado por diversas culturas. Foi de conceitos psicofísicos com ênfase em treinamento corporal, como impulso, contato, ação física, partitura; a fluxo e transformação de energia, foi de conexão e contato com o outro à conexão e contato com as próprias raízes, foi de montagem de espetáculos a estruturas ritualizadas, foi de arte que foca no outro à arte que trabalha sobre si mesmo, foi “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.226-243).

Cada momento de sua pesquisa tinha características próprias e investigações específicas, o que despertou diferentes opiniões na época, como dizem James Slowiak e Jairo Cuesta, grandes parceiros que colaboraram durante muitos anos, que Grotowski

sempre foi um enigma. Ele foi chamado de mestre e um charlatão; um guru e um sábio; um mito e um monstro. Ao longo de sua carreira relativamente breve (ele morreu aos 65 anos), Grotowski passou por inúmeras permutações, muitas vezes pegando seus críticos, e até mesmo seus amigos, desprevenidos (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.1)².

² “Grotowski was always an enigma. He has been called a master and a charlatan; a guru and a sage; a myth and a monster. Throughout his relatively brief career (he died at the age of 65), Grotowski went

Jerzy Marian Grotowski nasceu no dia 11 de agosto de 1933 no sudeste da Polônia. Filho de uma professora e um guarda florestal e pintor – com quem conviveu até os seus seis anos de idade – e tinha um irmão três anos mais velho. Ainda na infância, no auge da invasão da Alemanha à Polônia, Grotowski, sua mãe e seu irmão foram morar numa pequena aldeia próxima a Rzeszow, sustentados apenas pelo salário de professora.

Nesta aldeia teve contato com as primeiras influências que viriam a nortear sua vida pessoal e profissional futuramente, como o livro *A Índia Secreta*, de Paul Brunton, apresentado pela sua mãe, e que foi o que mais afetou Grotowski.

A minha mãe praticava o mais ecumênico catolicismo. E ainda salientava que para ela nenhuma religião detinha o monopólio da verdade. O seu interesse pelas tradições da Índia era profundo e estável. [...] Repetia-me que intelectualmente (isto é, em consequência das suas opiniões), se sentia budista. [...] Parecia suficientemente lógico mas durante as suas confissões na igreja isso causava algumas discussões cômicas com o padre. Também porque ela enfatizava, durante a confissão, que na sua opinião, se os humanos têm alma, certamente os animais também a têm (GROTOWSKI apud PEREIRA, 2015, p.9).

Além do livro de Brunton, foram apresentados os *Evangelhos* e *A Vida de Jesus*, de Ernest Renan (fornecidos em segredo pelo padre da aldeia), o *Zohar*, o *Alcorão* e os escritos do filósofo judeu Martin Buber e os do romancista russo Fiódor Dostoiévski.

Ao se deparar com o momento de escolha de curso na faculdade, Grotowski se candidatou para três carreiras: para psiquiatria, estudos orientais ou teatro. O último foi o primeiro a aprová-lo e determinou o seu destino.

Conforme descrevem James Slowiak e Jairo Cuesta (2007), no ano de 1955, quando se formou, Grotowski recebeu uma bolsa para estudar direção teatral em Moscou, na Rússia, onde teve a oportunidade de estudar a fundo o sistema das ações físicas, de Konstantin Stanislavski. À época, era conhecido como um seguidor fanático do ator e diretor russo. Ocasão em que também teve contato com o trabalho de Vsevelod Meyerhold, o qual passou a ter grande relevância para seus estudos: “Grotowski disse que com Stanislavski ele aprendeu como trabalhar com atores, mas

through numerous permutations, often catching his critics, and even his friends, off guard” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.1, tradução nossa).

foi a partir de Meyerhold que ele descobriu as possibilidades criativas do ofício de encenador” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.6)³.

Após tais estudos, viajou para a Ásia Central, onde se interessou ainda mais pela filosofia e pelas artes da cena, tradicionais nesta região.

Quando retornou à Polônia, em 1956, encontrou o país num momento politicamente conturbado, que ficou conhecido como Outubro Polonês, no qual se engajou durante um tempo em movimentos de oposição, inclusive no posto de líder (SLOWIAK & CUESTA, 2007). Se ocupava entre escrever artigos de cunho provocativo e organizar debates sobre temas relacionados à filosofia no Oriente, como a loga e o Budismo (PEREIRA, 2015).

O período na Polônia oportunizou a Grotowski dirigir espetáculos, receber críticas sobre eles, finalizar o mestrado, entre outras coisas. Este momento o levou a refletir sobre a maneira que estava fazendo teatro, que não o estava agradando. Os acontecimentos seguintes já fazem parte da primeira fase do trabalho de Grotowski.

A partir de agora, a trajetória de Grotowski, a ser exposta neste trabalho, se encaminhará pelo que ficou conhecido como as cinco fases de seu trabalho. São elas: a Fase Teatral, a Fase Parateatral, o *Objective Drama*, o Teatro das Fontes e, por fim, a Arte como Veículo, objeto de maior estudo deste trabalho. Para tanto, ficará dividida em tópicos.

1.2 Fase Teatral (1959-1969)

Após ser convocado a revitalizar o pequeno *Teatro das Treze Filas*, na cidade de Opole (no sul da Polônia), Ludwik Flaszen, crítico literário e teatral conhecido da época, convidou Grotowski para colaborar como diretor do Teatro. Ambos tinham o interesse em comum de abandonar o “teatro velho”, do qual estavam fartos (KUMIEGA *apud* PEREIRA, 2015). Nesta época o grupo foi composto por atores selecionados e, dentre eles, alguns que viriam a trabalhar com o diretor pelos 25 anos seguintes: Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Antoni Jaholkowski, e posteriormente, Zbigniew Cynkutis, Ryszard Cieślak, Stanisław Scierski, Maja Komorowska e Elizabeth Albahaca (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

³ “Grotowski said that from Stanislavsky he learned how to work with actors, but it was from Meyerhold that he discovered the creative possibilities of the stage director’s craft” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.6, tradução nossa).

O período do *Teatro das Treze Filas* proporcionou a Grotowski trabalhar princípios que aprendeu com os estudos sobre Stanislavski. Foram apresentadas diversas peças⁴, criadas com diferentes períodos de ensaio, umas com mais e outras com menos tempo, sendo os três espetáculos mais famosos: *Akropolis* (1962), *O Príncipe Constante* (1965) e *Apocalypsis cum Figuris* (1969).

O *Teatro das Treze Filas* foi o pontapé inicial para que se construíssem estéticas, formas de se pensar o teatro, desde os ensaios até as apresentações, à maneira de Grotowski. Amplamente difundida entre estudiosos do teatro do mundo todo, em razão de uma série de turnês internacionais do grupo e em especial pela publicação do livro *Em Busca de um Teatro Pobre* (GROTOWSKI, 1968), a Fase Teatral proporcionou ao diretor a criação de diversos conceitos teóricos, com os quais produções teatrais futuras viriam a se valer.

As noções que viriam a identificar o teatro e o pensamento de Grotowski foram-se construindo nestes primeiros anos do Teatro das Treze Filas que a partir de 1962 passou a chamar-se Teatro Laboratório das Treze Filas e em 1965 se mudou para a cidade de Wrocław com o nome de Instituto de Pesquisa sobre o Método do Ator – Teatro Laboratório: o Teatro Pobre, a via negativa, o Ator Santo, *conjunctio oppositorum*, ato total, participação, relação espacial. Foi também o tempo para o aprofundar de conhecimentos recebidos, mas ainda não postos em prática: a metodologia das ações físicas, o *training* para actores, a vibração da voz, a montagem segundo a atenção do espectador (PEREIRA, 2015, p.11).

Importante ressaltar, entre as produções do grupo, a montagem de *O Príncipe Constante*, que marcou a trajetória do Teatro Laboratório, pelo desempenho do ator Ryszard Cieślak. Como analisam Olinto e Bonfitto (2013), a atuação de Cieślak

⁴ Foram montadas e apresentadas, na primeira temporada do *Teatro das Treze Filas*, em Opole, as peças: *Orpheu*, de Jean Cocteau, que estreou em 8 de outubro de 1959; *Cain*, de Lord Byron, com estreia em 30 de janeiro de 1960; e *Mystery Bouffe*, de Vladimir Mayakovsky, que estreou em 31 de julho de 1960. Na segunda temporada, estreou, em 13 de dezembro de 1960, a peça *Sakuntala*, de Kalidasa; uma breve montagem com registros documentais sobre a Segunda Guerra Mundial, com o título *The Tourists*; e *Forefather's Eve (Dziady)*, de Adam Mickiewicz, que estreou em 6 de junho de 1961, a qual foi a primeira experiência de Grotowski com um texto polonês romântico. Grotowski também dirigiu, no mesmo período, e fora do *Teatro das Treze Filas*, a peça *Faust*, de Johann Wolfgang von Goethe, com estreia em 13 de abril de 1960, no Teatro Polski em Poznan. Em 13 de fevereiro de 1962 estreava a peça *Kordian*, de Juliusz Slowacki, ocasião na qual o Teatro das Treze Filas alterava seu nome para Laboratório de Teatro de 13 Filas. No mesmo ano, no dia 10 de outubro estreava a peça *Akropolis*, de Stanislaw Wyspiański. No dia 23 de abril de 1963 estreava a peça *The Tragical History of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe. Em março de 1964 estreava a peça *The Hamlet Study*, versão de Wyspiański do clássico shakespeariano. Em abril de 1965, estreava *The Constant Prince*, de Calderón de la Barca. E no dia 11 de fevereiro de 1969, estreava *Apocalypsis cum figuris*. (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

chamou a atenção por ter alcançado um nível raro de “precisão psicofísica”, procedimento de composição que foi considerado, aos olhos de Grotowski, como um exemplo de “*ato total*”, isto é, uma partitura de ações psicofísicas que “re-presentifica” certa corrente de impulsos e acionam, conseqüentemente, o corpo-memória do ator⁵. A precisão psicofísica “descoberta” nessa montagem configura um certo tipo de organicidade no desempenho cênico e foi adquirida através da perspectiva da *via negativa*, que objetiva eliminar, dentro do trabalho de composição e do treinamento, qualquer resistência do corpo ao próprio desvelamento pessoal do ator (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

A montagem de *O Príncipe Constante* foi reconhecida como “a peça-síntese das pesquisas de Grotowski sobre o método de atuação” (OLINTO & BONFITTO, 2013, p.883) e deu margem à concepção dos conceitos que serão comentados a seguir neste trabalho.

A última produção teatral do Teatro-Laboratório, *Apocalypsis cum figuris*, único espetáculo que não partiu de um texto dramaturgico e sim de um processo de criação coletiva⁶ contou com mais de 400 ensaios num lapso temporal de três anos e foi considerada “uma das grandes produções teatrais do século XX” (KUMIEGA *apud* PEREIRA, 2015, p.13), tendo ficado quase treze anos sendo apresentada em diversos lugares do mundo.

Teatro Pobre foi o termo cunhado por Ludwig Flaszen em 1962 ao descrever sobre o processo de criação de *Akropolis*. Grotowski no período de criação desse espetáculo chegou à conclusão de que os elementos essenciais e indispensáveis da arte teatral eram o ator, o espectador e o espaço. E, conseqüentemente, considerou “a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral” (GROTOWSKI, 1987, p.14). Mas a ideia de pobreza não se refere à proposta de uma escassez absoluta de recursos financeiros de uma montagem ou da eliminação total de figurinos ou recursos cenográficos e de iluminação, mas a uma espécie de filosofia do grupo em valorizar a atuação do ator como elemento central da criação cênica e que, por isso, todos os elementos visuais e sonoros devem ser diretamente manipulados pelos atores e/ou estar a serviço do seu desempenho cênico.

⁵ As noções de impulso e corpo-memória serão melhor explicadas mais adiante.

⁶ Como relatam Slowiak e Cuesta, ao final do processo de criação do espetáculo foram adicionados textos de fontes não dramaturgicas, ou seja: fragmentos da Bíblia, do romance *Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski e poesias de T.S. Eliot e Simone Weil (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.20).

Como, segundo as conclusões de Grotowski, os elementos essenciais da cena eram o ator, o espectador e o espaço, era preciso pensar na relação entre tais elementos. O espaço cênico teve muita relevância para o diretor, tanto que para cada espetáculo era projetada e desenvolvida uma arquitetura cênica, isto é, uma composição espacial única que não se restringia ao que se chamava tradicionalmente de cenário e que visava proporcionar uma relação espectadores-atores específica e distinta da “passividade” tradicional gerada pelo palco italiano. Para isso, contou com a colaboração de Jerzy Grotowski, arquiteto e grande parceiro do Teatro Laboratório.

Todo o arcabouço teórico criado na Fase Teatral e divulgado através do livro *Em Busca de um Teatro Pobre* foi composto por “palavras praticadas” (MOTTA-LIMA, 2012, p.3), ou seja, um léxico de conceitos que nomeavam experimentações práticas concretas dentro dos processos de criação dos espetáculos do Teatro Laboratório, e que influenciou montagens de vários coletivos artísticos no mundo todo, como comenta Motta-Lima (2012, p.23). Neste período, Grotowski e seus atores tiveram como ponto de partida para suas pesquisas exercícios de treinamento e técnicas de composição vindas de diversas fontes (Delsatre, Dullin, Dalcroze, Kathakali, Ópera de Pequim, Yoga, Stanislavki, dentre outras), dentro de uma perspectiva de trabalho laboratorial (GROTOWSKI, 2001). Essas pesquisas resultaram na elaboração tanto de treinamentos como de técnicas de composição de partitura⁷.

Desse modo, os exercícios e técnicas desenvolvidos criam uma articulação entre precisão, isto é, ações corporais e vocais fixas e que se operam conscientemente; e espontaneidade, isto é, ações espontâneas e não previstas: uma sequência de movimentos simultaneamente precisos/repetidos e espontâneos. Entende-se o binômio precisão/estrutura e espontaneidade/improvisação, como um “*conjunctio oppositorum*” (conjunto oposto) ou, em outras palavras, “a partitura baseada no fluir dos impulsos e no princípio da organização” (GROTOWSKI, 2001, p.15).

Também na Fase Teatral, algumas outras “palavras praticadas” (MOTTA-LIMA, *ibidem*) se mostraram centrais na prática-pensamento do Teatro-Laboratório. Uma delas é a noção de “corpo-memória” ou corpo-vida. Trata-se da perspectiva de que as experiências humanas habitam não somente a mente, mas também estão

⁷ Entende-se aqui como partitura sequência de ações psicofísicas previamente definidas e repetidas em cena.

localizadas em pontos específicos do corpo do indivíduo e “cuja latência pode ser ativada e se tornar um material fértil para a cena” (OLINTO & BONFITTO, 2013, p.891). Nas palavras do diretor: “pensa-se que a memória seja independente de tudo o resto. Na verdade, pelo menos para os atores, não é assim. O corpo não tem memória. Ele é memória. O que é preciso fazer é desbloquear o corpo-memória” (GROTOWSKI *apud* PEREIRA, 2015, p.28).

Além do corpo-memória, são basilares também as noções de “impulso” e “contato”, sendo o impulso o “movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, é desconhecido, mas tangível e acontece imediatamente antes da ação física” (GROTOWSKI, 2001, p.17); e contato, a relação e conexão entre os atores e tudo o que os envolve em cena, se relacionando, assim, diretamente à expressão grotowskiana “dar e tomar” (GROTOWSKI, 2001).

Toda essa pesquisa, da Fase Teatral, que tratou de investigar a expressividade do artista em cena a partir de exercícios físicos pretendendo conduzir a uma emoção verdadeira, leva a refletir sobre aquilo que Grotowski chama de diletantismo. Nas palavras do diretor, diletantismo é a “falta de rigor”, e que “rigor é o esforço para fugir da ilusão” (GROTOWSKI, 2001, p.8). O que significa que não ser diletante é ser capaz de se revelar a si mesmo através do ato criativo.

Nos vários de seus escritos é possível perceber que ele buscou uma integridade plena no desempenho de seus atores, uma prática que não dicotomiza os aspectos físicos dos psíquicos nem a voz do corpo. Nesse sentido, ao se encontrar com diretores e atores da Brooklyn Academy em Nova Iorque em 1969, Grotowski afirmou que busca nas suas pesquisas: “nem o teatro da palavra, nem o teatro físico nem o teatro, mas a existência viva no seu revelar-se” (GROTOWSKI, 2001, p.18).

Grotowski sempre se mostrou e se comportou como alguém que estava em busca de algo, de uma “verdade”. Isso se refletiu em seus estudos sobre o trabalho do ator, mas também no seu modo de viver e falar sobre a vida e arte e de encarar seu entrelaçamento como conhecimento gnóstico, como analisa Olinto (2020). Nesse sentido, sua longa e plural trajetória de pesquisa estaria ligada por um fio condutor que seria a arte vista em sua dimensão existencial, de prática de si, ou, em outras palavras, certo modo de encarar a relação arte-vida. Foi essa busca/questão que o levou a, no auge do sucesso do Teatro Laboratório (1969-1970), com o grupo e suas produções sendo reconhecidos no mundo todo, decidir por abrir mão da criação de espetáculos teatrais e tomar um rumo completamente novo: o Parateatro.

Em fevereiro de 1970, a Fase Teatral ou teatro das produções estava em vias de se encerrar. Neste período, Grotowski fez uma série de palestras, com declarações bastante polêmicas sobre a morte do teatro, pelo menos dentro da acepção mais clássica: “vivemos em uma época pós-teatral. O que se segue não é uma nova onda de teatro, mas algo que irá substituí-lo (a OSINSKI *apud* SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.22). E após essas palestras é divulgado que o Teatro-Laboratório não faria mais espetáculos teatrais, encerrando, portanto, a Fase Teatral.

1.3 Fase Parateatral (1969-1978)

No final da década de sessenta, Grotowski fez uma série de viagens especialmente para Índia e teve contato com o pensamento de uma série de autores como Carlos Castaneda, Arnold Mindell, dentre outros; além do contato com práticas espirituais, tendo, inclusive, visitado “o santuário Ramakrishna, o Himalaia e Bodh Gaya, onde Buda recebeu a iluminação” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.23).

Depois de voltar de uma peregrinação na Índia e no Curdistão, em 1970, e com uma aparência completamente transformada, Grotowski sentiu a necessidade de mudar a direção de seu trabalho no Teatro Laboratório, dando início à Fase Parateatral ou, como também é conhecida, teatro de participação.

Durante entrevista concedida pelo diretor a Osinski, em 1986, Grotowski contou que o resultado de sua busca pela essência, uma das maiores características de seu trabalho na fase dos espetáculos, o levou para “fora do teatro, para fora da técnica e para fora do profissionalismo” e que o teatro

pode ser indispensável à vida, se procura-se um espaço onde não minta para si mesmo. Onde nós não escondemos onde nós estamos, o que somos e onde o que fazemos é o que é e não fingimos que é qualquer outra coisa... E isso, com o tempo, nos levará para fora do teatro (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.24)⁸.

Enquanto na Fase Teatral o diretor investiu em treinamento psicofísico intenso em busca de uma expressividade essencial, na Fase Parateatral, Grotowski abandonou sistemas e técnicas objetivos em prol de uma pesquisa que visava o “desvelamento de si mesmo” (“disarming himself”), como declarou em suas palestras em 1970 (1997, p.215).

⁸ “[...] it [theatre] can be indispensable to life, if one seeks a space where one does not lie to oneself. Where we do not conceal where we are, what we are, and where that which we do is what it is and we do not pretend it is anything else ... And this, in time, will lead us out of the theatre...” (cited in Osiński 1986:123) (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.24).

A Fase Parateatral foi caracterizada pela ausência de produção de espetáculos, já que neste período do trabalho de Grotowski ele preferiu investigar o que se dava entre seres humanos a partir do que chamava de “Encontro” (1997, p.219). Para isso, o diretor fez uma chamada pública convocando jovens interessados em trabalhar em algo além do teatro, em Wrocław (Polônia). O título era “Uma Proposta de Trabalho Juntos” (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

As primeiras atividades do período parateatral de Grotowski se deram numa fazenda abandonada composta por uma construção simples adquirida pelo Teatro Laboratório; tratava-se de uma área rural isolada, chamada Brzezinka, localizada em torno de 40 quilômetros de Wrocław.

A Fase Parateatral sofreu influências do contexto histórico-social da década de setenta (a contracultura) e buscava investigar a dimensão humana presente nas pessoas participantes resultante do encontro, da interação entre essas pessoas. Leszec Kolodziejczyk descreveu a experiência parateatral como:

o isolamento comum por um grupo de pessoas num lugar afastado do mundo exterior e na tentativa de construir um encontro genuíno entre seres humanos. [...] No entanto, isto não é uma performance uma vez que não contém os elementos teatrais como a trama ou a ação (KOŁODZIEJCZYK *apud* PEREIRA, 2015, p. 16).

Foi após perceber espectadores ativos e engajados nas performances durante o período de espetáculos que o diretor polonês se interessou por ver esse espectador, não na posição de espectador, e sim numa posição na qual ele pudesse participar ativamente, envolvê-lo “diretamente no processo de sacrifício e despojamento há muito praticado pelos atores do Teatro Laboratório; envolver o amigo-espectador, não como testemunha, mas de uma forma igual e recíproca” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.25)⁹.

Muitas pessoas se candidataram a participar do trabalho em Brzezinka, mas apenas um grupo de quatorze pessoas, sendo sete já pertencentes ao Teatro Laboratório e os outros sete selecionados, participou durante três semanas das atividades parateatrais.

Como existiam pessoas que não eram atores e, às vezes, nem mesmo artistas, o grupo precisou passar por um processo inicial com o objetivo de realizar um trabalho

⁹ “[...] directly in the process of sacrifice and stripping away long practiced by the actors of the Laboratory Theatre; to involve the spectator-friend, not as a witness, but in an equal and reciprocal manner” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.25, tradução nossa).

performativo de criação para a liberação energética e conquista de uma “espontaneidade mais autêntica”, um trabalho de desarmamento para que os participantes se libertassem das amarras e máscaras sociais (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

Após esse primeiro momento, de desarmamento, era iniciado um segundo momento denominado encontro. O encontro já era uma prática realizada nos processos do Teatro Laboratório. Acontece que, a essa altura do estudo de Grotowski, não se pensava mais em espetacularidade, no caráter teatral da coisa. O teatro fora abandonado. A prática realizada neste momento estava atrelada à definição de *Holiday*, que não quer dizer feriado na tradução mais usual do termo, mas sim, como explica, “o dia que é santo: humano, mas quase sagrado, ligado a um ‘desarmar-se’ – recíproco e completo” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.230).

As consequências mais importantes dos primeiros anos de trabalho em Brzezinka, até meados de 1973, foram: uma drástica diminuição ou quase dissolução da antiga hierarquia dentro do grupo, que passou a oscilar entre todos os membros, e uma relação mais estreita com a natureza, decorrentes de uma rotina intensa de vida no campo alternada com a vida na cidade e o contato com a família no tempo livre.

Até junho de 1973, as atividades parateatrais eram fechadas para os participantes. A partir daí foram organizados diversos eventos abertos, inclusive em outros países. Os eventos parateatrais eram organizados e programados, e contavam com oficinas ministradas pelos participantes do grupo Teatro Laboratório.

Em 1975, ocorre um grande festival, o *University of Research*, no qual as atividades parateatrais ganham proporções ainda maiores, abarcando um número muito maior de pessoas, além de outras atividades mais tradicionais (como espetáculos, palestras, apresentação de filmes e demonstrações técnicas), realizadas não só pelo Teatro-Laboratório, como por uma série de grupos e artistas convidados¹⁰. Nesse momento, a nova fase do trabalho da companhia de Grotowski já tinha ganhado os modos de se pensar a arte a nível mundial. Tal pesquisa influenciou nomes como Peter Brook e Eugenio Barba. O participante dos trabalhos Andre Gregory declarou à época: “parece-me que esta é uma espécie de revolução -

¹⁰ incluindo Peter Brook, Joseph Chaikin, Eugenio Barba, Jean-Louis Barrault, Luca Ronconi e Andre Gregory (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

não política, mas criativa. Uma espécie de revolução porque diz ‘sim’ à vida e ‘não’ à morte” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.28)¹¹.

Em 1976, um dos eventos mais icônicos dessa Fase, chamado *The Mountain Project* estava para acontecer. Conforme detalhou a professora-doutora Lidia Olinto (2016), este projeto foi organizado em três partes: *Nocne Czuwanie* (Vigílias Noturnas), que consistiu numa etapa preparatória e seletiva que consistiam em longas sessões de improvisação em Wrocław, nas quais não era permitido a comunicação verbal; *Droga* (O Caminho), na qual os participantes selecionados na fase anterior percorriam um trajeto pela floresta que durava dias em direção a um castelo abandonado no pico de uma montanha; e *Góra Plomienia* (Montanha das Chamas), fase final do *Mountain Project*, no qual os participantes chegavam em um castelo de Grodziec e lá permaneciam por dias (tempo determinado pelo líder principal, Jacek Zmyslowski) realizando sessões parateatrais. Durante todo o projeto não era permitido a comunicação verbal, nem mesmo para dar instruções.

Após o *Mountain Project*, a primeira fase do *Mountain Project*, *Czuwanie* (Vigílias Noturnas), posteriormente chamada apenas *Czuwania* (*The Vigil*), “deixou de ser uma etapa preparatória e passou a ser uma nova proposta independente e integral” (OLINTO, 2016, p.147), ou seja, sessões de improvisação sem comunicação verbal entre os participantes e sem um tempo fixo de duração.

Relatos posteriores de participantes dos eventos parateatrais expuseram quão profunda foi a experiência para eles, graças a qual adquiriram uma maior consciência, um sentimento de conexão forte com a natureza, desapego da artificialidade, da vitalidade. Também relataram que houve dificuldade no retorno à vida comum na cidade.

1.4 Teatro das Fontes (1976-1982)

Ainda durante do período parateatral, em meados de 1976, Grotowski já se inclinava para o próximo momento de seus estudos, que viria a se chamar Teatro das Fontes.

A fase do Teatro das Fontes se diferenciou da Fase Parateatral porque enquanto na Parateatral se buscava uma conexão com o outro, um encontro entre os

¹¹ “It seems to me that this is a kind of revolution—not political, but creative. A kind of revolution because it says ‘yes’ to life and ‘no’ to death” (cited in Kolankeiwicz 1978:45) (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.28, tradução nossa).

participantes; o Teatro das Fontes buscou uma maior conexão consigo mesmo, tendo como pressuposto as suas próprias raízes, a nível cultural e espiritual.

Neste momento é importante ressaltar o que o diretor entendia como fontes e raízes, conceitos essenciais presentes na fase do Teatro das Fontes. “Grotowski definiu este conceito-chave, fonte, como aquilo que foi dado desde o início e, portanto, comum a todas as pessoas” (THE GROTOWSKI INSTITUTE, 2012)¹². E raízes como:

Raízes [...] termo no léxico de Grotowski que é sinônimo das palavras fonte e origem. As raízes não devem ser entendidas como simplesmente a origem étnica ou cultural de alguém, mas seu significado vai além desses limites até as raízes da própria humanidade: a verdadeira origem (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.30)¹³.

Os dias de trabalho das fontes, em Brzezinka, eram permeados por ações, ao ar livre ou em casa, e solitários, na busca de um contato interno direcionado à origem do indivíduo. “A busca de Grotowski [...] era sobre como transformar a solidão em energia ou força” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.31)¹⁴.

Nas palavras do diretor, “os sentidos e seus objetos, ‘a circulação da atenção’, ‘a Corrente vislumbrada quando está em movimento’, ‘no mundo vivente, o corpo vivente’ - tudo isso se tornou a palavra de ordem do trabalho” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.231).

Entre o segundo semestre do ano de 1979 e o início de 1980, o grupo de trabalho do Teatro das Fontes viajou em expedições para países em que era praticada alguma das técnicas consideradas como fontes, isto é, certas práticas culturais em que se identificava certa “efetividade” no nível do trabalho sobre si mesmo.

É nesse momento, que os cantos e danças do vodu haitiano e africano, figuram como uma das maiores influências, ou melhor, uma importante “fonte” na investigação da “fonte das fontes” (GROTOWSKI, 1997); também é nesse âmbito que a comunidade artística *Saint-Soleil*, do Haiti, torna-se uma importante referência de pesquisa, ao operar o deslocamento dos cantos e danças do vodu de seu contexto estritamente ritual. *Saint-Soleil* foi criada sob a direção de Jean-Claude (Tiga) Garoute

¹² “Grotowski defined this key concept of the source as that which had been given from the start and was therefore common to all people” (THE GROTOWSKI INSTITUTE, 2012, tradução nossa).

¹³ “Roots is a term in Grotowski’s lexicon that is synonymous with the words source and origin. Roots should not be understood as simply one’s ethnic or cultural background, but its meaning goes beyond those limits to the roots of humanity itself: the true origin” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.30, tradução nossa).

¹⁴ “Grotowski’s search [...] was for how to transform solitude into energy or force” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.31, tradução nossa).

e Maud Robart, que colaboraram com Grotowski durante anos, tanto no Teatro das Fontes quanto no *Objective Drama*. Maud permaneceu trabalhando com Grotowski até 1993 (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

Depois do Haiti, o diretor continuou suas expedições indo para a Nigéria, ainda conhecendo a vertente africana do vodu; depois em aldeias afastadas, no oriente da Polônia; para o México, onde conheceu a tribo dos Huicholes, que cultuam a natureza; e por fim, à Índia, onde teve contato com os Bauls, povo que busca a Deus por meio do movimento do corpo em danças, canções e ritmos (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

Em meados de 1978, enquanto Grotowski se dedicava à pesquisa das fontes pelo mundo e também em Brzezinka, seu país natal começa a enfrentar uma das maiores crises da História, principalmente econômica, que gerou, entre outros problemas, uma escassez muito grande de alimentos.

Mais adiante, em 1980, foi criada uma organização sindical pelos interesses da população oprimida, principalmente operária, devido à crise que se instaurou na Polônia, chamada *Solidarność* (Solidariedade), pela qual foram organizadas e realizadas diversas greves. *Solidarność* foi rapidamente considerada uma organização ilegal através da lei marcial imposta em dezembro de 1981 por Jaruzelski, general polonês que assumiu o poder (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

Antes da lei marcial, Grotowski passou por vários lugares na Polônia enquanto o grupo do Teatro Laboratório apresentava *Thanatos Polski*, montagem repleta de críticas à crise que assolava a Polônia naquele momento. Em seguida realizaram grande projeto na Sicília. E, na volta para a Polônia, os trabalhos *Thanatos Polski*, *Tree of People* (do Parateatro) e Teatro das Fontes foram apresentados em Wroclaw e Brzezinka.

Os meses seguintes foram difíceis para Grotowski e o grupo. A imposição da lei marcial, que provocou o medo de ser preso, pois as atividades como as que estava realizando estavam na mira do governo (como ocorreu com outros artistas), foram determinantes para que o trabalho fosse interrompido e o grupo de colaboradores internacionais, aos poucos, deixasse a Polônia. Mas foi somente após a notícia de que todos estavam fora da Polônia que Grotowski pediu asilo político nos Estados Unidos.

Assim o término da fase do Teatro das Fontes se concretizou em 1982 quando Grotowski se autoexila, e o Teatro Laboratório foi dissolvido em 1984 após a suspensão das atividades em Wroclaw. Nas suas palavras: “Com o Teatro das Fontes

chegamos a processos fortes e vivos, mesmo se, por assim dizer, não superamos as fases das tentativas: faltou-nos tempo necessário para continuar porque o programa foi cortado (tive que deixar a Polônia)” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.231).

1.5 *Objective Drama* (1983-1986)

Após se exilar, Grotowski fez uma série de palestras na Universidade de Roma, lecionou durante um ano na Universidade de Columbia em Nova Iorque e depois recebeu convite para abrir um centro de pesquisa na Universidade da Califórnia/Irvine, onde desenvolveu uma pesquisa intitulada *Objective Drama*. No período em questão, o diretor retomou o trabalho com algumas das fontes da pesquisa no Teatro das Fontes, especialmente o vodu haitiano e africano. E a noção de objetividade buscada no *Objective Drama* se dava a partir de duas referências:

a primeira, Gurdjieff, para quem uma “Arte Objectiva” teria uma qualidade extra e supra- individual e poderia, portanto, revelar as leis do destino do Homem. A segunda, Juliusz Osterwa, director do Reduta, que num caderno de apontamentos discutia a objectividade da arte e a possibilidade de esta afectar todos de uma forma de que nem se dessem conta. (OSINSKI apud PEREIRA, 2015, p. 18).

A grande questão do estudo do *Objective Drama* era investigar elementos, estruturas ou ferramentas em rituais antigos que provocassem um impacto de maneira objetiva nos participantes. Canções e danças do vodu, como o *yanvalou*, continuaram a ser exploradas nesse período, e tornaram-se influências ainda mais centrais tanto nessa fase como na seguinte.

O período do *Objective Drama* durou apenas três anos, mas rendeu aos participantes o contato com os “rigores do trabalho artesanal” (SLOWIAK & CUESTA, 2007, p.38) de Grotowski, e rendeu ao diretor o contato com parceiros que viriam a colaborar com ele até o fim de sua vida, como Thomas Richards.

1.6 Arte como Veículo (1986-1999)

A última fase das pesquisas de Grotowski se deu quando o diretor migrou para a Itália, tendo sido convidado por Roberto Bacci e Carla Pollastrelli, querendo escapar das pressões norte-americanas para que lançasse um “produto” resultante de suas pesquisas. Foi, então, fundado em Pontedera, cidade italiana, o *Workcenter de Jerzy Grotowski*, que posteriormente viria a se chamar *Workcenter de Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

A pesquisa na Arte como Veículo ou Artes Rituais ou Objetividade do Ritual buscou o trabalho sobre si mesmo a partir de rituais de tradições antigas. Ou seja, tratava-se de encontrar, através da precisão de rituais já pré-estabelecidos, com suas características como o canto e a dança – que geram movimentação de energia –, uma consciência de conexão com o próprio eu.

A fase final da trajetória de Grotowski partia de dois focos básicos: transmissão e objetividade do ritual. A transmissão está relacionada à relação de cumplicidade e “hereditariedade” entre Grotowski e Thomas Richards, a quem o diretor nomeou como herdeiro oficial de sua pesquisa (SLOWIAK & CUESTA, 2007); e a objetividade do ritual diz respeito a uma organização que opera como um meio que conduz ao trabalho sobre si, uma estrutura que age como um veículo.

A propósito, a expressão Arte como Veículo foi cunhada por Peter Brook quando escreveu sobre o “Teatro Sagrado” em seu livro *O Espaço Vazio* (1968), no qual disserta sobre Artaud e Grotowski e aponta que “o teatro é um veículo, um meio de auto-estudo, auto-exploração, uma possibilidade de salvação” (BROOK *apud* PEREIRA, 2015, p.33). Grotowski tinha usado o termo “veículo” quando declarou que “o teatro e o ato de representar são para nós uma espécie de veículo que nos permite emergir de nós mesmos, realizarmo-nos” (GROTOWSKI, 1975[1968]:206 *apud* PEREIRA, 2015, p.33) na “Afirmção de Princípios” do Teatro Laboratório.

No *Workcenter*, havia um grupo pequeno de “*performers/doers*”, de diversas origens e tradições; e os trabalhos constituíam em criar uma obra performativa com o propósito de trabalhar sobre si mesmo. As práticas realizadas nos trabalhos diários iam desde treinamento corporal, treinamento vocal a pesquisa central com cantos e danças em sua maioria afro-diaspóricos; e essas práticas eram admitidas como o próprio meio para o trabalho sobre si, e não apenas um ensaio ou preparação.

A ausência de uma plateia, de um espectador, se configurou como uma das maiores características da Arte como Veículo. A prática era integralmente voltada aos atuantes. No entanto, não era proibido que alguém testemunhasse a prática, ou como foi nomeada, *Action*.

Grotowski atribuiu a Thomas Richards a autoria da *Action* e afirmou que o sentido de sua colaboração à obra teve um caráter de transmissão (mencionado há pouco), como se entende na tradição. Nas palavras do diretor, “transmitir para ele [Richards] aquilo a que cheguei na minha vida: o aspecto interior do trabalho” (GROTOWSKI & BIAGINI, 1998).

A *Action* se tratou de uma obra performática constituída por uma estrutura fixa e precisa de movimentos (ações psicofísicas) e cantos tradicionais de origem dos Caraíbas e da África. Seus participantes eram nomeados *performers* ou *doers* (atuantes). Grotowski defendeu que era no rigor, na precisão e na objetividade do ritual que o atuante atingiria o estado de trabalho sobre si mesmo. Motta-Lima, ao descrever tal processo, explicou que

o ator, utilizando os cantos, passa de uma energia mais luminosa e sutil que o conecta a essa “outra coisa” que não se quer nomear e que não tem mesmo um nome específico. E depois, fazendo a trajetória inversa, o ator volta à energia mais vital trazendo os efeitos dessa conexão elevada (MOTTA-LIMA, 1999, p.86).

É evidente que, apesar da *Action* ter sido uma obra apreciável, seu sentido estava longe das espetacularidades “tradicionais” ou, especialmente do que se entende por “teatro” na tradição eurocêntrica. Como já se afirmou, o objetivo era uma conexão consigo e com algo maior, sem se associar a qualquer religião. Era algo de ordem espiritual ao qual Grotowski atrelou ao que se conhece por ancestralidade. Seus últimos escritos sugerem uma busca da ancestralidade, na qual estaria a resposta de tudo. O *performer/atuante* se vale de cantos tradicionais para se descobrir em si mesmo, e se conectar com aquilo que de mais antigo habita o seu ser.

Será a essência o passado escondido da memória? Não faço ideia. Quando eu trabalho próximo da essência, tenho a sensação que a memória se atualiza. Quando a essência é ativada, é como se fossem também ativadas fortes potencialidades. A reminiscência é talvez uma dessas potencialidades (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.378)¹⁵.

Os últimos anos do trabalho e vida de Grotowski, ao longo da década de 1990, foram em meio a diversas viagens e atividades: recebeu homenagens, inclusive na Polônia; realizou grande projeto no Brasil; viajou várias vezes aos Estados Unidos para a realização de residências em universidades; foi nomeado o primeiro Cátedra de Antropologia Teatral no Collège de France (1997 e 1998), na França, onde ministrou palestras sobre a “linha orgânica no teatro e ritual”, enquanto enfrentava um problema de saúde que o debilitava aos poucos. O memorável e muito influente diretor

¹⁵ Consta em anexo, no final deste trabalho, o texto *O Performer*, da brochura publicada pelo Workcenter e Pontedera, Itália, do qual foi retirado este trecho e que foi fundamental para esta pesquisa.

de teatro morreu no dia 14 de janeiro de 1999 em Pontedera, onde vivia sob os cuidados de Thomas Richards e Mario Biagini (SLOWIAK & CUESTA, 2007).

O presente trabalho se dedicará à Arte como Veículo enquanto conceito no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2. APROFUNDANDO NO CONCEITO DE ARTE COMO VEÍCULO *versus* ARTE COMO APRESENTAÇÃO

Faz-se necessário, agora, um maior aprofundamento nos conceitos de Arte como Veículo e arte como apresentação, para que se consiga diferenciá-los.

Ao fazer uma análise conceitual de sua trajetória, Grotowski, no texto “Da companhia Teatral à Arte como Veículo” produzido entre 1989 e 1990 (GROTOWSKI, 2007, p.226-245), apresenta uma série de aspectos concernentes às fases de sua pesquisa e coloca a arte como apresentação (fase dos espetáculos) e a Arte como Veículo em duas distintas extremidades de uma mesma cadeia.

De um lado tem-se “o elo-espetáculo, o elo-ensaio para o espetáculo, [e] o elo-ensaio não de todo para o espetáculo” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p. 230) ao se referir a montagens de espetáculos propriamente ditas. Do outro, tem-se “algo de muito antigo, mas desconhecido na nossa cultura de hoje: a arte como veículo [...] que não procura criar a montagem na percepção dos espectadores, mas nos artistas que agem” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p. 230).

Vale mencionar que Grotowski reconheceu o valor do método das ações físicas e defendeu que Stanislavski não chegaria nele se não fossem seus estudos iniciais, de investigação a partir da memória emotiva. A conclusão tirada dessas pesquisas é de que as emoções (ou reverberações outras) são possivelmente atingidas através da consciente provocação física/corporal, ou seja, a partir da ação física (também denominada ação psicofísica, justamente por conjugar a dimensão corporal à dimensão psíquica). “Todas as forças elementares do corpo orientadas em direção a alguém ou em direção a si mesmo: escutar, olhar, agir com o objeto, encontrar os pontos de apoio – tudo isso é ação física” (GROTOWSKI, 2001, p.10). O conceito de ação física perpassa todas as fases do diretor, principalmente a partir de 1965 a 1970, com as montagens de *O Príncipe Constante* e de *Apocalypsis cum figuris*, e retorna nas fases finais, *Objective Drama* e Arte como Veículo. Nesse sentido, destaca-se que o trabalho com os cantos e danças das artes rituais se articulam diretamente a um desdobramento do trabalho sobre as ações físicas, haja vista que essas “forças elementares do corpo”, citadas por ele no trecho anterior, se orientam ao corpo do atuante através de ações psicofísicas.

Enquanto a arte como apresentação diz respeito à fase inicial do trabalho de Grotowski e funciona numa perspectiva espetacular mais tradicional, a Arte como

Veículo tem como principal objetivo a conexão do atuante consigo mesmo e com algo maior em termos vibracionais num sentido vertical.

Como já foi dito, na Arte como Veículo o trabalho sobre si se dá a partir de rituais de tradições antigas. Grotowski alerta sobre que tipo de ritual se refere para este trabalho:

Quando falo do ritual não me refiro a uma cerimônia, nem a uma festa; e ainda menos a uma improvisação com a participação de gente de fora. Não falo de uma síntese de diversas formas rituais provenientes de lugares diferentes. Quando me refiro ao ritual, falo da sua objetividade; quer dizer que os elementos da Ação são os instrumentos de trabalho *sobre o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes* (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.232).

Ritual é performance, uma ação conseguida, um acto. Ritual degenerado é um espetáculo. Eu não procuro descobrir algo novo, mas algo esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos deixem de ser necessárias (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.376).

O diretor afirmou que, tecnicamente, a fase da arte como apresentação e a fase Arte como Veículo são semelhantes em alguns aspectos, de forma que em ambas “trabalhamos sobre o canto, sobre os impulsos, sobre as formas dos movimentos, aparecem também motivos textuais” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p. 232). Sobre isso, no entanto, Olinto (2012) explica que

embora alerte não se tratar exatamente de um retorno [à fase dos espetáculos], mas sim do emprego de um nível de detalhamento e rigor estrutural semelhante aos dos espetáculos da década de sessenta sob uma ótica de investigação inteiramente nova (cf. Grotowski, 2007, p. 231-232) (em OLINTO, 2012, p.25).

Por evidenciar a semelhança entre uma fase e outra, demonstrou-se necessário definir a maior diferença entre elas: a direção da “sede da montagem” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.232). O que quer dizer que na arte como apresentação esta “sede da montagem” se direciona ao espectador; e na Arte como Veículo, aos atuantes. O motivo maior que as difere está na pessoa à qual se destina o trabalho. Se em uma é para quem assiste, na outra é para quem faz. Nesse sentido, há que se destacar que, na Arte como Veículo, Grotowski, não por acaso, chamou o artista participante de *performer/atuante/doer* para diferenciá-lo do ator/atriz de teatro. E definiu *Performer* ao sustentar que o conhecimento é alcançado a partir do ato de fazer, de agir. Nas suas palavras, o *Performer* é “um homem de ação. Ele não é

alguém que faz de outro. Ele é um fazedor, um sacerdote, um guerreiro: está fora dos gêneros estéticos” (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.376).

Ao falar sobre o *Performer*, Grotowski discorre sobre alcançar a essência numa busca pelo entendimento e transformação de si mesmo, o que pode ocorrer em várias dimensões, e encara tal busca como um dever de todo ser dotado de humanidade. A professora-doutora Tatiana Motta Lima, encarregada de relatar seu testemunho sobre as atividades em torno do trabalho de Grotowski em 1996, descreveu que: “na Arte como Veículo, o *Performer* quer descobrir, conhecer alguma coisa sobre ele mesmo, conhecer aquilo que Grotowski chama de ‘a essência do ser’ – sua ancestralidade, sua memória – e não interpretar ou demonstrar algo” (MOTTA-LIMA, 1999, p.84). E completou lembrando que o diretor “acredita que algumas práticas escondem um conhecimento humano acumulado, que se revela quando se consegue realizá-las. Conhecer é, portanto, fazer” (MOTTA-LIMA, 1999, p.85).

Ao contrário da arte como apresentação, na Arte como Veículo “a montagem é feita para atingir a percepção do *doer* e, portanto, espectadores, renomeados aqui ‘testemunhas’, podem ou não estar presentes” (MOTTA-LIMA, 2014, s/n). Sobre isso completa Motta-Lima: “não existe mais a preocupação com a produção de um efeito sobre o observador, nem com a comunicação de um sentido ou significado para possíveis espectadores” (MOTTA-LIMA, 1999, p.84).

Neste mesmo sentido, compartilha Thomas Richards que “com relação às pessoas diretamente envolvidas na arte como veículo, não penso nelas como ‘atores’ e sim como ‘atuantes’ (aqueles que agem), porque seu ponto de referência não é o espectador, mas o itinerário na verticalidade” (RICHARDS, 2012, p.150). Lembrando também que, como colocado anteriormente, a “produção” decorrente das atividades da Arte como Veículo foi chamada de *Action* e não de espetáculo ou peça, justamente para demarcar a mesma diferença.

Na Arte como Veículo buscava-se estabelecer através dos trabalhos com cantos e danças de tradição um refinamento da energia cotidiana, gerando uma espécie de movimento vertical (ao qual se referiu Richards), de baixo para cima e, depois, de cima para baixo. O diretor compara este movimento vertical com o de um elevador:

a arte como veículo é como um elevador muito primitivo: é uma espécie de cesto puxado por uma corda, com a ajuda do qual o atuante se eleva rumo a uma energia mais sutil, para descer *com* ela

até o corpo instintual. Essa é a *objetividade* do ritual (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.234).

Mas no que exatamente consiste, então, a objetividade do ritual, segundo Grotowski? A princípio, tem-se que refletir sobre o funcionamento das artes performativas, pois elas podem operar sobre uma “linha artificial”, “que está presente no teatro e na maioria das artes performativas, mas também no ritual, e se caracteriza pela sua elaboração simbólica” (PEREIRA, 2015, p. 38); e sobre uma “linha orgânica”, que funciona de forma a respeitar os impulsos vitais, na organicidade¹⁶ integral do sujeito. Dito isso, se é verdade que na Arte como Veículo o trabalho é sobre o atuante, que objetiva a transformação da própria energia, então ele o faz na lógica da “linha orgânica”. “Por outras palavras, numa performance ‘artificial’ o actuante ‘representa’ ou ‘simboliza’ a acção, enquanto numa performance ‘orgânica’ o actuante ‘é’ a acção” (PEREIRA, 2015, p.39).

Nesse sentido, torna-se fundamental apresentar a noção de essência para Grotowski. Em seu texto *“Tu es le fils de quelqu’un”* [Você é Filho de Alguém] (1987), o diretor disserta sobre a presença de dois registros, que se dão de forma simultânea no trabalho da Arte como Veículo. Nos ensina que há o “registro do instinto” e o “registro da consciência” (GROTOWSKI, 1987, p.36), e que esses dois registros podem estar simultaneamente acionados pelo que chama de “Eu-Eu”. Assim, o acionamento do “Eu-Eu” diz respeito a se duplicar enquanto age e observa, de modo que se esteja entregue e, ao mesmo tempo, consciente da ação que realiza. Nas suas palavras: “Eu-Eu não significa estar dividido em dois, mas ser-se duplo. A questão é ser-se passivo na acção e activo na observação (reverter o hábito). Passivo: estar receptivo. Activo: estar presente” (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.377). E evidencia a presença simultânea dos dois registros quando aconselha: “observe o que está acontecendo. Observe a si mesmo. Então, é como se houvesse a presença do instinto e da consciência, nas duas extremidades do mesmo registro” (GROTOWSKI, 1987, p.36)¹⁷ e reconhece que tal feito se apresenta em muitas técnicas tradicionais, isto é, nos comportamentos performativos de muitas tradições distintas.

¹⁶ O conceito de organicidade é compreendido a partir da exclusão do que não o é, como bem explicam Olinto e Bonfitto (2013, p.890): “Seria mais fácil definir o que não seria organicidade para Grotowski: a auto-indução psíquica gerada através do tensionamento muscular ou através do controle respiratório proposital ou inconsciente, o chamado bombeamento”. Portanto, tudo o que não é artificial.

¹⁷ “Watch what is happening. Watch over yourself. Then it’s as if there were the presence of the register of instinct and that of consciousness, at the two extremities of the same register” (GROTOWSKI, 1987, p.36, tradução nossa).

E através dessas técnicas o *Performer* atinge um equilíbrio entre as presenças de seus registros do instinto e da consciência, alcançando, desse modo, um estado de totalidade, ou como concluiu Grotowski:

É esta consciência vigilante que faz de você um homem. É algo muito exato e é justamente essa tensão entre as duas extremidades que cria uma contraditória e misteriosa plenitude (GROTOWSKI, 1987, p.37)¹⁸.

A plenitude que se dá com a tensão entre o instinto e consciência conduz o *Performer* à sua própria essência até descobrir (ou retornar ao) o que existe de mais antigo em seu ser. Como já se afirmou anteriormente, a pesquisa na Arte como Veículo busca uma conexão ancestral, e ao explicar sobre os motivos, Grotowski afirmou que

começando pelos pormenores pode descobrir em si um outro - o seu avô, a sua mãe. Uma fotografia, uma memória de rugas, o eco distante de uma cor da voz possibilita a reconstrução de uma corporalidade. Primeiro a corporalidade de alguém conhecido, e depois cada vez mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, o antepassado. [...] Este é o fenômeno da reminiscência, como se recordássemos o *Performer* do ritual primordial. Cada vez que descubro algo, tenho a sensação de que é aquilo que me recordo” (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.378).

Um outro termo importante a ser apresentado quando se fala em Arte como Veículo é o de verticalidade. A verticalidade está intimamente atrelada à energia, porque está relacionada à movimentação/troca de uma energia mais densa para uma energia mais leve: “verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas, mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.235). O refinamento da energia deve ser feito, segundo Grotowski, de maneira artesanal e impecável, como se se construísse uma escada, uma “escada de Jacó”, em que “tudo depende da competência artesanal com que se trabalha, da qualidade dos detalhes, da qualidade das ações e do ritmo, da ordem dos elementos” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.235).

Por tudo o que tem sido explicado até aqui, torna-se apropriado falar da noção de sagrado em Grotowski, já que o trabalho na Arte como Veículo não diz respeito à reprodução de formas espetaculares religiosas, se afastando, então, das formas

¹⁸ “It is this watchful consciousness which makes a man of you. It’s something very exact and it’s precisely this tension between the two extremities which creates a contradictory and mysterious fullness” (GROTOWSKI, 1987, p.37, tradução nossa).

convencionais tanto de teatro e dança da tradição ocidental como de comportamentos espetaculares sagracionais. Há que se atentar, portanto, para o fato de que Grotowski não se associa a qualquer religião, suas artes rituais se dão de modo laico. O trabalho na Arte como Veículo se relaciona muito mais com as noções de essência, energia, conexão, sagrado ou tudo que opere numa dimensão abstrata (apesar do caminho até o objetivo ser fixado numa estrutura física precisa e rigorosa) mas a partir de uma perspectiva humana. Tais noções chamam atenção para o limite tênue entre arte e gnose/ritual nas pesquisas de Grotowski. Ou, como explica Motta-Lima:

os campos do artístico e do espiritual estão em permanente deslizamento de modo que é impossível compreender a pesquisa de Grotowski atendo-se apenas a um desses campos. É justamente na arte que Grotowski vai encontrar a possibilidade de ser um ‘investigador espiritual’, pois o terreno da arte permaneceria como um espaço de pesquisa não submetido a correntes religiosas ou de fé (MOTTA-LIMA, 2010, p.2).

Grotowski lembrou, em seu texto *Teatro e Ritual*, o que Brecht observou sobre o teatro ter origem no ritual e, por ter abandonado o caráter de ritual, se tornou teatro, e reconheceu que em seu grupo a situação era “em um certo sentido análoga; abandonamos a ideia do teatro ritual para -como resultou evidente- renovar o ritual, o ritual teatral, não religioso, mas humano: através do ato, não através da fé” (GROTOWSKI, 2007 [1989/1990], p.135), corroborando com a ideia de desprendimento de qualquer doutrina religiosa específica.

Tatiana Motta-Lima (2010) ao defender que para Grotowski a dimensão espiritual da vida, a consciência de si mesmo é *affair* do próprio sujeito, ensina que

o sagrado em Grotowski, ao contrário, desestabiliza – esgarça, amplia, faz ceder – determinada noção mais estável de sujeito. No ‘trabalho sobre si’ é o próprio ‘si’, a percepção do que é (está) ‘si’, que é colocado em questão. É um processo de luta, de ‘práticas de liberdade’, de não assujeitamento, que está em jogo. Podemos fazer uma analogia aqui com a noção de ‘inquietude de si’ com a qual Foucault trabalhou (MOTTA-LIMA, 2010, p.4).

No entanto, se uma pessoa brasileira adepta ou simpatizante a alguma religião (e agora falamos sim de religião) de matriz africana observar bem alguma produção da Arte como Veículo¹⁹, ela poderá tecer muitos pontos de contato, semelhanças entre os cantos e danças das “fontes” utilizadas por Grotowski e seus colaboradores com manifestações culturais tradicionais da cultura afro-brasileira, como a Umbanda,

¹⁹ Há disponível *The Living Room* no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=abvov7z5W6c>.

o Candomblé ou a Congada. Vozes vibrantes em corpos completamente entregues a um evidente trabalho interno. E o intuito desse trabalho de conclusão de curso é justamente apontar e analisar essas conexões e esse será o foco do próximo capítulo.

Este trabalho se encaminhará agora (e finalmente) aos registros da memória da autora no que diz respeito às influências religiosas, dando maior ênfase para a Umbanda e a Congada, e associá-las às características da Arte como Veículo de Grotowski.

CAPÍTULO 3. DOS ATRAVESSAMENTOS PELA FÉ

3.1 Fragmentos de uma vida espiritual

Antes de mais nada, quero pedir licença a todas as entidades pertencentes à Umbanda e à Congada bem como às pessoas adeptas e simpatizantes para fazer um relato das minhas vivências e de testemunhos outros do culto dessas manifestações. Peço licença, inclusive, para demonstrar o meu respeito à fé a tais cultos e evidenciar que falo a partir do lugar de observadora.

Peço licença também à pessoa leitora que, até agora, percebeu neste trabalho uma escrita impessoal, focada em trazer fatos e informações constantes em bibliografias diversas de modo que seria impossível fazê-lo de outra forma. Aqui neste tópico, porém, falarei de coisas que vivi e escutei, e que, por isso, são frutos da minha subjetividade. Portanto, julgo mais adequado escrever em primeira pessoa. Dito isso, vamos aos fragmentos de uma vida espiritual.

Desde criança, sempre fui incentivada a ter uma vida espiritual por influência principalmente do meu pai. Isso se dava mais em casa em meio às rezas do Pai Nosso e Ave Maria e não era tão preso aos comportamentos religiosos convencionais. As minhas primeiras influências religiosas foram católicas, mas nem sempre frequentávamos a igreja. Cheguei a fazer a primeira comunhão, mas não completei a crisma. Lembro de rezarmos em casa, já fizemos muitos cultos no lar e meu pai tocava no violão algumas músicas. A que eu mais me lembro e vale a menção neste trabalho (porque marcou e porque é a primeira música que meu pai toca quando pega o violão até hoje) é *Deus Está Aqui Neste Momento*²⁰ (ou *Noites Traiçoeiras*), cujo trecho diz o seguinte

*Uô, oh, oh, e ainda se vier noite traiçoeira
Se a cruz pesada for (e eu cantava “flor”, rs), Cristo estará contigo
E o mundo pode até fazer você chorar
Mas Deus te quer sorrindo*

Essa música me emociona até hoje. Eu percebia na minha casa uma certa abertura a religiões diferentes, até porque, apesar de na minha infância o meu pai ser mais adepto ao catolicismo, a minha mãe (por influência de sua família) sempre se

²⁰ Letra completa disponível em <https://www.letras.mus.br/padre-reginaldo-manzotti/813043/>.

inclinou para uma fé mais ligada ao Espiritismo e à Umbanda. Então, paralelamente às rezas de cunho católico em casa, frequentávamos vez ou outra também a Tenda Afro Axe Ile Igbona, centro de Umbanda e Candomblé, que acostumamos a chamar de Dona Dora²¹. Lembro de ir lá ainda criança. Enquanto tudo acontecia, as crianças ficavam num ambiente à parte (não que não pudessem ver o culto, mas acredito que para não atrapalharem).

Na minha adolescência lembro que começamos a frequentar um centro espírita próximo de onde morávamos, SEJA - Sociedade Espírita Joanna de Ângelis, onde tínhamos compromisso (íamos todos os domingos) e eu e minha mãe nos engajamos também no grupo de teatro da casa. Eu concluo a partir de todos esses acontecimentos o fato de que meus pais se preocupavam de nos (eu e minhas irmãs) mantermos conectados à espiritualidade, seja ela como fosse. Por isso, a variedade de religiões na minha trajetória.

Meu pai é a pessoa mais espiritualizada que eu conheço. E eu digo desse modo amplo, por dois motivos. O primeiro é porque ele sempre demonstrou muito respeito a qualquer religião que tivesse contato; e o segundo é porque de fato ele já vivenciou diversas religiões e diversos cultos. Ele sempre nos fez acreditar em algo maior e nos apoiar nisso.

Minha mãe é mais discreta em relação à espiritualidade, mas a fé sempre esteve presente em sua vida. Ela é de família espírita e parte dessa família são as pessoas que conduzem até hoje o centro da Dona Dora, que eu citei há pouco. Lá, ela fez parte da corrente durante um tempo e foi por influência dela que o meu pai, até então adepto ao catolicismo, enveredou sua fé a cultos afro-brasileiros.

3.1.1 Umbanda

A título de contexto, a Umbanda é um ritual religioso afro-brasileiro que se iniciou com a intervenção do Caboclo das Sete Encruzilhadas manifestado no médium Zélio Fernandino de Moraes, no Rio de Janeiro em 1908²². Propagada em todo o Brasil, a Umbanda tem como objetivo ajudar as pessoas com seus problemas

²¹ Por conta do nome de Doralice de Oliveira Barbosa. Em vida, dona Dora foi orientadora da Tenda Afro Axe Ile Igbona e descendeu da família que fundou a Irmandade Nossa Senhora do Rosário em Carmo do Cajuru, Minas Gerais. Para saber mais, acesse: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/07/31/interna_cidadesdf,205361/a-zeladora-de-iemanja.shtml

²² Informação retirada do site <https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/religiao/umbanda.htm>

espirituais e/ou terrenos por meio de conselhos, banhos de ervas, passes, entre outros procedimentos indicados pelas entidades que se manifestam no ritual.

Muitas coisas são características no terreiro da Dona Dora. As sessões acontecem aos sábados e começam à tarde e terminam tarde da noite. Os médiuns da corrente cumprem uma série de procedimentos antes das pessoas que vão para assistir e/ou se consultar chegarem. Minha mãe participou da corrente durante mais ou menos três anos e me contou que a preparação se dá dois ou três dias antes da sessão, nos quais os médiuns evitam o consumo de bebida alcoólica e de carnes; no dia anterior, evitam relações sexuais; no dia da sessão, fazem refeições leves, tomam banho de descarrego após o banho de limpeza física, se ambientam no trabalho com músicas calmas e firmando o pensamento aos elementos da natureza.

Os médiuns começam a sessão sempre vestidos com roupas brancas, e descalços. O local é calmo e as pessoas fazem silêncio. No centro do local do trabalho, um altar sagrado (que é chamado de congá) composto por flores diversas, velas e outros objetos/coisas a depender do dia referente àquele trabalho. Num canto bem posicionado, há três tambores de diferentes tamanhos e algumas figuras sacras penduradas nas paredes. Lembro de ter também várias réplicas de cobras penduradas nas paredes. Lembro de tomar chá de erva doce bem adoçado.

As pessoas que não são da corrente e vão lá por algum motivo pessoal se distribuem nas cadeiras brancas, cumprindo a regra de que as mulheres ficam do lado direito e os homens, do lado esquerdo. No meio dessa divisão, há um corredor no qual passam os médiuns da corrente e as entidades, quando manifestadas nos médiuns. São distribuídas fichas de atendimento por ordem de chegada e quando chega a hora da consulta as pessoas vão sendo chamadas. Depois de chegadas todas as entidades daquela sessão, começam as consultas.

A sessão começa com o canto de vários pontos. Os tambores soam bem alto junto com outros instrumentos (o agogô é muito característico: faz toda a diferença, na minha opinião). O Alabê²³ puxa as frases e os trabalhadores da corrente repetem e assim o canto vai seguindo. Junto com os pontos cantados, os médiuns, que ocupam lugares determinados na corrente/roda a depender da sua antiguidade na casa, acompanham fazendo movimentos precisos, como se fosse uma dança.

²³ O Alabê, nos rituais afro-brasileiros, é o homem responsável, entre outras funções, pelos toques rituais, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados (WIKIPÉDIA).

A corrente se movimenta em meio às vozes altas e os movimentos ritmados com intenção. Tudo é feito com muita harmonia. Quem assiste quase não resiste à tentação de cantar e se movimentar junto aos médiuns. A sessão gera uma frequência muito alta de vibração.

São cantados pontos que convidam as entidades a se manifestarem. É curioso observar os médiuns incorporando porque mudam a postura, o comportamento e às vezes até a voz. Passam a usar adereços como lenços, chapéus, colares, brincos, batons, e também a fumar charutos e cigarros e ingerir água e/ou álcool. Sabe-se qual é a entidade que “chegou”, pois o ponto cantado foi para chamá-la.

É sempre muito potente e energético presenciar esse culto, me sinto bem ouvindo e cantando os pontos e para mim o ápice das sessões é a soma dos instrumentos, combinados com os toques dos tambores e as vozes vibrantes dos médiuns da corrente. Os pontos cantados são repletos de intensidade. Um dos que mais ressoam até quando já não estou mais no terreiro é o que diz assim:

*O Sino da igrejinha faz blém blém blom
O Sino da igrejinha faz blém blém blom
Deu meia-noite o galo já cantou
Seu Tranca-Ruas que é o dono da gira
Oh corre gira que Ogum mandou
Seu Tranca-Ruas que é o dono da gira
Oh corre gira que Ogum mandou*

E um que eu sempre lembro quando estou alegre é o:

*Hoje tem alegria
Hoje tem alegria
Hoje tem alegria, no dia de hoje
Hoje tem alegria*

Na perspectiva da minha mãe, a combinação dos pontos cantados, os movimentos, todos os sons produzidos, a vibração, a energia gerada criam o ambiente, preparam o médium para a comunicação com os espíritos.

Meu pai associou os cantos da Umbanda, a energia do local, a atmosfera gerada numa gira a uma total relação e conectividade, ele sente que restabelece as suas origens ali. Importante mencionar que a Umbanda, “assim como todas as religiões afrodescendentes, estão vivas hoje em virtude da resiliência, do mistério e

segredo que nossos ancestrais mantiveram para continuar exercendo sua fé de maneiras diferentes” (CARVALHO & JESUS, 2020, p.306).

3.1.2 Congada

Como falei anteriormente, meu pai já comungou com diversos cultos de ordem religiosa. Ele teve contato com a Congada, por alguns dos médiuns do terreiro da Dona Dora, que participam também dessa manifestação, na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Carmo do Cajuru, de Minas Gerais²⁴. Não é regra que tenha que estar nos dois. Na Congada, eles ensaiam durante todo o ano e se apresentam na Festa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Carmo do Cajuru, que acontece em torno do dia sete de outubro, que é o dia de Nossa Senhora do Rosário. São celebrados, junto a Nossa Senhora do Rosário: São Benedito, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora Aparecida e Santa Efigênia.

“Os principais estudos sobre as Congadas no estado de Minas Gerais associam a história da Congada à história das Irmandades negras no período colonial e imperial e, com isso, à história da escravidão” (MONTEIRO, 2016, p.6). Devido a isso, essa manifestação se fundamenta numa tradição que perdura desde os tempos coloniais até os dias de hoje no Brasil.

A celebração em Carmo do Cajuru/MG cumpre uma série de atividades em torno de sua realização. Na preparação, que se dá quinze dias antes da Festa, é hasteada a bandeira de aviso, que informa o início da preparação da Festa. Nove dias antes da Festa, são iniciadas as novenas de preparação, “nas quais são realizadas orações para os antepassados, para os reis do ano, para todos os convidados” (IPATRIMÔNIO) e são feitos os pedidos para Nossa Senhora do Rosário. No primeiro dia da celebração são levantadas as bandeiras dos padroeiros da Festa: Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito, Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora das Mercês. A bandeira de Santa Efigênia permanece no altar da Capela do Rosário durante os quatro dias da Festa. Um palco é montado para que as missas sejam celebradas uma no sábado e a outra no domingo, geralmente. A Festa de São Benedito e Nossa Senhora Aparecida geralmente acontece no sábado, no qual acontece um cortejo. No dia seguinte, celebra-se a Festa de Nossa Senhora do

²⁴ O vídeo disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=WCbBn4QnOrE> conta um pouco da história da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Carmo do Cajuru/MG.

Rosário e de Nossa Senhora das Mercês, com o seu respectivo cortejo também. E no dia do encerramento, geralmente segunda-feira, é realizada a procissão de terço cantado (53 ave-marias), na qual se canta e se porta velas acesas e depois, descem as bandeiras e as atividades são encerradas (IPATRIMÔNIO).

A constituição básica dos grupos de Congada se dá da seguinte forma: o Mestre ou Capitão representa o grupo, além de guiar e preparar os demais para a devoção; o Contramestre organiza internamente o grupo; os Porta-Bandeiras carregam as bandeiras dos santos de devoção dos grupos; e os Dançantes são os participantes encarregados das respostas nos coros das músicas cantadas (RAMOS, 2010).

Meu pai me contou que no período das festas, há toda uma sequência de “atos” que compõem a manifestação, que se dá em cortejo.

O cortejo é constituído das diversas guardas de terno e de corte do congado, de Moçambique, do Congo, Vilão, Marinha, Catopé e Catopé Caboclo, com os respectivos reis e rainhas, mordomos, capitães, comandantes e soldados, que saem em procissão, cantando e dançando músicas rituais e orações, acompanhados das bandas de cada uma das guardas (IPATRIMÔNIO)²⁵.

Meu pai faz parte da guarda de Brasília, que na Festa é a guarda que sai em cortejo levando os reis e rainhas que conduzem as coroas de Nossa Senhora do Rosário e de Jesus Cristo até o altar da Capela do Rosário. Dentro da guarda, meu pai participa do terno de Moçambique e me contou que a “escolha” de qual terno participar se dá como o congadeiro preferir, e com ele foi uma escolha que se deu numa dimensão não racional. Ele sentiu que deveria fazer parte deste terno, se identificou.

Jarbas Siqueira Ramos (2017, p.300) ensinou que cada terno “representa um dos povos formadores da população brasileira” e citou que:

[...] os congos e moçambiques simbolizam os negros que resgataram a imagem do mar, os marujos fazem referência à travessia da imagem pelo oceano Atlântico realizada por negros e portugueses; e os caboclos representam os índios (CEDEFES *apud* RAMOS, 2017, 300).

[...] os catopês representam o índio africano, que se diferencia do indígena brasileiro representado pelos caboclos; os vilões e as cavalhadas representam os guerreiros, sendo que suas funções, no conjunto, são decorativas. (MARTINS *apud* RAMOS, 2017, 300).

²⁵ Informações retiradas do site <http://www.ipatrimonio.org/carmo-do-cajuru-reinado-de-nossa-senhora-do-rosario/#!/map=38329&loc=-20.202440326815488,-44.5799446105957,12>

Quando eu perguntei para o meu pai se ele já incorporou, ele me disse que já aconteceu de sentir uma proximidade muito grande de suas entidades duas vezes e que a sensação é muito boa, que se sente um “gigante”, mas que até hoje não incorporou com elas. Ele me contou que quando canta e toca na Congada se sente em casa, que a energia é “fantástica” e que a conexão com a ancestralidade é total. Explicou que essa conexão tem um significado ainda mais importante por ele ser negro, pois ali “resgata o passado; a liberdade do cativo”. Eu constatei que as vivências do meu pai na Congada complementam as fontes teóricas sobre esse ritual e vice-versa, ou seja, existe uma correspondência direta entre os relatos empíricos e as produções teóricas acessadas que abordam essa manifestação espetacular afro-brasileira.

Por todo o exposto neste tópico, acredito que há muitas semelhanças entre os rituais religiosos citados, a Umbanda e a Congada, e o conceito de Arte como Veículo em Grotowski. E tecer um entrelaçamento conceitual entre essas práticas performativas de contextos completamente diferentes é o real objetivo da presente pesquisa e será abordado a seguir.

3.2 Entrelaçando conceitos da Arte como Veículo grotowskiana e características dos rituais afrodiaspóricos brasileiros

Apresentadas as linhas de desenvolvimento da pesquisa, convém agora relacioná-las, analisando o quê da Arte como Veículo em Grotowski se apresenta também nas manifestações afro-brasileiras.

Cumprе salientar que ao se referir à Arte como Veículo nesta altura da pesquisa, o trabalho pretende tratar desta expressão enquanto conceito e não como termo que nomeia uma fase específica da trajetória de Grotowski, de modo a evidenciar elementos ou questões essenciais em uma e outra manifestação que levam consigo o mesmo propósito geral. Em outras palavras, embora as manifestações pesquisadas não sejam iguais entre si e nem iguais às fontes (cantos e danças) utilizadas por Grotowski, elas apresentam características que as aproximam do conceito de Arte como Veículo grotowskiano.

Para cumprir o objetivo do presente tópico, guiar-se-á por alguns pontos de aproximação e afastamento entre Umbanda e Congada e que se revelaram em conceitos-chave na Arte como Veículo. São eles: comportamentos espetaculares,

objetividade do ritual, linha orgânica *versus* linha artificial, trabalho sobre si, energia, verticalidade e ancestralidade. Desta feita, seja dado início às análises.

3.2.1 Comportamentos Espetaculares

Um primeiro ponto de aproximação entre as manifestações brasileiras acima descritas e a Arte como Veículo, está no fato de serem práticas cênicas ligadas direta ou indiretamente a rituais religiosos, não sendo, portanto, espetáculos artísticos em estrito senso. Nesse sentido, tanto a Umbanda como a Congada, embora distintas entre si, se inserem no campo de estudos da Etnocologia, pois tal disciplina

tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer 'extracotidianas' (BIÃO, 1998, p.95).

Os rituais da Umbanda se apresentam de maneira essencialmente cênica: a organização das sessões, a forma com que os médiuns se portam (incorporados ou não), os gestos, os movimentos e os cantos evidenciam uma espetacularidade de ordem extracotidiana, mesmo que, para quem é dessa tradição, sejam práticas que se tornam de certo modo cotidianas, tendo em vista a regularidade com que ocorre na vida de seus praticantes. De forma que é possível considerar o conjunto de elementos constantes neste ritual como uma “prática espetacular não especificamente artística”, ou seja, não feita com intuito artístico, mas que pode ser vista como arte performativa pelo olhar do(a) pesquisador(a). Como propôs Bião (2007) a inserção de determinada prática espetacular sob uma perspectiva etnocológica perpassa o trajeto que relaciona o objeto de pesquisa ao pesquisador(a), ou seja, está na identificação de qualidades espetaculares por parte de quem vê um fenômeno seja extracotidiano ou cotidiano.

Já o cortejo da Congada, talvez de maneira mais evidente ainda, se mostra um comportamento espetacular organizado. A representação dos reinados na Festa de Nossa Senhora do Rosário, por si só, é espetacular. Todo o comportamento dos participantes, as roupas que vestem, as bandeiras, o rosário de contas, o bastão, os cantos e danças compõem um espetáculo de rua, mesmo que a intenção de seus praticantes seja de ordem devocional e artística na construção ocidental.

Desse modo, Umbanda e Congada são formas espetaculares de caráter religioso dotadas de particularidades e pertencentes a um determinado grupo social,

se encaixando na noção de “comportamento espetacular” da Etnocologia que, de acordo com Pradier, englobaria toda e qualquer “forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER *apud* DUMAS, 2010, p.2).

De modo ao mesmo tempo similar e distinto, a Arte como Veículo de Grotowski também é pesquisa que inegavelmente está no território das artes cênicas e que tem como fontes cantos e movimentos cuja origem está em rituais afrodescendentes, no caso, o vodu haitiano e o africano. Todavia, esse mesmo ponto de aproximação também se mostra de afastamento, uma vez que na Arte como Veículo há um deslocamento da dimensão religiosa em um sentido estrito, ou seja, os cantos e as danças desprendem-se de sua função sagrational, não constituindo, portanto, um ritual religioso propriamente dito.

3.2.2 Objetividade do Ritual

A objetividade do ritual nas produções da Arte como Veículo em Grotowski se revela na precisão de cada canto e cada movimento, isto é, se manifesta por uma eficácia concreta dos movimentos e dos cantos capazes de re-presentificar a qualidade psicofísica almejada, viabilizando o movimento vertical de energia do atuante. Neste aspecto, a Umbanda e a Congada aqui pesquisadas se aproximam de modo pontual, apesar das muitas especificidades quanto a essa questão.

Na Arte como Veículo, a canção funciona como se fosse um mapa, que age de forma a orientar o atuante fazendo com que ele se conecte ao trabalho. Há uma troca dialógica e sensível entre o canto e o atuante a cada repetição do mesmo, que permite que se atinja a qualidade vibratória específica do canto, através de seus ritmos, melodias e respirações. As qualidades vibratórias se apresentam tão concretas que produzem o próprio sentido do canto. Richards (2012) associa diretamente o sentido que emerge do canto também aos impulsos do corpo. E completa:

o canto de tradição é como uma pessoa. [...] O canto de tradição, com os impulsos ligados a ele, é “uma pessoa”. 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 esse canto (RICHARDS, 2012, p. 143).

De modo similar, as danças e os cantos tradicionais brasileiros ou “pontos” cantados (como são chamados nos rituais religiosos brasileiros) são fundamentais para que o objetivo do ritual como um todo se realize. Interessante verificar que a palavra “ponto” parece sugerir justamente uma exatidão pontual, uma eficácia precisa do canto. Tanto na Umbanda como na Congada é necessário cantar os “pontos” para haver a conexão do praticante com o mundo espiritual, o sagrado; conexão essa chamada de “incorporação”. Também certos movimentos do corpo, comumente classificados como danças, funcionam como ferramentas, veículos dessa transformação psicofísica/energética denominada incorporação. “Nos congados a adequação do gesto e do canto é fundamental: há cantos específicos para caminhadas, levantamento de mastros, saudações, evocações, cruzamentos, passagens de portas e interseções” (MARTINS *apud* BRASILEIRO, 2012, p.135). E na Umbanda: “as movimentações, os toques e os cantos estruturam o ritual, são sua espinha dorsal” (RODRIGUES & TURTELLI, 2017, p.146).

Como já se afirmou, na Umbanda quando se quer “chamar” uma entidade ou um orixá, ou seja, convidá-la(o) a se manifestar, bem como se despedir dela(e), os médiuns cantam o ponto específico de chamamento dessa entidade, ao mesmo tempo que fazem os movimentos correspondentes na corrente de forma relativamente sincronizada. Nesse sentido, são cantos e danças que atuam simultaneamente de modo individual e coletivo, pois cada praticante demonstra sutilezas individuais ao executar os movimentos e ao cantar, uma vez que seu objetivo principal é promover a conexão de cada um(a) com a entidade ou o sagrado. E, ao mesmo tempo, através dos cantos e danças, todos os praticantes também se conectam como um coletivo. Assim, sua objetividade ritual se dá tanto em uma dimensão individual como coletiva, concomitantemente. Nas palavras de Rodrigues e Turtelli:

Os movimentos realizados pelos umbandistas levam a uma autopercepção como também a uma integração grupal. Para os umbandistas o grupo forma uma corrente que ampara, protege e potencializa o ritual ao concentrar e delimitar as forças que serão trabalhadas (RODRIGUES & TURTELLI, 2017, p.146).

Na Umbanda, portanto, todos esses elementos (cantos e danças feitos individualmente e coletivamente) formam um conjunto que promove um ambiente propício para que o objetivo do ritual se dê plenamente.

Já o ciclo vital do fenômeno ritual congadeiro, para Leda Maria Martins (1997), se torna fértil através da palavra, que é cantada. É também fundamental, segundo a autora, que ocorra uma complementaridade entre os seres participantes do ritual, que é material e espiritual, entre novos e antigos, humanos e divinos, de forma que tal complementaridade promove o equilíbrio entre as qualidades do acontecimento. Ao explicar a importância da palavra no ritual congadeiro, afirma que:

a palavra, como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é, como linguagem, também ritual. E são os rituais de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente, aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto, de modo complementar (MARTINS, 1997, p.148).

Cantos e movimentos corporais, portanto, são o veículo através dos quais o objetivo central dos rituais aqui estudados é cumprido. E no momento em que a qualidade da energia gerada por eles atinge a frequência almejada, tornam-se “eficazes” para a manifestação das diversas entidades e orixás e afins. Ou seja, está presente na Umbanda e na Congada uma “objetividade do ritual”, no termo de Grotowski e seus colaboradores, uma vez que os cantos e as danças articuladamente possuem certa efetividade enquanto elementos que cumprem seu papel de modo pontual, estabelecendo o ambiente necessário e a transformação psicofísica/energética do praticante.

3.2.3 Linha Orgânica *versus* Linha Artificial

Grotowski, em sua aula inaugural no Collège de France realizada no dia sete de janeiro de 1997²⁶ dividiu os comportamentos espetaculares em duas grandes linhas: a linha orgânica e a linha artificial. A professora Lidia Olinto, elucidando acerca dos conceitos acima, explica que: “a linha artificial reuniria as manifestações fundadas em sistemas de signos previamente codificados, isto é, aquelas em que predomina a composição de signos ordenados” (OLINTO, 2016, p.61), à qual o diretor usou o exemplo da Ópera de Pequim, o Kathakali, o Nô, Brecht, Ballet, dentre muitos outros exemplos. Diferentemente, na linha orgânica, “a ênfase não estaria nos signos codificados a priori, e sim no processo conduzido por impulsos em um fluxo contínuo de movimentos/ações” (OLINTO, 2016, p.61). Vale a atenção para o fato de que a distinção entre linha artificial e orgânica não tem um intuito dicotomizante, e sim

²⁶ Esta aula inaugural no Collège de France foi traduzida integralmente em FONSECA, 2014, p.19-48.

identificar qual lógica de funcionamento do corpo prevalece em cada prática espetacular. Nesse sentido, é destacado por Grotowski nessa palestra inaugural que há organicidade na linha artificial e artificialidade na linha orgânica. A questão é qual dimensão é mais evidente, está em primeiro plano. Também é importante salientar que não há qualquer dimensão pejorativa ao se utilizar o adjetivo “artificial” ou substantivo “artificialidade”. Grotowski tanto nessa palestra de 1997, quanto em textos dos anos sessenta²⁷ lembra que os termos “artificialidade” e “artifício” não por acaso tem a mesma etimologia da palavra “arte”. Nas palavras do diretor:

quando eu digo ‘as abordagens artificiais’, são as abordagens que começam pela composição, pelos pequenos signos, pela periferia do corpo, muito mais do que pelos impulsos, que começam pela estrutura e não pelo processo. E, as abordagens orgânicas começam pelos impulsos, pela continuidade, por um fluxo contínuo, por um não-staccato. Mas ela chega também a uma composição, a uma estrutura (GROTOWSKI *apud* FONSECA, 2014, p.27).

Analisando a Umbanda e a Congada, no que diz respeito à lógica orgânica ou artificial, constata-se que ambas estariam na linha orgânica, assim como a Arte como Veículo de Grotowski. Nos três casos, o corpo age em um fluxo contínuo e não em *staccato*, os movimentos iniciam no centro do corpo (partem da coluna vertebral) e depois reverberam para a periferia (braços e pernas) e não começam na periferia e migram para o centro. Também a composição de signos se dá dentro da lógica orgânica, ou seja, identificam-se “matrizes” de movimentos que se repetem, mas cuja execução em termos de composição formal varia relativamente bem mais de praticante para praticante. Na linha artificial, comparativamente, a precisão formal é muito maior, não variando tanto de atuante para atuante em termos formais (forma do movimento) e também variando de momento para momento, aberto a mudanças de acordo com o que ocorre, quase numa lógica de jogo improvisacional. Resumindo, podemos identificar os mesmos indícios de organicidade, “sintomas” resumidos por Motta-Lima (2012, p.277-278) como:

- o corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- o corpo funciona em fluxo e não em bits (em pequenos cortes);
- o corpo aparece como um fluxo de impulsos vivos;
- o organismo está em contato com o ambiente, em encontro com outro;
- o corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- a coluna vertebral está ativa, viva;

²⁷ Por exemplo, texto *Farsa-Misterium* de 1960 (GROTOWSKI; FLASZEN; POLLASTRELLI, 2001, p.42).

- o início da reação orgânica está na cruz ou no cóccix;
- as associações contribuem para, ou revelam, um fazer orgânico;
- a natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo;
- o corpo está em constante ajuste, em adaptação, em compensação vital.

3.2.4 Trabalho sobre si, Energia, Verticalidade e Ancestralidade

O trabalho sobre si é a característica central da Arte como Veículo e que a distingue da categoria “arte como apresentação”. Como já exposto no capítulo anterior, o intuito principal da prática performativa classificada como Arte como Veículo é conectar o atuante consigo mesmo, trabalhar suas próprias energias vitais e não exatamente fazer algo belo ou interessante para quem assiste. Em outras palavras, não é prática realizada com o objetivo de ser vista por alguém. Ela pode ser vista, mas vai se realizar mesmo na ausência de pessoas observadoras. Por isso, Grotowski denominava de testemunhas e não espectadores as pessoas que iam ao *Workcenter* assistir à pesquisa; e chamava de *Action*, e não espetáculo; e de *performers/doers* os atuantes e não de atores, como já explicado anteriormente.

Desse modo, haveria uma espécie de caráter espetacular involuntário ou pelo menos não tão proposital; característica essa também aplicável aos rituais afro-brasileiros. Todavia, certa dimensão espetacular se dá inegavelmente e paradoxalmente pela presença do olhar externo. Nas palavras de Grotowski:

(...) quando falamos das artes espetaculares falamos de alguma coisa que existe porque é olhada, notem isto, as artes espetaculares é que isto que nós fazemos se torna Arte aos olhos de alguém que olha. É o olhar de um outro, poderíamos dizer, de um espectador, é que é a fonte deste termo: as artes espetaculares, ou mesmo artes do espetáculo (GROTOWSKI *apud* FONSECA, 2014, p.11).

Esta mesma ênfase no trabalho sobre si em contraponto a uma não intencional espetacularidade é identificável na Umbanda, conforme explica Fonseca:

No terreiro de Umbanda, por exemplo, pode ter a presença de alguns convidados, algumas pessoas que querem ver, que querem saber como é, que estão curiosas, que querem estudar, e os *atuantes* podem receber, ou não, essas pessoas. Mas se essas pessoas estiverem lá, ou não estiverem lá, a *coisa* que tem que acontecer é a mesma, e acontece. Porque é o dia daquilo e vai acontecer (FONSECA, 2014, p.13).

Da mesma forma, o ritual congadeiro, embora irresistível aos olhos de quem assiste, tem como objetivo principal, conforme ensinou Ramos (2017, p.307), a

“atualização da memória coletiva” dos participantes. De acordo com o autor, “na performance congadeira, as ações dos ancestrais sagrados são vivenciadas a partir dos *rastros* deixados para os sucessores” e que tais rastros “podem ser observados durante o ato performativo no corpo e voz dos congadeiros, seja na ação física ou no texto enunciado” (RAMOS, 2017, p.307). Assim, nota-se evidente que o trabalho na Congada age sobre o corpo dos congadeiros, numa dimensão física e espiritual, na intenção de resgatar uma memória, a partir da própria performatividade. E por isso, cumpre seu intuito mesmo na ausência de pessoas observadoras, sendo dispensável a necessidade de ser assistido.

Nas noções de “energia”, “verticalidade” e “ancestralidade”, advindas da Arte como Veículo também podemos reconhecer alguma imbricação no que diz respeito à Umbanda e à Congada. A mudança da qualidade energética cotidiana para uma extracotidiana –na acepção etnocenológica–, mais sutil, é gerada pela combinação dos cantos ritmados, das movimentações, do toque dos instrumentos e da corrente vibratória pela presença plena dos médiuns e dos congadeiros, respectivamente. Pode-se considerar, por aproximação, que nos dois rituais religiosos afro-brasileiros a movimentação da energia se dá também de maneira vertical, já que ambos sustentam conexão intencional com o que se considera como “plano espiritual”. Tal imagem sugere uma elevação da condição da atmosfera presente no cotidiano; um outro padrão psicofísico de presença.

Na Umbanda, tanto os preparativos para as sessões quanto os elementos que compõem a própria sessão em si objetivam um “refinamento” da energia psicofísica dos médiuns, tornando-se a condição necessária para receber a entidade ou orixá ou mesmo sendo o próprio processo de “recebimento” da entidade e do orixá. Como comentam Rodrigues e Turtelli:

Os umbandistas estão em uma escuta constante do que a entidade necessita. Seus corpos têm muito presente o trajeto interior, isto é, a percepção das intuições, das emoções, das imagens. Seus corpos ganham expansão, propiciada pelas dinâmicas de incorporação e desincorporação. O corpo do médium centraliza o processo, como se ele recebesse substâncias de um outro corpo, diferente do seu. As incorporações são precedidas de sensações físicas específicas, vibrações no corpo, as quais os umbandistas distinguem com clareza (RODRIGUES & TURTELLI, 2017, p.144).

E na Congada, tendo como base o comentário do meu pai, no qual afirmou que se sente um “gigante” na presença muito próxima das entidades, sugere que o corpo

assume um tipo de “leveza” especial ao se conectar integralmente ao ritual, ou, em termos mais técnicos, há, de modo análogo, uma mutação da qualidade energética, uma sutilização do padrão vibracional cotidiano em direção ascendente (verticalidade na acepção grotowskiana).

A conexão com o chamado “plano espiritual”, objetivo evidente das práticas cênicas da Umbanda e da Congada, pode, assim, ser identificada nas últimas fases de pesquisa de Grotowski, especialmente na Arte como Veículo, mesmo que os termos utilizados não sejam os mesmos e inúmeras especificidades possam ser apontadas. Neste mesmo sentido, poderia-se dizer que nos três casos também o fazer cênico, a ação de natureza espetacular caracteriza-se por uma busca de conexão de ordem ancestral, o que, no léxico de Grotowski, seria “ancestralidade”. Como relatam Rodrigues e Turtelli, na Umbanda:

a força e a potência do corpo na Umbanda não têm como serem reveladas apenas pela forma, elas vêm por um conteúdo emocional que é expresso pelo corpo através do movimento, da voz, do tônus muscular, dentre outros. Essa expressividade refere-se ao que podemos chamar de substâncias agregadoras desse corpo constituídas por imagens, histórias, emoções, atuações. O umbandista sente-se pertencente a uma esfera que vai além dele próprio, que transcende sua história enquanto indivíduo passando a fazer parte de uma comunidade. Comunidade esta constituída por falanges, legiões e linhas, significando uma herança que nutre esse corpo umbandista (RODRIGUES & TURTELLI, 2017, p.143).

É nesse transcender a própria história individual através da prática, esse encontrar uma corporeidade que paradoxalmente é sua e não é sua, que vem de uma conexão com a ancestralidade, uma corporeidade ancestral, Grotowski comenta:

um dos acessos ao caminho criativo consiste em descobrir dentro de si uma antiga corporalidade à qual se esteja ligado por uma forte relação ancestral. Por isso não se está no personagem nem no não-personagem. Começando pelos pormenores pode descobrir em si um outro – o seu avô, a sua mãe. Uma fotografia, uma memória de rugas, o eco distante de uma cor da voz possibilita a reconstrução de uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, e depois cada vez mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, o antepassado. (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.378).

De forma similar na Congada, a conexão com a ancestralidade é um aspecto crucial dessa manifestação sincrética, que ao mesmo tempo cultua santos católicos, mas que também evoca o sofrimento e a resistência dos antepassados escravizados que vieram para o Brasil, um ato de “*religare*” com a origem africana. E essa relação

com a ancestralidade se dá por meio de vários aspectos da manifestação, através de procedimentos cênicos (cantos e danças) e de toda representação simbólica do reinado desses povos originários africanos e que são ancestrais de muitos brasileiros.

É através dos rituais que os congadeiros ‘evocam e homenageiam’ seus antepassados – familiares e míticos, e ‘cantam a dor pelo sofrimento dos escravos e o respeito pelos saberes por eles legados, de tal forma que as gerações passadas não se distanciam do presente’. (LUCAS *apud* MONTEIRO, 2016, p.16).

Quando meu pai me contou sobre suas experiências na Congada, explicou que tal ritual simboliza a resistência e afirmação de um povo que teve sua história, cultura e vida interceptadas e que estar na Congada significa para ele o “resgate do passado”. Sobre a significação desse ritual, Leda Maria Martins corrobora com a percepção do meu pai quando explica que “a história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social” (MARTINS, 1997, p.24).

A noção de ancestralidade relacionada ao ritual congadeiro nos leva ao entendimento da terminologia *corpo-encruzilhada*, proposta por Jarbas Siqueira Ramos. Em seus artigos acerca da Congada, o autor defende que se trata de um ritual estabelecido por uma cultura de encruzilhada, sendo um fazer fundamentalmente performativo (RAMOS, 2017). Sobre o corpo-encruzilhada, conceitua:

é um corpo-espaço atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazer que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espaço espiralado, curvilíneo, que aponta uma gnosis em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. É, desse modo, uma característica que se apresenta na dimensão performativa do corpo nos rituais e que pode ser experienciado como elemento técnico e estético pelos artistas da cena (RAMOS, 2017, p.297).

O conceito corpo-encruzilhada dialoga com a reflexão de Grotowski quando indagou se a essência seria “o passado escondido da memória” (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.378), sendo o passado não só o passado do indivíduo, mas também o passado coletivo e ancestral. Me parece que há algum sentido nisso, pois mesmo com incontáveis quilômetros de distância num espaço-tempo outro, formas espetaculares tradicionais brasileiras como as aqui enfocadas, assim como a Arte

como Veículo, parecem provocar reverberações ou mesmo a re-presentificação de uma mesma espécie de “ritual primordial” (GROTOWSKI, 2006 [1990], p.378).

REFLEXÕES FINAIS

Durante toda a minha jornada no curso de Artes Cênicas tive contato com várias formas de se fazer teatro. Considero que ali no Departamento descobri o teatro, sua dimensão e sua localização na perspectiva político-social brasileira. Ao entrar no curso me deparei com uma infinidade de possibilidades e potências que agem sobre o fazer artístico. Este curso me formou para além do ser profissional, artista, educadora e tudo mais que estar numa universidade pública poderia me proporcionar.

Cada semestre na UnB ampliou minhas perspectivas artísticas e me instigou a querer descobrir mais e mais sobre o fazer teatral e também sobre a importância de estar integralmente presente quando estivesse em cena. Tenho a lembrança de uma conversa que tive com a minha mãe e a minha irmã Ananda, na qual disse palavras mais ou menos assim: “ali em cena é tudo, na cena é o meu físico, emocional, espiritual”. E isso de alguma forma me provocou a buscar essa mesma integração na vida, não só em cena.

E essa presença integral foi de certo modo estimulada por quase todos os professores que passaram pela minha jornada acadêmica. Lembro que finalmente entendi o que Hugo Rodas tanto falava sobre organicidade e seus desdobramentos quando, dentre as muitas diagonais que já fiz em suas aulas, eu me deixei levar por movimentos leves e lentos que conduziam o meu corpo, sem que eu (ou a minha razão controladora) planejasse.

Lembro como foram importantes as disciplinas na UnB para expandir meus olhares e horizontes do que²⁸ é fazer e também ensinar arte. Dentre as disciplinas de metodologia de ensino do teatro, foi interessante a aula em que dançamos Maculelê, na qual o professor Jonas Sales nos mostrou o quanto é importante não ter uma visão tão eurocêntrica das artes cênicas e nos incentivou a levar em conta comportamentos espetaculares que não são considerados tradicionalmente como artísticos, em um sentido europeu, mas que são na minha visão arte, artes cênicas. Esta noção, que se distancia das referências europeias, é fundamental para a formação de uma pessoa na área da licenciatura no Brasil, para que não seja reproduzido um olhar eurocêntrico na forma de ensinar teatro.

²⁸ “O Maculelê é uma dança folclórica originalmente praticada por negros e caboclos do Recôncavo Baiano, que simula uma luta com bastões de madeira, ao som de atabaques e cânticos” (História da Bahia, Guia Geográfico).

Meu percurso revelou o quanto é agregadora essa expansão do meu olhar para afroepistemologias cênicas, que conquistei também nas disciplinas de estágio, para a minha formação como professora. Grotowski foi um grande pedagogo do teatro e é uma referência não só porque alcançou notoriedade por dirigir espetáculos, mas porque deixou um vasto legado de textos, exercícios e métodos que fundamentavam suas pesquisas. Tal fato o transforma em um dos grandes pedagogos da história do teatro ocidental e ele, na condição de pedagogo, me provoca enquanto brasileira a conhecer a pedagogia da encruzilhada, que, segundo seus defensores, SIMAS & RUFINO, “é versada como contragolpe, um projeto político/epistemológico/educativo que tem como finalidade principal desobsediar os carregos do racismo/colonialismo através da transgressão do cânone ocidental” (2018, p. 22).

Lembro de me interessar por Grotowski porque sua pesquisa, a princípio a fase dos espetáculos, se aproximava muito ao que mais me interessava nos vários fazeres teatrais que fui descobrindo no meu percurso. Com a Lidia, minha orientadora, e em diferentes semestres estudando o legado prático e teórico do diretor polonês, percebi que sua pesquisa ia além do que eu vislumbrava como “teatro” no sentido ocidental do termo. E que bom!

Grotowski buscou a máxima integração mente-corpo-espírito de seus atores/participantes/*performers*/atuantes nas suas distintas fases de pesquisa. Embora esteja sendo simplista ao resumir assim a pesquisa dele, mas após toda explanação feita nesse trabalho, creio ser possível afirmar que, para Grotowski, ser verdadeiro significa não mentir, não fingir, não representar. E isso pode ser aplicado numa dimensão existencial do fazer cênico que vai além da perspectiva da arte como “objeto de consumo” e/ou de apreciação intelectual.

Na fase de decidir sobre o que escrever na minha monografia, expliquei para minha orientadora que além de querer abordar Grotowski, algo que me chamava muito a atenção era o caráter sagrado das criações artísticas, independente de sua linguagem: artes visuais, música, artes da cena ou qualquer outra forma de arte. Assim, desde o início da pesquisa, já era reconhecido meu interesse por manifestações culturais (não necessariamente consideradas artísticas socialmente) que continham um viés mais ritualizado. Eu não fazia ideia de que eu chegaria onde cheguei, e a Lidia foi certa.

Quando surgiu a provocação de fazer um relato sobre a minha vivência e as do meu pai e da minha mãe na Umbanda, bem como a vivência do meu pai na

Congada, eu não imaginava que ali continha material vivo, pulsante, tão próximo a mim, que fizesse sentido para o que eu buscava elaborar. Meu amigo Igor Passos Pires, ao refletir sobre sua monografia, escreveu: “no decorrer dessa pesquisa percebi que é exatamente na turbulência de águas desconhecidas que algo novo pode surgir, que posso (me) movimentar em devir [...]” (PIRES, 2019, p.51). E é assim que eu me sinto! Atribuo às “águas desconhecidas” a pesquisa aprofundada da Arte como Veículo; e a “algo novo”, a (re)descoberta de uma ancestralidade que, por ser tão latente no sentir do meu pai quando está na Congada, respinga em mim. Me atravessa. É, em mim, corpo-encruzilhada.

É com muita alegria que me despeço desta pesquisa, que demandou muito de mim, mas que me possibilitou chegar em lugares nunca antes imaginados. Me senti acolhida de uma forma sagrada quando, ao entrar em contato com os escritos como os de Leda Maria Martins (1997), percebi que havia material preciso e precioso sobre o que eu queria falar. Me senti igualmente amparada pelas forças que me acompanham quando pedi força e perseverança para conseguir ir até o fim do trabalho. E não poderia estar mais grata! Esta pesquisa se encaminhou até mim e eu finalizo o ciclo do curso com a certeza de que eu precisava acessar esses saberes.

Eu tenho comigo um pensamento de que preciso ver e produzir sentido em tudo o que faço, para que minha existência na Terra não seja em vão e me acrescente valor. Esta pesquisa proporcionou o resgate, o redescobrimento de algo desconhecido ou que foi perdido com o tempo.

Após ser publicada, eu desejo que esta monografia sirva não só para quem procura entender mais sobre o “circuito” grotowskiano, que se metamorfoseou muito no decorrer de sua longa trajetória, mas principalmente para quem queira fazer uma ponte entre as preciosidades encontradas especialmente na Arte como Veículo com a nossa cultura popular religiosa brasileira, que é rica e potente. O trabalho buscou encontrar na Umbanda e na Congada pontos de conexão entre suas características e “palavras-praticadas” (MOTTA-LIMA, 2012) da pesquisa de Grotowski. Todavia, é importante ressaltar que elas, como práticas espetaculares ligadas às religiosidades brasileiras, têm início, meio e fim em si mesmas. Ou melhor: fazendo um distanciamento da proposta aqui apresentada, quero que a pessoa que lê entenda também que os rituais religiosos aqui estudados produzem saberes em si mesmos, são nossos, falam conosco, são tão próximos a nós, brasileiros, que se torna dispensável qualquer validação teórica estrangeira sobre eles. O intuito aqui é apenas

tecer pontes que ajudem identificar aproximações e diferenças, além de potências, caminhos de pesquisa. No mais, espero que possa ser aproveitada, de um jeito ou de outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. “Etnocenologia: uma introdução” (1998). In: Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos / Armindo Jorge de Carvalho Bião, Prefácio Michel Maffesoli. – Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRASILEIRO, Jeremias, 1959 - O ressoar dos tambores do Congado - entre a tradição e a contemporaneidade: cotidiano, memórias, disputas (1955-2011). Uberlândia, 2012.

BROOK, Peter. Artigo sem título. 1967. In: Prefácio. GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Editora Civilização Brasileira. 1987.

CARVALHO, Jéssica Oliveira de & JESUS, Thiago Silva de Amorim. “‘Antes de Fazer as suas Danças, iam Fazer os seus Agrados’: corpo e ritual na linha de pretas-velhas e pretos-velhos de Umbanda”. In: Saberes-fazer em danças populares / Thiago Silva de Amorim Jesus; Marco Aurélio da Cruz Souza, Ana Macara organizadores. – Salvador /; ANDA, 2020. – 491 : il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 8).

DUMAS, Alexandra Govêa. Etnocenologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA/ Université Paris Ouest La Défense-Paris X. 2010.

FONSECA, Celina Maria Sodré. Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO / Centro de Letras e Artes - CLA. - 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Editora Civilização Brasileira. 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta à Stanislavski. In Revista Folhetim, teatro do pequeno gesto. Edição n. 9. 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. 2007 [1989/1990] – “Em Busca de um Teatro Pobre”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.105-112.

GROTOWSKI, Jerzy. 2007 [1989/1990] – “Teatro e Ritual”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.119-136.

GROTOWSKI, Jerzy. 2007 [1989/1990] – “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.226-243.

GROTOWSKI, Jerzy: *Theatre of Sources*, [in:] *Grotowski Sourcebook*, ed. by Richard Schechner and Lisa Wolford, Routledge, London – New York 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. O Performer. 1990. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Org.). The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 2006. P: 376-380.

GROTOWSKI, Jerzy & BIAGINI, Mario. Untitled text by Jerzy Grotowski, signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998. Published by: The MIT Press.

GROTOWSKI, Jerzy; CHWAT, Jacques & PACKHAM, Ronald. “Tu es le fils de quelqu’un” [You Are Someone’s Son]. Source: The Drama Review: TDR, Autumn, 1987, Vol. 31. No. 3 (Autumn, 1987), pp. 30-41. Published by The MIT Press. Stable URL: <<https://www.jstor.org/stable/1145800>>

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá / Leda Maria Martins - São Paulo : Perspectiva; Belo Horizonte : Mazza Edições, 1997. - (Coleção Perspectiva).

MONTEIRO, Livia Nascimento. A origem mítica das festas de Congada e as memórias da escravidão no tempo presente em Minas Gerais. 2016. Revista OQ.

MOTTA-LIMA, Tatiana. A Arte como Veículo. Revista Lume. Campinas: UNICAMP, n.2, 1999.

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

MOTTA-LIMA, Tatiana. Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 - 1974. Perspectiva; 1ª edição (1 janeiro 2012).

MOTTA-LIMA, Tatiana. CONSIDERAÇÕES SOBRE "THE ACTION". Ed. 8. Ano 2. N. 8. Jan. 2014. Publicado originalmente em espanhol na revista Cuadernos de Picadero, Presencia de Jerzy Grotowski. Traduzido pela Revista Performatus. Disponível em <<https://performatus.com.br/estudos/the-action/>>

OLINTO, Lídia. A Precisão Psicofísica: um estudo comparativo entre os espetáculos Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris de Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade. / Lidia Olinto do Valle Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

OLINTO, Lídia. Conjunctio Oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e companhia / Lidia Olinto do Valle Silva. – Campinas, SP: [s.n.], 2016.

OLINTO, Lídia. Teatro Pobre: meta ou caminho? R. bras. est. pres., Porto Alegre, v.3, n.1, p. 333-340, jan./abr.2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

OLINTO, Lídia & BONFITTO, Matteo. A Precisão Psicofísica no Ato Total. UNICAMP, Campinas/SP, Brasil. 2013.

OLINTO, Lidia. Parateatro, contracultura e ascese. Brasília: Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

PEREIRA, José Filipe. A PERFORMANCE COMO RITUAL - da Arte como Veículo de Jerzy Grotowski ao Theyyam do Norte Malabar. Dissertação de mestrado. Universidade de Coimbra, 2015.

PIRES, Igor Passos. Título: Cantos de um educartista: a prática performativa como caminho pedagógico. Universidade de Brasília, UnB, Brasil. 2019.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro. REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA [EPERIODICO], v. 7, p. 296-315, 2017.

RAMOS, Jarbas Siqueira. Nas Festas dos Santos de Preto: um olhar sobre o ritual festivo dos Catopês na cidade de Bocaiúva/MG. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, 2010.

RICHARDS, Thomas. 1962. Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas / Thomas Richards; com prefácio e ensaio de Jerzy Grotowski; tradução do inglês Patricia Furtado de Mendonça. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

RODRIGUES, Graziela Estela & TURTELLI, Larissa Sato. Umbanda e método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI): confluências. In: Revista Urdimento, v.1, n.28, p. 139-158, julho 2017.

SANTOS, Sílvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. In: PLURAL, Revista do Programa de Pós- Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-241.

SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas - 1. ed. - Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SLOWIAK, James & CUESTA, Jairo. Jerzy Grotowski: routledge performance practitioners. 2007, Routledge, London and New York.

VELOSO, Jorge das Graças. Saberes e Fazeres: significações e ressignificações acadêmicas no universo do conhecimento comum. In: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte. Memória ABRACE. Belo Horizonte: Fapi, 2008. v. 01. p. 159-162.

SITES

THE GROTOWSKI INSTITUTE, 2012. Disponível em <<https://grotowski.net/en>>

<https://www.letras.mus.br/padre-reginaldo-manzotti/813043/>

<https://www.letras.mus.br/umbanda/o-sino-da-igrejinha/>

<http://www.ipatrimonio.org/carmo-do-cajuru-reinado-de-nossa-senhora-do-rosario/#!/map=38329&loc=-20.202440326815488,-44.5799446105957,12>

https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/07/31/interna_cidadesdf,205361/azeladora-de-iemanja.shtml

<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Alabê>

["The Living Room" - Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards](#)

[Guardiões da Bandeira](#)

<https://www.historia-brasil.com/bahia/maculele.htm>

ANEXO

Jerzy Grotowski - PERFORMER

**Jerzy Grotowski (1990)(Polónia)**

Translated by Thomas Richards e João Garcia Miguel

Performer, com letra maiúscula, é um homem de acção. Ele não é alguém que faz de outro. Ele é um fazedor, um sacerdote, um guerreiro: está fora dos géneros estéticos. Ritual é performance, uma acção conseguida, um acto. Ritual degenerado é um espectáculo. Eu não procuro descobrir algo novo, mas algo esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre géneros estéticos deixem de ser necessárias.

Sou um *professor do Performer* (falo no singular: do *Performer*). Um professor – como no artesanato - é alguém através do qual o conhecimento está a ser passado; o conhecimento deve ser recebido, mas a forma do aprendiz o reconhecer só pode ser pessoal. E como é que o professor, ele próprio, chega ao saber do conhecimento? Por iniciação, ou por roubo. *Performer* é um estado do ser. Um homem de conhecimento, podemos falar dele referenciando os romances de Castaneda, se gostarmos de romantismos. Eu prefiro pensar em Pierre de Combas. Ou até deste Don Juan, descrito por Nietzsche como um rebelde para quem o conhecimento se apresenta como um dever; mesmo se os outros não o amaldiçoassem, ele sentir-se-ia um desafiador/reformador, um fora da lei. Na tradição Hindu fala-se de *vratias* (hostes de rebeldes). *Vratia* é alguém que está no caminho de conquistar o conhecimento. Um homem de conhecimento (*czlowiek poznania*) tem ao seu dispor *o fazer* e não ideias ou teorias. O verdadeiro professor – o que é que ele faz pelo aprendiz? Ele diz: *faz*. O aprendiz luta para perceber, para reduzir o desconhecido ao conhecido, para evitar fazer. No próprio facto de querer perceber, ele resiste. Ele apenas pode perceber depois de *fazer*. Ele *fá-lo* ou não. Conhecimento é uma questão *defazer*.

Perigo e sorte

Quando eu uso o termo: guerreiro, talvez vos remeta para Castaneda, mas todas as escrituras falam do guerreiro. Podem encontrá-lo na tradição Hindu bem como na Africana. Ele é alguém que está consciente da sua própria mortalidade. Se é necessário confrontar-se com cadáveres, ele confronta-os, mas se não é necessário matar, ele não mata. Entre os Índios do Novo Mundo dizia-se que entre duas batalhas, *o guerreiro tem um coração suave, como o de uma jovem rapariga*. Para conquistar o conhecimento ele luta, porque a pulsação da vida torna-se mais forte e mais articulada em momentos de grande intensidade, de perigo. O perigo e a sorte caminham juntos. Não se tem classe a não ser em frente ao perigo. No momento do desafio surge a ritmização dos impulsos humanos. Um Ritual é um momento de grande intensidade; intensidade provocada; a vida torna-se, então, ritmo. *Performer* sabe conectar os impulsos corporais à melodia. (A corrente de vida deve ser articulada em formas.) As testemunhas entram, então, em estados de intensidade porque, por assim dizer, elas sentem a sua presença. E, isto é graças ao *Performer*, que é uma ponte entre a testemunha e este algo. Neste sentido, *Performer* é *pontifex*, fazedor de pontes.

Essência: etimologicamente, é uma questão de ser, *ser sendo*. Essência interessa-me porque nada nela é sociológico. É aquilo que não se recebeu dos outros, o que não veio do exterior, o que não é aprendido. Por exemplo, consciência é algo que pertence à essência; é diferente do código moral que pertence à sociedade. Se quebrarmos o código moral sentimo-nos culpados, e é a sociedade que fala em nós. Mas, se actuarmos contra a consciência, sentimos remorsos – isto é entre ti e o teu ser e não entre ti e a sociedade. Porque quase tudo o que possuímos é sociológico, a essência parece-nos ser algo com pouca importância, mas é nossa. Nos anos setenta, no Sudão, ainda havia jovens guerreiros nas vilas de Kau. Para o guerreiro com total organicidade, o corpo e a essência podem entrar em osmose: parece impossível dissociá-los. Mas este não é um estado permanente; não dura muito. Nas palavras de Zeami, é a *flor da juventude*. No entanto, com a idade, é possível passar de um *corpo-e-essência* para um *corpo de essência*. Isto acontecerá como resultado de uma difícil evolução, de uma transmutação pessoal, que é de alguma forma a tarefa de todos nós. A pergunta chave é: Qual é o seu processo? És fiel a ele ou lutas contra o teu processo? O processo é como que o destino de cada um, o seu próprio destino, que se desenvolve dentro do tempo (ou apenas lá permanece – e é tudo). Então: *Qual é o nível de submissão* ao teu próprio destino? Cada um pode conectar-se com o seu processo se aquilo que fizer for manter-se próximo de si mesmo, se *não odiar aquilo que faz*. O processo está conectado com a essência e leva-nos virtualmente ao *corpo de essência*. Quando o guerreiro está num curto período de osmose *corpo-e-essência*, deverá conectar-se com o processo. Ajustado ao processo, o corpo torna-se não resistente, quase transparente. Tudo estará iluminado, em evidência. Com o *Performer*, a performance consegue tornar-se próxima do processo.

O Eu-Eu

Pode ler-se nos textos antigos: *Nós somos dois. O pássaro que debica e o pássaro que observa. Um morrerá, um viverá*. Ocupados com o alimento, embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemo-nos de *fazer viver* a parte de nós que observa. Por isso, há o perigo de existir apenas dentro do tempo, e de forma nenhuma fora dele. Sentir-se observado por esta outra parte de si próprio (a parte que está como que fora do tempo) dá-nos outra dimensão. Há um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não é um – em si – olhar dos outros, nem

qualquer julgamento; é como um olhar imóvel: uma presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e é apenas isto. O processo apenas pode

ser conseguido somente no contexto desta presença constante. Eu-Eu: na experiência, o duplo não aparece separado, mas como uma unidade, única.

No caminho o *Performer* – apercebe-se da essência durante a osmose com o corpo, e depois trabalha-a no processo; ele desenvolve o Eu-Eu. A presença observadora do professor pode por vezes funcionar como um espelho da conexão Eu-Eu (pois esta junção pode ainda não ter sido encontrada). Quando o canal Eu-Eu é encontrado, o professor pode desaparecer e o *Performer* continua em direção ao *corpo de essência*; isto pode ser – para alguém – como aquilo que se observa na fotografia de Gurdjieff, velho, sentado num banco de jardim em Paris. Da fotografia do jovem guerreiro de Kau até à de Gurdjieff acontece a passagem de *corpo-e-essência* ao *corpo de essência*.

Eu-Eu não significa estar dividido em dois, mas ser-se duplo. A questão é ser-se passivo na acção e activo na observação (reverter o hábito). Passivo: estar receptivo. Activo: estar presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o *Performer* deve desenvolver, não um organismo-matéria, um organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as energias circulam, as energias se transformam e o subtil é tocado.

O *Performer* deve fundar o seu trabalho numa estrutura precisa – fazendo esforços, porque a persistência e o respeito pelos detalhes são o rigor que permitem tornar presente o Eu-Eu. As coisas a fazer devem ser precisas. *Não improvise, por favor!* É necessário encontrar as acções, simples, tendo, no entanto, o cuidado de que elas sejam dominadas e que perdurem. Se não, elas não serão simples, mas banais.

Aquilo de que me recordo

Um dos acessos ao caminho criativo consiste em descobrir dentro de si uma antiga corporalidade à qual se esteja ligado por uma forte relação ancestral. Por isso não se está na personagem nem no não-personagem. Começando pelos pormenores pode descobrir em si um outro – o seu avô, a sua mãe. Uma fotografia, uma memória de rugas, o eco distante de uma cor da voz possibilita a reconstrução de uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, e depois cada vez mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, o antepassado. Será literalmente o mesmo? Talvez não literalmente – mas talvez, como poderia ter sido. Poderá chegar bastante atrás, como se a sua memória acordasse. Este é o fenómeno da reminiscência, como se recordássemos o *Performer* do ritual primordial. Cada vez que descubro algo, tenho a sensação de que é aquilo que me recordo. As descobertas estão no passado e nós devemos viajar atrás para as alcançar. Com essa descoberta – como que regressando de um exílio – pode alguém tocar alguma coisa que não está ligada aos inícios, mas – e atrevo-me a dizê-lo – *ao início*? Eu acredito que sim. Será a essência o passado escondido da memória? Não faço ideia. Quando eu trabalho próximo da essência, tenho a sensação que a memória se actualiza. Quando a essência é activada, é como se fossem também activadas fortes potencialidades. A reminiscência é talvez uma dessas potencialidades.

O homem interior

Cito:

Entre o homem interior e o homem exterior existe a mesma diferença infinita que entre o céu e a terra.

Quando estava na minha primeira causa, eu não tinha Deus, eu era a causa de mim. Aí ninguém me perguntava para onde eu tendia, nem o que estava a fazer; não existia ninguém que me questionasse. O que eu quisesse, eu era, e o que eu era, eu queria; estava livre de Deus e de tudo.

Quando saí para fora (fluí para fora) todas as criaturas falavam de Deus. Se alguém me perguntasse: - Irmão Eckhart, quando é que saíste de casa? – Eu estava ali há um momento atrás, eu era eu mesmo, eu queria-me a mim mesmo e conhecia-me a mim mesmo, para fazer o homem (que aqui por baixo eu sou). É por isso que eu estou por nascer, e pela minha condição de não nascido, eu não posso morrer. O que eu sou pelo meu nascimento morrerá e desaparecerá, porque é dado aotempo e deteriorar-se-á com o tempo. Mas com o meu nascimento também nasceram todas as criaturas. Todas elas sentem a necessidade de ascender da sua vida para a sua essência.

Quando eu regressar, esta descoberta é muito mais nobre do que a minha saída. Nessa descoberta – lá, eu estou acima de todas as criaturas, nem Deus, nem criatura; eu sou o que eu era, e assim devo permanecer agora e para sempre. Quando eu chegar – lá, ninguém me perguntará de onde eu vim, nem onde eu estive. Lá eu sou quem era, não aumento nem diminuo, porque sou – lá, uma causa imóvel, que faz mover todas as coisas.

Nota (que acompanhou o texto “Performer” na brochura publicada pelo Workcenter em Pontedera, Itália): Uma versão deste texto – baseada numa conferência dada por Grotowski – foi publicada em Maio 1987 pela *Art-Press* em Paris, com o seguinte comentário por Geoges Banu: “O que eu proponho aqui não é uma gravação, ou um sumário, mas sim notas tiradas cuidadosamente, o mais próximas possíveis das fórmulas de Grotowsky. Deverão ser tomadas como indicações para uma trajectória e não como os termos de um programa, nem como um documento – acabado, escrito, encerrado.” O texto foi re-trabalhado e aumentado por Grotowsky para a presente publicação. Identificar *Performer* com os participantes do Workcenter seria um abuso do termo. A questão está apenas ligada aos vários casos de aprendizagem, de toda aactividade de “professor de *Performer*”, em que esta raramente ocorre.