

# PERFORMER: UM COMENTÁRIO

## *PERFORMER: A COMMENT*

Antonio Attisani

Professor do Departamento de Estudos Humanísticos da Università degli Studi di Torino (Unito)

[attisani@gmail.com](mailto:attisani@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3449-8623>

Luciáh Tavares (Tradução)

Atriz, diretora teatral e intérprete (italiano-português-italiano). Dirige o projeto de extensão "Teatro italiano da história à cena", UFSC

[lubitavares@yahoo.com.br](mailto:lubitavares@yahoo.com.br)

### RESUMO:

*Performer* é um texto que, por diversos motivos, ocupa um lugar bastante particular na obra de Grotowski: talvez por ser o último documento do mestre e ter sido esculpido, por esse motivo, palavra a palavra, ou porque, desta vez, o mestre não se limita a falar de algo que experimentou, mas delinea uma espécie de ideal, ou, ainda, porque o seu conteúdo não diz respeito apenas a um devir possível do ator e do teatro, mas propõe uma reflexão, de certo modo "última", sobre as potencialidades peculiares à condição humana, potencialidades que podem ser completamente desenvolvidas com auxílio da arte performativa, aqui cuidadosamente redefinida.

Este comentário foi publicado pela primeira vez em 2006 e, depois, em outras ocasiões e contextos. Aqui é proposta uma releitura que agrega alguns esclarecimentos e citações. O texto de referência - *Performer* - é aquele elaborado pelos curadores das *Obras* de Jerzy Grotowski, até então editadas na Polônia e na Itália<sup>1</sup>.

Palavras-chave: *Performer* / Grotowski / comentário

### ABSTRACT:

*Performer* is a text that, for various reasons, occupies a very particular place in Grotowski's work: perhaps because it is the last document of the master and has been sculpted, for that reason, word of the word, or because, this

time, the master is not limited to speak of something that he has experienced, but he delineates a kind of ideal, or, moreover, because its content concerns not only a possible becoming of the actor and the theater, but proposes a reflection, in a sense "final", about the potentialities peculiar to the human condition, potentialities that can be completely developed with the aid of the performative art, here carefully redefined.

This comment was first published in 2006 and then on other occasions and contexts. Here is proposed a rereading that adds some clarifications and quotes. The reference text - *Performer* - is that elaborated by the curators of the Works of Jerzy Grotowski, until then edited in Poland and Italy.

Keywords: *Performer / Grotowski / comment*

Artigo convidado para publicação como parte do dossiê "Artes da cena e práticas contemplativas":  
31 de Janeiro de 2018.

Uma primeira consideração, que vale para quase todos os escritos grotowski-  
anos, diz respeito à natureza do texto, oriundo da transcrição de uma confe-  
rência. É preciso perguntar-se o que significava, para Grotowski, esse modo de  
escrever. Talvez fosse para ele, tecnicamente falando, o único possível; ou talvez  
fosse, por algum motivo específico, o seu modo preferido. A qualidade viva e  
vibrante da comunicação oral estabelece uma relação de empatia com o ouvinte,  
pressupõe não uma transmissão assertiva, mas uma compreensão ativa, não  
uma simples absorção de conceitos, mas um refazer por conta própria o caminho  
do pensamento <sup>2</sup>. A transmissão oral é filosófica por excelência, desde que a  
ativação de cada um dos presentes esteja embasada em um sentir em  
conjunto com aquele que fala, ou seja, no *reconhecer*. Não se trata de um processo  
de fusão. Também na comunicação oral fica claro para todos quem é o primeiro  
autor, mas esta autorialidade está, por assim dizer, num estado nascente, diz  
respeito ao autor-medium de um pensamento que nutre a ação pessoal de cada  
um dos presentes. A dimensão crítica, aqui excluída ou lateral é proeminente, até

mesmo fatal, no texto escrito, lugar no qual o autor assina o próprio ato de morte: despedida e distinção; em outras palavras, crítica como separação das partes e das direções.

Pode ser que transcrevendo o “Grotowski oral”, ele quisesse conservar o máximo possível a função de um encontro empático, de uma vibração conjunta, ainda que não pudesse desconhecer a natureza crítica da escrita. Uma hipótese é, portanto, que buscasse, desse modo, garantir a primazia das características peculiares à comunicação direta, ao mesmo tempo que mantinha o controle do outro aspecto. Um confronto entre as gravações e as transcrições corrigidas poderia confirmar ou corrigir esta hipótese, mas é fato que as gravações existentes (se pensarmos nas *Lições Romanas* ou naquelas do *Collège de France*) dizem respeito principalmente a ‘textos’ que Grotowski não tinha intenção de transcrever.

A transposição do oral ao escrito pode ser bem ou mal sucedida. Grotowski evita a prolixidade, que frequentemente caracteriza as transcrições pouco supervisionadas, mas não deixam de existir falhas (por exemplo, a ênfase dada a exemplos contextuais demais), os saltos lógicos, aparentes ou reais, as construções elípticas, coisas que, em certa medida, também encontram-se no *Performer*. Este texto, porém, tem uma densidade e uma profundidade que se prestam a muitas reflexões. Como uma escultura futurista de Umberto Boccioni, o texto tem um impacto difícil no leitor e, ao mesmo tempo, emana um calor incandescente: a sua impenetrabilidade deriva de dar a entender que fala de coisas fundamentais, a serem ainda compreendidas. Não se pode esquecer, enfim, que *Performer* nasce depois dos primeiros anos da estadia em Pontedera, quando o processo de transmissão estava progressivamente se concentrando sobre o eixo Grotowski-Richards, sendo esse último o sujeito e o principal destinatário do texto que, todavia, tem também um outro aspecto, aquele de uma mensagem colocada em uma garrafa e confiada ao mar, com a esperança que as correntes a levassem para longe de quem, naquele momento, não podia compreendê-la, na direção de alguém, distante no espaço e talvez também no tempo, que fosse capaz de compreender seu alcance e de utilizá-la.

“O Performer, com letra maiúscula, é um homem de ação”. Esse homem de ação é aquele que nestes mesmos anos Grotowski chamava de “atuante”, não podendo utilizar mais o equivocada termo “ator”, mas era também algo mais: ele vislumbrava em Thomas Richards, o primeiro destinatário da sua transmissão de saber, a possibilidade de ir além disso, de superar a dimensão da arte cênica.

“Ele não é um homem que faz o papel de outro. É o atuante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos”. Aqui ouvimos, além do tema artaudiano da vida para além do teatro, um eco nietzschiano (*Zarathustra*) e a lembrança da polêmica dos séculos XIX e XX contra o “comediante”, aquele que desempenha o papel de um outro, em favor do ator, poeta da cena ou mestre de ópera, que se confronta com autores e temas <sup>3</sup>. Certamente, esse lugar alcançado “fora dos gêneros estéticos” refere-se a um ideal que facilmente se poderia definir como filosófico ou religioso, desde que entendamos o atuante-sacerdote-guerreiro como uma figura única. Nesse sentido, a síntese grotowskiana é conceitualmente devedora do hinduísmo.

A definição do Performer já está completa nessas primeiras linhas, e aguarda somente ser explicada em seus motivos e se tornar acessível no texto que segue. A ação do Performer é o conhecimento, não o conhecimento de si, mas o conhecimento do si: o si ultra-humano, no entanto, é alcançável somente pelo si individual: a visão dualista é superável somente a partir da consciência das muitas singularidades da qual se compõe. Na perspectiva tântrica, da qual Grotowski se apropria, o binômio ação-conhecimento significa que o segundo termo não é um lugar a ser alcançado, mas sim um caminho. Ao longo do caminho, o homem faz aquilo que sabe, pode aquilo que sabe e se não sabe aquilo que pode expõe-se à derrota. Não há treinamento possível, somente o saber realizado que contém o conhecimento, de fato revela-o. Sendo “processo” o mesmo que “realização”, não há outra saída que entender-se processo de conhecimento em ação, forma em movimento do mundo, aceitando a consubstancialidade da vida e da morte, sendo ativo neste destino. Fazendo-se assim, compreende-se que o “eu”, registro civil, é apenas um dos elementos da nossa *seridade*. Estar no caminho, ser passageiro da vida dentro de um corpo: o movimento atravessa as formas, *zoé* atra-

vessa *bios*. Além disso, já que as habilidades do Performer não podem ser preparadas por um treinamento, mas são alcançadas exercitando-se, a ação é uma síntese de rigor e improvisação, e comporta aquilo que Grotowski definirá como “o perigo e a chance”. A disciplina consiste antes de tudo em desapegar-se das falsas crenças e dos hábitos (aquilo que ele define como sujeição ao “sociológico”) que impedem a assunção de tal postura.

Ainda no início do próprio texto, Grotowski afirma que o Performer “é alguém que é consciente da própria mortalidade. Se é necessário enfrentar cadáveres, ele os enfrenta, mas se não é necessário matar, ele não mata”. É provável que aqui se refira ao *Natyashastra* e ao *Mahabharata* (sobretudo ao *Baghavadgita Gita*) onde essas idéias são muito desenvolvidas <sup>4</sup>.

Estar consciente da mortalidade quer dizer ver a própria condição como finita, a própria vida individual como precária na sua determinação. Tudo aquilo que vive morre; todas as manifestações particulares na qual a vida acontece estão destinadas a transformar-se em cadáveres.

“O ritual é *performance*, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é espetáculo.”

É fácil interpretar esta passagem crucial de modo errado ou impreciso, como se Grotowski usasse “religião” em vez de “ritual” e “teatro” em vez de “espetáculo”. A escolha da sua terminologia é muito acurada e, em uma só frase, Grotowski propõe uma revolução, também no sentido historiográfico. Se tivesse dito que a religião degenerada torna-se teatro, teria confirmado por um lado o lugar comum da derivação do teatro, criação mundana da religião, quando, ao invés disso, é tempo de compreender que, de certa forma, ocorreu o inverso, ou seja, que as religiões históricas recolheram materiais, técnicas e funções das artes performativas pré-existentes, codificando-as em liturgias que, normalmente, pouco a pouco, foram esvaziando-se de sentido, e, por outro lado, teria indicado no retorno à religião a via mestra para reencontrar o sentido do teatro como “ritual não degenerado”. Não é assim, pois o ritual originário coincidia perfeitamente

com a *“performance, uma ação realizada, um ato”* e a sua degeneração consiste em transformar-se em *“espetáculo”*, vale dizer, algo diferente do teatro, como se esclareceu, de uma vez por todas, na história do século XX. E, uma vez que não existe ritual sem forma, as formas e disciplinas sem ritual criadas na história podem ser consideradas um incidente superável <sup>5</sup>.

Não é inadequado aqui recordar que o Dalai Lama e alguns dos seus eruditos colaboradores, ao traduzir para o inglês o tratado de Tsongkhapa, que está na origem da ordem monástica Gelug, utilizam o termo *“performance”* para indicar aquilo que na versão italiana é traduzido como *“ritual”* <sup>6</sup>.

Continua Grotowski. *“Não quero descobrir algo novo, mas algo que foi esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos deixam de ser válidas”,* significa, antes de mais nada, estabelecer novamente e corretamente o tema do retorno às origens, como já acontecia em Antonin Artaud ou, de maneira diversa, em Walter Benjamin, sem qualquer nostalgia romântica ou sentimentalismo metafísico. Nesse sentido, o trabalho sobre aquilo que foi esquecido pelo corpo e no corpo (o corpo vivo é o *‘texto’* principal de que se dispõe), próprio dos artistas, deveria se entrelaçar com o trabalho dos estudiosos de diversas disciplinas, de modo a libertar essas experiências das camisas de força historiográficas ainda em vigor. Um resultado desse trabalho deveria consistir em superar as velhas *“distinções entre os gêneros estéticos”*, bem como a hierarquia entre autores e intérpretes, e liberar a cultura performativa do estético compreendido como último horizonte, naturalmente não renunciando à criação de formas, ao artesanato e à filosofia prática que os norteia.

Este *“algo tão antigo”*, que está aquém e além da divisão entre linguagens e gêneros artísticos, não é outra coisa senão a unidade das artes dinâmicas (palavra, poesia, canto e dança), uma instância que inspirou no tempo e na antropologia diversas manifestações artísticas, mas que, talvez, nunca tenha tido uma realização suprema. Se tal questão permanece em suspenso, sabemos, porém, com certeza, que aquela aspiração unitária é invocada nos textos de várias culturas, não apenas no que diz respeito ao teatro.

Quando Grotowski se define “teacher of Performer (no singular)” quer dizer, penso, que no âmbito da cultura (teatral) contemporânea podem existir diversas figuras e que, portanto, ele não representa a única possibilidade. A situação se apresenta de tal forma que, diversamente das tradições, se pode ser professor (de Performer) sem ser Performer (a figura que se forma). Eis o motivo pelo qual utiliza o termo “professor” em vez de “mestre”: o mestre existe(ia) nas tradições vivas, enquanto nós vivemos numa época posterior. Também neste sentido, porém, Grotowski é de uma rara precisão, pois ao mesmo tempo em que fala de si mesmo em termos modestos, define o Performer (com letra maiúscula) como uma realização, de algum modo, suprema, que seguramente lhe supera e que poderá, enquanto expoente de uma nova tradição, ou de uma tradição restaurada, ser um Performer Mestre de Performer. Essencialmente, Grotowski se reconhece como um expoente da transmissão artesanal (“*Teacher* - como no artesanato - pessoa através de quem o ensinamento passa”) que vislumbra o início de uma nova era. Nesta modéstia não existe qualquer moralismo, apenas uma tentativa de máxima precisão.

O *Teacher* é um meio, nada pode garantir a transmissão efetiva do saber, que depende da capacidade do aprendiz, diz ele: “(...) o ensinamento deve ser recebido, mas a maneira de o aprendiz redescobri-lo só pode ser pessoal”, colocando assim a ênfase sobre dois aspectos: antes de mais nada, sobre o fato que o ensinamento, desconsiderando o contexto no qual opera, está sempre fundamentado numa relação *ad personam*, um a um; já que nem todos podem fazer tudo, que cada um faça aquilo que pode, visto que o aprendizado consiste em redescobrir e recordar, basicamente em restabelecer um contato consciente e profundo com o próprio corpo-memória (o si individual na fronteira do si universal). Eis porque o artista não é aquele que faz aquilo que deve, mas sim aquilo que pode, que lhe é consentido pela sua “memória” ativa. Quando Grotowski acrescenta: “E como é que o teacher, por sua vez, conheceu o ensinamento? Pela iniciação, ou pelo furto”, insiste na diferença entre mestre e professor e na peculiaridade do nosso tempo: se é impossível ou muito difícil ingressar em processos de iniciação (de

transmissão irreversível de poderes, por via pessoal, num âmbito ritual), se pode sempre praticar a arte do furto. Até mesmo sem pertencer a uma tradição é possível, a quem é bom ladrão, criar a sua própria tradição.

A afirmação, já de certa maneira conclusiva, que “o *Performer* é um estado do ser”, faz alusão a uma condição conquistada, jamais presenteada, conquistada e incessantemente confirmada, através de uma relação com a natureza feita, ao mesmo tempo, de solidariedade e de luta. Aqui a linguagem de Grotowski é, talvez, imprecisa, ou equívoca. O uso do termo “ser”, recorrente nos seus textos, não refere-se, todavia, como poderia parecer, a uma opção metafísica, exceto no sentido da “metafísica experimental” de Daumal e Artaud: a totalidade de seus textos assinala sempre a coincidência entre trabalho e devir, e a expansão da consciência, ou mesmo as suas referências ao misticismo, nada tem a ver com um a priori fideístico ou teístico. Como ele mesmo especificava: “(...) é exatamente não recorrendo a etiquetas filosóficas ou teológicas que pode-se chegar a tocar um nervo transcultural” <sup>7</sup>. A fé, ou melhor, a aposta de Grotowski, diz respeito à possibilidade de “descobrir o que havia antes das diferenças”, naturalmente depois de “ter descoberto as diferenças”, com esta especificação: “Mas é só uma metáfora, estamos tentando voltar atrás, até antes da Torre de Babel” <sup>8</sup>. Este “antes” (que para nós seria um “depois”) não é também o antes que as religiões modernas absorveram e depois apagaram da performatividade ritual?

“O homem de conhecimento, podemos pensá-lo relacionando-o aos romances de Castañeda, se gostarmos do romantismo”. O nome de Carlos Castañeda, aqui, confirma que o Grotowski dos anos oitenta conhecia os livros do antropólogo norte-americano, e sabemos que apreciava alguns deles, os quatro primeiros, como produtos de ficção, que mesclavam sugestões diversas como o pensamento de Wittgenstein e o chamado *Livro dos Mortos* tibetano, mas certamente não como relato de experiências reais. Em outras situações, por exemplo, nas *Lições Romanas*, Grotowski teria dedicado muitas horas a esse autor, aliás bastante conhecido então entre os jovens. Disse que preferia Pierre de Combas a Castañeda – e fazia isto de maneira provocativa –, um nome ignorado pela maioria, uma singular figura de mestre espiritual da qual a obra é praticamente

desconhecida, impossível de ser encontrada. Na verdade, creio que Grotowski conhecia os escritos e o pensamento do mais importante discípulo de Pierre de Combas, ou seja, Raymond Abellio, autor eclético de uma significativa biblioteca, cujo eco é perceptível em algumas passagens do pensamento grotowskiano <sup>9</sup>. Depois disso, passa a citar outros exemplos de “rebelde que deve conquistar o conhecimento”, e a associação de Nietzsche à tradição hindu é uma forte indicação de sua orientação filosófica, ainda que se tratem de aspectos até agora pouco estudados.

Depois disso, aproximando-se da conclusão do parágrafo no qual enunciou todos os temas que lhe eram caros, Grotowski volta a comparar o professor ao artesão, e a sublinhar que o bom *aprendiz* (não discípulo, aluno, estudante, etc...) é ativo, luta contra si e até mesmo contra o professor, e essa luta é uma sequência de feitos, *seguida* pela compreensão; conclui então afirmando que o aprendiz “...faz ou não faz. O conhecimento é uma questão de fazer”. Grotowski reitera a verdade revolucionária que afirmou no momento do abandono do teatro dos espetáculos, isto é, que não se trata de aprender a fazer, de se submeter a um *training*, mas justamente de fazer, porque, como disse na época, “a técnica está na realização” <sup>10</sup>. O professor não ensina como se faz, pois a sua explicação estaria certa apenas em uma circunstância; o seu dizer “faça isto!” não é vexatório, serve para confrontar o aprendiz com a verdadeira dificuldade, tornar o enigma passível de prática, enquanto o *training*, a preparação, como já se sabe, tornou-se o *business* do século na cultura teatral e até mesmo as mais sérias escolas de teatro trabalham sobre este equívoco.

Naturalmente é preciso perguntar-se o que significa conhecimento, sobretudo se, como dissemos, este é percebido não como um lugar, mas como um caminho. O conhecimento e a compreensão que acontecem na performance referem-se à possibilidade de re-assumir em si (como parte) a própria origem (totalidade). Isso ocorre, como se verá mais adiante, com o “rompimento” das múltiplas formas e dos discursos com as quais se manifesta o si individual. As figuras em ação do

trabalho performativo, as “obras de arte”, no seu criar-se e consumir-se, constituem uma ligação vibrante entre a origem e as diferenças que tendem à compreensão.

Os parágrafos seguintes, basicamente, abrem alguns parênteses e oferecem alguns esclarecimentos sobre o que foi afirmado no primeiro, mas tratam-se de especificações luminosas.

O título enuncia o tema debatido, aquele do perigo e das possibilidades que estão ambos presentes em todas as ocasiões formativas e vitais. O fato que um não existe sem o outro significa que quem vive de verdade é um “guerreiro”, conhece esta lei e enfrenta os riscos resultantes, ao contrário daqueles que, acreditando proteger a vida, na realidade abstém-se desta e enterram-se nas mais variadas formas de mimetismo social. Aqui, além da inevitável segunda referência a Castañeda, Grotowski salienta que o conceito é fundamental em diversas tradições; talvez um decênio mais tarde não hesitaria em citar, pelo menos, o *Bhagavadgita*, o poema contido no *Mahabharata* que, nesse meio tempo, foi relativamente divulgado no Ocidente. Um conceito chave sobre o qual devemos refletir é a afirmação segundo a qual “o perigo e a possibilidade andam juntos. Não se vê a classe senão diante do perigo. No momento do desafio aparece a ritmização dos impulsos humanos”.

O perigo é uma situação excepcional frente a qual os automatismos cotidianos revelam a sua inconsistência e se dissolvem, de modo que o indivíduo deve recorrer a outros recursos para enfrentá-lo. Nesta perspectiva, o ensino não é uma coisa facilitadora e apresenta de fato muitas possibilidades de falência e de ferida (o que é pior que uma morte, que pelo menos acabaria com a questão). A obra do Performer é o trabalho sobre estes recursos, pois, se for verdade que eles aparecem na hora do perigo, é também verdade que o indivíduo não consegue operá-los se não estiver preparado. O conceito de “ritmização dos impulsos humanos” é aparentemente difícil. Significa que, no cotidiano, os impulsos e as ações resultantes se configuram, como um fluxo, em grande medida, “automático”, enquanto que o fato de defender-se numa situação excep-

cional impõe uma dramaturgia, uma direção e uma performance, ou seja, um comportamento decidido e construído em coerência com as próprias finalidades; se, em face de uma dificuldade, reagimos de acordo com um instinto cego, perdemo-nos, e este é um princípio desde sempre conhecido no âmbito teatral: Stanislavski, por exemplo, esclareceu na sua época que o gesto em cena não existe sem um stop que o prepara e o evidencia. A diferença entre os dois níveis é a mesma que decorre entre as ações no cotidiano e as ações físicas do ator: a questão teria sido esclarecida no livro de Richards que foi publicado em 1993 <sup>11</sup>, e no qual, além de reintroduzir estes conceitos na teatrologia contemporânea, afirma-se algo com que os nossos homens de teatro demonstraram não saber ainda lidar, ou seja, que o método das ações físicas constitui a base imprescindível do artesanato performativo, independentemente das poéticas.

A esta altura, Grotowski volta ao ritual para conectá-lo à atividade performativa: “O ritual é um momento de grande intensidade, de intensidade provocada. A vida se torna, então, ritmo”, ou seja, teatro, ação performativa. Confirma-se o que já havia sido anunciado: o ritual não é uma questão de conteúdos religiosos, é uma experiência que ensina a experiência, é o lugar da precisão e é um terreno sobre o qual o Performer pode e deve trabalhar para aprender a compor a estrutura primária do evento teatral, a partitura rítmica, o que mais tarde, no léxico do Workcenter, será o “tempo-ritmo”. Assim, podemos deduzir uma simples, mas precisa, conceituação de performance como criação do espaço-tempo e intensificação da passagem em seu interior; Richards fala dos cantos da tradição como de um “trabalho sobre a qualidade do tempo” e sobre a possibilidade de “mudar no tempo”. Eis então, algo mais preciso do que aquilo que tinha sido definido como “poesia do real”. O indivíduo desperto e atento é, ao mesmo tempo, o cavalo, as rédeas, o cavaleiro e a carroça, não apenas uma destas coisas e, conseqüentemente, sua ação não pode ser senão ritmicamente determinada. Quando se evoca a poesia, faz-se uma alusão, em primeiro lugar, à prerrogativa da ritmização, da decomposição e recomposição do real, e da sua encarnação no canto, o modo pelo qual se manifesta o não dito, o não verbalizável.

A sequência do texto antecipa aquilo que vai emergir muito claramente nos anos noventa, do primeiro livro de Richards em diante. A questão que se coloca imediatamente depois é aquela da voz: “O Performer sabe ligar os impulsos corporais ao canto.” Esta frase revela que o trabalho sobre as ações físicas, mesmo que jamais concluído, se conjuga agora com aquele sobre a voz humana, sobre a *audè*, ou seja, sobretudo o canto, mas não apenas sobre ele. Eis que se delinea o ritmo e a voz como fundamentos de um teatro que, não dedicado à representação ideológica, é “poesia do real” (por ora nos satisfazemos com esta definição).

Portanto, a atenção, que se deslocara do automatismo e do artifício aos processos vitais mais intensos, volta a convergir sobre o trabalho artístico, não tanto para delinear uma estética quanto para sublinhar a passagem decisiva da aplicação às formas: “o fluxo da vida deveria ser articulado em formas” (a propósito, como não lembrar o evangelho de Felipe, 67,10: “a verdade não veio nua a este mundo, mas em símbolos e imagens. Não se pode entendê-la de outra maneira (...). É preciso renascer verdadeiramente por meio da imagem”).

Neste momento, Grotowski teoriza sobre a necessidade de uma nova relação entre teatro e ritual, mas sem antecipar os êxitos possíveis. O *Workcenter*, com Thomas Richards *in primis* e com Mario Biagini, está concentrado sobre os antigos cantos vibratórios identificados em algumas tradições e sobre as possibilidades que estes apontam. Diante e por detrás de cada frase de Grotowski existem anos de trabalho. Aqui, já se delinea o fato de que os fragmentos de obra oriundos de tal procedimento são performance, cuja a intensidade é, em certa medida, difícil de estabelecer, compartilhada com aqueles que assistem, não mais como simples espectadores, mas como testemunhas.

A esta altura é preciso fazer uma primeira interrogação sobre o que acontece à consciência do atuante e da testemunha. Pode-se dizer que a intensidade à qual acena Grotowski não deve ser entendida como uma alteração do estado de consciência, mas como uma ampliação desta. É uma diferença considerável que, entre outras coisas, permite medir a ampla distância entre esta sua estratégia e a vulgata que diz respeito às drogas. A alteração é uma passagem de estado,

enquanto a ampliação continua a abarcar, dentro de si mesma, a consciência ordinária, fazendo com que - ainda que, em ambos os casos, a mudança seja temporária -, no segundo caso, se estabeleça uma conexão entre as duas condições e se crie a possibilidade de que uma enriqueça a outra (por isso Grotowski usa a imagem da escada de Jacó, percorrida tanto para subir como para descer).

“Neste sentido - continua o texto - o Performer é pontifex, fazedor de pontes” entre as duas margens constituídas pelo cotidiano e pelas demais possibilidades de existência. Pontes ou escadas, tanto faz, o que importa é que a experiência da “verticalidade” seja compartilhada. Aliás, para Grotowski, o compartilhamento é *conditio sine qua non* para a sua realização. O compartilhamento implica em uma perspectiva absolutamente diferente do *doer* em relação àquela mística, por exemplo, pelo fato deste último focar-se numa realização que diz respeito a si mesmo; porém, tal diferença não significa que não possa existir um diálogo no plano das técnicas, mas apenas que não se deve jamais perdê-la de vista. Eis o motivo pelo qual a qualificação de *pontifex* deve se somar àquela de *artifex*, uma vez que a criação de formas partilháveis é o objetivo primário do atuante.

A inevitável ambigüidade ou, se quisermos, a relativa incerteza da linguagem grotowskiana, é reiterada nas frases seguintes, onde se afirma: “A essência etimologicamente, se trata do ser, da *seridade* (ingl. be-ing)”. A tentativa de precisão não exclui que, em diversas passagens, Grotowski utilize uma linguagem imediata, que nasce da prática do momento e, assim, a leitura dos seus textos deve levar em conta estas circunstâncias. Neste caso, por exemplo, a “seridade” é claramente um termo funcional, e certamente não uma precisa opção metafísica e muito menos uma referência ao *Dasein* de Heidegger; de fato, o contexto esclarece que a “seridade” é uma conquista, um estado-passageiro, e que a verdadeira questão é aquela da essência, ou seja, do Si. Neste sentido, Grotowski se expressa com grande clareza, evitando, por exemplo, falar de alma e justapondo a construção sociológica da personalidade à consciência, à consciência de si. Nisto parece seguir, além de Gurdjeff <sup>12</sup>, Jung; mas a posteridade pode ler o texto com referência aos desenvolvimentos das neurociências, por exemplo, o que nos permite compreender qual é a relação entre uma estra-

tégia “artesanal”, um fazer, e uma conceituação, ou seja, que a primeira avança por experimentos e, mesmo sem uma adequada instrumentação conceitual, concretiza uma *vida de descobertas* (anteriores às “descobertas de vida” das teorias)<sup>13</sup>. E um ponto não secundário é a liberação de qualquer tônica moralista: a ativação da essência não acontece num horizonte de valores absolutos aos quais devemos nos submeter, mas pressupõe uma enorme liberdade, a liberdade de declinar as estruturas profundas, talvez “universalmente humanas”, que vão se descobrindo junto com as condições irrepetíveis de cada existência.

Os exemplos que ele traz sucessivamente - os guerreiros Kau, Zeami, um exemplo teatral e um não teatral - servem para dizer que a essência, a organicidade plena, é um dom da natureza somente em estado potencial, mas que a sua conquista ocorre, eventualmente, depois de uma intensa e bem conduzida preparação. E a pergunta: “Qual é o teu processo?” significa que o trabalho do aprendiz também é estritamente pessoal, porque “O processo é como o destino de cada um, o próprio destino que se desenvolve no tempo (ou que simplesmente se desdobra - e isso é tudo)”. Destino singular, karma. Podem parecer conceitos distantes de nós, mas, ao invés disso, são o problema universal dos jovens, a necessidade de compreender a própria vocação e os próprios meios, que coisa se pode e se deseja fazer da vida, não uma das tantas coisas possíveis, mas a única coisa possível; enquanto, - como se sabe - geralmente nos adaptamos, em nome de necessidades externas mal compreendidas ou de desejos induzidos, a fazer alguma coisa que não nos corresponde. Ser submetido ao próprio destino não significa curvar-se, mas identificar o ponto de apoio para o lançamento, reencontrar a própria essência e reelaborá-la. O trabalho, diz Grotowski, “conduz ao corpo da essência”, à origem. “Captar o processo” fazendo algo que esteja em relação com nós mesmos, não odiar aquilo que se faz - como acontece quando respondemos às expectativas “sociais” e tendemos na direção daquilo que se deve ou é oportuno fazer -, significa também descobrir em nós aquilo que nos faz “ricos, saudáveis e felizes” como condição de partida, e não ponto de chegada, para poder lutar. Há neste princípio uma clara referência ao “Torna-te aquilo que tu és” presente nas mais diversas concepções filosóficas,

da patrística a Nietzsche, e a Ramana Maharishi, e existe, talvez, um eco do *loghion* 6 do Evangelho de Tomé, no qual, aos discípulos que lhe perguntam “Tu queres que jejuemos? De que modo devemos rezar e dar o dízimo? E quais regras devemos seguir no que diz respeito à comida?”, o Vivente responde: “Não diga bobagens, e não faça aquilo que você não sente que deva ser feito; já que tudo se revela frente à Verdade. De fato, nada está escondido que não venha à luz e nada de oculto que permaneça sem ser manifestado.”

Nota-se como nestas passagens Grotowski se dirige aos leitores com o tu, o você.

Existe, portanto, um objetivo, um ponto de chegada, um ideal: o corpo da essência, singularidade absoluta. O corpo da essência não é senão o desenvolvimento de alguma coisa que cada um possui em estado embrionário e potencial, é o equivalente daquilo que, em outras mitologias, se chama corpo sem órgãos, ou corpo de glória, o corpo liberto da miséria da materialidade. A conquista da essência, a possibilidade de habitá-la, tal como, segundo Grotowski, ocorrera a Ramana Maharshi ou Gurdjieff, pressupõe que junto à expansão da consciência se desenvolva também um trabalho não menos importante de remoção, uma progressiva liberação dos automatismos, dos condicionamentos e daquilo em que se acredita crer. Durante a juventude, nas ocasiões excepcionais que nela sempre florescem, cada um experimenta a essência e deveria aprender a freqüentá-la, caso contrário o risco é aquele de esquecer-se dela e viver exclusivamente na dimensão sociológica; é preciso aprender a tornarmo-nos adultos e velhos desenvolvendo, e não atrofiando, a unicidade do próprio corpo-memória, cultivando o próprio potencial. É neste sentido que Grotowski identifica no “*performing*” algo que para o Performer se aproxima do processo e coincide com ele, porque o processo para ele não é uma técnica ou uma preparação, mas uma realização gradual. Assim se fecha, pelo menos no plano lógico, o círculo entre trabalho sobre si e criação artística.

Não se deve esquecer que este texto precede *Da companhia teatral à arte como veículo*<sup>14</sup>, texto que expõe mais extensamente e, em certo sentido, a posteriori, as realizações do Workcenter, propondo um aparato conceitual, em grande parte, novo.

Seja como for, *Performer*, como estamos constatando, propõe um núcleo mais íntimo do pensamento grotowskiano e na sua síntese extrema até nos permite imaginar uma solução para algumas questões que permanecem abertas no texto, como aquela da proximidade ou distância entre a arte como veículo e a arte como apresentação.

No parágrafo seguinte, O eu-eu, parece propor-se um aprofundamento das modalidades de trabalho.

A potente imagem das duas partes do Si, uma ativa e a outra espelhada, presente não só na tradição védica, serve a Grotowski para prefigurar uma espécie de dialética do orgânico, para chamar a atenção do leitor para o fato de que, quando a neurose de “bicar” tem a supremacia e o outro eu se atrofia, o orgânico é gravemente amputado por esta distração e esquecimento. A idéia que a vida não é tal como deveria ser se não formos capazes de estar fora do tempo, bem como dentro, fora e olhando a si mesmo, é de proveniência gnóstica, mas, como vimos, encontra-se também em várias Escrituras <sup>15</sup>. É uma idéia de extraordinária potência, que também se encontra representada no Sátiro de Nietzsche: a forma na qual se apresenta é poética, a sua essência é filosófica; além de tudo, é uma temática desde sempre presente nos debates sobre a atoralidade. É muito debatida a questão se o ator deve ver-se ou não enquanto “interpreta”, se estar totalmente possuído por aquilo que faz - digamos, pelo personagem - seria sinal de uma neurose ou um modo justo de compreender a sua função e, enfim, em que diferentes condições isso pode ocorrer. Em Zeami e nas tradições representativas muito codificadas é dito que olhamos o ator inexperiente e inseguro - sobretudo quando jovem -, julgando-o, e assim seu próprio incômodo transmite-se também ao público; enquanto olhamos de maneira diferente o ator maduro, que recebeu a graça: o seu segundo eu olha aquilo que faz, como um espelho, porque “Eu-Eu não significa estar cortado em dois, mas ser duplo”. O mesmo, obviamente, acontece ao poeta ou ao cantor que vê a si mesmo cantar, ou melhor, não sabe mais quem canta. Novamente, a questão é livrar-se dos automatismos (“Trata-se de ser passivo ao agir e ativo ao olhar, ao contrário do habitual. Passivo: ser receptivo. Ativo: ser presente”). É como dizer que a vida coti-

diana é, ou pode ser, bem mais inautêntica do que a prática performativa, e que esta pode levar a uma conquista vital, àquela que, para Grotowski, é nítida na fotografia do velho Gurdjieff sentado num banco. A conclusão de Grotowski sobre o limite temporal do ensino é de grande importância: “Depois que o canal Eu-Eu já foi traçado, o *teacher* pode desaparecer e o Performer seguir rumo ao corpo da essência”. O saber que se transmite, portanto, mesmo o mais íntimo, não é um pacote de conteúdos, mas um caminho que o Performer deve desenvolver.

A conquista da própria autenticidade – e, aqui, a ênfase de Grotowski torna-se severa, pois pensa nos lugares comuns da cultura teatral – não tem nada a ver com a espontaneidade (*Don't improvise, please!* parece o título de uma canção dos Rolling Stones) mas, ao contrário, refere-se a uma disciplina constante, que não se baseia numa preparação para o ato, mas em uma realização progressiva (este é o único *training* aceitável). Não por acaso, as últimas frases do parágrafo começam com uma referência a Stanislavski: “É necessário encontrar ações simples, mas tomando cuidado para que se tenha domínio sobre elas e para que durem. Caso contrário, não serão simples, mas banais”. Base de qualquer performatividade, devemos nos apropriar a fundo do método das ações físicas, com a paciência do artesão, partindo das suas unidades mais elementares e aprendendo a montá-las e rearticulá-las até conquistar a verdadeira complexidade do orgânico e a repeti-la em sequências cada vez mais longas.

Claro, cada um só poderá fazer aquilo de que lembra, mas, afirmando que “um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma antiga corporalidade à qual se está ligado por uma forte relação ancestral”, Grotowski esclarece que, por lembrança não devemos entender o vivido superficial, mas uma reativação dos potenciais adormecidos, um contato com as estruturas profundas do si, propostas em termos de imagens, na forma da ancestralidade, “a corporalidade do desconhecido, do antepassado”. Ninguém poderá jamais dizer se aquilo que é reevocado será “historicamente” autêntico, mas é certo que reaviva a lembrança do “Performer do ritual primário”<sup>16</sup>. Quem é capaz de ativar o próprio corpo-memória não é, portanto, um ator num sentido tradicional, não é um eu que se transfere a uma terceira pessoa, como acontece na cultura Ocidental

desde Platão que fala através de Sócrates, pelo contrário, é alguém que sabe, que descobre que coisa existe por detrás do próprio eu, que encontra e depois coloca as máscaras pertencentes ao “primário”; e já que este primário é, ao mesmo tempo, idêntico e diverso para cada um, encontrar, descobrir, significa recordar, ativar a própria memória ancestral. Esta é ainda uma morada que nos pertence e pode não ser considerada o ponto de chegada: com base nas experiências nas quais foi “diretor”, Grotowski sabe que, uma vez alcançada esta memória do orgânico, este potencial, pode-se tentar ainda mais um “irromper”, abrindo uma brecha - como no retorno de um exilado - (...) se pode tocar algo que não está mais ligado às origens, mas - se ousar dizer - à origem”. Ele não sabe qual é o verdadeiro ponto de chegada e como se pode defini-lo, talvez intua que seja aquele lugar do qual nada mais pode ser dito. E, aqui, para. O seu manifesto mais pessoal e mais exposto acaba aqui, na indicação de uma meta invisível, talvez por muitos, ou por todos, inalcançável, que recebeu muitos nomes nas tradições do pensamento e nas pesquisas religiosas mas que, para ele, não é nunca uma metafísica, como nas religiões dogmáticas, a aceitação fideísta de algo além ou um Governante do universo, é unicamente, talvez, a esperança que na origem esteja também a meta, ou seja, um sentido (livre também da linguagem) que esteja subjacente à vida; estruturas mentais, universais, com as quais ligar-se.

Esta sólida pragmática (in)certeza permite-lhe um diálogo de amplo alcance, às vezes explícito e às vezes subjacente, com as mais diversas manifestações de pensamento. O final do *Performer* é um autêntico truque de teatro: Grotowski cala-se e confia-o a Meister Eckhart, um dos autores que contribuíram amplamente para a formação do seu palimpsesto. O título que dá ao parágrafo é aquele eckhartiano de *O homem interior*, conceito que indica o vivente que está aquém e além do homem “físico”.

Como se vê, mesmo carecendo ainda de ser demonstrado filologicamente, muitos dos conceitos eckhartianos já foram amplamente “traduzidos” e utilizados por Grotowski, neste e em outros textos, mas, sobretudo, inspiraram posturas e “técnicas” do “teatro pobre”. Aqui, em particular, a título de exemplo do seu

trabalho de interpretação e montagem dos originais, nota-se como Grotowski retoma a ideia das ênstases, entendidas não unicamente como retorno a si mesmo, mas como um “irromper”, a possibilidade de passar do primário, da onipotência de um recém-nascido, ao silêncio das origens, do antes de todas as coisas. Tudo isso significa, entre outras coisas, que um diálogo frutífero entre os que creem e os que não creem pode se desenvolver, não sobre o plano “sociológico”, mas com base na necessidade comum de conceber a vida, não apenas a do artista, como um trabalho sobre si mesmo. Sobre esta base viria a cair qualquer possibilidade de intolerância e discriminação <sup>17</sup>.

Ora, considerando que os fragmentos eckhartianos são oferecidos a uma reflexão individual e estão montados segundo uma lógica que, além de orientar o seu sentido, não lhe diminui absolutamente a dificuldade de leitura, não teria muito sentido desmontá-lo num comentário. Uma iniciativa mais útil neste contexto consiste, talvez, em confrontá-los com os originais, de modo a fornecer ao leitor alguns pontos de reflexão contextual.

As citações de Meister Eckhart feitas por Grotowski não são trechos fiéis de edições conhecidas, mas, como já foi dito, retraduzem e interpretam o texto; um texto que utiliza essencialmente uma linguagem didática e na qual os pontos altos do pensamento eckhartiano são frequentemente ofuscados pelo excesso de verbosidade. Aquelas citadas no *Performer*, até onde é possível saber, provêm, substancialmente, de dois sermões: *Nolite timere eos qui corpus occidunt, animam occidere non possunt e Beati pauperes spiritu, quia ipsorum est regnum coelorum* <sup>18</sup>. Um confronto entre a conceituada tradução de Marco Vannini e a exegese grotowskiana permite compreender melhor o escopo da segunda.

Grotowski cita assim: “Entre o homem interior e o homem exterior há a mesma diferença infinita entre o céu e a terra.” E Vannini, assim: “Digo ainda mais: o homem interior e o homem exterior estão amplamente separados um do outro como o céu o está da terra” <sup>19</sup>.

Grotowski: “Quando estava na minha causa primeira, eu não tinha Deus, eu era causa de mim. Lá, ninguém me perguntava para onde eu tendia, nem o que eu fazia: ninguém estava lá para me questionar. O que eu queria, eu era, e o que eu era, eu queria; eu estava livre de Deus e de qualquer outra coisa.” Vannini: “Quando eu me encontrava na minha causa primeira, eu não tinha nenhum Deus, e lá eu era causa de mim mesmo. Nada queria, nada desejava, porque eu era um ser puro que conhecia a si mesmo na alegria da verdade. Então eu queria a mim mesmo e nada mais; aquilo que eu queria, eu era, e aquilo que eu era, eu queria, e lá eu estava, livre de Deus e de todas as coisas”<sup>20</sup>. Grotowski: “Quando saí dali (fluí dali), todas as criaturas falaram de Deus. Se alguém tivesse me perguntado: - Irmão Eckhart, quando foi que você saiu da casa? - Eu estava lá ainda há pouco, eu era eu mesmo, eu me queria a mim mesmo e me conhecia a mim mesmo, para fazer o homem (que aqui embaixo eu sou)”. Vannini: “Mas quando fluí para o exterior, todas as criaturas disseram: Deus! Se alguém me perguntasse: “Irmão Eckhart, quando vens de casa?” então eu já estive lá dentro. Assim falam todas as criaturas de ‘Deus’. E porque não falam da divindade? Tudo aquilo que está na divindade, é uno, e disso não se pode falar. Deus trabalha, a divindade não trabalha, nunca viu uma obra sequer. Deus e a divindade estão separados pelo agir e pelo não agir. Quando eu retorno a Deus e não me detenho lá, o meu irromper é muito mais nobre que o meu fluxo. Eu sozinho levo todas as criaturas até o seu ser espiritual no meu intelecto, para que sejam uma só coisa em mim. Quando chego ao fundo, no terreno, na corrente e na fonte da divindade, ninguém me pergunta de onde venho e onde estive. Ninguém sentiu saudades minhas lá, e é lá que Deus se dissolve”<sup>21</sup>.

Grotowski: "Por isso sou não-nascido, e por meu modo não-nascido, não posso morrer. O que sou conforme meu nascimento vai morrer e desaparecer, porque se deve ao tempo e vai apodrecer com o tempo. Mas no meu nascimento também nasceram todas as criaturas. Todas sentem a necessidade de ascender de sua vida à sua essência". Vannini: “Por isto eu não nasci e, segundo o meu modo de não ter nascido, nunca posso morrer. Segundo o meu modo de não ter nascido, eu sempre estive, e estou agora, e permanecerei para sempre. Ao invés

disso, o que sou, segundo o meu ter nascido, deverá morrer e ser aniquilado, pois é mortal, e por isso deve corromper-se com o tempo. No meu nascimento eterno nasceram todas as coisas, e eu fui causa originária de mim mesmo e de todas as coisas; e se não tivesse desejado isso, nem eu, nem as coisas seríamos; mas se eu não fosse, nem Deus seria: eu sou causa originária de Deus estar com Deus; se eu não fosse, Deus não seria Deus. Mas não é necessário compreender isto”<sup>22</sup>. Como se vê, no original falta uma analogia da frase “Todas sentem a necessidade de ascender de sua vida à sua essência.”

Grotowski: “Quando retorno, esse irromper é bem mais nobre do que minha saída. No irromper - lá - estou acima de todas as criaturas, nem Deus, nem criatura; mas sou aquilo que eu era, o que devo continuar a ser hoje e sempre. Quando eu chego - lá - ninguém me pergunta de onde eu venho nem onde estive. Lá eu sou o que eu fui, não aumento nem diminuo, porque sou - lá - uma causa imóvel, que faz todas as coisas moverem.” Vannini: “Um grande mestre diz que a sua irrupção é mais nobre do que o seu jorrar e isto é verdade. Quando eu jorrei de Deus, todas as coisas disseram: Deus é. Mas isto não pode me tornar abençoado, porque nisto me reconheço como criatura. Mas no irromper, no qual estou livre do meu próprio querer, do querer de Deus e de todas as suas obras, e de Deus mesmo; lá eu estou acima de todas as criaturas, e não sou Deus nem criatura, mas ao invés, sou aquilo que eu era, e aquilo que serei agora e sempre. Lá recebera um impulso capaz de me levar acima de todos os anjos. Neste impulso recebera tão grande riqueza, que Deus não pode me bastar, com tudo aquilo que é enquanto Deus, e com todas as suas obras divinas; de fato, nesta irrupção me foi concedida a sorte de ser uma só coisa com Deus. Então, eu sou aquilo que era, não aumento nem diminuo, pois lá sou uma causa primeira imóvel, que move todas as coisas”<sup>23</sup>.

Em termos gerais, a interpretação grotowiskiana de Eckhart parece reforçar a opinião de Schopenhauer (ver seus *Escritos Póstumos*). O filósofo se reconhece plenamente em Eckhart, para além da “mitologia cristã”, que constitui o primeiro nível de significado dos sermões. No entanto, deve ser enfatizado que Grotowski, liberando aquelas passagens dos equívocos de um teísmo absoluto, os assume

como protocolos de experiência, relatos de experiências do corpo-memória, que levaram o místico alemão até a um fim último, o vazio que está bem além da própria idéia de Deus. Não vai faltar quem considere a operação de Grotowski tendenciosa, aqui avalizada, mas ninguém vai poder evitar de se confrontar com uma plausibilidade que, frente ao enigmático texto eckhartiano, oferece uma possibilidade de sentido extraordinariamente atual e consoante com toda a sua pesquisa.

Merece explicação ainda a nota editorial que segue o *Performer*, com a qual Grotowski se refere aos próprios aprendizes e aos próprios leitores. As últimas linhas dizem: “Identificar o *Performer* com os participantes do Workcenter seria um abuso. A questão é mais ligada ao caso da aprendizagem que, em toda a atividade do “*teacher of Performer*”, acontece muito raramente”. O que se quer afirmar taxativamente aqui é que a definição do Performer diz respeito a um ponto de chegada e não a um resultado já obtido, um ponto de chegada possível, que Grotowski identifica em Thomas Richards e talvez em alguém mais. O professor reafirma assim que Richards tornou possível esta circunstância, isto é, o encontro entre a própria vontade de transmitir o aspecto interno, ou interior, do trabalho, e um indivíduo capaz de absorvê-lo e de operar a fatal e necessária “grande traição”. Assim, o professor terminou formando um Performer que poderá ser mestre, já que possui e desenvolve uma tradição renovada e sabe como transmiti-la *ad personam*. Lê-se em Felipe (52:10): “Aqueles que herdaram dos mortos estão, eles mesmos, mortos, e herdaram aquilo que está morto. Aqueles que herdaram daquele que está vivo estão, eles mesmos, vivos, e são herdeiros daquilo que está vivo e daquilo que está morto.”

## NOTAS

- 1 Aqui, utilizamos a tradução do texto Performer feita por Patrícia Furtado e publicada na *eRevista Performatus*: <https://performatus.net/traducoes/performer>. A referida tradução foi revista por Thomas Richards e Carla Pollastrelli. Sugerimos a leitura do texto nesta versão para acompanhar a leitura deste artigo-comentário.
- 2 CINI, Carlo. *La verità e la vita*. Ghibli/Archivio Spinoza: Milão: 2005. p. 11-12.
- 3 Estou convicto, mesmo sendo ainda necessário demonstrar, que *Assim falou Zarathustra* de Nietzsche foi o maior “mestre secreto” das vanguardas do século XX, sobretudo daquelas teatrais. No que diz respeito a Grotowski e Zarathustra, indico o meu artigo *Acta Gnosis*. *TDR: The Drama Review*. 52:2 (T198), Summer, 2008: p. 75-106.
- 4 A propósito, conferir eventualmente o capítulo *Guardare anche altrove* em ATTISANI, A. *L'arte ed il sapere dell'attore*. Accademia University Press: Torino, 2015. p.167-192.
- 5 Vale a pena citar o que diz Ferdinando Taviani a respeito disso, em um dos mais extensos e tempestivos comentários sobre *Performer*: “A pesquisa de Grotowski que, à luz das bisbilhotices, geralmente é referida como ‘religiosa’, se examinada com um certo rigor metodológico, caracteriza-se, ao invés disso, pela sua a-religiosidade, enquanto retira *do teatro, e não da religião*, a estrutura ambiental e conceitual que normalmente, pelo menos na cultura européia, o esoterismo iniciático retirou das religiões - européias e não européias”. TAVIANI, F. *Commento a Il Performer*. Teatro e História. n. 5, III, 2 de outubro de 1988. p. 259-272.
- 6 H.H. the Dalai Lama, Tsong-Ka-pa and Jeffrey Hopkins. *Tantra in Tibet*. Barbara Frye, George Allen & Unwin: London, 1977. E, eventualmente, o meu *L'arte e il sapere dell'attore*, op cit. p. 68.
- 7 OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski blazes the trails*. The Grotowski Sourcebook, p. 387.
- 8 *Ibidem*
- 9 Para a ideia geral sobre Abellio e o contexto na qual trabalhou ver FAIVRE, Antoine, FOUCAULD, Jean-Baptiste de. *Raymond Abellio*. Actes du Colloque de Ceresy. Dervy: Paris, 2004.
- 10 A afirmação encontra-se na conclusão do texto de Grotowski, *Esercizi* (1969), encontra-se agora também em *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski*, por Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2001, p. 184-204, em ressonância como o *loghion* 113 do evangelho de Thomás, onde a resposta do Vivente à pergunta “Quando virá o reino?” é que o reino é aqui, e, quem está desperto, o reconhece.
- 11 RICHARDS, T. *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche*, com ensaio de J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, Ubulibri, Milano, 1993.
- 12 Segundo Gurdjef o homem é constituído de *essência e personalidade*. A primeira lhe pertence e a segunda é o resultado das influências externas. Com base nesta consideração, a infância - o indivíduo ainda não ‘educado’ - é considerada como a condição mais próxima à essência.
- 13 Jan Van Ruysbroeck(1293-1381), místico flamengo que Grotowski não cita, fala de uma *superessência* como estado superior àquele do ser. No homem existe, segundo ele, um “fundo incompreensível” que está em relação com a realidade da *superessência*. Se Grotowski tivesse estado de acordo com esta terminologia teria concluído que é aquele o território da performance.
- 14 RICHARDS, T. *Al Lavoro con Grotowski*. op cit. p. 123-141.
- 15 Assim, por exemplo, na *Svetasvatara Upanisad*: “Dois passarinhos, companheiros inseparáveis - estão sobre a mesma árvore. - Um deles come frutas doces, - o outro olha, sem nada comer”. Neste contexto, as imagens fazem referência à união entre *atman* e *Brahamam*, entre Si individual e Si universal.
- 16 Ver, a este respeito, o que Florinda Cambria escreve num volume dedicado ao primeiro ano de atividade de Mechrì, laboratório de filosofia e cultura com sede em Milão, que estabeleceu uma proveitosa relação colaborativa com os dois ramos do Workcenter de Jerzy Grotowski e Thomas Richards: “A expressão ‘Performer do ritual primário’, sobressalta-nos. Como não sentir ressoar as palavras com as quais Nietzsche descreve o autor do ‘fenômeno artístico originário?’”, aquele que, vendo-se Sátiro (criatura de dupla natureza), vê em si mesmo o deus como fluxo da vida dionisíaca, vida que, “milagrosamente similar a inquietante imagem da fábula, pode girar os olhos e olhar a si mesma”, e assim, “ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador” (CAMBRIA, F. *Vita e Conoscenza*, Jaca Book: Milão, 2017. p.121).
- 17 É sabido que Grotowski conhecia a obra de Pavel N. Evdokimov. O pensamento deste último sobre o diálogo entre fiéis e ateus é resumido em poucas linhas, que o homem de teatro teria provavelmente subscrito: “(...) é já tempo de ‘dessacralizar’ tudo aquilo que esteja petrificado,

## NOTAS

---

imobilizado no circuito fechado do gueto eclesiástico. Por outro lado é urgente também dessacralizar o materialismo marxista: este não é suficientemente racionalista nem logicamente materialista. Se o ateísmo contribui para purificar a ideia de Deus entre os cristãos, a fé cristã contribui para purificar o ateísmo de qualquer rastro de metafísica ilegítima; é importante também desmistificar para iniciar entre as partes um verdadeiro diálogo que tenha princípios claramente definidos” (*Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Edizioni Paoline, Roma, 1984: P. 72-73).

18 Aqui citados a partir de ECKHART, Meister. *Sermoni Tedeschi*, org. Marco Vannini. Milão: Adelphi, 2001.

19 *Nolite timere eos qui corpus occidunt, animam occidere non possunt quia ipsorum est regnum coelorum*, IN: ECKHART, Meister (p. 79.) Mas, é lícito supor que Grotowski considerasse também outros textos eckhartianos, por exemplo, o seguinte: “Eu digo: como ensinam os mestres, em cada homem existe, efetivamente, dois homens: antes de mais nada, o homem exterior, o homem corpóreo, a quem servem os cinco sentidos (que porém, na verdade, estes também recebem a sua energia da alma); depois, o homem espiritual, compreendido na sua interioridade. (...) O homem exterior pode realizar uma atividade, embora o homem interior permaneça totalmente livre disso, e imutável”. *De La Solitudine...*, IN: ZOLA, Elémire. *I mistici dell'Occidente*. Adelphi: Milão, 1997. p. 827-828; entre outros, nos escritos de Grotowski conta-se com algumas páginas inesquecíveis sobre La Solitudine.

20 Do *Nolite timere*, op. cit. p.79.

21 Do *Nolite timere*, op. cit., p.79.

22 Do *Beati pauperes spiritu, quia ipsorum est regnum coelorum*, IN: ECKHART, Meister, p. 137.

23 Do *Beati pauperes...*, op. cit., p.138.