

**Por que os cantos de tradição? E cantar, por que?:
liberdade e ética no final do percurso artístico de
Jerzy Grotowski¹**

**Luciano Mendes de Jesus*;
Sayonara Sousa Pereira****

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

* Doutorando, Universidade de São Paulo (ECA-USP); São Paulo, SP, Brasil. Avenida Dom Pedro II, 2013 – Bloco B, Apto. 25, Campestre, Santo André, SP, CEP: 09080-111. mridangan@yahoo.com.br. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8376-3676>.

** Professora Doutora na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/ USP); São Paulo, SP, Brasil. Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, Butantã, São Paulo, SP, CEP: 05508-020. sayopereira@usp.br. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-4991-9849>.

Resumo |

Este artigo indica problematizações sobre a prática desenvolvida por Jerzy Grotowski e seus continuadores em torno dos cantos de tradição afro-diaspóricos, apontando conflitos e concordâncias em relação às noções de apropriação cultural, transmissão legítima e direitos autorais. Além disso, explora a ética desenvolvida pelo diretor polonês, com o emprego dos antigos cantos vibratórios enquanto registros de experiências humanas ancestrais atualizáveis. A partir do diálogo de textos de Grotowski e seus últimos colaboradores (Thomas Richards e Mario Biagini) com temas etnomusicológicos atuais, problematizamos a noção de direito e liberdade criativa em processos que envolvem artistas contemporâneos e fontes de culturas tradicionais, apontando para a necessidade de formação de um *ethos* criativo e relacional por parte do *performer* diante desses materiais. **Palavras-chave:** Cantos de tradição. Teatro. Performatividade.

Se quisermos atualizar a obra de Jerzy Grotowski dentro dos debates sobre inter/multi/transculturalidade, talvez isso seja possível ao construirmos uma visão crítica da sua abordagem – e, por conseguinte, das investigações e criações posteriores e atuais do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* – sobre os cantos de tradição como materiais fundamentais das pesquisas que ocuparam quase toda a segunda metade da sua trajetória artística. Mas, para isso, deve tomar-se como ponto de partida a ideia de colonização artística, gerada por um movimento de contato intercultural, iniciado a partir dos anos 1960; ideia passível de ser encarada como um mal-entendido ou um efeito colateral das boas intenções da contracultura, mais especificamente no campo das artes cênicas.

Essa colonização pode ser vista como uma apropriação, equivalente à feita na esfera econômica, dos recursos de uma determinada cultura estrangeira, movida especialmente por artistas de países europeus e dos Estados Unidos, no sentido de transformar as idiossincrasias de outras civilizações (especialmente, daquelas alocadas no conceito de Sul Global) em produto estético ou, quando muito, em inspiração para sua criação. Isso sem de fato estabelecerem um diálogo de alteridade com a cultura com que se contacta; sem sustentar o princípio do encontro das diferenças como ponto de capital importância.

Grotowski demonstrava uma autocrítica aguda em relação ao modo como realizou suas pesquisas transculturais, além de deixar claro seu objetivo e seu programa investigativo ao estabelecer colaborações com pessoas de diferentes culturas e tradições. Nesse programa, em que descobriu o poder de ação dos cantos antigos sobre o corpo humano, não estava interessado no exotismo e no sincretismo nem buscava novos estímulos para animar uma possível necessidade de vitalidade que não encontrasse dentro do seu próprio seio cultural, a Polônia (e a Europa). Os cantos estavam circunscritos enquanto “simples ações para conduzir o trabalho sobre si mesmo” (GRIMES *apud* SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 272, tradução nossa).

Por que um polonês viajaria tanto para conhecer outras culturas, estabelecer colaborações transculturais, concentrando boa parte do seu trabalho em descobrir os processos orgânicos gerados no corpo humano através de cantos africanos e afro-diaspóricos? Por que deixou como continuadores um afro-americano e um italiano, que continuam investi-

gando as possibilidades do corpo com o apoio de outros cantares, inclusive o *rock and roll*?

A resposta que proponho é a própria atitude investigativa antropocêntrica, encarnada em sua ética profissional. Isso quer dizer, a exploração das possibilidades humanas e da sua tecnologia orgânica, psíquica e biológica em condições colaborativas. Nesse sentido, Grotowski orienta-se pela crença de que toda e qualquer cultura humana pertence ao Ser Humano, para além de suas classificações étnicas e nacionais, se essas classificações forem entendidas como formas de cristalização de identidades. A cultura humana, dessa forma, pertence a um patrimônio do conhecimento da humanidade gerado sobre si mesmo, através de seus encontros com o mundo.

Partindo do entendimento de que as antigas civilizações mediterrâneas formaram a cultura ocidental, Grotowski estabelece um sólido ponto de apoio ao seu projeto para-artístico, embasado antropologicamente. Compreendendo a África como fundadora biológica e cultural da humanidade, ele parte dela como *fonte-mater* para daí seguir, não apenas por lógica científica, mas também por uma boa dose de intuição e imaginação poéticas, a fim de chegar à ideia de refinamento dos instrumentos do trabalho sobre si (*organons/yantras*) que teriam ganhado unidade na região mediterrânea, até se espalhar, por migrações, nomadismo e diásporas, para outras partes do mundo, voltando à própria África, mas também indo para as Américas. Nesse ponto, além da evidente relação entre a cultura yorubá e as tradições afro-caribenhas, Grotowski via nessas manifestações, ainda, uma reminiscência dos antigos “mistérios” egípcios e gregos. Enfim, trabalhava pela perspectiva da tradição como um princípio em movência e não estático; a mesma ideia que o ator e *griot*² Hassane Kouyaté expressa, quando diz que “[...] se a tradição não se movimenta não há encontro” (informação verbal³).

O canto de tradição é uma forma de estabelecer uma conversa en-

²*Griots* ou *djelis* são os grandes detentores da cultura oral em muitos países da África, especialmente na costa oeste. Nas comunidades, possuem várias funções, como a de contador de histórias. Sua expressão artística integra principalmente a palavra e a música (canto e instrumentos). Os Kouyaté são uma linhagem centenária de *griots*, tendo como o mais famoso representante Sotigui Kouyaté (1936-2010), também ator, que atuou durante muitos anos no Centro Internacional de Criação Teatral (CICT), dirigido por Peter Brook.

³Informação fornecida em workshop realizado em 2010, no SESC Ipiranga, São Paulo/SP.

tre um possível passado concreto, registrado quase que fonograficamente num canto antigo, e as sensações vivas do presente. É uma conversa que troca conteúdos de memória, promovendo a reconexão do cantante e do ouvinte com uma incerta linha histórica pessoal e coletiva. Incerta, mas perceptível. Essa é uma “conversa ritualizada”, para usar a definição do antropólogo Martin Lienhard sobre a música ritual do *palomonte*⁴, na qual, através do conteúdo memorial, que ajuda a transcender o aspecto puramente localizado do ritual, “[os participantes] oferecem o ‘testemunho’ histórico deixado pelas sucessivas gerações de descendentes” (LIENHARD, 1988, p. 22).

Porém, Grotowski vê no canto de tradição um caminho ainda além, mais amplo, em direção a uma origem comum da humanidade, que, por ser uma origem anônima, representa uma fonte de vitalidade e pertencimento aberta para qualquer pessoa, independentemente de ser um branco europeu cantando cantos negros, por exemplo, desde que se respeitem os modos de abordagem necessários ao funcionamento desse instrumento ancestral. E esse respeito não está constituído por uma mítica ou superstição sobre os tabus que poderiam estar ligados aos cantos, mas fundamenta-se nos parâmetros técnicos do trabalho, para que este realmente funcione como uma arte-veículo, bem como uma ética que pode ser colocada de forma equivalente a uma relação inter-humana – já que os cantos são seres viventes na sua concepção –, ou seja, que busca uma convivência justa e não uma exploração comercial.

Trata-se de voltar a essa origem não como uma ação em geral, mas como um esforço de definir com precisão máxima – em um trabalho entre memória e imaginação através do canto que impulsiona e é impulsionado pelo corpo – onde se estava no “princípio”. Esse onde é de ordem subjetiva e vai variar sempre de pessoa para pessoa. A citação seguinte demonstra bem a variabilidade de possibilidades dessa abordagem de um canto de tradição:

Quem é a pessoa que canta a canção? É você? Porém é uma canção de sua avó. Ainda é você? Porém, se está explorando a sua avó, com os impulsos do seu próprio corpo, então não é nem você nem sua “avó que cantou”, é você explorando a sua avó can-

⁴ Forma ritual afro-cubana, de matriz bantu, cujos cantos são denominados *mambos*.

tando. Mas talvez vá mais longe, até algum lugar, até um tempo difícil de imaginar, onde pela primeira vez se cantou esta canção. Se trata da verdadeira canção tradicional que é anônima. Nós dizemos: foi o povo que cantou. Mas nesse povo existe alguém que começou. Você tem a canção, você tem que se perguntar onde começou a canção. [...] Uma canção primária que alguém repetiu. Você observa a canção e se pergunta: onde se encontra esta encantação primária. Em quais palavras? Talvez estas palavras tenham desaparecido? [...] Se for capaz de ir com esta canção ao princípio, já não é sua avó quem canta, mas alguém de sua estirpe, de seu país, de seu povo, do lugar onde se encontrava o povo de seus pais, de seus avós [...] Quem era essa pessoa que cantou assim? Era jovem ou velha? Finalmente vai descobrir que você é de alguma parte. Como se diz em uma expressão francesa: “Tu és filho de alguém”.⁵ (GROTOWSKI, 1996, p. 75, tradução nossa).

Outra via de crítica à proposta de Grotowski sobre os cantos de tradição é pensarmos o que legitima esse uso, levando-se em conta a perspectiva daqueles que forneceram a matéria-prima sonoro-musical, os detentores legítimos das tradições. Marc-Antoine Camp traz reflexões sobre esse ponto bem atualizadas com a forma de se pensar os direitos autorais/depreservação das matrizes culturais, problematizando o senso comum dos elementos sonoro-musicais desses contextos como questão somente de “domínio público”:

[...] hoje em dia não é fato raro um cantor ou músico

⁵ “[...] ¿Pero quién es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela. ¿Eres aún tú? Pero si estás explorando a tu abuela, con los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni ‘tú’ ni tu ‘abuela quien ha cantado’, eres tú explorando a tu abuela cantando. Pero tal vez vas más lejos, hacia algún lugar, hacia algún tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó esa canción. Se trata de la verdadera canción tradicional que es anónima. Nosotros decimos: es el pueblo quien ha cantado. Pero en ese pueblo hay alguien que empezó. Tú tienes la canción, tú tienes qué preguntarte dónde empezó esa canción [...] Una canción primaria que alguien repitió. Tú observas la canción y te preguntas: ¿dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿Em que palabras? ¿Quizás estas palabras ya han desaparecido? [...] Pero si eres capaz de ir con esa canción hacia el comienzo, ya no es tu abuela quien canta, sino alguien de tu estirpe, de tu país, de tu pueblo, del lugar donde se encontraba el pueblo de tus padres, de tus abuelos [...] ¿Quién era esa persona que cantó así? ¿Era joven o vieja? Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa: ‘eres hijo de alguien’ [...]”.

tradicional impedir um estrangeiro de gravar suas músicas. Apesar do pensamento corrente de que a música tradicional é um baú do tesouro que pode ser aberto por qualquer um à procura de suas produções criativas, são muitos os músicos tradicionais que tentam preservar a sua música da propagação. Alguns exigem proteção para sua música, e cada vez mais o têm feito com o auxílio de organizações não-governamentais e agências estatais nacionais. Na Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Ompi), há um debate crescente a respeito das opções legais para a proteção da música tradicional e das “expressões culturais tradicionais” (ECTs) em geral. (CAMP, 2008, p. 77).

Em seus estudos etnomusicológicos na região do Alto Jequitinhonha, Minas Gerais, o autor ainda indica a existência de uma hierarquia que autoriza alguém a cantar um canto ritual, seja em um contexto sacro/festivo tradicional, seja fora dele, como numa apresentação “popular” (CAMP, 2008, p. 79). Essa hierarquia funciona como um mecanismo de preservação do canto contra sua degeneração, ainda que, nos tempos atuais, de alta velocidade nas trocas culturais pela informação no mundo virtual, esse mecanismo tenha perdido muito de sua eficácia, e mesmo de seu sentido. O diretor polonês entendeu o tratamento da preservação dos cantos vibratórios antigos de forma similar, por isso o rigor no processo de aprendizagem, a necessidade de “acordar os ouvidos” (informação verbal)⁶ e de não banalizar esses cantos em situações triviais, desconectadas, ainda que minimamente, de um contexto de concentração de forças psicofísicas nas quais nasceram e se desenvolveram, seu *ethos* ritual.

Camp usa como exemplo o caso de um canto tradicional, conhecido como kuenda, que foi gravado sem autorização por parte do seu cantador, Ivo Silvério da Rocha, um dos últimos conhecedores dos fundamentos dos vissungos⁷, e se disseminou de várias formas, inclusive

⁶ Informação fornecida por Richards, à guisa de conselho pessoal, em workshop realizado em maio de 2013, no SESC Consolação, em ocasião da ocupação *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, realizada na unidade.

⁷ Os vissungos são cantos afro-mineiros de origem centro-africana, identificados especialmente nas regiões de mineração do Alto Jequitinhonha (entre as cidades de Serro e Diamantina), formados da mescla dos idiomas bantos (especialmente *kimbundu*, *kikongo* e *umbundu*), do português arcaico e rural e, possivelmente, de elementos linguísticos ameríndios. Estão ligados aos contextos do trabalho na extração de diamante e ouro, dos ritos fúnebres, das relações

em uma novela (**Chica da Silva**, da TV Manchete, em 1996), em que teve sua forma e ritualística completamente adulteradas pelo arranjo e pela produção de estúdio. Nesse processo complexo, existe a degeneração, mas também o revigor da tradição pelo encontro da canção com novos contextos sociopolíticos e culturais, a partir do momento em que novas gerações também podem descobrir outras vias de reencontro com a fonte de tradição que está impregnada no canto. Os jovens de muitas comunidades tradicionais, como no caso da que Camp estudou, em sua maioria, já não têm interesse em aprender esse dado cultural, até por conta das grandes e rápidas transformações que o impacto tecnológico trouxe a esses lugares, sem tempo para o processamento da relação entre tradição e contemporaneidade. O autor tece este rico comentário sobre a movência do canto como forma de (auto) preservação:

Por exemplo, na periferia de Belo Horizonte, ouvi a canção durante a comemoração do aniversário politicamente importante da abolição da escravidão brasileira. A canção foi interpretada por um grupo de garotas de uma comunidade afro-brasileira de subúrbio. “Kuenda” se tornou parte da tradição oral-auditiva dessa comunidade; contudo, no processo de transmissão auditiva e pela mídia a canção perdeu a identidade ligada aos portadores das culturas originais. A canção migrou geograficamente e também em sua dimensão estética e em seu sentido. Sofreu um processo de mutação, passando de uma expressão religiosa rural de um grupo de homens para um emblema regional da história afro-brasileira, e também para um símbolo político urbano [...] Não faz diferença alguma se “Kuenda” foi copiada por um equipamento de gravação ou pela memória do entrevistador, porque o que estava em jogo não era a reprodução da interpretação e sim o uso do “trabalho musical”. (CAMP, 2008, p. 80-83).

Acredito que o que legitima o trabalho pertinaz de Grotowski sobre os cantos de tradição como instrumentos de transformação psicofísica do *performer*, a partir das potencialidades como tecnologias orgânicas que neles descobriu, para além de um “experimentalismo excêntrico”, é justamente a sua noção da importância de trabalhar próximo aos representantes das fontes tradicionais, como se viu desde o Teatro

com os fenômenos da natureza e das situações cotidianas. Encontram-se em processo de desaparecimento em seus ambientes originários.

das Fontes, cujo exemplo maior é a estreiteza de colaboração com Maud Robart⁸, tão importante para o desenvolvimento das pesquisas quanto o foi Richards. O trabalho com esses representantes teve uma duração de médio a longo prazo, e não se restringiu a rápidas visitas de curiosidade artística “turística”, mesmo naquelas de curta duração, como nas comunidades religiosas da Polônia Oriental. Ainda que, sonoro-musicalmente, nada dessa viagem tenha sido claramente destacado em seus registros, depreendo que, ao menos no contexto da dinâmica da performance ritual comunitária, algo se apreendeu e interessou como forma de articulação tempo-rítmica e de contato coletivo, o que parece ser revisitado no trabalho de Jim Slowiak com as comunidades *Shakers* nos anos de 1980, ou no de Mario Biagini, diretor-adjunto do *Workcenter*, com as comunidades protestantes afro-estadunidenses atualmente.

Estar próximo à fonte do canto de tradição, através de um representante legítimo dela, é estabelecer uma relação de vitalidade com ela. Justamente pelo contato não mediado “eletronicamente” na aprendizagem – o mais fácil seria mesmo gravar, ainda que com a autorização do transmissor, e depois continuar o trabalho em sala – é que a vida, a memória e a experiência preservadas no canto antigo podem ser encontradas através de uma nova oralidade. Isso é o que se estabeleceu como função para Maud Robart durante seu período de colaboração com Grotowski, e, em outra medida, para Lloyd Bricken, na equipe do *Open Program*, dirigida por Biagini, que, com origem no Alabama, sul dos Estados Unidos, um conhecimento nato e experiência pessoal com as *southern songs*, pôde colaborar com os estudos sobre esse manancial de vida sonoro-musical (em termos linguísticos e antropológicos).

Richards (2006, p. 42) apresenta outra visão sobre a ideia de oralidade como forma de aprendizagem dos cantos, relativizando a necessidade da presença de um detentor da tradição para validar o processo e considerando mesmo o uso de gravações fonográficas como um meio válido – algo que se normalizou nas práticas do *Workcenter*, após a saída de Robart. Para ele, a real transmissão oral (ou “voz direta”), através da

⁸ *Performer* e artista plástica haitiana, praticante do vodu e co-fundadora da comunidade Saint-Soleil, colaborou com o desenvolvimento das práticas de Grotowski sobre os antigos cantos vibratórios, da fase do Teatro das Fontes aos primórdios da Arte como Veículo. Atualmente, reside em Paris e ministra cursos ligados às práticas performativas orgânicas através dos cantos afro-haitianos em diversas partes do mundo.

qual se aprende um canto da tradição em que se está inserida, é uma ação de longa duração, que atravessa muitas fases na vida de um ser humano, iniciando-se, a aprendizagem de uma canção, já nos impulsos que uma criança absorve no colo da mãe, e que permanecem incorporados à criança, como ressonância e memória física. Esta prossegue na adolescência, no contato com alguém mais velho, que por sua vez ensina o uso específico do canto como uma ferramenta para algo preciso (um rito, uma celebração). Uma linha contínua de aprendizagem que ocorre somente onde a tradição é sentida e realmente vivida. Algo que não ocorrerá necessariamente, mesmo com alguém nascido e inserido numa dada cultura, pois seu uso do elemento de tradição (nesse caso, o canto) pode restringir-se apenas aos aspectos superficiais da melodia, da forma (como ele próprio havia vivido antes da escuta atenta de Grotowski sobre o seu trabalho vocal), não apresentando um conhecimento sobre como realmente usá-lo como ferramenta para a transformação das forças vitais.

Richards dirige sua crítica especialmente ao uso que alguém possa fazer da noção de transmissão oral como um selo de qualidade sobre si mesmo,

[...] um tipo de diploma relacionado à tradição e, dessa maneira, não ter de lidar com o que realmente precisa ser considerado, a questão da autenticidade, a qualidade do fazer individual e a integridade do próprio trabalho[...] (Richards, 2008, p. 43, tradução nossa)⁹.

Pode-se também, aqui, ser questionada a relação que Grotowski teria estabelecido com os mestres anciãos, os detentores dos conhecimentos mais legitimamente qualificados a uma transmissão. Muito do cuidado dos mestres de tradição, a exemplo das manifestações afro-brasileiras de Milho Verde – MG, local onde Camp realizou seus estudos, reside no medo de que a perda de domínio do conhecimento ritual dos cantos, com a liberação para o livre uso, causaria a destituição do seu status como principal transmissor desses saberes musicais e performa-

⁹"[...] some sort of diploma related to tradition, and in this way not have to deal with really looking to perceive, to question the authenticity, the quality of a given individual's capacity of doing and the integrity of his work. [...]" (RICHARDS, 2008, p. 43).

tivos, diminuindo sua própria importância simbólica dentro da comunidade (CAMP, 2008, p. 81).

Mas Grotowski, seguindo um programa lúcido no terreno de “experimentalidade experiencial” da arte como um veículo de trabalho do *performer* sobre si e indiretamente sobre a percepção de quem o testemunha em ação, dialogou como um buscador que ativamente quer criar um caminho próprio e não reproduzir dogmatismos, estéticas estrangeiras ou criar um grande museu performativo em movimento. Por isso falou tanto da atitude do usurpador, que cometendo a alta traição de criar esse caminho autêntico e de uso competente da aprendizagem conquistada, permite que suas fontes, das quais nunca pode de fato se apartar, sob o risco de esterilidade simbólica, continuem a ser conhecidas e mesmo evoluídas, através do seu próprio percurso, que, sendo novo, também é uma superação do aprendizado recebido anteriormente, a ultrapassagem do mestre “[...] em um quinto, em vinte por cento, senão a tradição se deteriora [...]” (GROTOWSKI, 1996, p. 13). Seu ponto de escuta sobre os cantos de tradição pode ter sido o de escutar neles a possibilidade (talvez até uma mensagem cifrada latente dos seres/forças que percebeu estarem registrados nos cantos) de ampliarem seu espectro de ação para além das circunstâncias restritas dos seus meios, pois antes tocou-as com todo o respeito, como *organons* ancestrais e não meras perfumarias cênicas, por isso um longo trabalho sistemático para compreendê-las objetivamente como ferramentas e chaves performativas que conduzem à interioridade humana.

Neste momento, acho importante trazer para esta conversa Meyerhold, que não apenas superou, mas questionou Stanislavski, seu mestre, e construiu o seu fazer artístico em extrema colaboração com o fenômeno sonoro-musical, antecedendo em muitos anos as práticas de Grotowski nesse campo. De forma oposta à Meyerhold, que “[...] explicou o uso musical como uma restrição do tempo [...]” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 88), a pesquisa no *Workcenter* define, tanto no início, com Grotowski em vida, quanto na fase atual, o fazer sonoro-musical – entendido como elemento orgânico de um sistema total de trabalho investigativo e criativo – como aquilo que fornece a base em que a própria comunicação vocal dos atores se estabelece – uma renovada forma de “conversa ritualizada”.

Meyerhold via na música uma forma de regular as intenções dos

atores, timbres da fala, além de um elemento acompanhante dos diálogos entre eles, em que a liberdade do som musical seria uma variante melódica do discurso ou um contrastador. Além disso, a música só tinha autonomia a partir da sua relação com as personagens de uma peça, como, por exemplo, a montagem de **O Professor Bubus**, em que cada personagem tinha seu tema musical.

No extremo oposto, o modo como Grotowski e seus continuadores no *Workcenter* se apropriam do elemento sonoro-musical para a criação no campo performativo faz com que cada canto seja visto e tratado como um personagem em si, mas de forma mais precisa. O canto é visto na sua potência vital. Sua origem é a informação ancestral que carrega, a experiência interior que deseja comunicar, como uma carta sem papel através dos tempos. Nesse sentido, Grotowski define os cantos de tradição como presenças (pessoas) de um tempo passado. Essa ideia prossegue ainda hoje, mesmo que transformada pela presença da forma do cantar contemporâneo, com a introdução das canções urbanas (rock, pop, folk) pelo *Open Program*.

Ainda no campo comparativo, mas apenas para estabelecermos um referencial histórico com o qual dialogar para se chegar aos pontos importantes descobertos ao longo da fase da “Arte como Veículo”, no modo de relacionamento com os fatores sonoro-musicais, é válido destacar como a consciência aguda da música, por parte dos atores de Meyerhold, era necessária para se manter em tensão a música e a cena, compondo uma unidade:

Em *Bubus*, representava-se bem porque havia sido criado um fundo musical que servia como autocontrole. O ator queria fazer uma pausa, mas a música corria atrás dele. Ou então ele queria se deixar levar pela improvisação e isso não acontecia, pois tudo era perfeitamente orquestrado como em um plano-sequência contínuo [...]. (MEYERHOLD *apud* BARBA; SAVARESE, 2012, p. 89).

Esse mesmo sentido de “autocontrole” se faz presente no uso do canto vibratório antigo como instrumento/chave nas pesquisas do *Workcenter*. O canto é visto como uma forma de canalização de forças interiores do atuante, que variam de densas a sutis, e que podem ser orien-

tadas pelas específicas qualidades sonoras de cada estrutura melódica e rítmica que conforma as palavras cantadas. A forma determina o canto e ao mesmo tempo o canto determina a forma, o que é indicado ao não se objetificar o canto antigo, ao tratá-lo como um organismo vivo, ao se “[...] perguntar ao canto como ele gostaria de ser cantado” (BIAGINI, 2013, p. 188). Assim, garante-se ao *performer* um modo particular e consciente de se guiar no campo ressonante, que tende a dissipar o contato do atuante com o fazer concreto na materialidade dos fatos presentes (um dos efeitos do uso de mantras é o corpo estático e, por isso, não interessou a Grotowski) por estar em contato com o corpo material-imaterial e vibratório do som, com seus efeitos sobre o espaço interno e externo. Descubrem-se ações físicas que emergem do encontro com o canto e, buscando-se o rigor na realização da partitura dessas ações físico-sonoras, protege-se do risco das forças potenciais que emergem dos cantos e de seu processo vibratório de levarem o atuante-sonante a um lugar de pura ressonância, ensimesmado e tragado pela canção, incapaz de ter um diálogo criativo com ela, com suas potencialidades como instrumento de atualização de memória e religação com aspectos sutis da psique. A estrutura é o que concede a possibilidade de verticalidade do processo de cantar os cantos antigos e de eles funcionarem dentro do sentido com o qual foram criados num distante passado. É o que Grotowski (2012, p. 143) chamará de “ficar de pé” diante do canto:

Quando começamos a captar as qualidades vibratórias, isso encontra seu enraizamento nos impulsos e nas ações. Depois, de uma hora para outra, esse canto começa a *nos cantar*. Esse canto antigo me canta; não sei mais se estou descobrindo esse canto ou se eu sou este canto. Cuidado! Esse é o momento em que a vigilância se faz necessária, não virar propriedade do canto – sim, *ficar depé*.

Seguir nesse caminho com a consciência e o respeito a determinada forma do canto – mesmo que ajustada às necessidades específicas, que se caracterizam pelo rigor na execução rítmica, melódica e harmônica (pois se trata também de um cantar coletivo) –, dá diretrizes suficientes para que o cantante mantenha o importante ponto de conexão com a noção da estrutura do trabalho como investigação humana no campo artístico-performativo e não uma busca de transcendência místico-reli-

giosa, já que a arte visa a criar, mesmo que minimalisticamente, signos capazes de serem seguidos (o que não quer dizer necessariamente compreendidos) pelo seu observador, leitor, espectador ou ouvinte. O canto torna-se o próprio mapa do itinerário vertical buscado na arte como veículo, “[...] o canto, nutrido pelo processo, torna-se um caminho, o caminho para casa, procurando por essa centelha escondida na pessoa” (BIAGINI, 2013, p. 191).

O cantar, dentro da proposta de seu uso por Grotowski no *Workcenter*, é um elemento que permite o desenvolvimento de um modo sutil de se trabalhar a energia no tempo, porque muito da construção da presença do *performer* não está somente na relação com o espaço exterior e não se faz somente numa relação dirigida para a percepção do público, acontecendo, sobretudo, no espaço interior de quem realiza a ação física e vocal, em sua subjetividade tornada fato e signo objetivos através do canto. Dessa forma é que se justifica a impressão de que os cantos emergem de lugares de escuta profunda do cantante, muitas vezes com movimentos pouco exteriorizados, em que se percebe o corpo emitindo impulsos vivos, criados inicialmente a partir da relação com o canto, com o que se canta (qual arquétipo, qual força) e com o que o canto canta nele (memórias, associações), que depois se desdobra nas reações com os contatos exteriores, os parceiros-coro e as “testemunhas auriculares”. Dessa escuta profunda primeira, com suas ramificações sobre a presença do atuante no tempo performativo, é que irão emergir também a escuta profunda e as reminiscências poéticas da própria audiência, fechando assim o ciclo que faz o evento cênico-sonoro ser percebido e fruído como uma totalidade orgânica espaço-temporal, mesmo que efêmera.

O canto de tradição é o primeiro texto dos atuantes, sobre o qual desenvolvem sua dramaturgia de “ações”. Dramaturgia entendida não apenas como organização de ideias num certo sentido (linear ou não-linear), mas como sucessão de eventos no tempo, interdependentes, implicando dinâmicas rítmicas que alteram direções e variam tensões, em um nível que é ligado ao organismo do ator e à sua relação com a vida que o canto antigo guarda, cuja tecedura, se desenvolvida sobre os pressupostos corretos da preservação da vitalidade inerente ao canto e da sua capacidade de gerar vitalidade ao corpo do cantante, dirige-se também ao espectador-ouvinte, incluindo-o na trama dramatúrgica que

orquestra a composição de ações qualificadas:

[...] que envolvem o espectador em nível nervoso, sensorial e sensual, [ações em um nível de] coerência que não depende do significado, e sim da capacidade de convencer, de manter acordados e de estimular os sentidos do espectador como uma música que não se dirige ao ouvido, mas ao sistema nervoso do ator e do espectador. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 128-129).

O ato de cantar cantos de tradição, de contexto ritual, como Grotowski processou, pode ser metaforizado no ato de colocar em movimento as rodas de um veículo velho e eficiente para um “êxtase laico”, em que o cantante e seu ouvinte podem ser lançados para um campo de sensações não-ordinárias sobre a percepção cotidiana que temos da realidade. Um campo infinitamente menos esotérico do que uma pessoa desavisada poderia crer, mas ligado apenas a uma percepção aguda do tempo presente, da consciência da presença em um mundo que se rege por forças naturais impossíveis de serem abarcadas somente pelo pensamento; enfim, uma dimensão de reconexão com uma fonte ancestral de conhecimento comum, ainda que coletivamente inconsciente, e que permite que se aja, na atualidade, com qualidade de presença, pois o contato com ela fortalece e localiza o espírito individual no tempo, que sabe que “[...] não está cortado, estéril, infecundo” (GROTOWSKI, 1996, p. 75), que tem a sensação concreta de uma raiz. Nesse sentido se confirma a ideia de Grotowski sobre o *performer* como um “[...] pontífex, um fazedor de pontes” (1996, p. 77). Os cantos lançam as cordas.

O canto de tradição é uma estrutura em si e, ao mesmo tempo, é um elemento externo que organiza e vivifica uma estrutura de ações. A repetição competente do canto, com respeito preciso à sua forma, melodia, tonalidade, ritmo, e, principalmente, à sua vibração, é um caminho de restauração da vida e do sentido interno que gerou o canto em um tempo remoto e, por consequência, da recriação do fenômeno de organicidade atualizada da presença do *performer* em voz e corpo, caracterizada por fluência tempo-rítmica e adaptabilidade às variáveis da situação performativa no instante em que esta acontece. Porém, o canto não pode ser visto como uma ferramenta independente e que se sobressai como o sujeito dentro da investigação e criação de Grotowski no *Workcenter*,

pois seria outra forma de objetificar o sujeito principal (o atuante), de maneira similar a que Caesar (2014) se refere ao artista sonoro contemporâneo e ao uso que este faz dos recursos de alta tecnologia.

Em linhas gerais, este autor comenta que a evolução veloz das ferramentas tecnológicas nos últimos anos, no campo da música eletroacústica, tem trazido uma crise cada vez maior ao compositor, o agente musical, em relação à sua obra e ao seu domínio sobre o dispositivo maquínico. Nessa perspectiva, aquele “[...] se crê sujeito do uso do dispositivo quando é mais que tudo seu objeto” (CAESAR, 2014, p. 4). E, de forma ainda mais ampliada, sugere que, em relação às altas tecnologias, “[...]isso implica em admitir que de algum jeito, simetricamente, prestamo-nos, seres humanos, ao papel de objeto delas” (CAESAR, 2014, p. 1). Como uma forma de realinhamento da relação homem/dispositivo tecnológico e como percepção da necessária re-objetificação da máquina, Caesar e outros compositores/músicos têm explorado o deslocamento dos equipamentos para ambientes naturais, para criar a partir da captação de sons vivos (de uma mata, por exemplo), tendo o computador como veículo, mas o corpo como ponte, imerso em um ambiente onde os sentidos se amplificam e a sonoridade eletroacústica pode encontrar uma dimensão orgânica de operatividade criativa renovada, que supere os clichês das “marcas tecnográficas”, que define como “[...] os trechos ou eventos em músicas que, por alguma maneira, manifestavam essa presença – sobretudo, quando ela parecia ali estar por involuntária permissão de compositores, talvez ingenuamente persuadidos de serem seus autores” (CAESAR, 2015, p. 2).

As reflexões e práticas atuais apresentadas por esse artista sugerem pontos de contato com o trabalho realizado no Teatro das Fontes, no que concerne às práticas psicofísicas e performativas que Grotowski nomeou como ecológicas. No que diz respeito à questão sobre os cantos de tradição e à objetificação do cantante, o paralelo com a cautela do diretor quanto a esses cantos, com sua “alta tecnologia vibratória”, está justamente nesse ponto em que é necessário que o *performer* mantenha a atenção ativa sobre a ação passiva, para que não se deixe levar pela potência de subjetividade que o canto gera, nem se iluda por rasas camadas de exotismo ou esoterismo, que podem encobrir o verdadeiro sentido e pragmática desses cantos. Esse é um erro comum entre aqueles que se aproximam desse tipo de trabalho, ansiosos por resultados formais

ou grandes revelações. Se, no primeiro caso, a relação amadurecida com o canto e a objetificação do sujeito atuante-sonante estão em risco de sucumbir à vibração – e nela colapsar, sem ter um padecimento de experiência no sentido de Larrosa –, no segundo caso, a objetificação reside na sua própria transformação em um clichê de formas idealizadas, na qual o canto, com sua vida oculta, é apenas melodia, mas não vibração, como Grotowski já apontava.

O canto é dimensionado como um instrumento vivo a serviço da vida do *performer*, das suas ações e do seu processo interior de abertura de percepções e transformação energética. Biagini (2013) problematiza e redimensiona a importância dos cantos dentro do trabalho, o que serve para ajudar a corrigir muitas mitificações que foram construídas em torno desse elemento na trajetória do diretor e do *Workcenter*. Ele afirma que “[...] o canto mesmo não tem importância. Se ele encontrar um espaço em você que não estiver obstruído, um espaço no qual alguma coisa possa crescer e nutrir o trabalho a ser feito, aí sim ele é importante” (BIAGINI, 2013, p. 189). E esse pensamento ainda se complementa desta forma: “As fontes antigas somos nós” (BIAGINI, 2013, p. 185).

Cantar os cantos de tradição ou, como Grotowski os nomeou desde o princípio, os antigos cantos vibratórios, pode também ser compreendido como um ato que reatualiza “cantos de experiência”, reforçando assim a visão de Biagini do cantante como a presença atualizada da ancestralidade. Por cantos de experiência, refiro-me ao sentido que Bondía (2013) emprega ao termo, partindo de Martin Jay. No texto de palestra proferida no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP, em 2013, o autor diz:

Não existe, na tradição, uma ideia de experiência, ou uma série reconhecível de ideias de experiência, mas o que temos é a aparição sincopada de uma série de cantos intensos, apaixonados, que tem a experiência como motivo fundamental, ou como tema fundamental, se entendermos a palavra tema num sentido musical [...] É algo assim como que pertencente aos fundos da vida, algo que às vezes treme, e quer se expressar, e que às vezes vira canto. Esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, de guerra, de luta contra as formas dominantes da linguagem, do pensamento e da subjetividade. Às vezes os cantos de experiência são cantos de dor, de lamentação, que expres-

sam o lamento de uma vida submetida, violentada, de uma potência engaiolada, de uma possibilidade presa, encadeiada. Às vezes [...] são cantos elegíacos, fúnebres, de despedida, de ausência e de perda. Às vezes [...] são épicos, aventureiros, de viajantes e de exploradores, dos que sempre vão para além do conhecido, para além do seguro e do assegurado, ainda que não saibam para onde. (BONDÍA, 2013, n.p.)

Nessa perspectiva, a ideia contida na reflexão acima reforça o sentido de cantos-presenças, tal qual Grotowski empregava. Desta forma, reafirma os cantos de tradição como expressões vivas em si mesmas e, simultaneamente, portadoras das vidas, registradas sonoramente, daqueles que anteriormente os cantaram, incorporando neles intenções e memórias de suas próprias experiências objetivas (diálogos com a esfera do cotidiano) e subjetivas (diálogos com a esfera do sagrado). Por isso, seu uso não é um sintoma de pseudocultura globalizada, mas um meio de conhecimento sobre a própria humanidade presente em um ser humano.

Ao terminar essa reflexão, indica-se o canto de experiência como algo que não assegura porquês objetivos, mas está motivado apenas pela subjetividade daquilo que está contido em si e em quem o canta. Essa forma de canção reafirma a abordagem experimental que o artista polonês e seus companheiros, na continuidade do *Workcenter*, empreenderam em relação aos elementos sonoro-musicais da tradição, como ferramentas de pesquisa de novos caminhos de criatividade. Isso demonstra ser este um processo contínuo e que não visa à estratificação pura e simples das formas, mas que, amparado por uma relação transversal entre práticas rituais do passado e práticas artísticas contemporâneas, permite que o trabalho siga em uma direção ativa e constante, em um terreno de pura experimentalidade e livre da busca por respostas objetivas. Entretanto, sem abrir mão do pragmatismo que a técnica – ou a técnica das técnicas – exige como meio de permanecer num estado de perene movimento investigativo.

No entanto, é importante também destacar os diferentes efeitos e campos poéticos que se abriram e se abrem com a continuidade dos trabalhos em torno dos cantos de tradição/de experiência explorados pelo *Workcenter*, tanto os afro-diaspóricos do Caribe, quanto os do sul dos Estados Unidos. Esses são os passos além que Grotowski esperava

que seus continuadores dessem, e os quais não tinha nenhum interesse em controlar.

O diretor polonês morreu em 1999, em Pontedera, Itália, deixando parte de sua vida convertida em sons, como fazem os compositores, e intenções, como fazem os maestros.

Referências

BARBA; SAVARESE. **A arte secreta do ator** – um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BIAGINI, Mario. Desejo sem objeto. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Palestra Laboratório Palavra Muda**. São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo - TUSP, 2013. Anotação pessoal.

CAMP, Marc-Antoine. Quem tem autorização para cantar o canto ritual?: notas sobre o status legal da música tradicional. **Revista da USP – Musicologia**, v. 77, São Paulo: USP, p. 76-89, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13657>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

CAESAR, Rodolfo. **Sujeito e objeto em loop**: escutar nas entrelinhas. Rio de Janeiro: SIMPOM, 2014.

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

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

_____. Tú eres hijo de alguien. In: **Máscara** – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, Ixtapalapa: Ed. Escenología, A. C., out., ano 3, n. 11-12. p. 69-75, 1996.

LIENHARD, Martin. **O Mar e o Mato** – Histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe). Salvador : EDUFBA/CEAO, 1998.

RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice**: within The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. New York: Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski sourcebook**.
Londres/Nova York: Routledge, 1997.

Data de submissão: 30/04/2019
Data de publicação: 30/06/2019

Abstract |

This article indicates problematizations regarding the practice developed by Jerzy Grotowski and his followers about the afro-diasporic traditional songs, pointing out conflicts, justifications and concordances regarding the notion of cultural appropriation, legitimate transmission and copyright. It further explores the ethics developed by the Polish director, by using the ancient vibratory chants as records of up-to-date ancestral human experiences. From the dialogue of texts by Grotowski and his later collaborators (Thomas Richards and Mario Biagini) and current ethnomusicological themes we problematize the notion of creative rights and freedom in processes involving contemporary artists and sources of traditional cultures, pointing to the need of a creative and relational *ethos* from the *performer* facing these materials.

Keywords: songs of tradition. theater. Performativity.