



PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES
INSTITUTO DE ARTES - UNESP

“Um hipopótamo pode estar oposto a uma girafa?”

**Um percurso possível pela
recepção na imprensa
brasileira das pesquisas
grotowskianas
(1966 - 1974)**

**ILDA MARIA DE ANDRADE
2025**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

Ilda Maria de Andrade

“Um hipopótamo pode estar oposto a uma girafa?”:

**Um percurso possível pela recepção na imprensa brasileira das pesquisas
grotowskianas (1966-1974)**

**São Paulo
2025**

Ilda Maria de Andrade

“Um hipopótamo pode estar oposto a uma girafa?”:

**Um percurso possível pela recepção na imprensa brasileira das pesquisas
grotowskianas (1966-1974)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes com a área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

A553h Andrade, Ilda Maria de, 1985-

“Um hipopótamo pode estar oposto a uma girafa?": um percurso possível pela recepção na imprensa brasileira das pesquisas grotowskianas (1966-1974) / Ilda Maria de Andrade. – São Paulo, 2025. 229 f.: il.

Nome artístico da autora: Ilda Andrade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marianna Francisca Martins Monteiro.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Grotowski, Jerzy, 1933-1999. 2. Diretores e produtores de teatro. 3. Teatro experimental. 4. Teatro - Brasil - História. I. Monteiro, Marianna F. M. (Marianna Francisca Martins). II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

ILDA MARIA DE ANDRADE

**“UM HIPOPÓTAMO PODE ESTAR OPOSTO A UMA GIRAFA?”:
Um percurso possível pela recepção na imprensa brasileira das pesquisas
grotowskianas (1966-1974)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes com a área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Tese aprovada em: 12/12/2025

Banca Examinadora

Profa. Dra. Marianna F. M. Monteiro
Instituto de Artes - Unesp | Orientadora

Profa. Dra. Tatiana Motta Lima
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio

Profa. Dra. Lidia Olinto do Valle Silva
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo
Instituto de Artes - Unesp

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Marianna Monteiro, pela orientação, rigor, confiança, doçura e amizade nesses 18 anos de parceria. Este trabalho, os anteriores e minha trajetória na pesquisa acadêmica seriam impossíveis sem você.

Às professoras Tatiana Motta Lima e Lidia Olinto, pelo compartilhamento, acolhida, colaboração, inspiração e amizade. Este trabalho, os anteriores e minha trajetória na pesquisa acadêmica seriam mais áridos sem vocês.

Ao professor Paulo Bio Toledo, pelo conhecimento, disponibilidade, compreensão e gentileza em participar da banca. Este trabalho seria mais difícil sem a sua referência.

Aos amigos que me alimentam e me inspiram nos debates pelas encruzilhadas grotowskianas, em especial, ao Thiago Miguel Sabino, Luciano Mendes de Jesus e Luciano Matricardi. Este trabalho seria mais solitário sem vocês.

Ao Instituto de Artes da Unesp, em especial, às pessoas que o constituem: todos os funcionários, os docentes e os discentes. Este espaço tem sido minha casa há quase 20 anos. Nele fui discente, monitora, estagiária, aplicadora, corretora, integrante, organizadora, bolsista e docente. Este trabalho, os anteriores e muito da minha trajetória de vida, inclusive acadêmica, foram possíveis graças aos encontros ocorridos nos seus espaços.

Aos meus pais, Orni e Zé do Bila, e ao meu irmão Pedro. Este trabalho e os anteriores são testemunhos do amor, respeito, cuidado, confiança e dedicação de vocês por toda a minha vida.

Às minhas amigas, pela paciência, apoio e carinho, mesmo em meus momentos de ausência. Este trabalho, os anteriores e minha vida ganham em cor e sentido graças a vocês.

Ao Tiago Bertolin, pela aventura de dividir a vida contigo. Este trabalho, os anteriores e muito da graça da vida não existiriam sem a sanidade mental que a consciência do seu amor me dá.

À Capes, pela bolsa que possibilitou a pesquisa.

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

RESUMO

Esta tese tem como escopo compreender como as pesquisas de Jerzy Grotowski chegaram e se difundiram no Brasil, especialmente, entre os anos de 1966 e 1974. Examina a recepção de suas proposições pela classe teatral em meio a um contexto de amplas transformações políticas, comportamentais e artísticas. O estudo analisa as relações estabelecidas a partir desse encontro, bem como o impacto da publicação de *Em Busca de um Teatro Pobre*, em 1971, e da visita de Grotowski ao Brasil, em 1974. Com esse propósito, foram coletadas e analisadas publicações da imprensa especializada em crítica teatral do período, bem como realizado um levantamento bibliográfico referente à pesquisa de Grotowski e seus comentadores, além dos campos da História do Brasil, da História do Teatro Brasileiro e dos Estudos Culturais. Resultou deste trabalho a percepção de que a existência de um descompasso entre a prática grotowskiana e a divulgação de suas pesquisas no país promoveu mal-entendidos e processos de mitificação de sua trajetória, ainda que de modo não propositado e à revelia de Grotowski. Conclui-se que foram várias as “ondas” de interesse sobre sua pesquisa, e este trabalho se constituiu como um esforço de exploração inicial sobre o assunto.

Palavras-chave: Jerzy Grotowski; teatro brasileiro; crítica teatral; história do teatro; recepção teatral.

ABSTRACT

This thesis seeks to understand how Jerzy Grotowski's research arrived and spread in Brazil, particularly between 1966 and 1974. It examines the reception of his propositions by the theatrical community within a context marked by broad political, behavioral, and artistic transformations. The study analyzes the relationships that emerged from this encounter, as well as the impact of the 1971 publication of *Towards a Poor Theatre* and Grotowski's visit to Brazil in 1974. To this end, publications from the specialized theatrical press of the period were collected and analyzed, along with a bibliographic survey on Grotowski's research and its commentators, as well as on the fields of Brazilian History, the History of Brazilian Theatre, and Cultural Studies. This work resulted in the perception that the existence of a mismatch between Grotowski's practice and the dissemination of his research in the country promoted misunderstandings and processes of mythification of his trajectory, albeit unintentionally and without Grotowski's knowledge. It is concluded that there were several "waves" of interest in his research, and this work constitutes an initial exploratory effort on the subject.

Keywords: Jerzy Grotowski; brazilian theatre; theatre criticism; history of theatre, theatre reception.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem do artigo publicado no Correio da Manhã, 29/05/1965.....	39
Figura 2 - Imagem da nota publicada no Última Hora, 08/10/1965.....	43
Figura 3 - As atrizes Eva Todor, Tônia Carreiro, Eva Wilma, Leila Diniz, Odete Lara, Norma Bengell e Cacilda Becker marcham na greve dos teatros	53
Figura 4 - #1 e #2 são notas publicadas no Diário de Notícias, 07/06/1967 e 04/07/1968. #3 foi publicada no Diário de Pernambuco, 01/02/1969. #4 foi publicada na Folha de São Paulo, 25/06/1968	68
Figura 5 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 09/02/1966	69
Figura 6 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 29/05/1966	74
Figura 7 - Imagens dos artigos publicados no Jornal do Brasil, 18/01/1968 e 31/01/1968	91
Figura 8 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 08/05/1968	93
Figura 9 - Imagem da matéria publicada na Folha de São Paulo, 18/09/1969 ..	98
Figura 10 - Imagem do artigo publicado no Correio da Manhã, 10/10/1969 ...	100
Figura 11 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 21/10/1969	102
Figura 12 - Imagem da nota publicada em <i>O Pasquim</i> nº 17, 16 - 22/10/1969	103
Figura 13 - Imagens de artigo publicado no Jornal do Brasil, 01/01/1970	110
Figura 14 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 23/06/1969	118
Figura 15 - Imagem do artigo publicado na Tribuna da Imprensa, 20/07/1969	123
Figura 16 - Imagem do artigo publicado no Diário de Notícias, 06/07/1969 ...	125
Figura 17 - Imagem do artigo publicado no Correio da Manhã, 26/02/1970 ...	127
Figura 18 - Imagem do artigo publicado no Diário de Notícias, 23/04/1969 ...	130
Figura 19 - Imagem do artigo publicado no Diário de Notícias, 24/04/1969 ...	130
Figura 20 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 19/04/1969	132
Figura 21 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 20/06/1969	134
Figura 22 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 14/10/1969	136
Figura 23 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 01/11/1969	137
Figura 24 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 20/11/1968	139
Figura 25 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 12/08/1969	142
Figura 26 - Imagem do artigo publicado no Correio da Manhã, 14/11/1969 ...	166

Figura 27 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 31/01/1970	169
Figura 28 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 14/08/1971	171
Figura 29 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 16/08/1971	173
Figura 30 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 10/09/1971	175
Figura 31 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 11/09/1971	178
Figura 32 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 25/09/1971	180
Figura 33 - Imagem do artigo publicado na Folha de São Paulo, 11/10/1972	182
Figura 34 - Imagem do artigo publicado na Folha de São Paulo, 05/11/1972	183
Figura 35 - Imagem do artigo publicado na Folha de São Paulo, 12/01/1973	184
Figura 36 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil em 02/04/1970	185
Figura 37 - Imagem do artigo publicado no Estadão, 12/05/1971	186
Figura 38 - Imagem do artigo publicado na Folha de São Paulo, 17/01/1974	187
Figura 39 – Imagem do artigo publicado no Estadão, 04/07/1974	188
Figura 40 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 05/07/1974	189
Figura 41 - Imagem do artigo publicado no Diário de São Paulo, 05/07/1974	189
Figura 42 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 04/07/1974	190
Figura 43 – Imagem do artigo publicado no Estadão, 05/07/1974	194
Figura 44 - Imagem do artigo publicado em A Crítica, 04/07/1974	195
Figura 45 - Imagem do Coquetel no Teatro Nacional de Comédia, 08/07/1974	197
Figura 46 - Imagem de Grotowski na conferência no Teatro Nacional de Comédia, 08/07/1974	198
Figura 47 - Imagem do artigo publicado no Jornal da Tarde, 11/07/1974	207
Figura 48 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 12/07/1974	209
Figura 49 – Imagem do artigo publicado no Estadão, 16/01/1980	214
Figura 50 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 01/03/1980	215

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CONTEXTO DO BRASIL E SEU TEATRO NA DÉCADA DE 1960	15
3	CONSTRUINDO UM GROTOWSKI NO BRASIL.....	64
3.1	Métodos poloneses de trabalho do ator	69
3.2	Teatro das treze filas: uma concepção diferente	74
3.3	Roda Viva e A voz ativa de 'Roda Viva' (II).....	91
3.4	Caos e fúria de um jovem rebelde	100
3.5	Construção, Comunidade, Comunicação	118
3.6	O Assalto (I) e (II).....	130
3.7	Um monólogo em "Lá" menor	134
3.8	Teatro por fotografia	139
3.9	Nem tudo é invenção	142
4	GROTOWSKI NO CONTEXTO TEATRAL BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970.....	147
4.1	Em Busca de um Teatro Pobre	165
4.2	Vinda de Grotowski ao Brasil	185
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	212
	REFERÊNCIAS	220

1 INTRODUÇÃO

“Naquele tempo eu pensava que era preciso colaborar com a Providência; mas a Providência não é somente o que salva você do naufrágio no qual todos os outros morrem, é também o que põe a salvo todos os outros enquanto arranca a mesa na qual você se segura, para afogá-lo num deserto de água (...) Você tem que continuar leal em relação à sua decisão, deve segui-la até às últimas consequências, percorrer até o fim o caminho indicado por ela.”

(Eugênio Barba)

Em agosto de 2025, ao buscar uma informação específica para este trabalho no livro *A terra de cinzas e diamantes*, de Eugenio Barba, me deparei com o trecho acima. Naquele momento, pela primeira vez em muito tempo, eu estava confiante de que conseguiria finalizar o processo do doutorado e, ao ler as palavras de Barba, eu chorei. Chorei porque senti que era exatamente isso o que eu estava fazendo: sendo leal à minha decisão e percorrendo até o fim o caminho indicado por ela, a despeito do naufrágio, individual e coletivo, no qual me afoguei muitas vezes desde o ingresso no doutorado, em março de 2020.

É importante aqui destacar que venho, desde a graduação, alimentando um contínuo e crescente interesse sobre diversos aspectos do trabalho do polonês Jerzy Grotowski. Estudei em meu trabalho de conclusão de curso seu conceito de ator santo, analisei no mestrado suas últimas falas públicas nas aulas ministradas no Collège de France e pretendia me aprofundar nos aspectos pedagógicos envolvidos na transmissão e desenvolvimento de suas propostas pelos seus herdeiros do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Esta pesquisa já foi muitas. Morreu e renasceu diversas vezes, mas seu recorte atual surgiu, numa noite de insônia em 2016, quando iniciava meu mestrado. Anotei em um bloco de notas do celular: “Grot br: quem está estudando hoje no br? como chegou? como reagimos?”. Após o naufrágio ocorrido com meus planos em 2023, me lembrei dessas perguntas e a pesquisa se reconfigurou. Seu atual propósito busca compreender como se deu a chegada das pesquisas de Grotowski ao Brasil, como foi sua recepção e que espécie de relação se construiu a partir desse contato.

Inicialmente, me lembrei de alguns artigos que havia lido anos antes e que se relacionavam, de algum modo, com essas questões. No livro *Mediações Performáticas latino-americanas II* (Carreira; Grammont; Rojo; Villar, 2004), havia o artigo de Fernando Mencarelli, *Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil*. A revista *Cuadernos de Picadeiro: Presencia de Jerzy Grotowski* (Instituto Nacional del Teatro, 2005) trazia os artigos *Apocalipse cum Brasília figura*, de Silvana Garcia, e *Grotowski y el teatro de grupo en el Brasil: El presente/ausente*, de André Carreira. Deste último, também havia o artigo *Referências Grotowskianas: Tensões Criativas na Cena Contemporânea Brasileira*, (Carreira, 2010).

Em comum, todos os artigos buscavam marcas da influência de Grotowski no teatro brasileiro através de experiências de grupos e coletivos teatrais contemporâneos. Embora fizessem alguma contextualização histórica, denotavam interesse nos processos e desdobramentos atoriais da proposta grotowskiana. Recorri a bibliotecas e bancos de dissertações e teses diversos, mas não encontrei outras pesquisas que tivessem se debruçado também sobre os aspectos históricos dessa relação ou que se aproximassem, de modo significativo, do meu recorte.

A percepção do grau de distinção desta proposta me assegurou de sua importância, entretanto, também me mostrou que, para compor uma metodologia que respondesse às minhas perguntas de pesquisa, precisaria descobrir outras fontes.

Assim sendo, decidi iniciar uma ampla busca por “Grotowski” e derivações, nos arquivos da imprensa na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e em acervos de jornais, como *Correio Braziliense*, *Correio da Manhã*, *Diário da Noite* - RJ, *Diário de Notícias* - RJ, *Diário de Pernambuco*, *Diário do Paraná*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de Londrina*, *Folha de São Paulo*, *O Dia*, *O Estado de Minas*, *O Estado de São Paulo*, *Última Hora*, entre outros.

Além dos materiais localizados em arquivos digitais, utilizei também aqueles organizados pela pesquisa de iniciação científica de Rodrigo Gonçalves de Abreu, *Grotowski ‘por escrito’ no Brasil: levantamento e balanço preliminar dos escritos de e sobre Grotowski publicados em jornais e revistas brasileiras entre os anos de 1960 e 1999*, realizada em 2011 e vinculada ao projeto trienal desenvolvido na época pela Profa. Dra. Tatiana Motta Lima, intitulado *Grotowski: Percurso, influências e desdobramentos*.

Com efeito, esse grande contingente de materiais forneceu dados importantes sobre as primeiras referências a Grotowski no país, mas, também, me atentou para a

necessária delimitação de seu escopo, pois foram mais de 500 referências encontradas por quase todo o território nacional. Nesse sentido, embora tenha lido todas, ao perceber que a maioria delas eram oriundas do eixo Rio-São Paulo, optei por concentrar a pesquisa nos materiais dessa região.

A leitura desses materiais evidenciou a necessidade de categorização, uma vez que reuniam tanto críticas extensas e discussões conceituais quanto breves notas e até palavras cruzadas que faziam referência a Grotowsk. Esse processo resultou em quatro tipologias: divulgações das turnês e das viagens de Grotowski e companhia; artigos sobre o contexto do grupo na Polônia; artigos com discussões de conceitos oriundos das propostas de Grotowski; e artigos que usam as propostas de Grotowski como chaves interpretativas de produções de grupos nacionais.

Iniciando o processo de análise aprofundada dos materiais selecionados e a elaboração da estrutura da tese, me deparei com diversos momentos de interesse pela pesquisa grotowskiana por parte da imprensa: o primeiro foi a efetiva chegada do nome de Grotowski ao Brasil no ano de 1966, gerando uma onda de interesse que perdurou por quase uma década, até 1974. Após um arrefecimento, um novo momento se deu a partir de meados dos anos 1980 até fins da década seguinte, 1990. Uma terceira onda surgiu a partir de 2005.

Nesse cenário, deparei-me, então, com mais uma escolha, desta vez acerca das limitações temporais, inclusive, para a realização da pesquisa. Se pretendesse cobrir todo o período, o trabalho se configuraria como um olhar panorâmico e esse não era o meu desejo. Se escolhesse um único período, temia que o trabalho ficasse incompleto. Em diálogo com minha orientadora, definimos que seria mais interessante uma abordagem aprofundada sobre o primeiro momento de contato entre a pesquisa grotowskiana e a classe teatral brasileira, a saber, entre 1966 e 1974.

Vale salientar que esse momento, no trabalho de Grotowski, corresponde ao seu sucesso mundial com o espetáculo *O Príncipe Constante* (1965), que excursionou por diversos países e o projetou, inclusive, na imprensa. Entretanto, também foi nesse período que uma crise se instalou no Teatro Laboratório, durante a preparação do que viria a ser seu último espetáculo, *Apocalypsis cum figuris* (1969), e, após uma viagem à Índia, Grotowski reapareceria fisicamente diferente e anunciando uma nova fase de sua pesquisa, afirmando não estar mais interessado em teatro. Para abordar esse período, selecionei os trabalhos de pesquisadores da época, como Tatiana Motta

Lima, Lidia Olinto, Thiago Miguel Sabino, Luciano Matricardi e Luciano Mendes de Jesus, além de materiais do próprio Grotowski e colaboradores.

A essa altura percebi, com espanto, o fato de que, embora tivesse me debruçado sobre a pesquisa grotowskiana por um longo tempo e estivesse apropriada dos materiais da crítica teatral que reuni, me escapava, em alguma medida, o conhecimento sobre o que estava acontecendo no teatro brasileiro naquele período. Portanto, o processo seguinte foi o de levantar uma bibliografia, inclusive historiográfica, sobre as questões que mobilizaram o teatro no Brasil em diálogo com o contexto perturbador, que incluía a tentativa e efetivação de um golpe de Estado, mudanças significativas na sociedade brasileira e os atravessamentos locais das transformações que ocorriam por todo o globo. Não havia como me aproximar de possíveis respostas às minhas perguntas motivadoras da pesquisa sem a realização de um esforço sério, de compreensão desse contexto.

Assim sendo, recorri nesse ponto à leitura de Paulo Bio Toledo, Edécio Mostaço, João Roberto de Faria, Zé Celso, Augusto Boal, Marcos Napolitano, Heloísa Buarque de Hollanda, Jacob Gorender, Celso Favaretto, Miliandre Garcia, Rosangela Patriota, Fernando Peixoto, entre muitos outros pesquisadores da história brasileira e de seu teatro.

No processo de alinhar todos esses elementos para a criação textual da tese, me deparei com a problemática de que seria preciso criar um ambiente para que pudessem vir à tona as conexões entre as grandezas da historiografia do teatro brasileiro e as pesquisas grotowskianas, mas que isso exigiria uma atenção redobrada para não me fixar somente em uma delas, sempre retornando ao ponto central do projeto: as conexões que se estabeleceram entre elas.

Nesse sentido, busquei privilegiar, na seção 2 deste trabalho, o modo como o teatro brasileiro, especificamente no eixo Rio-São Paulo, se organizava e quais eram as questões que mais o mobilizaram, e, ainda, como esse teatro se conectava às transformações de um período histórico tão conturbado. Acredito que essa seção também documenta o meu processo de aprendizagem em relação àquele momento e àquele teatro.

Na seção 3, o foco se aproximou das tipologias citadas anteriormente no que tange aos materiais, buscando aproximar e relacionar as pesquisas de Grotowski com as produções nacionais entre 1966 e 1969, bem como evidenciar o papel exercido pela imprensa, especificamente pela crítica teatral nos jornais, na expansão do

conhecimento sobre Grotowski no país. Simultaneamente, me apoiei em diversos autores para conseguir construir as pontes necessárias para a compreensão do que nos interessava, enquanto classe, nas proposições grotowskianas.

Seguindo essa linha de raciocínio, busquei abordar, na seção 4, de que modo as transformações das pesquisas de Grotowski, a partir do início da década de 1970, divergiram da leitura que o país fazia de seu trabalho, especialmente após o lançamento, em português, do livro *Em busca de um teatro pobre*. Além disso, trato da organização e os acontecimentos da primeira visita do polonês ao país, cuja repercussão também discuto.

Concluindo, na seção 5, teço minhas considerações finais acerca dos impactos e desdobramentos da relação entre Grotowski e sua recepção pelo teatro brasileiro, elaborando um breve panorama dos outros momentos de estreitamento dessa relação. Discuto também as lacunas deste trabalho e de que modo elas podem nutrir desejos de continuidade deste projeto e desta relação riquíssima, ainda pouco explorada.

O título deste trabalho, *Um hipopótamo pode estar oposto a uma girafa?* foi retirado de uma das primeiras conversas de Grotowski com jornalistas brasileiros ao desembarcar no país em 1974. Na ocasião, afirmou ser esta sua resposta quando perguntado se sentia que era o oposto de Brecht. Deste, Grotowski era admirador e, em 1997, dedicou sua segunda aula no Collège de France a ele e ao campo em que atuava, que nomeou de linha artificial. Foi explícito ao dizer que ambos não pesquisavam dentro do mesmo campo, pois ele, Grotowski, trabalhava na linha orgânica, constituindo pesquisas diferentes. No entanto, existia uma relação possível.

Creio que o sentido da resposta do polonês se adequa, também, a este trabalho, na medida em que, ao me perguntar sobre a relação entre a pesquisa grotowskiana e sua repercussão no imaginário teatral do país, reconheço, simultaneamente, as naturezas diversas, bem como seus vasos comunicantes.

2 CONTEXTO DO BRASIL E SEU TEATRO NA DÉCADA DE 1960

Ao me lançar nesta investigação, que visa compreender como se deu a recepção e a aderência às propostas de Jerzy Grotowski no Brasil, especialmente em seu momento inaugural, entre as fases teatral e parateatral¹, me deparei com uma exigência incontornável: era preciso revisitar o teatro brasileiro daquele período não apenas como cena artística, mas como espaço de produção simbólica atravessado por questões históricas, sociais e políticas. Compreender esse panorama mais amplo se revelou essencial para captar as zonas de fricção e ressonância entre o projeto grotowskiano e as inquietações da cena brasileira, marcadas por desejos de reinvenção, ruptura e pertencimento num campo cultural em constante negociação.

O que, afinal, nos interessaria em Grotowski? Para começar a delinear uma resposta, talvez seja necessário inverter a direção da pergunta: o que buscava o teatro brasileiro das décadas de 1960 e 1970? Quais eram suas urgências, seus impasses, suas inquietações? Em que contextos históricos e culturais essas perguntas emergiram, e de que forma se inscreviam nos embates mais amplos da vida social? Que projetos de teatro estavam em disputa ou em tensão no país? E mais: a quais correntes do teatro mundial, fossem elas estéticas, éticas ou políticas, o teatro brasileiro daquele momento se alinhava, resistia ou reinterpretava à sua maneira?

Por essa razão, este trabalho começa pela tentativa de contextualizar esse momento específico da história do teatro brasileiro, não como simples pano de fundo, mas como campo de forças ativo, repleto de contradições, desejos e embates. Embates esses que não estavam, de modo algum, desconectados dos debates que ocorriam em solos europeus ou estadunidenses naquele momento. Trata-se de esboçar um mapeamento de onde estávamos e com o que lidávamos enquanto classe teatral, imersa em uma realidade atravessada por regimes de poder, censura e resistência. Esse gesto de localização histórica nos permitirá, nos capítulos seguintes, compreender de forma mais ampla que país foi aquele que conheceu Grotowski em

¹ No texto *Da Companhia Teatral à arte como veículo* (2007, p. 226-243), o próprio Grotowski dividiu sua trajetória em quatro fases: "(1) *Fase Teatral ou Teatro dos Espetáculos* (1959–1970), com a produção de espetáculos e a centralidade do ator; (2) *Parateatro* (1970–1978), que recusa a produção de espetáculos, privilegiando a experiência participativa; (3) *Teatro das Fontes* (1979–1982), dedicado à pesquisa intercultural e às tradições performativas; (4) *Arte como Veículo* (1983–1999), focada na ação ritual e no efeito interior sobre o performer". Entre a terceira e a quarta etapa, alguns estudiosos reconhecem a fase transitória do *Objective Drama* (1983–1986).

1966, e, sobretudo, como essa relação foi se desenrolando, entre encontros, traduções e deslocamentos.

Pensar o teatro brasileiro, nesse contexto, implica assumir um desafio de outra ordem, que é pensar o próprio Brasil. Não se trata de uma condição exclusiva deste tema, afinal, é fato observável que toda produção artística está inevitavelmente imbricada em seu tempo, atravessada por forças históricas, sociais e simbólicas que a constituem. No entanto, reconhecer essa indissociabilidade entre arte e contexto não torna a análise mais simples. Ao contrário, ela se torna mais exigente, mais densa, mais profundamente implicada. É por isso que se faz indispensável um esforço de delimitação e leitura do período histórico em questão e é por ele que esta tese precisa começar.

Vale lembrar que o início daquela década carregava grandes doses de tensão e de otimismo, numa queda de braço que seria decidida em pouco tempo. O país ainda andava no ritmo dos anos 50, com a construção de Brasília, uma aceleração da industrialização e aumento do êxodo do campo para as grandes cidades.

Esse período de profundas transformações político-sociais deixou suas marcas e reverberações no teatro brasileiro de então, mais especificamente, o que se construía no eixo Rio-São Paulo. As duas maiores cidades brasileiras foram um espelho das mudanças, com reflexos, por vezes precisos, por vezes invertidos e, por vezes ainda, deformados.

O teatro brasileiro estava em busca de sua própria identidade. A montagem de *Vestido de noiva*, em 1943, pela companhia carioca Os Comediantes, marcou um ponto de inflexão, dando novo impulso à criação e ao surgimento de companhias teatrais. Embora a maioria dessas companhias fosse amadora, esse movimento gerou um interesse crescente pela formação de atores no Brasil. Processo este que culminou na criação da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), ambos em São Paulo, no ano de 1948.

Inaugurada por Alfredo Mesquita² e, posteriormente integrada à Universidade de São Paulo em 1969, a EAD foi responsável pela formação de uma geração de atores, críticos e dramaturgos que desempenharam um papel crucial no fortalecimento

² Alfredo Mesquita (1907–1986) foi um jornalista, dramaturgo, diretor teatral e uma das figuras centrais na consolidação do teatro moderno no Brasil. Influenciado por modelos europeus, especialmente o *Théâtre National Populaire* francês, buscava uma pedagogia teatral pautada na disciplina, no rigor técnico e no compromisso ético. Sua atuação também foi marcada pelo incentivo à profissionalização do teatro no país e por uma visão humanista e plural da cultura.

do teatro nacional nas décadas seguintes. A EAD não apenas ampliou as discussões sobre o fazer teatral, mas também contribuiu para a diversificação das práticas e das abordagens artísticas. Esse movimento foi de fundamental importância para os desafios que a classe artística enfrentaria na década de 1960 e para a consolidação de São Paulo como o segundo maior polo teatral do Brasil naquele período.

O TBC, fundado pelo empresário italiano Franco Zampari³, possuiu um papel crucial na consolidação do que Décio de Almeida Prado (2001, p. 43) chamou de “novo profissionalismo” no teatro nacional. Com montagens baseadas em autores internacionais e textos clássicos, além da direção de profissionais estrangeiros, o TBC se destacou por adotar uma estrutura administrativa mais sofisticada do que a de outras companhias da época. Além disso, o se tornou um importante centro de formação de atores, empregando muitos dos alunos das primeiras turmas da EAD. Durante 16 anos, a companhia representou o epítome do trabalho teatral no Brasil.

Nesse cenário, o teatro paulistano entrou na década de 1960 com o TBC, em seus anos finais lutando para se manter em meio às transformações significativas, mas encerrando suas atividades como companhia teatral em 1964.

Além disso, a cena teatral de São Paulo contava com o Teatro de Arena, fundado em 1953 sob a influência do TBC, que, a partir de 1956, se uniu ao Teatro Paulista do Estudante (TPE) e radicalizou seu discurso político e dramático. Outro nome importante foi o Teatro Oficina, fundado em 1958 por estudantes de direito da Faculdade de Direito do Largo São Francisco (USP), além de diversas outras companhias profissionais e amadoras. O Teatro de Arena e o Teatro Oficina serão revisitados ao longo deste trabalho, dado o impacto significativo que tiveram na trajetória do teatro brasileiro.

Uma marca do teatro nesse início de década foi a tensão entre duas abordagens: de um lado, a discussão das questões nacionais, tanto na dramaturgia quanto na prática teatral; de outro, um teatro com uma perspectiva internacionalista, que se referenciava em obras estrangeiras. Este último, representado pelo TBC,

³ Franco Zampari (1898–1966) foi um empresário ítalo-brasileiro diretor da companhia Matarazzo e entusiasta das artes. Fundou o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948, em São Paulo, com o objetivo de profissionalizar o teatro nacional. Sob sua liderança, o TBC trouxe diretores e cenógrafos europeus, como Ziembski e Adolfo Celi, e formou um elenco com nomes como Tônia Carrero, Paulo Autran e Cacilda Becker. Zampari também foi peça-chave na construção do Theatro São Pedro e na criação da Companhia Brasileira de Comédias.

começou a ser questionado, no final da década de 1950, pelo Teatro de Arena, que passou a articular um discurso mais comprometido com a realidade brasileira.

O Teatro de Arena de São Paulo surgiu em 1953 a partir da primeira turma de formandos da EAD. Liderado por José Renato⁴, que havia realizado na instituição uma pesquisa sobre a forma arena enquanto espaço cênico, o grupo encontrou nesse modelo uma forma de transitar da condição de estudantes para a de profissionais. O formato de arena não apenas permitiria uma economia de custos em comparação ao palco italiano, mas também se adaptava bem a espaços não convencionais, como fábricas e escolas, ampliando as possibilidades de encenação. Foi justamente essa flexibilidade que possibilitou a profissionalização de jovens recém-formados da EAD, como o próprio José Renato.

Vale citar que, no ano de sua fundação, o Teatro de Arena se apresentou no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e passou a ensaiar em um espaço emprestado pelo TBC. Em 1955, a companhia conquistou uma sede própria, se tornando, segundo Said (2017, p. 541), “o primeiro teatro de Arena com localização fixa na América do Sul”. Seus primeiros espetáculos consistiam, em sua maioria, em montagens de textos estrangeiros, habitualmente traduzidos e dirigidos por José Renato.

A partir do modelo de arena, que propunha uma nova maneira de estar em cena, surgiu também uma reflexão sobre o conteúdo dos espetáculos. Nas discussões sobre o teatro brasileiro, como citado acima, duas tendências se destacavam claramente: uma que buscava se alinhar às tendências e debates internacionais sobre o teatro, em especial os europeus, dos quais o Brasil ainda fazia parte apenas de forma marginal; e outra, de base nacionalista, que procurava construir um teatro brasileiro a partir de nossas próprias referências, temáticas e, de certo modo, com um caráter mais autêntico e com a nossa cara.

Décio de Almeida Prado (2001, p. 39) exemplifica essas discussões em *O Teatro Brasileiro Moderno*, ao explorar as semelhanças e diferenças entre Alfredo Mesquita, fundador da EAD, e Paschoal Carlos Magno⁵, criador do Teatro do

⁴ José Renato (1926–2011) foi ator, diretor e fundador do Teatro de Arena de São Paulo em 1953. Atuou também como diretor da Escola de Arte Dramática (EAD) e teve importante papel na formação de novos profissionais. Encenou obras de autores nacionais e estrangeiros com enfoque crítico e inovador, e sua trajetória é marcada pelo engajamento artístico e político, especialmente nos anos 1950 e 1960, durante o ciclo de renovação estética e ideológica das artes cênicas no país.

⁵ Paschoal Carlos Magno (1906–1980) foi diplomata, jornalista e dramaturgo. Promoveu a formação de jovens atores e encenou clássicos com o intuito de popularizar a cultura teatral e teve papel

Estudante do Brasil (TEB). Embora ambos tivessem contato com a cultura teatral europeia, seguiram caminhos distintos: Mesquita priorizou uma formação baseada na disciplina e no rigor profissional, buscando um afastamento das práticas amadoras. Já Paschoal Carlos Magno adotou uma postura mais ligada à agitação cultural, valorizando traços tradicionais do teatro nacional, como a improvisação característica das companhias amadoras.

Retomando o percurso do Teatro de Arena, em 1956 ocorreu sua fusão com o TPE, momento em que a preocupação com a função social do teatro ganhou destaque. O TPE havia surgido no ano anterior como um grupo amador formado por estudantes ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que tornava a dimensão política intrínseca à sua atuação. O grupo buscava formas de abordar criticamente a realidade nacional em cena e contava, entre seus integrantes, com nomes que se tornariam fundamentais para o teatro brasileiro, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho.

Nesse contexto, um olhar mais crítico sobre o modo de produção do TBC, especialmente, embora não exclusivamente, começou a se desenvolver dentro do Teatro de Arena. Em entrevista concedida a Fernando Peixoto (1985, p. 46) Gianfrancesco Guarnieri observa que:

A gente percebia também que tudo o que era feito pelo TBC não tinha relação consequente com a realidade brasileira. Era um teatro de nível cultural, mas não era aquela a nossa proposta. Os espetáculos deles não tinham uma preocupação com o país, com o público, não se situavam onde estavam sendo feitos. Era quase que apenas uma cópia e mesmo quase que imposição daquilo que vinha sendo feito fora.

Esse aspecto é fundamental porque o teatro brasileiro, historicamente, foi fortemente influenciado pelos palcos europeus: inicialmente pelos portugueses, depois pelos franceses e, a partir da década de 1930, com a ascensão dos regimes totalitários na Europa, passou a receber um número significativo de artistas estrangeiros vindos daquele continente.

fundamental na difusão do teatro amador e estudantil, além de apoiar iniciativas regionais e projetos de descentralização cultural. Foi também responsável pela criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1959, órgão voltado ao estímulo da atividade teatral no país.

O polonês Ziembinski⁶, por exemplo, dirigiu *Vestido de Noiva*, em 1943, mencionado anteriormente. Com o surgimento do TBC, fundado por um empresário italiano, houve um novo influxo de diretores europeus, em especial italianos, que trouxeram consigo uma lógica de encenação centrada na montagem de textos estrangeiros traduzidos para o português, muitas vezes descolados das questões sociais e culturais brasileiras, seja por desinteresse, seja por escolha estética deliberada.

Também nesse período, Augusto Boal⁷ chegou ao Teatro de Arena, após uma temporada de estudos sobre o sistema de Stanislavski nos Estados Unidos. A partir da confluência entre a entrada de novos integrantes e a busca por um trabalho cênico mais comprometido politicamente, o grupo começou a delinear suas diretrizes de criação. Entre essas frentes estavam os laboratórios de interpretação, conduzidos por Boal, e os seminários de dramaturgia. Em ambos os espaços, se buscava construir uma dramaturgia, tanto textual quanto atoral, que dialogasse com a realidade brasileira, representando suas tensões e contradições. Um palco onde o país se encontrasse, de algum modo, consigo mesmo.

Os seminários de dramaturgia tiveram início em 1958, realizados aos sábados pela manhã, e se estenderam por cerca de dois anos. Inicialmente voltados aos integrantes do Teatro de Arena, os encontros foram gradualmente se abrindo a interessados externos, transformando-se em um espaço fértil de troca e reflexão sobre a construção de um teatro político e comprometido com as questões nacionais.

De acordo com a pesquisadora Maria Christina da Silva, em sua dissertação de mestrado *O Teatro de Arena na arena do Brasil* (2008, p. 78), o Teatro de Arena foi pioneiro no Brasil ao se estruturar como um grupo profissional que buscava, de forma coletiva, refletir sobre sua prática artística e gerir suas atividades, sempre orientado por um compromisso com a realidade social do país. Essa postura se consolidou especialmente nos encontros dos seminários de dramaturgia, em que, por

⁶ Zbigniew Marian Ziembinski (1908–1978) foi um ator e diretor teatral polonês naturalizado brasileiro, que chegou ao país em 1941. Com formação europeia, introduziu no país uma nova concepção de encenação, baseada em rigor formal, simbolismo e expressividade plástica. Atuou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigiu o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e fundou companhias próprias, colaborando com a profissionalização e a direção cênica brasileira.

⁷ Augusto Boal (1931–2009) foi um dramaturgo, diretor, teórico e ativista político brasileiro, reconhecido internacionalmente por desenvolver o Teatro do Oprimido, metodologia teatral voltada à transformação social e à emancipação dos espectadores. Influenciado por Bertolt Brecht e Paulo Freire, propôs formas teatrais participativas, como o teatro-fórum e o teatro invisível, nas quais o espectador se torna protagonista da ação dramática. Exilado durante a ditadura militar, difundiu suas ideias por diversos países da América Latina, Europa e África.

meio de debates intensos, sucessivas reescritas e embates de ideias entre artistas como Vianinha, Guarnieri, Boal, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Roberto Freire e José Renato, emergiu uma nova forma de pensar a dramaturgia nacional. Esse processo foi fundamental para o desenvolvimento de uma proposta teatral de base popular e nacionalista, que desafiou e ajudou a romper com os preconceitos então vigentes nos meios artísticos contra o autor e o dramaturgo brasileiro.

Convém citar que os seminários realizados pelo Teatro de Arena geraram ramificações em outras cidades, como Recife e Rio de Janeiro, ampliando o alcance de suas discussões e práticas. Além disso, vários dos membros do grupo desempenharam um papel fundamental na criação dos Centros Populares de Cultura⁸ (CPCs), ligados à União Nacional dos Estudantes⁹ (UNE).

Em seu artigo publicado na edição dedicada ao Teatro de Arena da revista *Dionysos*, *Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois*, Carmelinda Guimarães destaca um evento promovido pelo Sesc São Paulo em 1975, que reuniu integrantes históricos do Teatro de Arena para avaliações do percurso do grupo sobre diversos aspectos. Nele, a autora buscou analisar, especificamente, as discussões que envolveram o papel dos seminários de dramaturgia. Em certo momento, ela descreve a estrutura das atividades que compunham os seminários, que, segundo Guimarães (1978, p. 67), eram:

Divididas em três partes: I - Prática; a) Técnica de dramaturgia e b) Análise e debates de peças; II - Teórica; a) Problemas estéticos do teatro; b) Características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) Estudo da realidade artística e social brasileira e d) Entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro; III - Burocrática; a) Seleção e encaminhamento de peças inscritas nos seminários e b) Divulgação de teses e resumos dos debates.

⁸ Os Centros Populares de Cultura (CPCs), ativos entre 1961 e 1964, reuniram jovens artistas e lideranças estudantis em torno do projeto de formular uma cultura popular crítica. Foram formalmente instituídos como órgão cultural da UNE em 1962, atuando inicialmente no Rio de Janeiro e, depois, em outros estados brasileiros.

⁹ A União Nacional dos Estudantes (UNE), fundada em 1937, é a principal entidade de representação dos estudantes universitários no Brasil. Organizada por diretórios estudantis e federações acadêmicas, atuou intensamente na vida cultural e política do país, especialmente a partir dos anos 1950, participando de movimentos de democratização, reformas educacionais e iniciativas culturais como os Centros Populares de Cultura (CPC), sendo reprimida após 1964, permaneceu como símbolo de mobilização estudantil, retomando suas atividades após sair da clandestinidade com a redemocratização.

Dentro desse intenso ritmo, o Teatro de Arena estreou a peça *Eles não usam black tie* (1958), escrita por Gianfrancesco Guarnieri, em uma tentativa de salvar o grupo das dificuldades financeiras. O sucesso da montagem foi decisivo para garantir a continuidade das suas atividades, incluindo a consolidação dos seminários de dramaturgia. Voltaremos ao Teatro de Arena mais adiante. Importante destacar que, nesse mesmo período, também se fundou o Teatro Oficina, outra companhia paulistana essencial para este estudo.

O Teatro Oficina surgiu como um grupo amador formado por estudantes de direito do Largo São Francisco e apresentou seu primeiro espetáculo no Teatro de Arena em 1958. Composto por jovens que, inicialmente, não viam o teatro como uma profissão, o grupo valorizava a prática teatral como uma forma de enriquecimento cultural. Eventualmente, muitos dos seus integrantes se profissionalizaram.

Ao recordar o início do Teatro Oficina, Zé Celso¹⁰ (1998, p. 23) relembra que escreveu o texto do primeiro espetáculo do Oficina, *Vento forte para papagaio subir*, durante as férias em sua cidade natal, Araraquara, interior de São Paulo. Ao retornar, os colegas do grupo se entusiasmaram com a peça e decidiram que a encenariam, juntamente com *A ponte*, de Carlos Queiroz Telles, outro membro do grupo. A estreia ocorreu no dia de uma greve geral, no teatro Os Novos Comediantes¹¹, espaço que, mais tarde, se tornaria a sede do Oficina, em 1958, e foi recebida positivamente tanto pelo público quanto pela crítica.

Naquele momento, o Teatro Oficina buscava consolidar seu lugar entre as companhias paulistanas¹², enfrentando os desafios de um cenário artístico ainda em formação. Para ampliar sua presença e criar formas de contato com o público, o grupo apostava em estratégias criativas de circulação, como os chamados “teatros em domicílio”, que eram apresentações realizadas em residências, garagens, salões ou outros espaços não convencionais. Essas iniciativas favoreciam uma relação mais direta com os espectadores e, ao mesmo tempo, o grupo se dedicava ao

¹⁰ José Celso Martinez Corrêa (1937–2023), conhecido como Zé Celso, foi fundador do Teatro Oficina, cuja obra rompeu com a rigidez do teatro, incorporando elementos de ritual, improvisação, erotismo e participação do público. Zé Celso foi um defensor da arte como forma de libertação coletiva. Perseguido pela ditadura militar, exilou-se nos anos 1970, mas retornou ao Brasil e continuou seu trabalho na companhia até sua morte.

¹¹ O Teatro Novos Comediantes foi uma companhia teatral e casa de espetáculos paulistana cuja sede se tornou a do Teatro Oficina.

¹² Naquele momento, as principais companhias profissionais da cena paulistana, além do TBC e do Teatro de Arena, eram: Companhia Nydia Lícia – Sérgio Cardoso, Companhia Teatro Cacilda Becker, Companhia Maria Della Costa e Companhia Tônia - Celi - Autran.

aprimoramento de sua prática artística, experimentando linguagens e construindo um repertório estético próprio.

Conforme o pesquisador Miguel Hernandez, em sua dissertação de mestrado *Ensemble dos atores - Ensemble dos espectadores: relações, contágios e inversões no Teatro Oficina*, os caminhos encontrados pelo grupo para financiar seus primeiros trabalhos foram viabilizados, em parte, pelo fato de que muitos de seus integrantes pertenciam a famílias das elites brasileiras, fator que permitiu certo fôlego financeiro inicial. Nas palavras do autor (2018, p. 41):

Esse pertencimento a determinada classe se refletia também no público que queriam atingir com o trabalho artístico. Era um teatro produzido por artistas e intelectuais da classe média para um público que compactuava com o referencial cultural, com as angústias, reflexões e buscas de uma classe em determinado período histórico.

Ainda segundo o autor, esse contexto foi propício ao surgimento das atividades do Teatro Oficina, pois, na São Paulo daquele período, se consolidava a valorização de uma cultura de elite associada a modelos europeus. Esse imaginário aparecia tanto no prestígio concedido aos diretores estrangeiros do TBC quanto na forte presença do pensamento francês, especialmente da filosofia existencialista de Sartre, na formação dos intelectuais paulistanos. Nesse cenário, o capital social e simbólico de alguns integrantes do grupo, oriundos de famílias das elites, podia atuar como uma forma de legitimação do projeto artístico do Teatro Oficina.

Depois da montagem de *A incubadeira* em 1959, segundo espetáculo escrito por Zé Celso que obteve grande repercussão ao ser premiado no II Festival dos Estudantes em Santos, o grupo permaneceu com a peça em cartaz por dois meses no Teatro de Arena, com lotação cheia. Esse período também foi marcado pela montagem de *As Moscas*, de Jean-Paul Sartre, que foi apresentada no Teatro Aliança Francesa.

O Teatro Oficina iniciou a década de 1960 com uma parceria com o Teatro de Arena, realizando a montagem de *Fogo Frio*, texto de Benedito Ruy Barbosa, que surgiu a partir de um dos seminários de dramaturgia do Arena. Para essa produção, o elenco do Oficina conduziu uma pesquisa aprofundada sobre a realidade camponesa no Brasil e teve a oportunidade de se familiarizar com as técnicas stanislavskianas, sob a orientação de Augusto Boal, nos laboratórios de interpretação da outra companhia.

Ainda, em mais uma montagem inspirada em Sartre, o texto *A Engrenagem* foi adaptado por Zé Celso e Augusto Boal. Os direitos autorais foram cedidos a ambos durante a visita do filósofo francês a São Paulo naquele ano. Essa adaptação evidencia a estreita relação entre o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, uma conexão que se consolidava gradualmente desde o início das atividades do grupo. A colaboração entre as duas companhias reforçou o intercâmbio de ideias e práticas cênicas, marcando um momento de intensa troca intelectual e artística.

Naquele ano, Jânio Quadros assumiu a presidência da República, sucedendo Juscelino Kubitschek, enquanto João Goulart assumiu a vice-presidência. Essa configuração de espectros políticos, com Jânio, oriundo de uma direita populista, e Goulart, representando uma esquerda trabalhista, se tornaria um elemento crucial na disputa de narrativas políticas que se intensificaram nos meses seguintes. Sete meses após sua posse, Jânio renunciaria em uma tentativa fracassada de autogolpe, o que desencadearia a primeira grande crise social da década: a campanha pela legalidade, que visava garantir a posse de João Goulart na presidência.

Vale destacar que, no momento da renúncia de Jânio, João Goulart se encontrava em uma visita oficial à China. Esse fato foi explorado pelas narrativas golpistas, que alegavam que o vice-presidente tinha intenções de instaurar o comunismo no Brasil, o que reforçava a ideia de que ele não deveria assumir a presidência. Após intensas negociações, João Goulart foi empossado como presidente, mas sob um arranjo parlamentarista, com Tancredo Neves assumindo o cargo de primeiro-ministro. Essa solução política visava apaziguar os ânimos de setores golpistas de direita e militares, ao mesmo tempo que procurava moderar as expectativas de grupos que ansiavam por uma revolução nos moldes da revolução cubana, anos antes.

Esse acordo, no entanto, não durou muito. Em 1963, um plebiscito foi realizado e o regime presidencialista saiu vitorioso, restabelecendo a forma de governo com João Goulart assumindo plenamente suas funções no Executivo. Essa mudança reacendeu a tensão em diversos setores, estimulados não apenas por forças internas, mas também por recursos da campanha anticomunista e por promessas de apoio bélico do governo dos Estados Unidos da época. Fatos recorrentes em diversos períodos da história brasileira, inclusive, bastante atuais.

Considero relevante, neste ponto, abordar como vinha se desenvolvendo o trabalho de Jerzy Grotowski, que se iniciava nesse mesmo período na Polônia. Em

meu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Arte - Teatro, *O ator santo de Grotowski* (2012), busquei compreender a gênese do conceito de ator santo e, para isso, me debrucei sobre esse exato momento da pesquisa grotowskiana. Recorro a esse trabalho para a construção de uma síntese das perguntas e das buscas de Grotowski entre as décadas de 1950 e início dos anos 1960.

Denominada, na década de 1990, por Grotowski como *A Arte como Apresentação* ou *Teatro dos Espetáculos*, sua primeira fase de pesquisa teve início com a fundação, em Opole, do Teatro das 13 Fileiras. O nome foi escolhido em razão da configuração inicial do espaço físico, composto por treze filas de poltronas e um pequeno palco. Nesse contexto, o encenador compreendia o trabalho do ator como parte da *mise-en-scène* e se dedicava a responder a uma questão central: qual era a essência do teatro?

A primeira tentativa de resposta grotowskiana para essa questão foi buscada na própria teatralidade, com forte influência de Meyerhold, além da sempre presente influência de Stanislavski. O teatro era concebido como um ritual laico ou um jogo ritual, no qual o ator deveria obedecer ao que Grotowski denominava de “lógica da forma”, guiada pelas leis da teatralidade e pela estrutura da cena, se afastando de movimentos naturais ou do corpo cotidiano. Nesse período, havia também a intenção de romper com a separação entre ator e espectador, colocando ambos como participantes de um mesmo “participáculo”. A noção de sagrado, o *misterium* moderno, segundo ele, não estaria fora da cena, mas nos próprios participantes do jogo teatral.

A partir do espetáculo *Shakuntala* (1961) ocorreu um deslocamento de foco, quando Grotowski passou a enfatizar o trabalho do ator e exigir dele um empenho interior, sustentando suas ações por meio de associações íntimas. O ator era visto, inicialmente, como produtor de signos capazes de afetar a coletividade dos espectadores. O conceito de “lógica dos contrastes”, presente desde os primeiros trabalhos, foi renomeado para “dialética de apoteose e derrisão” após *Os Antepassados* (1961), designando o choque de opostos, como a sobreposição entre o sagrado e o profano, com o objetivo de atingir o inconsciente coletivo. Nesse processo, o encenador passou a modelar a relação entre ator e espectador por meio do arquétipo central, entendido como uma forma simbólica de conhecimento ou modelo de destino humano enraizado na tradição cultural, utilizado como metáfora operacional, distinta da noção psíquica junguiana.

O trabalho na chave arquetípica acabou por aprofundar a pesquisa no trabalho sobre o ator. Em *Shakuntala*, Grotowski empregou o termo “transe do ator” para descrever o estado de concentração e mobilização de energias interiores necessário à realização das partituras vocais e gestuais. A partir de *Kordian* (1962), o treinamento começou a se organizar de maneira mais sistemática. Deixou de ser apenas um meio subordinado à *mise-en-scène* e passou a buscar a criação de partituras precisas de corpo e voz, dando forma a um processo mais consciente e rigoroso de preparação do ator.

Em 1962, com a mudança de nome para Teatro Laboratório, ocorreu a primeira grande inflexão no trabalho de Jerzy Grotowski. Nesse momento, o foco se aprofundou ainda mais no trabalho com os atores e, sobretudo, no trabalho do ator sobre si mesmo¹³. Foi nesse contexto que emergiu a noção de “Teatro Pobre”, apresentada no espetáculo *Akropolis* (1962) como uma nova resposta à pergunta sobre a essência do teatro. Uma das características do “Teatro Pobre” naquele momento era a supressão de elementos considerados supérfluos¹⁴, como maquiagem, cenografia elaborada, iluminação ou sonorização artificial, em contraste com o que Grotowski chamou de “Teatro Rico”, que buscava competir com as mídias audiovisuais. Grotowski afirmava que o teatro poderia existir sem esses recursos, mas jamais sem a relação viva entre ator e espectador.

Em 1963, durante a preparação do espetáculo *Doutor Fausto*, surgiu o conceito de ator-santo, consolidando a centralidade do ator no processo criativo. O ator-santo era aquele que se dedicava ao autoconhecimento e ao autossacrifício, se oferecendo ao público em um gesto de confissão e desnudamento interior. Nesse período, o treinamento psicofísico se intensificou, visando eliminar resistências tanto físicas quanto psíquicas. O antigo conceito de “transe” foi reformulado e substituído pelo termo autopenetração, entendido como o processo pelo qual o ator utiliza o personagem, ou arquétipo, como um instrumento para dissecar suas experiências mais íntimas e promover a autorrevelação. Esse percurso de eliminação de bloqueios,

¹³ A noção de “trabalho sobre si” emerge em Stanislavski e se referia ao autodesenvolvimento do ator, voltado à conquista de uma vida interior autêntica para o papel. Grotowski radicalizou essa concepção, entendendo o processo como via de autopenetração e desnudamento, em que o ator buscava eliminar resistências físicas e psíquicas, transformando a prática teatral também em exercício de autoconhecimento.

¹⁴ “Supérfluo” aqui, não era uma regra fixa em si, mas variava a cada projeto. Ou seja, um elemento que fosse considerado não essencial na montagem de “Akrópolis”, por exemplo, poderia ser considerado essencial em “Doutor Fausto”.

em vez da simples aquisição de técnicas, foi denominado por Grotowski de via negativa.

De se notar que a progressão dos conceitos de Grotowski durante os primeiros anos de sua pesquisa se moveu da busca pela teatralidade na *mise-en-scène* (1959), passando pela formulação de uma estrutura dramática baseada na dialética de apoteose e derrisão e no arquétipo (1961), até culminar na poética do Teatro pobre e na exigência ética do ator-santo e da autopenetração (1963). Após a consolidação do foco no ator como sujeito principal da pesquisa, ocorrida com o processo que gerou o espetáculo *O Príncipe Constante* (1965), a radicalização levou ao abandono gradual da ideia de espetáculo, resultando na fase do Parateatro (pós-1970), que buscava o encontro humano direto. Voltaremos a essa transição em capítulos posteriores deste trabalho.

Nesse ínterim, o Teatro de Arena estreou *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho e direção de Augusto Boal, que acompanhava a trajetória de ascensão e a ruína de um pequeno time de futebol do interior, expondo o jogo de interesses, a compra de resultados e a corrupção como parte da engrenagem do futebol brasileiro. *Fogo Frio* (1960), de Benedito Ruy Barbosa e, também, dirigido por Augusto Boal, tratava da realidade agrária, abordando a situação dos coletores de café permanentemente ameaçados pelo “fogo frio” das geadas.

Ainda em 1960, o grupo apresentou *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e direção de José Renato, que, por meio de quadros satíricos e de um narrador itinerante, expunha as contradições do continente, como a desigualdade, a exploração econômica e as engrenagens do imperialismo. No ano seguinte, com *O Testamento do Cangaceiro* (1961), de Chico de Assis e direção de Augusto Boal, o Arena abordou o imaginário do sertão, narrando a despedida de um ex-cangaceiro, cuja memória remetia a uma vida marcada por resistência, violência e marginalização.

Em 1962 o Arena montou *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht e direção de José Renato, explorando com o teatro épico. Na peça, uma mãe tenta manter os filhos afastados da guerra civil espanhola, até perceber que a neutralidade, diante da injustiça, é também uma forma de consentimento.

Ao se apresentar em diferentes regiões, o Arena acabou estabelecendo uma conexão mais estreita com os setores populares de outras partes do Brasil. Esse movimento culminou em uma maior aproximação com a UNE, além de dar início aos trabalhos dos CPCs. Ressalto que não foi a primeira aproximação do Arena com o

movimento estudantil, uma vez que o Teatro Paulista do Estudante (TPE) se fundiu ao Arena em fins da década de 1950, como visto anteriormente neste capítulo. No entanto, esse novo encontro com o movimento estudantil dá a ver como este movimento teve grande influência na história da cultura brasileira e, de modo específico, na história do teatro brasileiro daquele momento.

Com efeito, o que ambas as instâncias buscavam era uma aproximação com um Brasil ainda ausente dos palcos, invisibilizado pelas representações que prevaleciam no teatro da época e, para muitos integrantes do Teatro de Arena, essa ausência configurava uma lacuna que exigia ser enfrentada. Nesse sentido, a luta de classes parecia extravasar a temática dramatúrgica e se ampliava para o campo das relações entre o drama social e o teatro.

Ao mesmo tempo, essas iniciativas também representavam um movimento de deslocamento social e geográfico, com artistas que tradicionalmente orbitavam o universo da classe média sudestina e que passaram a buscar e a estabelecer conexões com outras regiões do país. Um exemplo dessa expansão foi a parceria com o Movimento de Cultura Popular¹⁵ (MCP), em Recife, que marcou uma importante aliança entre arte e educação popular, fortalecendo os vínculos entre teatro e transformação social.

Inspirados por uma concepção de cultura como instrumento de conscientização e transformação social, os CPCs buscavam consolidar uma arte engajada, voltada às classes trabalhadoras e aos setores historicamente marginalizados. Mais do que simples espaços de produção artística, funcionavam como verdadeiros laboratórios político-pedagógicos, nos quais se ensaiavam formas alternativas de criação coletiva, dramaturgia popular e intervenção pública. Esse projeto era fortemente influenciado pelas reflexões do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e pelas diretrizes do PCB, instituições com as quais muitos integrantes do Teatro de Arena e da UNE mantinham vínculos diretos, evidenciando o entrelaçamento entre estética e militância que caracterizou a experiência dos CPCs.

¹⁵ O Movimento de Cultura Popular do Recife surgiu em maio de 1960, por iniciativa de grupos da intelectualidade e do movimento estudantil da cidade, atendendo à solicitação do então prefeito Miguel Arraes. Organizado como uma associação civil, tinha um projeto político-cultural que buscava, a partir da valorização das culturas populares, promover simultaneamente a alfabetização e a organização política das camadas populares. Seu objetivo maior era a transformação da sociedade recifense e, em seguida, da brasileira. Contudo, o impulso gerado por essa iniciativa foi bruscamente interrompido pelo golpe de 1964 e pela repressão policial-militar que se instaurou. Sobre isso, ver Souza (2015).

No artigo *Experimentalismo e politização na dramaturgia brasileira da década de 1960: do Seminário de dramaturgia no Teatro de Arena à peça 'Mutirão em novo sol'*, os pesquisadores Paula Chagas Ribeiro e Paulo Bio Toledo (2016, p. 4) apontam que a adesão de Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis ao projeto dos CPCs não deve ser interpretada como uma ruptura súbita ou um gesto isolado, mas como um desdobramento coerente de uma trajetória já marcada por um compromisso crescente com a cena nacional e com o engajamento político por meio do teatro. Ela foi precedida por experiências significativas como as excursões do Teatro de Arena com peças de dramaturgos brasileiros escritas após os encontros dos seminários de dramaturgia, que não apenas ampliaram o alcance do repertório nacional como aproximaram os limites entre arte e realidade social, e, também, a estreia de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960.

Esta última, ao operar com uma estrutura épica declaradamente brechtiana, permitiu um certo modelo dramatúrgico e estético para uma nova postura ética e política do fazer teatral, catalisando uma virada crítica desses artistas em direção aos CPCs. Assim, o que se convencionou chamar de radicalização pode ser lido como maturação de um processo artístico-ideológico já em curso.

Manoel Berlinck (1984, p. 14) narra em seu livro *O centro popular de cultura da UNE* as aproximações entre integrantes do Teatro de Arena e o movimento estudantil, que originaram o CPC:

Em 1960/61, o Arena foi fazer uma temporada no Rio para apresentar *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba F.C.* Finda a temporada, Vianinha, cujos pais tinham se mudado de São Paulo para o Rio, resolveu permanecer na Guanabara e decidiu escrever e montar uma peça chamada *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Para tanto desejava entender melhor a noção de mais-valia e foi ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) em busca de auxílio. No ISEB encontrou-se com Carlos Estevam Martins, que iniciava sua carreira de sociólogo após ter se formado em Filosofia pela então Universidade do Brasil. A peça, que contava com a colaboração de Leon Hirszman, começou a ser montada e ensaiada no pátio interno da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil e foi dessa associação e das preocupações comuns desses jovens intelectuais que surgiu a ideia do CPC da UNE.

Na perspectiva de Vianinha e de seus companheiros no CPC, a construção de um teatro verdadeiramente nacional não poderia estar dissociada da dimensão política. O palco deveria servir às lutas populares por transformação social,

funcionando como instrumento de organização, conscientização e mobilização das classes trabalhadoras. Nesse sentido, o teatro era entendido não apenas como forma de expressão artística, mas como prática política ativa.

Berlinck (1984, p. 16) observa também que o CPC da UNE “nunca pertenceu à União Nacional dos Estudantes: era uma organização administrativa e financeiramente autônoma. Porém, ao mesmo tempo, era o órgão cultural da UNE”. Sua atuação estava intrinsecamente vinculada à UNE, operando como seu braço cultural e ideológico nos embates do período. Berlinck (1984, p. 19) continua descrevendo que o CPC era organizado por departamentos e que:

O Departamento de Teatro reuniu, entre outros, Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis, Flávio Migliaccio, Armando Costa, Helena Sanchez, João das Neves, Carlos Miranda, Arnaldo Jabor (que depois passou a colaborar no Departamento de Cinema), Joel Barcelos, Cláudio Cavalcanti e Cecil Thiré. Com o tempo, o Departamento de Teatro se subdividiu em dois setores: o de teatro convencional e o de teatro de rua.

O CPC foi, paulatinamente, percebendo as limitações de seu projeto pedagógico inicial e buscou novos caminhos para aprofundar e diversificar suas práticas culturais e políticas. No entanto, esse processo foi abruptamente interrompido com o golpe civil-militar de 1964. No próprio dia do golpe, a sede da UNE foi alvo de uma ação militar, episódio que simboliza a repressão imediata aos setores organizados da juventude. Esse ataque figura como um dos primeiros atos de violência institucional do novo regime, deixando claro que o movimento estudantil, e, por extensão, os projetos culturais populares como os CPCs, seriam tratados como inimigos prioritários pela ditadura que se instaurava.

Entre 1963 e 1964, o Teatro de Arena ainda realizou, entre outras montagens, *A Mandrágora* (1962-1963), de Nicolau Maquiavel, *Tartufo* (1964), de Molière, e o espetáculo *Show Opinião* (1964). Este último será abordado em detalhes mais adiante nesta seção.

Além de ter uma importância fundamental para o CPC da Une, o Teatro de Arena exerceu grande influência em outros grupos de teatro, como no Teatro Opinião e no Teatro Oficina. Vale destacar que este, embora mantivesse vínculos estreitos com o Teatro de Arena no início da década de 1960, buscava, simultaneamente, afirmar sua autonomia artística e institucional. Nesse movimento de

profissionalização, o grupo decidiu lançar uma campanha de arrecadação de fundos com o objetivo de alugar e reformar o teatro da Rua Jaceguai, o mesmo onde a companhia fez sua estreia anos antes, o transformando em sede permanente da companhia.

Segundo Hernandez (2018, p. 43-44):

O arquiteto Joaquim Guedes criou um espaço chamado de teatro-sanduíche, com o palco no centro e plateia dos dois lados, uma de frente para a outra, semelhante ao conceito de Teatro Circular, de Grotowski¹⁶. Porém o motivo dessa disposição espacial era de ordem pragmática - abrigar o maior número possível de espectadores dentro do espaço, consoante a proposta do Teatro de Arena de promover a popularização do teatro.

Assim sendo, foi nesse contexto de afirmação artística e busca por uma identidade própria que, em agosto de 1961, o Teatro Oficina estreou *A vida impressa em dólar*, sob a direção de Zé Celso. A montagem contou com a colaboração do ator e professor Eugênio Kusnet¹⁷, que orientou os intérpretes por meio de exercícios baseados no sistema de Stanislavski, introduzindo uma metodologia de trabalho mais rigorosa e aprofundada em termos de construção de personagem e organicidade cênica.

Sobre esse processo, Hernandez (2018, p. 45) destaca as diferenças entre o Teatro Oficina e o Teatro de Arena. Enquanto, neste último, a reflexão política e social emergia das questões levantadas pelos próprios textos dramáticos desenvolvidos no grupo, o Oficina seguia outro percurso: ainda que partisse de dramaturgias estrangeiras, suas montagens eram adaptadas de forma a incorporar elementos que, por meio da linguagem cênica, estimulassem uma leitura crítica da realidade brasileira por parte do público.

Zé Celso (1998, p. 33), ao refletir sobre esse momento, também tece considerações sobre o que diferenciava os modos de fazer e os intentos do Oficina e do Teatro de Arena, mas também do TBC:

¹⁶ No livro *Em busca de um Teatro Pobre*, Grotowski (1992, p. 131) cita “teatro circular” como uma das possibilidades para o espaço cênico, como palco italiano ou palco em arena. No entanto, ele não afirma ser esse seu modelo espacial de trabalho, pelo contrário, descreve outros modelos usados por ele e companhia em suas montagens.

¹⁷ Eugênio Kusnet (1898–1975) foi um ator, professor e teórico do teatro nascido na Rússia e radicado no Brasil. Com formação no teatro soviético, especialmente nas práticas do sistema de Stanislávski, atuou como professor na EAD e no Teatro de Arena.

De repente, nós introduzimos uma coisa muito viva no teatro, um tipo de atuação que trazia muita contradição emocional. Ao mesmo tempo em que o público via um distanciamento, uma problemática social, ele percebia o envolvimento pessoal, íntimo dos atores. Ora, geralmente tanto o TBC quanto o Arena seguiam uma linha mais exterior. O Teatro de Arena era feito pela classe média para o povo, com protótipo de povo, para “conscientizar o povo”. O TBC era um teatro para oferecer modelos para burguesia, uma burguesia aliás, super cafona, de primeira leva; um teatro que imitava a classe dominante europeia e ensinava o espectador a tomar uísque, usar smoking, vestido de gala, sentar, levantar. A burguesia se ilustrava pelo TBC. A classe média mostrava o povo através do Arena e pagava com essa moeda aquele seu eterno tributo de culpabilidade que ela sempre teve em relação aos problemas sociais. O Oficina fazia um tipo de trabalho diferente, em que cada um se punha tal qual. Mas isso só ficou claro para nós quando encenamos *Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkí, porque era uma peça sobre nós mesmos, mostrando ao mesmo tempo nosso lado mais próximo da radicalização e o nosso lado mais escuro, o lado que a gente tinha e que a gente ia logo jogar na latrina.

Como citado no excerto, após a montagem de *A Vida Impressa em Dólar* (1961), o Teatro Oficina encenou *Pequenos Burgueses* (1963), texto do dramaturgo soviético Máximo Gorki. Dirigida por Zé Celso, a encenação foi bem recebida pela crítica e pelo público e sua repercussão gerou um convite para o grupo representar o Brasil no Festival Internacional de Teatro Universitário de Montevideu, no Uruguai, naquele ano.

Durante os ensaios de *Pequenos Burgueses*, o Teatro Oficina lançou um curso de interpretação coordenado por Eugênio Kusnet, com turmas destinadas tanto a iniciantes, quanto a profissionais do teatro, cinema e televisão. A proposta teve ampla adesão, aprofundando o compromisso formativo do grupo. O núcleo profissional do Oficina também participava de alguns exercícios ao lado dos alunos, e, embora o trabalho a partir de Stanislavski já estivesse integrado ao trabalho do grupo, Kusnet permaneceu como uma figura pedagógica central, orientando os atores nos bastidores, entre as cenas, ou mesmo nos intervalos das apresentações, num processo de aprendizado permanente.

A tensão política no país foi se intensificando até atingir seu ponto de ruptura: entre meados de 1963 e o dia 30 de março de 1964, o presidente João Goulart tentou sustentar seu governo se apoiando em uma plataforma trabalhista de reformas estruturais, entre elas, a reforma agrária, fiscal e educacional. Estas, na leitura de seus

detratores, revelavam uma perigosa inclinação à esquerda e seria, seguindo essa lógica, um alinhamento com o comunismo.

Ao mesmo tempo, setores conservadores da sociedade civil, em articulação com a grande imprensa, a elite empresarial e parcelas das Forças Armadas, organizaram marchas e protestos, como a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, em que manifestavam apoio explícito a uma intervenção militar. Tratava-se de uma mobilização em defesa do *status quo*, numa reação a ventos de mudança que, embora apenas começassem a soprar com mais força no Brasil, já atravessavam o mundo em um contexto de descolonização, revoluções culturais e rearranjos ideológicos da Guerra Fria.

O Teatro Oficina estava ensaiando *Pena que ela seja uma puta*, peça elisabetana de John Ford, que seria, segundo Peixoto (1982, p. 45), “o primeiro passo fora da direção do realismo psicológico em direção ao épico” ou “um teatro épico passando pela ponte elisabetana”. A escolha de um texto do século XVII, com sua carga trágica e temática incômoda, o incesto, dialogava com o espírito provocador do Oficina.

Com o golpe, a primeira consequência direta para o Teatro Oficina foi o cancelamento da montagem e um período de afastamento involuntário dos principais líderes do grupo. Para manter o teatro em funcionamento e evitar o fechamento do espaço, foi organizada às pressas a encenação de uma comédia desprezível de Gláucio Gil, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, estrelada por Tarcísio Meira, que já era, na época, um rosto conhecido do grande público devido ao seu sucesso na televisão. A escolha da peça, embora destoasse do perfil estético e político que o Oficina vinha desenvolvendo, se demonstrou uma estratégia de sobrevivência.

O TBC passou por transformações significativas a partir de 1960, quando Flávio Rangel¹⁸ se tornou o primeiro diretor brasileiro da companhia. Nesse novo momento, a busca por verbas públicas e a reorganização administrativa, marcada pela saída de diversos atores consagrados, conduziram a uma reformulação do repertório e a um reposicionamento estético e ideológico.

Destaca-se que essa fase, cuja orientação poderia ser chamada de nacionalista, foi inaugurada com a montagem de *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, texto que já articulava questões sociais e religiosas num registro crítico. No

¹⁸ Flávio Rangel (1935–1998) foi um diretor, ator e produtor teatral brasileiro. Formado em Direito, migrou para as artes cênicas e se destacou no teatro e na televisão.

ano seguinte, foram encenadas *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *A escada*, de Jorge Andrade, consolidando a presença de uma dramaturgia comprometida com os dilemas nacionais. Em 1962, o grupo apresentou *A revolução dos beatos*, também de Dias Gomes, e, em 1964, *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, espetáculo que marcou o encerramento das atividades do TBC como tal, que se dissolveu ainda naquele ano.

Com o golpe em 31 de março / 1º de abril de 1964, que muitos acreditavam, seria um curto período de transição para um novo governo de direita conservadora, o país viu que não seria possível evitar os ventos da mudança. Eles já haviam chegado.

De acordo com o pesquisador Marcos Napolitano (2014, p. 108-110), no livro *1964: História do Regime Militar Brasileiro*, embora as restrições às liberdades civis já comesçassem a se delinear, no momento imediato ao golpe de 1964 havia, entre parte da população, a expectativa de que o novo regime seria temporário¹⁹. Essa crença se apoiava em precedentes históricos de intervenções militares que haviam sido revertidas com relativa rapidez além de ser alimentada pela narrativa oficial do próprio regime, que prometia convocar eleições assim que o “perigo comunista” fosse contido e a “ordem” restabelecida.

Muitos civis que apoiaram o golpe, inclusive setores empresariais e da classe média urbana, usavam essa justificativa para legitimar a intervenção. No entanto, o que se viu nos meses seguintes foi o início de um processo sistemático de concentração de poder: os militares que haviam almejado esse espaço político por décadas não demonstravam qualquer disposição em renunciar a ele.

Com efeito, um exemplo disso já se mostra em 1º de abril de 1964, quando o regime colocou tanques nas ruas do Rio de Janeiro, invadiu e incendiou o prédio da UNE, depredou a sede do jornal *Última Hora*, que era um dos poucos veículos de

¹⁹ A crença de que o golpe de 1964 seria breve, um “golpe cirúrgico”, se apoiava em precedentes históricos de curta intervenção militar e retomada institucional, como a deposição de Getúlio Vargas em 1945, seguida de eleições; a crise de 1954, que, embora encerrada com o suicídio de Vargas, não instaurou uma ditadura; e a solução parlamentarista de 1961, vista como “golpe branco” que evitara o conflito civil e preservara uma aparência constitucional. Para setores civis golpistas, sobretudo liberais, tratava-se de afastar João Goulart, “sanear” a vida política e rapidamente restaurar uma “normalidade institucional”, entendida como democracia restrita, ordem social e eleições breves. Essa memória legitimava a expectativa de uma intervenção moderada, reforçada pela imagem de que o governo Castelo Branco representaria, no máximo, uma “ditadura envergonhada”. No entanto, a partir de abril de 1964, com o primeiro Ato Institucional, se tornou evidente que os militares não pretendiam devolver o poder, pois desconfiavam dos civis, inclusive dos conservadores, e assumiam uma missão de longo prazo. Assim, no próprio governo Castelo Branco, a ideia de transição rápida foi cedendo lugar ao projeto de permanência e de reestruturação autoritária do Estado.

imprensa pró-Jango, iniciou a cassação de políticos de oposição e aposentou compulsoriamente funcionários públicos não alinhados aos objetivos do regime. Ou seja, a promessa inicial de um regime transitório começou a ruir já nos primeiros minutos após o golpe.

Esses procedimentos se mantiveram e se aprofundaram após a publicação em 9 de abril de 1964 do primeiro ato institucional (AI-1) que, entre outras coisas, permitiu as perseguições e cassações de opositores, intervenções nos estados da União e estabeleceu eleições indiretas para o Executivo, sendo o primeiro eleito dessa forma o general Castelo Branco em 11 de abril de 1964. Esse processo de institucionalização da exceção minava qualquer expectativa de retorno à normalidade democrática, deixando claro que o regime se estruturava sobre a ideia de controle e supressão de toda forma de dissenso. No mesmo dia, tropas invadiram o campus da Universidade de Brasília (UNB) efetuando prisões e demitindo o então reitor, Anísio Teixeira.

Entre 1964 e 1965, a principal preocupação do novo regime era estruturar as bases do seu governo, definindo o arcabouço legal que sustentaria a ditadura, consolidando alianças institucionais e identificando os setores que apoiariam as transformações necessárias à manutenção do poder. A oposição não se restringia aos espaços políticos ou às manifestações públicas; ela também se fazia presente dentro dos próprios quartéis, onde havia discordâncias quanto aos rumos e métodos do novo governo. Talvez por isso, embora estudantes e militantes partidários tenham sido reprimidos desde o primeiro dia, outros segmentos da sociedade, como artistas, intelectuais, religiosos progressistas e membros do funcionalismo público, tornaram-se alvos preferenciais apenas nos anos seguintes, à medida que o regime se fortalecia e ampliava sua máquina repressiva.

Nesse cenário, a classe artística, por exemplo, teve um ano relativamente tranquilo no que diz respeito à repressão direta por parte do governo²⁰. No entanto, esse aparente sossego era atravessado por tensões latentes: grupos civis de apoio ao regime, como o Comando de Caça aos Comunistas²¹ (CCC), já começavam a

²⁰ No volume 2 de *História do Teatro Brasileiro*, Faria (2013, p. 473) afirma que, inicialmente, a ditadura contribuiu com investimentos no setor cultural, colocando a crítica Bárbara Heliodora à frente do Serviço Nacional de Teatro entre 1964 e 1967, e que “Castelo Branco distribui parte da verba do órgão para cada uma das companhias do Rio”.

²¹ O Comando de Caça aos Comunistas (CCC) foi uma organização paramilitar de extrema-direita que surgiu entre o fim de 1962 e 1963, na Faculdade de Direito da USP e no Mackenzie, organizado por estudantes de direita como reação ao movimento estudantil de esquerda e ao governo João Goulart. Inicialmente restrito ao ambiente acadêmico, a partir de 1963 passou a ações diretas de intimidação e aderiu à Marcha da Família com Deus pela Liberdade no ano seguinte. Com o golpe de 1964,

proferir ameaças aos setores da sociedade que identificassem como “comunistas”, o que tornava o campo cultural, bem como o movimento estudantil, como alvo das ofensivas conservadoras. O silêncio oficial do Estado, nesse caso, não significava tolerância, mas um adiamento estratégico da repressão direta, enquanto o regime consolidava suas estruturas de poder. Voltaremos a esse ponto mais à frente.

Na classe teatral, conforme aponta o crítico Yan Michalski (1985)²², no livro *O teatro sob pressão*, os primeiros efeitos do golpe foram de apreensão, embora o cenário inicial fosse marcado por uma relativa calma. O novo presidente, General Castelo Branco, era tido como um apreciador e presença frequente nas plateias teatrais, o que contribuiu para que, de maneira geral, o ano de 1964 transcorresse sem grandes reveses para os grupos artísticos. Foram poucos os espetáculos censurados e havia uma aparência de normalidade, que, no entanto, se dissiparia com a chegada de 1965 e a escolha, por parte do Estado, de eleger o teatro como seu inimigo. Se não o número um, bem próximo disso.

Michalski (1985, p. 23-24) narra esse período da seguinte maneira:

Em março [de 1965] acontece no Rio, a primeira proibição total de um texto, *O vigário*, de Rolf Hochhuth. Em maio, a atriz Isolda Cresta é detida antes de uma sessão de *Electra*, por ter lido na véspera um manifesto contra a intervenção na República Dominicana. Em julho, o conflito se exacerba, com a primeira proibição de um espetáculo prestes a estrear, *O berço do herói* de Dias Gomes. O governador [do extinto estado da Guanabara, antigo distrito federal e atual cidade do Rio de Janeiro] Carlos Lacerda assume pessoalmente a iniciativa da proibição, que é formalizada pelo seu secretário de segurança coronel Gustavo Borges, que acusa os responsáveis pela montagem de estarem “engajados na implantação de uma ditadura cultural, através do abuso de liberdades democráticas e em estreita obediência à recente diretriz do PCB” - uma linguagem que se tornaria rotineira de então a diante. Ao longo do ano vários textos são proibidos: outros - como *Os inimigos* e *Morte e vida severina* - sofrem interdições posteriormente levantadas; outros ainda só conseguem estrear mutilados, como *Liberdade, liberdade*, que na sua temporada em São Paulo sofre 25 cortes. A classe teatral mobiliza-se contra o arbítrio: em agosto, uma carta aberta com 1500 assinaturas é entregue a Castelo Branco, protestando contra os abusos de censura; em outubro, um telegrama enviado à comissão de direitos humanos da ONU denuncia

ampliou sua atuação em atos de violência e alcançou maior notoriedade política. Sobre isso, ver Lopes (2014).

²² Yan Michalski (1932–1990) foi um crítico teatral, ensaísta e professor, nascido na Polônia e radicado no Brasil, onde colaborou com a crítica teatral de jornais como *O Globo* e *Jornal do Brasil*. Também atuou como professor no O Tablado, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), e na Casa de Artes das Laranjeiras (CAL) contribuindo para a formação de novas gerações de artistas e críticos.

os atentados contra a liberdade de expressão no Brasil. O tempo vai encarregar-se logo de mostrar a inocuidade de tais reclamações.

No período entre 1965-1968, o regime foi ampliando as restrições e a censura, algo que já era presente na cultura brasileira desde muito antes do golpe de 1964²³, mas que foi sendo expandida e tendo seus tentáculos aprofundados, especialmente a partir de 1967, com a posse do general Costa e Silva na presidência.

Nesse contexto, os artistas assumiram um lugar de destaque na oposição ao regime. Organizavam protestos, enviavam representantes para negociações com o governo militar e conseguiam algum espaço para resistência. Havia mesmo uma aura ou esperança de que seriam ouvidos, de que conseguiriam mudar os rumos que o regime vinha forçando a cultura, e todo o país, a tomar.

Alguns meses após o golpe, remanescentes dos CPCs se uniram a artistas de outros coletivos, como o Teatro de Arena, para estreiar, em 11 dezembro de 1964, no Rio de Janeiro, dirigido por Augusto Boal, o *Show Opinião*, que posteriormente será o nome adotado pelo grupo.

Ressalta-se que o *Show Opinião* possuía um formato híbrido entre espetáculo musical e depoimento cênico, reunindo no palco João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia), compondo uma heterogeneidade que expressava distintas vivências da cultura popular brasileira. Os procedimentos técnicos presentes na construção do espetáculo eram a justaposição de cenas, a sobreposição de diferentes camadas narrativas, o uso da dramatização e de estratégias de colagem, além de metáforas e referências ligadas diretamente ao contexto político e social da época.

Conforme relato de Mostaço (2016, p. 97), no livro *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, “o espetáculo não se organizava numa estrutura dramática muito sólida, mas se caracterizava como um show musical, apoiado nas personalidades de seus intérpretes”. Para Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves (1995, p. 23-24), no livro *Cultura e participação nos anos 1960*, “encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia

²³ A censura no Brasil existe desde o período colonial, primeiro sob a Igreja e a Coroa, se manteve no Império, foi formalizada no teatro na década de 1830 com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro e continuou na República, sob controle policial. No século XX, ganhou estrutura nacional com o Serviço de Censura de Diversões Públicas (anos 1940), atuando até os anos 1960 sobretudo no campo moral. Trata-se, portanto, de prática contínua, anterior e posterior a regimes autoritários. Sobre isso, ver Garcia (2008).

disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular”.

As leituras propostas por Mostaço e por Hollanda e Gonçalves revelam dois aspectos complementares do *Show Opinião*. De um lado, o destaque se dá para a forma estética do espetáculo, apontando que sua força não residia numa dramaturgia rigidamente estruturada, mas sim, na presença cênica e na potência dos intérpretes. Essa observação reforça a natureza performativa e pessoal do espetáculo, que se aproximava mais de um ato político-emocional, da cena como espaço de enunciação subjetiva e social, e não apenas de representação ficcional.

Por outro lado, é perceptível a inserção do *Show Opinião* dentro de uma lógica utópica. Para os autores, o espetáculo encarnava, ainda que de modo simbólico, os ideais que animavam os projetos culturais anteriores ao golpe de 1964, sobretudo a crença na possibilidade de uma aliança entre artistas e classes populares em torno de um projeto de transformação social.

Mostaço (2016, p. 97) descreve que entre os diversos artistas envolvidos na criação do *Show Opinião*, a autoria final foi atribuída a três nomes centrais: Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. A estrutura do espetáculo incorporava relatos reais dos intérpretes, episódios de enfrentamento com o mercado fonográfico e, especialmente, a escolha consciente de um repertório musical provocador.

Nesse cenário, canções de protesto dos Estados Unidos, hinos nacionais, a canção *Guantanamera* e composições que evocavam o deslocamento forçado de populações nordestinas, se entrelaçavam na dramaturgia, tendo a música *Carcará* em destaque, cuja letra alegorizava a condição de subdesenvolvimento do sertão brasileiro. Assim, o espetáculo se constituía como uma aglutinação de fragmentos, referências culturais de construção indireta, mas que se fazia presente diante do contexto.

Em 29 de maio de 1965 foi publicada uma nota no jornal *Correio da Manhã* sobre a censura do *Show Opinião* em sua temporada paulistana. Apesar de ter sido aprovado oficialmente e ter tido repercussão positiva de público e crítica no Rio de Janeiro, o espetáculo sofreu interferência direta do II Exército, sob comando do general Riograndino Kruel, que determinou o corte de trechos de canções como *Carcará*, *Noticiário de Jornal* e *Guantanamera*, além da supressão de expressões que faziam referência a figuras históricas como Tiradentes.

Figura 1 - Imagem do artigo publicado no Correio da Manhã, 29/05/1965.



Fonte: Van Jafa, 1965.

Mesmo em cartaz há semanas em São Paulo, o espetáculo foi mutilado pela censura. Como apontado na matéria publicada por Van Jafa, isso expunha uma nova etapa da repressão: não se tratava mais apenas de impedir conteúdos explícitos, mas de conter aquilo que poderia ser lido nas entrelinhas. A reação do grupo, denunciando o episódio como um atentado à legalidade e à cultura brasileira, mostrava que ainda havia, naquele momento, uma aposta em resistir publicamente e que o teatro começava a se configurar como um dos principais focos de atenção do regime.

O Opinião deu continuidade ao seu percurso com a montagem de *Liberdade, Liberdade*, espetáculo que estreou no Rio de Janeiro em 21 de abril de 1965, com dramaturgia de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, também diretor da peça, e costurava

textos de diversos autores, como Voltaire, Sócrates, Brecht e Martin Luther King, articulados em torno dos temas liberdade e justiça. Para o elenco, foi convidado Paulo Autran, com o intuito de ampliar o alcance da proposta e agregar novos segmentos do teatro à bandeira comum contra a censura e o autoritarismo.

A resposta da censura à *Liberdade, Liberdade* não tardou a se manifestar. Foram feitas pressões para cortes de trechos considerados subversivos ou ambíguos, como citado no excerto de Michalski, que vimos anteriormente, especialmente aqueles que podiam ser lidos como críticas indiretas ao regime. A montagem, mesmo com as eventuais adequações, permaneceu sob constante vigilância até 28 de maio de 1965.

Pouco mais de um mês após a estreia, a peça foi alvo de um ataque durante uma apresentação. Indivíduos ligados a grupos conservadores tentaram tumultuar a encenação, a acusando de subversiva e de associação ao comunismo. Apesar das pressões e ameaças, *Liberdade, Liberdade* continuou em cartaz, sendo apresentada em diversas cidades brasileiras, porém, em 1966, a censura federal proibiu oficialmente a peça em todo o território nacional.

Depois de *Liberdade, Liberdade*, no final de 1965, o Grupo Opinião estava trabalhando no espetáculo *Brasil pede passagem*, elaborado coletivamente e estruturado novamente a partir da técnica da colagem. Segundo a pesquisadora Kátia Paranhos (2020, p. 9), no artigo *Textos, canções e sons no Brasil pós-1964: o Grupo de Teatro Opinião em cena*, o espetáculo foi proibido pela censura antes mesmo de estreiar e, como resposta, o grupo concebeu *Samba pede passagem*, um show musical que reuniu nomes da música popular brasileira, como Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva e o grupo MPB4.

Assim sendo, a produção, de grande porte e com um elenco numeroso, representou um esforço significativo para manter viva a atuação do grupo diante da repressão, mas quase levou o Opinião à falência, dada a dificuldade de sustentar financeiramente um projeto desse porte.

Em 1966, o Opinião estreou na capital carioca *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Ferreira Gullar e Armando Costa, um espetáculo que ironizava a polarização política do país e refletia sobre a impotência do cidadão diante da violência do Estado. De caráter farsesco e irreverente, a montagem se inspirava na cultura popular nordestina, combinando humor e crítica social. Com direção de Gianni Ratto, contou com um elenco expressivo, que incluía Agildo Ribeiro, Odete Lara, Oswaldo Loureiro, Jofre Soares e Marieta Severo.

No mesmo artigo, Paranhos (2020, p. 12) cita uma afirmação de Ferreira Gullar de que o texto foi deliberadamente elaborado de forma rimada e metrificada, com uma estética refinada, para evitar a censura. Durante a apresentação para os censores, a peça foi tão bem recebida que eles aplaudiram, sem perceber seu conteúdo crítico. Essa abordagem sutil teria sido a estratégia encontrada pelo grupo para contornar a repressão.

Depois do golpe de 1964, o Teatro de Arena, sob a direção de Augusto Boal, iniciou uma nova fase em 13 de maio de 1965 com a montagem de *Arena Conta Zumbi*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, que fez a direção, e a direção musical foi de Edu Lobo e Ruy Guerra. A peça trata da história de Zumbi dos Palmares, herói da pátria por sua resistência ao regime escravagista do país num diálogo direto com o momento político em que estavam inseridos.

Nas palavras de Iná Camargo Costa (1996, p. 112), no livro *A hora do teatro épico no Brasil*:

A peça corresponde a uma das mais sérias tentativas, no âmbito do teatro moderno brasileiro, de pôr em cena uma forma de luta contra a escravidão, com a vantagem de adotar o ponto de vista do escravo e de desafiar, por esse ponto de vista e pelo recorte histórico (a tática dos quilombos), idéias até então correntes sobre a passividade com que os negros se submeteram à condição escrava — idéias cuidadosamente cultivadas e estendidas aos trabalhadores em geral.

Costa (1996, p. 115) segue, acrescentando que na peça os personagens negros eram representados a partir de uma perspectiva negra, enquanto os brancos eram retratados segundo a ótica dos próprios brancos. Isso se devia ao fato de que a encenação incorporava, de forma literal, trechos inteiros de documentos históricos publicados.

A montagem de Boal constituiu não apenas uma experiência cênica, mas o ponto de partida para a formulação do Sistema Coringa. Como afirma Bio Toledo (2018, p. 20), o espetáculo foi um primeiro esboço do método, no qual o foco não era a reconstituição do acontecimento histórico, mas se concentrava na ação de narrá-lo em cena, numa construção crítica do relato, revelando o processo de mediação entre história, ator e espectador.

Em *Arena Conta Zumbi*, todos os atores se posicionavam na perspectiva de narradores, se revezando entre diferentes personagens e papéis ao longo da peça,

gerando uma alternância de funções e a quebra de identidades fixas. Esse procedimento apontava para a lógica coringa, na qual a narrativa não se centrava em um protagonista, mas era construída por vozes múltiplas e móveis, articuladas por um ponto de vista crítico sobre a história encenada.

O espetáculo não reivindicava uma fidelidade histórica, mas sim um compromisso ético com a memória de luta e insubmissão diante da opressão. Nesse sentido, o Teatro de Arena recusava a neutralidade e transformava a história em ferramenta de intervenção crítica. *Zumbi* ficou em cartaz por quase dois anos e foi muito bem recebido pelo público. Apesar da forte mensagem política implícita, a censura da época não proibiu o espetáculo. Isso se deu porque, na construção da obra, eram veladas as críticas diretas, o que evitou cortes.

Dando continuidade à proposta, o espetáculo *Arena Canta Bahia* estreou em São Paulo em 8 de setembro de 1965, se propondo a aprofundar, por meio da música e do teatro épico-dialético, uma leitura crítica da formação histórica e social do Brasil. *Arena Canta Bahia* buscava retratar o sincretismo cultural, as tradições afrobaianas e as contradições sociais da região, abordando temas como racismo, religiosidade e desigualdade. A peça teve direção musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que integravam o elenco junto com Maria Bethânia, Gal Costa, Jards Macalé, Piti, Roberto Molim e Tom Zé e com texto e direção de Augusto Boal.

A censura reagiu à *Arena Canta Bahia* de modo bem mais agressivo do que à *Arena Conta Zumbi*. Diferentemente do espetáculo anterior, que usava a metáfora histórica para criticar o regime, *Arena canta Bahia* lidava com temas sociais e políticos de forma mais direta, além de ter a presença de artistas que já se destacavam por sua postura questionadora.

A peça sofreu diversas alterações impostas pelos censores. Trechos considerados subversivos ou que pudessem incitar a crítica ao regime eram sumariamente eliminados. Notícias da época relataram o desmonte feito pelos censores na peça e a presença deles nas sessões, o que gerava um clima de apreensão e a possibilidade constante de interrupção do espetáculo ou até mesmo a prisão de integrantes. O público, ao perceber a presença do censor, aplaudia acintosamente os atores e atirava cigarros, balas e chocolates, numa irônica referência a uma possível ida deles à prisão.

Figura 2 - Imagem da nota publicada no Última Hora, 08/10/1965.



Fonte: Última Hora, 1965.

Por sua vez, o Teatro Oficina se reorganizou após o choque inicial com o golpe, e estreou em outubro de 1964 a montagem de *Andorra*, de Max Frisch. A peça, centrada na perseguição aos judeus e na construção social do preconceito, ganhava uma nova ressonância no Brasil do pós-golpe, se convertendo numa metáfora das delações e da repressão em curso. Segundo Mostaço (2016, p. 109-110), a escolha de uma fábula estrangeira permitia ao grupo uma abordagem crítica da realidade nacional de forma oblíqua, eficaz em sua construção alegórica, mas distanciada o suficiente para escapar das sanções diretas da censura.

A encenação de *Andorra* revelava uma espécie de síntese entre os procedimentos stanislavskianos e os princípios épicos de Brecht. Zé Celso buscava um diálogo direto e racional com a audiência, mas sem abdicar das conquistas

expressivas da atuação fundamentada em Stanislavski. Conforme Hernandez (2018, p. 54), “a ideia era apresentar não apenas relações inter-humanas, mas também revelar as determinantes sociais com a intenção de esclarecer o público e conscientizá-los sobre a necessidade de transformação da sociedade”.

Vale citar que o interesse sobre o épico brechtiano ganhou ainda mais corpo após o prêmio de melhor direção, que rendeu a Zé Celso uma bolsa de estudos do governo francês em 1965, para realizar um estágio na Europa que, de acordo com Mostaço (2016, p. 110), foi realizado no *Berliner Ensemble*²⁴.

Consoante Hernandez (2018, p. 55), para Zé Celso, a oportunidade de acompanhar de perto os ensaios e apresentações da companhia alemã proporcionou uma percepção mais tangível e crítica das técnicas épicas, livre de dogmatismos ou idealizações. Sobre o estágio, Zé Celso (1998, p. 66) afirmou que “trouxe, claro, umas caretices do *Berliner Ensemble*; fiquei impressionado com algumas coisas e tal... mas nada de definitivo”.

Em 1966, o Oficina se aprofundou nas tentativas épicas e encenou *Os Inimigos*, de Máximo Górkí. Zé Celso (2009, p. 75) recorda que a peça tinha sido escolhida para evidenciar o paralelo entre a burguesia russa, pós-massacre de 1905, e a elite brasileira que, sob uma aparência progressista, entregou o país aos militares por medo do comunismo. A montagem era, assim, um modo de criticar a adesão da burguesia brasileira ao golpe.

Essa montagem marca também a primeira colaboração de Chico Buarque com o Oficina, compondo a trilha do espetáculo, e sua fórmula foi discutir por analogia a situação do país, porém com uma distância temporal e contextual suficientes para que a censura não impedisse a encenação que, a despeito disso, não teve uma repercussão tão entusiasmada como as montagens anteriores do grupo.

Contudo, o principal fato para o Teatro Oficina em 1966 foi o incêndio ocorrido no teatro em 31 de maio. Conforme nota da organizadora do livro *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, que abordou o primeiro período de trabalho de Zé Celso no Teatro Oficina:

²⁴ O Berliner Ensemble foi uma companhia teatral fundada em 1949 em Berlim Oriental por Bertolt Brecht e sua esposa, Helene Weigel. Reconhecido mundialmente por consolidar o teatro épico brechtiano, o grupo buscava combinar arte e política, promovendo uma dramaturgia que incentivava o pensamento crítico do público em relação às estruturas sociais e ideológicas. Suas montagens destacavam o distanciamento (*Verfremdungseffekt*), uso de narrativa fragmentada e uma encenação que enfatizava a função didática do teatro.

Em Maio de 1966 um incêndio destruiu inteiramente o prédio do teatro oficina por coincidência, essa imagem forte de um teatro que desaba no fogo se instala como um marco no caminho político e estético, delimitando um antes e um depois que se revelariam cada vez mais inconciliáveis. O novo prédio do teatro bem que de inspiração brechtiana, foi inaugurado em setembro de 1967 com a estreia de *O rei da vela*, sem dúvida a encenação mais incendiária do teatro nacional (Staal, 1998, p. 19).

O edifício-sede do Teatro Oficina foi alvo de um incêndio, amplamente atribuído a células paramilitares de extrema-direita, como o CCC, que consumiu cenários, figurinos e grande parte de sua infraestrutura cênica. Contra o impacto dessa violência, o meio cultural reagiu com solidariedade e, nas semanas seguintes, o Oficina reuniu plateias e artistas em sessões beneficentes, remontando os espetáculos mais significativos para arrecadar fundos e materiais necessários à reconstrução do espaço.

Desse modo, o Oficina fez uma temporada no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, e uma temporada no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Nesse período carioca, o grupo realizou laboratórios de Interpretação social com Luís Carlos Maciel e de Filosofia e pensamento cultural com Leandro Konder. Com esse turbilhão de acontecimentos, o Oficina decidiu que a próxima montagem seria *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade²⁵.

Entre 1966 e 1967, diante do recrudescimento da censura e das dificuldades crescentes de produção, o Grupo Opinião se voltou para um seminário interno de dramaturgia, num esforço coletivo de reflexão e reinvenção de formas teatrais capazes de apreender a nova configuração política do país sob o regime militar. Nesse processo, discutiram dramaturgias como *Moço em Estado de Sítio*, de Vianninha; *Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória*, escrito por Ferreira Gullar em parceria com Dias Gomes; e *O Último Carro*, de João das Neves.

²⁵ Oswald de Andrade (1890–1954) foi um escritor, poeta, dramaturgo e um dos líderes do movimento modernista brasileiro. Figura central da Semana de Arte Moderna de 1922, foi um dos principais formuladores do manifesto antropófago, que propunha a "deglutição" crítica da cultura estrangeira para a criação de uma identidade cultural brasileira autêntica e renovada. Sua obra literária, marcada pelo humor, ironia e linguagem inovadora, influenciou profundamente a literatura, as artes e o teatro no Brasil. Como dramaturgo, destacou-se por textos como *O Rei da Vela* (1937), peça que retrata a sociedade brasileira com tom crítico, sendo fundamental para o desenvolvimento do teatro brasileiro moderno e político.

Também estrearam a montagem de *A Saída? Onde Fica a Saída?* na qual o grupo se voltava para a temática da alienação e da repressão, refletindo o clima de crescente desesperança no país. A peça, uma adaptação do texto de Frederick Cock, tratava da guerra do Vietnã, e sua encenação, dirigida por João das Neves, utilizava o Sistema Coringa, para explorar as perplexidades e tensões provocadas pelo conflito no Extremo Oriente.

Por sua vez, em 21 de abril de 1967, o Teatro de Arena estreou *Arena Conta Tiradentes*, também de Boal e Guarnieri, com direção de Boal. A peça combinava estratégias de atuação realista a partir do modelo stanislavskiano na construção do protagonista, Tiradentes, com procedimentos de distanciamento brechtiano aplicados às demais figuras em cena. Essa dualidade visava operar em dois registros de recepção: de um lado, instaurar uma identificação emocional com o herói revolucionário; de outro, propor uma leitura crítica e reflexiva das estruturas de poder e das forças conservadoras, articuladas no restante do elenco.

No programa do espetáculo, e, posteriormente, na publicação do texto da peça, Boal incluiu um ensaio no qual apresentou o Sistema Coringa em diálogo com a trajetória do Teatro de Arena.

Os eventos da Inconfidência Mineira foram reinterpretados a partir do olhar histórico sob o impacto do golpe militar de 1964. A narrativa foi construída incorporando personagens e situações que remetiam tanto ao período anterior, quanto ao subsequente à instauração do regime. Com músicas compostas por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller e Théo de Barros, a trilha sonora costurava as cenas e orientava o fluxo emocional de mais esse musical do Arena. A recepção por parte do público e crítica foi menos efusiva que os espetáculos anteriores, um dos motivos pelo qual a peça saiu de cartaz após cinco meses.

A estreia de *O Rei da Vela*, em setembro de 1967, marcou a reinauguração da sede do Teatro Oficina. Escrita por Oswald de Andrade em 1933, a peça ganhou sua primeira montagem sob a direção de Zé Celso, que adotou uma linguagem fragmentada e carnavalesca. A encenação articulava elementos do teatro épico e da antropofagia, promovendo uma fusão entre o teatro de revista, expressões da cultura popular e referências das vanguardas internacionais.

Renato Borghi (2016) relembra em depoimento

Era um espetáculo que trazia três linguagens. A primeira linguagem era o circo: Fernando Peixoto de Abelardo II como um domador de fera com o chicote na mão dominando os caras que vinham pedir dinheiro e chicoteando eles, colocando eles dentro da jaula e com um charuto assim... Uma espécie de Assis Chateaubriand, uma coisa meio louca do empresário baixinho, louco, atirado. O segundo ato era a revista. Aí vinha a Baía de Guanabara do Hélio Eichbauer, toda pintada, no sentido da revista mesmo, de verde e amarelo, as bananeiras e, aí, foi aquilo que se chamou de tropicalismo²⁶. E o terceiro ato era ópera. Zé Celso fez uma trilha sonora espantosamente bela.

Até aquele momento, segundo Rosângela Patriota (2003, p. 146), no artigo *A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo*, a resposta do teatro ao golpe se pautava na ideia da denúncia e resistência ao arbítrio, e as críticas eram direcionadas aos militares e à influência estadunidense no país. As encenações engajadas, que, por diferentes caminhos estéticos e temáticos, buscavam confrontar a repressão, se manifestavam tanto em peças de inspiração histórica, como *Arena conta Zumbi*, quanto nos moldes do teatro de revista e da comicidade popular, casos de *Dura Lex Sed Lex no Cabelo Só Gumex* e *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*.

Além disso, integravam esse repertório crítico espetáculos musicais como *Opinião* e produções voltadas à denúncia do autoritarismo, como *Liberdade, Liberdade*. Para a autora, a recorrência dessas escolhas dramatúrgicas delineava, com clareza, uma leitura do cenário político nacional: à ditadura e seus agentes era atribuído o lugar de força opressora, enquanto à sociedade civil, especialmente seus segmentos progressistas, cabia a condição de vítima da violência estatal.

Entretanto, essa não era a abordagem de *O rei da vela*. No programa do espetáculo Zé Celso (1998, p. 86) e companhia divulgaram o *Manifesto do Oficina* e nele há o trecho “todo esforço do homem brasileiro é gasto para manter através da autóctone e única ideologia nacional - o oportunismo - seu *status quo*, paradoxalmente um *status quo* que é exatamente a engrenagem que o perde”.

Bio Toledo (2018, p. 54-55) aponta que no espetáculo havia uma ênfase, especialmente na segunda parte com o ‘Ato da Frente Única Sexual’, num certo acordo entre a “burguesia nacional, a aristocracia agrária, o imperialismo

²⁶ O Tropicalismo foi um movimento cultural brasileiro dos anos 1960 e 1970 que incorporava elementos da cultura pop, da tradição brasileira e de vanguardas internacionais. Liderado por artistas de diversos segmentos, impactou a música, as artes plásticas e o teatro, propondo uma estética de hibridismo e antropofagia cultural, dialogando com a contracultura global e desafiando o conservadorismo político e cultural da época.

estadunidense e... socialismo intelectual”, de modo a conservar o *status quo*, referido no parágrafo anterior, e que:

A ideia de frente remetia diretamente ao frentismo do PCB, as alianças com a burguesia nacionalista que fundamentou a estratégia política do partido antes de 1964 e também em seguida ao golpe com a tentativa de se aliar aos setores liberais e democráticos.

Sob esse ponto de vista, segundo Patriota (2003, p. 146), *O rei da Vela*, assim como o filme *Terra em transe*²⁷, transtornou a forma e o conteúdo do que vinha sendo construído em termos de teatro de esquerda porque o:

Vigor temático e cênico da peça de Oswald de Andrade, aliado ao Gestus da interpretação do Oficina e acrescido dos cenários tropicais de Hélio Eichbauer, causou um grande impacto, porque não se estava diante de um espetáculo que apontasse soluções e conclamasse à resistência. Pelo contrário, houve a exposição do cadáver gangrenado, que deveria ser sepultado em nome de outras possibilidades históricas.

Vale frisar que a peça não oferecia saídas, nem mobilizava o espectador em direção a um horizonte utópico. Ao contrário, recusava se alinhar aos códigos de um teatro militante e expunha, com sarcasmo e brutalidade, a falência histórica de um projeto burguês nacional, dando a ver as contradições de uma sociedade incapaz de se regenerar. Punha em cena não a luta, mas a decomposição. Não a esperança, mas a saturação. E era nessa operação que se encontrava com outras experimentações artísticas do período que, posteriormente, foram chamadas de tropicalismo.

De acordo com Gilberto Gil, em entrevista citada pelo pesquisador Celso Favaretto no livro *Tropicalia, Alegoria, Alegria* (1995, p. 19), “o Tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado”.

Bio Toledo (2018, p. 56-57) assevera que o movimento não se definiria apenas por uma crítica negativa ao país. A percepção do Brasil como espaço periférico e atrasado integrava, paradoxalmente, um projeto estético que buscava não apenas

²⁷ *Terra em Transe* é um filme dirigido por Glauber Rocha e lançado em 1967, sendo uma das obras mais emblemáticas do Cinema Novo brasileiro. A trama se passa no fictício país de Eldorado e acompanha o conflito interno de um poeta e jornalista, Paulo Martins, dividido entre dois projetos políticos contraditórios. O filme critica as alianças entre poder, mídia e ideologia, refletindo sobre o impasse das esquerdas latino-americanas diante do autoritarismo e da corrupção.

representar esse impasse, mas sua superação. As manifestações posteriormente associadas ao Tropicalismo se desenvolveram em torno de uma premissa compartilhada, que retomava e atualizava uma ideia central do primeiro modernismo: a possibilidade de “tirar partido do atraso”, sintetizando uma operação estética que buscava fazer do atraso não um obstáculo, mas matéria criativa.

Ao revisitar o primeiro modernismo, a montagem de *O Rei da Vela* também trazia a antropofagia, como procedimento. Renato Borghi, em depoimento já citado, ao ser questionado sobre a força e o impacto de *O Rei da Vela* e sua possível conexão com o movimento tropicalista, afirmou: “a gente sabia, não exatamente o nome, tropicalismo... O que estava na cabeça da gente era antropofagia, a coisa de devorar o Brasil inteirinho e vomitá-lo em cena, um vômito poético, artístico”. Revelava, portanto, que o norte do grupo nessa encenação era uma radicalização da proposta oswaldiana da antropofagia, enquanto uma possibilidade de reelaboração crítica da cultura nacional.

Segundo Favaretto (1995, p. 23), seria a partir da apresentação das canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em São Paulo, em outubro de 1967, que a emergência do tropicalismo poderia ser situada. O fato de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, ter sido lançado em maio, *O Rei da Vela* ter estreado em setembro e a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no referido festival ter ocorrido em outubro, demonstra o estado de ebulição daquele momento, bem como torna mais nítidas as motivações da afirmação de Renato Borghi. Como procedimento, haviam retomado a antropofagia, mas ainda estavam em vias de organizar o movimento tropicalista.

Na concepção de Bio Toledo (2018, p. 56), a convergência não planejada entre diferentes artistas, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Glauber Rocha e Zé Celso, entre muitos outros, ao longo de 1967, permitiu sustentação ao que posteriormente seria designado como Tropicalismo.

Favaretto (1995, p. 27-28), por sua vez, cita uma entrevista de Caetano, em dezembro de 1968, na qual ele anunciava o Tropicalismo como movimento:

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias, junto ao público. Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso

Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento ‘cafona’ da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo.

Nesse sentido, Favaretto (1995, p. 55-56) também aponta que o Tropicalismo dialogou diretamente com a antropofagia de Oswald de Andrade. A crítica e os próprios artistas, como Caetano Veloso, que chamou o Tropicalismo de “neoantropofagismo”, reconheciam essa filiação. A antropofagia funcionou como base estética e política do movimento, se tratava de “devorar” criticamente a cultura brasileira e estrangeira, desmontando significados fixos e os reorganizando de forma irreverente.

Nesse processo, os tropicalistas retomaram o modernismo e preservaram elementos centrais do pensamento oswaldiano, como a ideia de cultura como mistura, o humor ácido, a recusa aos valores burgueses e a convivência entre elementos contraditórios. Reapropriaram-se do princípio do Manifesto Pau-Brasil²⁸ e, com seus “olhos livres”, buscaram combinar referências populares, eruditas e de vanguarda. Ao justapor contrastes da cultura nacional, expunham suas contradições e revelavam projetos históricos interrompidos, atualizando o gesto antropofágico.

Voltando ao espetáculo *O Rei da Vela*, sua repercussão foi tamanha que acabou se tornando objeto de interesse do aparato repressivo do Estado. De acordo com a pesquisadora Miliandre Garcia (2008, p. 134), em sua tese de doutorado ‘*Ou vocês mudam ou acabam*’: *Teatro e censura na ditadura militar*, o mecanismo censor era composto por vários órgãos de repressão, como a censura de costumes, que era exercida pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) e operava em paralelo ao monitoramento policial do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), enquanto organizações clandestinas como o CCC atuavam de forma extraoficial, mas com notória cumplicidade.

Foi essa sobreposição de mecanismos repressivos que, em outubro de 1967, designou quatro agentes, dois do SCDP e dois do DOPS, para invadirem o Teatro

²⁸ O *Manifesto Pau-Brasil*, escrito por Oswald de Andrade (1924), propunha uma arte “exportável”, inspirada na simplicidade e na riqueza da cultura brasileira, em oposição ao academicismo e à dependência de modelos europeus. Defendia a valorização do cotidiano, da língua coloquial e do “primitivismo” moderno, colocando o Brasil como produtor de uma cultura original e não apenas imitador, inaugurando uma nova fase do modernismo pautada na ironia, no nacionalismo crítico e na síntese entre tradição e vanguarda.

Oficina com a explícita intenção de apreender elementos cênicos, como um canhão de madeira e um sorvete de plástico do espetáculo *O Rei da Vela*, buscando, em última instância, intimidar o diretor da peça e sufocar a expressão artística considerada subversiva pelos censores.

Ainda no final de 1967, Zé Celso²⁹ iniciou sua segunda colaboração com Chico Buarque, que dessa vez assinou a dramaturgia original de *Roda Viva*, espetáculo estreado em 17 de janeiro de 1968 no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro e, posteriormente, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Com direção de Zé Celso e com a cenografia e figurino criados por Flávio Império³⁰, o enredo abordava a manipulação de um ídolo da canção popular pelas engrenagens da indústria fonográfica e dos meios de comunicação.

Conforme a análise de Garcia (2008, p. 135), *Roda Viva*, em suas quase três horas, propunha uma crítica incisiva à sociedade de consumo, cujas dinâmicas eram espelhadas na própria audiência. A inovação do espetáculo residia na radicalização da interação entre elenco e plateia, elemento estrutural da montagem que impulsionava uma ação direta dos atores com o público, chegando, muitas vezes, ao enfrentamento com ele, subvertendo a passividade convencionalmente esperada.

No artigo *A pulsão performativa de Jaceguai: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do “teatro agressivo”*, o pesquisador Biagio Pecorelli (2018, p. 61-62) destaca alguns elementos da encenação que a colocava como algo único naquele horizonte:

A passarela construída pelo cenógrafo Flávio Império, que à maneira de um show de rock fazia com que o palco italiano avançasse pela sala, mostrava que um teatro confinado à quarta parede (...) já não interessava ao diretor. Em *Roda Viva*, o texto parecia secundário para um coro “genial” e “porra-louca”. Valorizava-se o acontecimento cênico em detrimento de um teatro que se limitaria à repetição e à execução soberana e “bem-acabada” do texto (...) A proximidade física do público, o toque, os sussurros ao seu ouvido, a seminudez de parte do elenco, o improviso, o atravessamento do drama por gestos políticos (como o recolher de assinaturas em manifestos), a presença de um fígado cru cujo sangue respingava na plateia, a recusa ou a displicência dos corpos na realização da partitura cênica criada por José Celso ou da coreografia de Klauss Vianna, tudo isso causava

²⁹ Zé Celso dirigiu *Roda Viva* como diretor convidado, posteriormente a peça foi considerada como parte do repertório do Teatro Oficina.

³⁰ Flávio Império (1935–1985) foi um cenógrafo, diretor, artista plástico e arquiteto brasileiro. Ligado ao Teatro de Arena e ao Teatro Oficina, foi responsável por cenografias inovadoras que integravam espaço, corpo e política. Além do teatro, produziu murais, gravuras e projetos arquitetônicos voltados à cultura popular e comunitária, sendo um defensor da arte como instrumento de transformação social.

durante o espetáculo uma oscilação na percepção do público, dividido entre ficção e realidade. Ao passo que a encenação migrava do texto, enquanto estrutura, para a performance, enquanto ação, ela se dava à contingência do teatro, quer dizer, a tudo aquilo que, de um lado, acontece a despeito do texto, a cada apresentação, entre os diferentes atores da cena (o público, inclusive); de outro, àquilo que habita, como “real”, fora do texto, mas envolve a vida dos corpos que o encenam (fatos políticos, dilemas morais etc.).

O excerto colabora para a compreensão dos deslocamentos da montagem e explicita uma inovação da encenação de Zé Celso, que foi a centralidade dada ao coro. Inicialmente pensado como um grupo menor, o diretor decidiu integrar todos os jovens estudantes que compareceram ao teste, formando um coro de 13 pessoas que assumiu protagonismo.

No entendimento de Bio Toledo (2018, p. 34), esse coro representava para Zé Celso um novo caminho estético, trazendo uma “vitalidade nova” e uma “verdade humana mais recente”. Ao contrário da dramaturgia original de Chico Buarque, que representava o público como uma espécie de manequins passivos e manipuláveis, o coro na montagem de Zé Celso se tornou um elemento crítico, que quebrava a quarta parede, circulava pela plateia e comentava a ação.

De se destacar que essa atitude buscava desfazer a separação entre palco e plateia, misturando teatro e vida, e era vista como uma tentativa de superar o teatro representativo. Era também um elemento de ligação crítica entre o espaço restrito dos protagonistas, encapsulados pela indústria cultural, representado pelo palco, e o espaço total do teatro, onde acontecia o espetáculo e a interação com o público. Com todo o estrondo, *Roda Viva* recebeu avaliações mistas, muitas vezes sendo classificado como um espetáculo agressivo nas críticas e na imprensa. Também não tardou para a censura, oficial e extraoficial, partir para o ataque.

O ano de 1968 foi marcado por uma série de protestos e passeatas contra o regime, tanto do movimento estudantil quanto de greves da classe trabalhadora, com uma ampla participação da sociedade civil e, como dito acima, com muito protagonismo dos artistas brasileiros de diversas linguagens. A efervescência desse ano não foi restrita às lutas pela democracia no Brasil, pelo contrário, as lutas locais faziam parte de um momento global de luta pelas liberdades e direitos civis, contra as crises geradas pela Guerra Fria, contra a guerra do Vietnã e com uma juventude que se colocava contrária ao modo de vida de então: era a contracultura ocupando o palco global.

Em fevereiro, a classe teatral brasileira empreendeu uma greve de 72 horas. A centralização da censura, a proibição de peças clássicas e a punição de artistas motivaram os teatros do Rio de Janeiro e São Paulo a suspenderem suas apresentações entre 11 e 13 de fevereiro. Durante esse período, os artistas realizaram vigílias nas escadarias dos Teatros Municipais das respectivas cidades.

Naquele momento, o mecanismo de censura operava da seguinte forma: as companhias enviavam o texto de um espetáculo ao departamento de censura, que determinava se a obra seria liberada na íntegra, com cortes ou totalmente censurada. Frequentemente, a devolutiva ocorria apenas na data prevista para a estreia, uma estratégia que visava, muitas vezes, inviabilizar financeiramente a continuidade das companhias. Adicionalmente, um censor era designado para acompanhar os ensaios, dado que a performance cênica poderia desviar-se do roteiro previamente aprovado. Quando isso ocorria, os artistas eram punidos com a suspensão do espetáculo, por exemplo.

A greve geral dos teatros representou, de acordo com Garcia (2008, p. 162), “o ápice da organização do meio teatral com a articulação do eixo Rio-São Paulo. Antes (...) as manifestações do setor deram-se de maneira desarticulada e, depois dela, o protesto dos artistas exerceu-se de modo individualizado”.

Figura 3 - As atrizes Eva Todor, Tônia Carreiro, Eva Wilma, Leila Diniz, Odete Lara, Norma Bengell e Cacilda Becker marcham na greve dos teatros



Fonte: Helal Filho, 2021.

Garcia (2008, p. 163) prossegue, afirmando que, no Rio de Janeiro, a greve se inseriu no movimento *Contra a censura pela cultura*, que buscava sensibilizar o público e os representantes políticos para a coerção governamental sobre a cultura brasileira. O movimento selecionou uma comissão que incluía Chico Buarque, Di Cavalcanti, Vinicius de Moraes, Nelson Rodrigues, Tônia Carrero, Glauber Rocha e Carlos Drummond de Andrade, entre outros, que tentaria negociar com o ministro da Justiça a liberação de peças e filmes proibidos; suspender penalidades impostas aos artistas; descentralizar a atividade da censura e retornar às delegacias regionais as emissões de alvarás de liberação e certificados de censura válidos para todo o país; revogar a portaria que realizou as mudanças na estrutura censória; reorganizar o grupo de trabalho responsável pela reformulação da censura e incluir representantes das áreas de teatro e cinema; e revogar a resolução que instituiu censura estética através da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC).

Depois das promessas feitas na reunião, a classe teatral resolveu retomar suas atividades e pressionar, por telegramas, falas na imprensa e, realizando reuniões, o governo a cumprir suas promessas. Havia em muitas pessoas uma esperança de que o serviço de censura seria repensado e que essa era uma batalha que dava para vencer. Não deu.

Em 21 de novembro, o mesmo ministro da Justiça criou a Lei nº 5.536, que, de acordo com o Memorial da Democracia(s.d.), apertou ainda mais a censura ao cinema e ao teatro, regulamentando a censura classificatória por idade e a proibição de espetáculos que atentassem "contra a segurança nacional", que incentivassem "a luta de classes" e que prejudicassem "a cordialidade das relações com outros povos".

Em março, o estudante Edson Luís de Lima Souto foi morto com um tiro no peito pela polícia militar, ao participar de uma manifestação estudantil contra a ditadura no Rio de Janeiro. Esse fato provocou grande comoção, levando muitas pessoas a participarem de seu velório e, posteriormente, da missa de sétimo dia, que terminou com uma forte repressão por parte do Estado, que agrediu diversas pessoas presentes e se espalhou pela cidade.

Nesse cenário, vários protestos se seguiram nos meses subsequentes, chegando a junho, mês que teve manifestações praticamente diárias. Em 21 daquele mês, que ficou conhecido como a sexta-feira sangrenta, um protesto terminou com três mortos e gerou uma imensa repercussão negativa, a ponto de o regime permitir a realização de uma nova manifestação, a ocorrer em 26 de junho.

A passeata dos cem mil foi um evento gigantesco e que reuniu os mais variados setores da sociedade civil, maciçamente apoiado pela classe média, e que exigiu o fim da ditadura e o retorno à democracia. A adesão da classe artística também foi enorme, com apoio dos nomes mais proeminentes do período. No decorrer da marcha, elegeram uma comissão de representantes da sociedade civil a ser recebida pelo presidente Costa e Silva, posteriormente. Solicitaram ao presidente a libertação de estudantes presos, mais verbas e vagas para as universidades, o fim da censura e a reabertura do restaurante Calabouço, cuja invasão provocou a morte do estudante Edson Luís em março. O regime não aceitou nenhuma das reivindicações.

Também em junho, o Teatro de Arena realizou a *I Feira Paulista de Opinião* no Teatro Ruth Escobar. Idealizada por Augusto Boal e organizada pelo Teatro de Arena, a feira reuniu artistas com o objetivo de se manifestar sobre o momento pelo qual passava o país. A partir da pergunta “que pensa você do Brasil de hoje?”, os artistas deveriam criar peças curtas a serem apresentadas na feira. Segundo Mostaço (2016, p. 133) “a intenção era propiciar um vasto painel opinativo sobre a conjuntura daquele instante, reunindo num espetáculo o que de mais expressivo se produzia e pensava”.

Para Bio Toledo (2018, p. 138), a feira foi “talvez, o mais incisivo e explícito evento de resistência à ditadura brasileira”. Isso porque a proposta temática para a realização da feira era um claro gesto de enfrentamento e o regime reagiu. Um dia antes da estreia, nenhum parecer havia sido emitido pela censura e não se sabia se ela poderia ser realizada. Com a pressão da classe artística, o parecer saiu no dia 7 de junho e foi uma absoluta mutilação, “com mais de 70 cortes, os quais totalizavam cerca de 32 páginas de um total de 80. Ou seja, a censura praticamente inviabiliza a apresentação no dia de sua estreia”. Os artistas de São Paulo realizaram um encontro no Teatro Ruth Escobar e decidiram apresentar a feira na íntegra.

Mostaço (2016, p. 138) descreve sua estrutura:

Os espectadores que assistiam a seu novo espetáculo recebiam um panfleto escrito por Augusto Boal, um depoimento pessoal sobre a cultura do momento, onde surgem enfileirados os pressupostos que justificavam a realização da *1ª Feira Paulista de Opinião*, da qual o texto *O que pensa você da arte de esquerda?* é sua suma. A montagem foi composta com *O Líder* (Lauro César Muniz), *É Tua a História Contada* (Bráulio Pedroso), *Animália* (Gianfrancesco Guarnieri), *A Receita* (Jorge Andrade), *Verde que te Quero Verde* (Plínio Marcos) e *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa* (Augusto Boal), contando ainda com músicas de Edu Lobo, Caetano Veloso, Ary Toledo, Sérgio Ricardo, Gilberto Gil e a *Tonada de Manuel*

Rodrigues, de Pablo Neruda, que integra o texto de Boal. Obras de artistas plásticos espalhavam-se pelo saguão e paredes do teatro, conferindo à realização a almejada síntese de opiniões.

Na sequência desse ato de desobediência civil, o teatro amanheceu cercado pelo exército. Os artistas reagiram de forma articulada, realizando passeatas, apresentando trechos de *A feira* em outros teatros e sendo apoiados pela classe teatral. Toda pressão ocasionou uma liminar conseguida pelos artistas em 12 de junho que autorizou a estreia, com alguns cortes sendo mantidos.

O regime e muitos de seus apoiadores não gostaram da liberação e ameaças passaram a acontecer, a tal ponto, que vários atores passaram a praticar tiro ao alvo e se armaram, mesmo em cena³¹, especialmente após o ataque à *Roda Viva*, que estava em cartaz, como *A Feira*, no Teatro Ruth Escobar.

Em 18 de julho, cerca de 30 homens membros do CCC invadiram o teatro armados com revólveres, cassetetes e socos-ingleses, destruíram o cenário da peça *Roda Viva* e agrediram, não só o elenco, como também a equipe técnica.

Garcia (2008, p. 137) narra que:

O confronto físico durou cerca de três minutos e meio e resultou na detenção de três homens. Como o delegado de plantão recusou-se a lavrar flagrante, a queixa-crime não serviu sequer para identificar os agressores. O “sucesso da operação” aumentou a confiança dos agressores que dias depois escreveram ao jornal *O Estado de S. Paulo* para comunicar que os ataques continuariam e que a “operação quadro negro” tratava-se apenas uma amostra do que eles podiam fazer. Nessa época, respaldada pela política do governo Costa e Silva e apoiada na estrutura do Estado, a ofensiva militar e paramilitar transferiu os ataques das entidades estudantis e instituições civis para os comunistas do teatro e profissionais da área. Atores foram espancados, sequestrados, humilhados e teatros pichados, destruídos e bombardeados.

Infelizmente, o ataque à *Roda Viva* não aconteceu só uma vez, já que em 3 de outubro, quando estavam em cartaz em Porto Alegre, a equipe foi novamente atacada e a atriz Elizabeth Gasper e o músico Zelão foram sequestrados, agredidos e deixados num parque sob a ameaça de morte, caso não retornassem a São Paulo até o dia seguinte. Outros relatos da turnê dão conta de frequentes desligamentos de energia durante as apresentações por parte das forças oficiais e extraoficiais do regime e, por

³¹ Sobre isso, ver Bio Toledo (2018, p. 139).

tudo isso, Porto Alegre assistiu à última sessão de *Roda Viva*, que foi censurada, junto com *O Rei da Vela*, após esse ataque.

Além de todos os desafios que o regime militar enfrentava com a sociedade, a classe política também buscou meios de enfrentamento. A Frente Ampla, composta pelos ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart, e pelo ex-governador e ex-apoiador do regime, Carlos Lacerda, buscou fundar um partido que pudesse enfrentar o regime nesse setor. Não durou muito: a Frente Ampla foi declarada ilegal e seus membros foram presos.

Em setembro, o então deputado do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) Márcio Moreira Alves fez um discurso na Câmara conclamando a população a não participar das celebrações pelo 7 de Setembro e a se colocarem contra o regime militar, que chamou de torturadores. Isso gerou revolta dos militares, que pediram uma punição. Como a Câmara votou contra isso e permaneceu apoiando o deputado, a gota d'água para os militares havia chegado e se iniciou a articulação que gerou o Ato Institucional 5 (AI-5).

Um dia antes do ataque ao elenco de *Roda Viva* no Rio Grande do Sul, a rua Maria Antônia, no centro de São Paulo, foi palco de um dos confrontos mais emblemáticos da polarização ideológica que marcava o país às vésperas do AI-5. Entre os dias 2 e 3 de outubro de 1968, estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFLCH- USP), que formava boa parte da resistência da esquerda estudantil ao regime, enfrentaram alunos da Universidade Presbiteriana Mackenzie, tradicionalmente associados a grupos conservadores alinhados à direita, com membros conhecidos no CCC. As instituições ficavam na mesma rua.

Cabe frisar que o embate assumiu contornos de batalha campal, com trocas de tiros, coquetéis molotovs e até o uso de ácido sulfúrico. No dia 3, o prédio da Faculdade de Filosofia foi incendiado, e o estudante secundarista José Carlos Guimarães, de apenas 20 anos, morreu ao ser atingido por um disparo na cabeça. Outros três estudantes foram baleados, e dezenas ficaram feridos, alguns com queimaduras graves. À noite, o teto do edifício incendiado desabou.

Ainda em outubro de 1968, durante a realização do 30º Congresso da UNE, em Ibiúna, no interior de São Paulo, mais de 900 estudantes foram presos em uma operação coordenada pelas forças de repressão. Entre os detidos estavam as principais lideranças do movimento estudantil da época, como Luís Travassos (UNE), Vladimir Palmeira e Franklin Martins (União Metropolitana dos Estudantes), e José

Dirceu (União Estadual dos Estudantes), que foram encaminhados diretamente ao DOPS, enquanto os demais foram levados ao Presídio Tiradentes. Segundo relatos da imprensa, a ação contou com o envolvimento de cerca de 250 soldados da Força Pública, a atual Polícia Militar³², e cerca de 80 agentes do DOPS.

A segurança precária do evento facilitou o cerco, revelando o grau de vigilância a que o movimento estudantil já estava submetido. Conhecida como “Queda de Ibiúna”, a operação representou um duro golpe na estrutura organizativa da UNE e permitiu ao regime militar mapear, fichar e, posteriormente, perseguir centenas de estudantes que seriam associados a organizações de esquerda.

Em 2 de dezembro de 1968, o Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, foi alvo de um atentado a bomba que destruiu sua bilheteria. No momento do ataque, estava em cartaz o espetáculo *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, baseado na canção homônima de Geraldo Vandré. Cinco dias depois, uma nova bomba explodiu no Rio de Janeiro, desta vez na redação do jornal *Correio da Manhã*. Amparado pela conivência, quando não pelo incentivo velado, dos órgãos de segurança do Estado, o CCC seguia atuando com impunidade.

A resposta do regime a esse ano de convulsões internas e externas foi a decretação de mais um ato institucional em 13 de dezembro de 1968. A partir dali a guerra contra qualquer opositor era declarada e assumida pelo Estado brasileiro. Com o AI-5, o governo militar se permitiu fechar o Congresso Nacional a qualquer tempo e sem necessidade de justificativa para tal, tomando para si também a função de fazer as leis, ou seja, legislar. E, com isso, efetivamente acabando com a oposição política do MDB que, desde o AI-2, era o único partido permitido, para além da Aliança Renovadora Nacional (Arena), que era o partido dos militares.

Seguindo esse raciocínio, também poderia cassar políticos eleitos como lhes conviesse, além de intervir militarmente em estados e municípios e aposentar compulsoriamente funcionários públicos. O AI-5 também suspendeu o recurso do *habeas corpus*, na prática, a partir desse momento, qualquer pessoa poderia ser presa sem a necessidade de uma ordem judicial, perdendo também seu direito à defesa, podendo permanecer em reclusão sem julgamento e sem comprovação de crime. Efetivamente, o AI-5 suspendeu os direitos civis da população.

³² Segundo o site oficial da corporação, em 9 de abril de 1970 ocorreu a unificação da Força Pública com a Guarda Civil de São Paulo, renomeando a polícia paulista que passava a ser a Polícia Militar do Estado de São Paulo.

Assim sendo, com esses novos poderes autoinvestidos pelo regime, ele aumentou ainda mais a censura prévia às atividades artísticas e aos meios de comunicação, e sem se preocupar em ser questionado por isso, pois quem questionasse seria perseguido, preso e, provavelmente, torturado, sem poder fazer nada.

No mesmo dia em que foi promulgado o AI-5, Chico Buarque foi detido em sua casa e levado ao Ministério do Exército para prestar depoimento sobre a sua participação na passeata dos cem mil e, também, sobre a peça *Roda Viva*. Foi liberado após prestar depoimento e, em janeiro de 1969, embarcou com a mulher, Marieta Severo, para um festival na França e ficou mais de um ano na Europa, esperando a poeira baixar.

Em mais uma coincidência, essa data também marca a estreia de *A vida de Galileu*, de Brecht, no Teatro Oficina, com direção de Zé Celso. Fernando Peixoto (1982, p. 80), em artigo da revista *Dionysos*, narra esse momento:

O ensaio geral, com a grade, entre atores e público, foi realizado para a censura dia 13 de dezembro de 1968. Nos bastidores, num canto de camarim, perplexos, alguns de nós ouvimos num pequeno rádio a promulgação do Ato Institucional número 5.

Composta por 14 quadros, distribuídos em dois atos e com mais de três horas de duração, a montagem de *A vida de Galileu* propunha uma reflexão que abrangia da política brasileira aos procedimentos de criação cênica.

O enredo abordava a trajetória do físico e astrônomo italiano que, ao defender as ideias copernicanas sobre o heliocentrismo, entrava em confronto direto com os dogmas da Igreja Católica. A peça acompanhava o embate entre ciência e poder, verdade e conveniência, evidenciando os dilemas éticos vividos por Galileu diante da repressão institucional, e, ao retratar o momento em que o cientista renegou publicamente suas descobertas para escapar da Inquisição, o texto propunha uma reflexão crítica sobre a responsabilidade social do intelectual em contextos autoritários.

De acordo com Garcia (2008, p. 138), entre os temas mobilizados na encenação, estavam a rejeição ao racionalismo burguês em favor do materialismo dialético, como método de análise concreta do real, os dilemas enfrentados pela

intelectualidade brasileira, os impasses da luta de classes, os contornos da prática política e a difícil relação entre os artistas e as camadas populares.

A encenação de *A vida de Galileu* também acentuou as divergências internas do Oficina. Enquanto os atores mais antigos do grupo assumiram os papéis centrais ao longo da encenação, estruturada predominantemente segundo os princípios do épico brechtiano, a cena do “Carnaval de Florença” contrastava com o restante do espetáculo, numa ruptura conduzida pelo coro composto pelos integrantes que haviam ingressado no Oficina após *Roda Viva*.

Segundo Bio Toledo (2018, p. 83):

Este coro interpretava aquela que para o diretor era a cena chave da peça de Brecht, o momento em que as descobertas de Galileu reverberavam entre a população oprimida pelo poder episcopal da igreja. Simbolizaria, então, a chance de transformar o conhecimento científico em revolução social. O fato da cena ser um carnaval referendava as posições contraculturais das quais o diretor ia cada vez mais se aproximando, isto é, a ideia de uma revolução social que envolveria também a revolução dos costumes, da moral sexual, dos recalques íntimos e subjetivos.

Salienta-se que *A vida de Galileu* teve grande êxito e circulou por todo o país, o que, conforme Peixoto (1982, p. 83), lhes deu tempo para ensaiar o espetáculo seguinte, *Na selva das cidades*, um dos primeiros textos de Brecht, com direção de Zé Celso e cenografia de Lina Bo Bardi³³.

Na peça, escombros da construção do Elevado Costa e Silva, que corta a rua onde está o Oficina, foram levados para dentro do teatro, no espaço cênico em forma de ringue. Na próxima seção aprofundaremos a discussão sobre esse espetáculo ao abordarmos a relação dessa montagem com as pesquisas de Grotowski.

Além da detenção de Chico Buarque, o regime realizou outras emblemáticas detenções e prisões de intelectuais e artistas nos dias seguintes à publicação do AI-5. Ventura (1988, p. 268) afirma que “algumas centenas de intelectuais, estudantes,

³³ Lina Bo Bardi (1914–1992) foi uma arquiteta, designer e intelectual ítalo-brasileira. Mudou-se para o Brasil em 1946, onde desenvolveu projetos que conciliavam modernismo, funcionalidade e valorização das culturas populares. É autora de ícones da arquitetura brasileira, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Sesc Pompéia e a sede atual do Teatro Oficina, exemplos de sua busca por uma arquitetura aberta, democrática e socialmente engajada. Lina também atuou intensamente como curadora, editora e pensadora cultural, defendendo a integração entre arte, vida cotidiana e participação popular nos espaços públicos.

artistas, jornalistas, tenham sido recolhidos às celas do DOPS, da PM e aos vários quartéis do Exército, da Marinha e da Aeronáutica em todo o país”.

O autor listou alguns nomes marcantes, como: Joel Silveira, diretor do jornal *O País*; Oswaldo Peralva, editor do *Correio da Manhã*; Alberto Dines, editor do *Jornal do Brasil*; o jornalista Rogério Monteiro de Souza; o escritor Carlos Heitor Cony; o editor da *Civilização Brasileira*, Ênio Silveira; Ferreira Gullar; o jornalista Paulo Francis; Caetano Veloso; Gilberto Gil; o deputado Renato Archer; Ziraldo; o escritor Antônio Calmon; o ex-governador Carlos Lacerda; o ex-presidente Juscelino Kubitschek (JK); o professor Caio Prado Júnior; entre muitos outros. Ventura (1988, p. 264) aponta que:

Paralelamente a essa caçada aos criadores, o AI-5 desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. Em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela foram censurados. Só Plínio Marcos teve 18 peças vetadas. O índice reunia um elenco variado, que ia de Chico Buarque, um dos artistas mais censurados e perseguidos da época, a Dercy Gonçalves e Clóvis Bornay.

Nesse contexto, com o endurecimento do regime e as perseguições pós AI-5, se inviabilizou a continuidade de muitos coletivos artísticos. No caso do Grupo Opinião, a prisão de Ferreira Gullar e a dispersão gradual de seus principais integrantes comprometeram profundamente sua coesão interna. João das Neves, um dos últimos a permanecer, se esforçou para manter o grupo ativo, mas, diante do esvaziamento, o Opinião encerrou suas atividades como coletivo artístico em 1969. Como o TBC antes dele, seu espaço físico, no entanto, permaneceu em funcionamento, sendo posteriormente alugado para outras companhias e iniciativas culturais.

O Teatro de Arena passou por um processo de desarticulação semelhante. Segundo Mostaço (2016, p. 152), após as montagens da *I Feira Paulista de Opinião* e *McBird*, texto de Barbara Garson, encenada por alguns meses no Teatro Ruth Escobar, os últimos integrantes do elenco fixo começaram a se dispersar. Entre 1969 e 1970, o grupo remontou *Arena Conta Zumbi* e ensaiou *Arena Conta Bolívar*, um novo musical desenvolvido segundo o sistema coringa, mas que foi rapidamente interditado pela censura.

Como saída, o Arena organizou uma excursão internacional, apresentando esse repertório em países da América Latina e nos Estados Unidos, únicos locais a

conhecerem a nova criação. O grupo adquiriu outras configurações após esse período.

Em meio a esse clima, grupos da esquerda passaram a adotar ações armadas contra o regime, incluindo assaltos a bancos, atentados e sequestros. Cabe, neste ponto, uma breve síntese do processo que levou à luta armada no país.

No livro *Combate nas Trevas*, Jacob Gorender (1987) afirma que, após o golpe de 1964, parte da esquerda brasileira passou a defender a luta armada, diante do fracasso das vias institucionais, da repressão do regime militar e da influência de novas doutrinas revolucionárias. A transição do discurso legalista à ação armada resultou da crise política, da autocrítica das esquerdas e do impacto de exemplos estrangeiros, como a Revolução Cubana.

O Partido Comunista Brasileiro (PCB), principal força de esquerda antes do golpe, apostava no “caminho pacífico”, baseado em alianças com a burguesia nacional e na crença de uma revolução democrática e anti-imperialista por vias legais. O golpe desfez essa ilusão ao depor João Goulart, reprimir sindicatos, ligas camponesas e partidos de esquerda. A direção do PCB foi acusada de oportunismo e “desvio de direita”, e a própria liderança reconheceu os limites da estratégia legalista.

Convém citar que a derrota de 1964 provocou rupturas internas e abriu espaço para novas doutrinas que defendiam a ação de pequenos grupos guerrilheiros como motor da mobilização popular. Cresceu a rejeição ao populismo e à dependência da burguesia, ao mesmo tempo que se afirmava a necessidade da luta armada como única resposta possível à repressão.

Desse contexto surgiram diversos grupos armados, entre eles: a Aliança Nacional Libertadora (ALN), liderada por Marighella, que priorizou a guerrilha urbana e ações imediatas de sabotagem, o Partido Comunista do Brasil (PC do B), que consolidou a estratégia da guerra popular prolongada no campo, a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), e o Comando de Libertação Nacional (Colina), que, influenciados pelo militarismo revolucionário, adotaram ações de expropriação e treinamento guerrilheiro. A Ação Popular (AP), de origem católica, também se radicalizou.

Com o AI-5 em 1968 e o fechamento total do regime, a luta armada passou a ser vista por esses grupos como último recurso diante da destruição do espaço político e da impossibilidade de reformas pacíficas.

Em 31 de agosto de 1969, o general Artur da Costa e Silva sofreu um grave acidente vascular cerebral. A crise de saúde do presidente gerou um impasse político sem precedentes no regime: impossibilitado de governar e sem previsão constitucional para afastamento por doença. Com o AI-5 em pleno vigor e a repressão atingindo novos patamares, o vácuo de poder intensificou as disputas internas entre as alas “linha-dura” e “moderada” das Forças Armadas. O afastamento de Costa e Silva levou à instauração de uma junta militar provisória, formada pelos ministros da Marinha, do Exército e da Aeronáutica.

Poucos dias depois, em 4 de setembro de 1969, ocorreu o sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick, no Rio de Janeiro, organizado por militantes da Ação Libertadora Nacional (ALN) e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Se, mesmo antes do AI-5, já havia grupos armados de esquerda, após a decretação do ato, as fileiras das guerrilhas foram ampliadas. Começavam a se aprofundar duas linhas de resistência à ditadura: se armar ou desbundar.

O embaixador foi mantido em cativeiro por quase 78 horas, em uma casa na zona norte do Rio de Janeiro. O objetivo da ação era exigir a libertação de 15 presos políticos, cujos nomes foram lidos em um manifesto entregue à imprensa e transmitido por rádios, juntamente com uma forte crítica ao governo militar e à posição dos Estados Unidos no apoio ao regime.

A junta militar que liderava o regime há alguns dias hesitou em um primeiro momento, mas acabou cedendo às exigências. Os presos foram libertados, levados ao aeroporto do Galeão e embarcados em um avião para o México, de onde seguiram para o exílio em Cuba. Foi a primeira vez que o governo militar negociou com grupos armados.

A resposta do regime foi aumentar ainda mais as perseguições e a violência contra seus opositores, especialmente após a posse do novo presidente, general Emílio Garrastazu Médici, em outubro, e a morte de Costa e Silva. Oficialmente, este faleceu em 17 de dezembro de 1969, sem jamais reassumir suas funções. Sua morte encerrou um governo marcado pela escalada repressiva, especialmente após a edição do AI-5, mas também abriu caminho para a consolidação da ditadura como tal, momento em que o regime alcançaria seu ponto mais sombrio em termos de censura, violência institucional e supressão das liberdades civis.

3 CONSTRUINDO UM GROTOWSKI NO BRASIL

Como discutido na seção anterior, a década de 1960 no Brasil foi marcada por uma intensa reconfiguração dos campos político, social e cultural, com a consolidação do regime militar após o golpe de 1964 e o fortalecimento das formas de resistência em toda a sociedade e, especialmente, nas artes. O teatro brasileiro passou por transformações profundas, pois, ao mesmo tempo que buscava uma aproximação com as camadas populares por meio de estruturas narrativas acessíveis e temáticas engajadas, também se abria a experiências internacionais que propunham uma reinvenção do fazer teatral.

Foi nesse ambiente, em que práticas de resistência e buscas artísticas se entrelaçavam que, em 1966, as pesquisas de Jerzy Grotowski começaram a repercutir no Brasil, como uma inspiração e via alternativa à cena engajada, menos voltada à denúncia direta e mais comprometida com a exploração do potencial expressivo do corpo, do rito e da presença cênica. A recepção do trabalho do encenador polonês ocorreu, assim, num momento particularmente fértil e contraditório, em que a cena brasileira se via chamada a se reinventar ante a censura e a brutalidade do regime, sem abdicar de sua vocação crítica nem de sua radicalidade estética.

Cabe salientar que existem muitos aspectos que podem ser considerados na relação da tradição grotowskiana e o Brasil, por isso, tratarei aqui da “chegada”, ou desembarque inicial, das ideias de Grotowski por estas terras.

Com o intuito de entender esse momento, inicialmente busquei elencar e analisar as informações publicadas pela imprensa brasileira a respeito de Grotowski e companhia, cujos primeiros registros datam da década de 1960. Pareceu-me pertinente iniciar a pesquisa pelas publicações da imprensa especializada, cuja importância era extensa naquele momento e, também, pela materialidade contida nesses documentos.

Na década de 1960, a maioria absoluta dos jornais brasileiros contava com uma seção de crítica teatral, muitas vezes com conteúdos diários, na qual críticos profissionais mediavam a relação público, cultura teatral e divulgação das produções.

Vale lembrar que muito se alterou nesse panorama nos últimos 60 anos: a expansão dos produtos audiovisuais de massa teve seus espaços hiperaumentados, enquanto as discussões sobre o teatro, do ponto de vista de uma crítica especializada, se tornaram cada vez mais esporádicas e, muitas vezes, se restringindo à divulgação

do que está em cartaz, e as discussões de aspectos ligados aos modos de fazer ou referências mais verticalizadas do pensamento teatral foram se tornando raras exceções.

Não é o escopo desta pesquisa abordar as transformações pelas quais a chamada crítica teatral vem atravessando, mas acredito que esse contexto nos ajuda a compreender a dimensão que ela cumpria, quando das primeiras menções às práticas grotowskianas no território brasileiro. Os primeiros artigos sobre Grotowski exerceram, verdadeiramente, um papel de carta de apresentação de sua pesquisa ao país.

No que se refere à base de artigos levantados para esta pesquisa, durante a década de 1960, somam-se 69 entradas sobre o assunto “Grotowski” (e derivações) em jornais e revistas das cidades de Recife, Curitiba, Brasília, e eixo Rio-São Paulo, este último, onde se concentrou a maioria delas e, também, sobre as quais se concentra este estudo.

Essas entradas podem ser organizadas em certos assuntos, de acordo com as abordagens de seus autores, como: turnês da companhia; histórico e propostas do grupo; associações com grupos brasileiros e críticas; e discussões sobre as propostas. Destaco alguns pontos que considere relevantes no que tange a esses materiais, bem como alguns temas e posturas que tiveram recorrência ou que, de algum modo, despertaram maior interesse no país.

Dentro do tópico “turnês”, se concentra a maioria das referências. São, em geral, notas curtas dando conta das viagens realizadas pela companhia, que foram muitas, entre 1966 e 1969. Nelas, constata-se de que modo essas viagens serviam como um tipo de elemento de reconhecimento e validação da importância do que Grotowski estava fazendo. Frases como “o conjunto polonês despertou verdadeira febre criadora e animadas discussões acerca da possibilidade de aplicação do método Grotowski nos teatros da Bélgica e da França” (Atividades..., 1967); “Grotowski, fundador do teatro das treze filas e um dos maiores teóricos do teatro de vanguarda acaba de realizar uma série de conferências na Suécia” (Michalski, 1966); “o festival de Edimburgo contará pela primeira vez com a presença de Grotowski, diretor que transformou sua companhia em um dos maiores grupos experimentais do mundo” (Festival..., 1968), entre outras.

Com efeito, esse material colabora para compreender as maneiras como a repercussão do trabalho de Grotowski se deu, de forma acentuada e relativamente

rápida, naquele contexto histórico. Também ajuda a construir um certo clima daquele período, das questões e, portanto, dos interesses que possuíamos em relação ao teatro e à cultura como um todo.

Por sua vez, no tópico “histórico e propostas do grupo”, se encontram artigos dedicados a contextualizar Grotowski e companhia, traçar seu percurso e deslocamentos pela Polônia, por vezes discutindo alguns elementos, como a ênfase no trabalho atoral e a relação deste com treinamento; a ênfase em públicos menores e a aproximação diversa que isso causava; a presença de elementos do teatro ‘oriental’ e uma associação disso com algo de exótico ou místico, de modo explícito ou sutil; e uma associação da companhia com as vanguardas ou com o experimentalismo do período.

O artigo de Augy Hayter, traduzido por Michalski, cuja leitura será realizada a seguir, se situa numa espécie de fronteira entre esses dois primeiros tópicos, pois aborda e descreve as atividades realizadas na turnê de 1966 no Teatro das Nações, na França, dando a ver alguns pontos do processo pedagógico da companhia naquele momento. O segundo artigo, também uma tradução de Michalski, mas, desta vez, de Ludwik Flaszen, se insere com precisão nesta segunda categoria temática.

No tópico que denominei de “associações”, notei que, após as primeiras citações a Grotowski e um certo processo de legitimação da companhia como importante, graças às muitas viagens para festivais internacionais e discussões iniciais sobre suas propostas, alguns elementos da pesquisa de Grotowski passam a ser usados como lentes de análise de trabalhos que estão ocorrendo no Brasil. Assim, passa a aparecer com frequência o nome de Grotowski em artigos sobre espetáculos nacionais como referência de treinamento, de temática e de procedimentos de atuação.

Destaco a associação com os espetáculos do Teatro Oficina, já a partir de *Roda Viva*, mas, especialmente, *Na Selva das cidades*; com o trabalho do grupo dirigido por Amir Haddad, *A Comunidade*, no espetáculo *Construção*; com o espetáculo inaugural do Teatro Ipanema, *O Assalto*, dirigido por Fauzi Arap, e com o espetáculo de Antônio Abujamra e Paulo Goulart, *Lá*.

Por fim, no tópico “críticas” começam a aparecer artigos questionando se tudo que estava sendo classificado, ou intitulado, como “grotowskiano”, o era, de fato. Sem publicações oficiais, sem visita da companhia, sem, muitas vezes, não terem visto alguma apresentação, demonstração ou ensaio, como essas pessoas sabiam estar

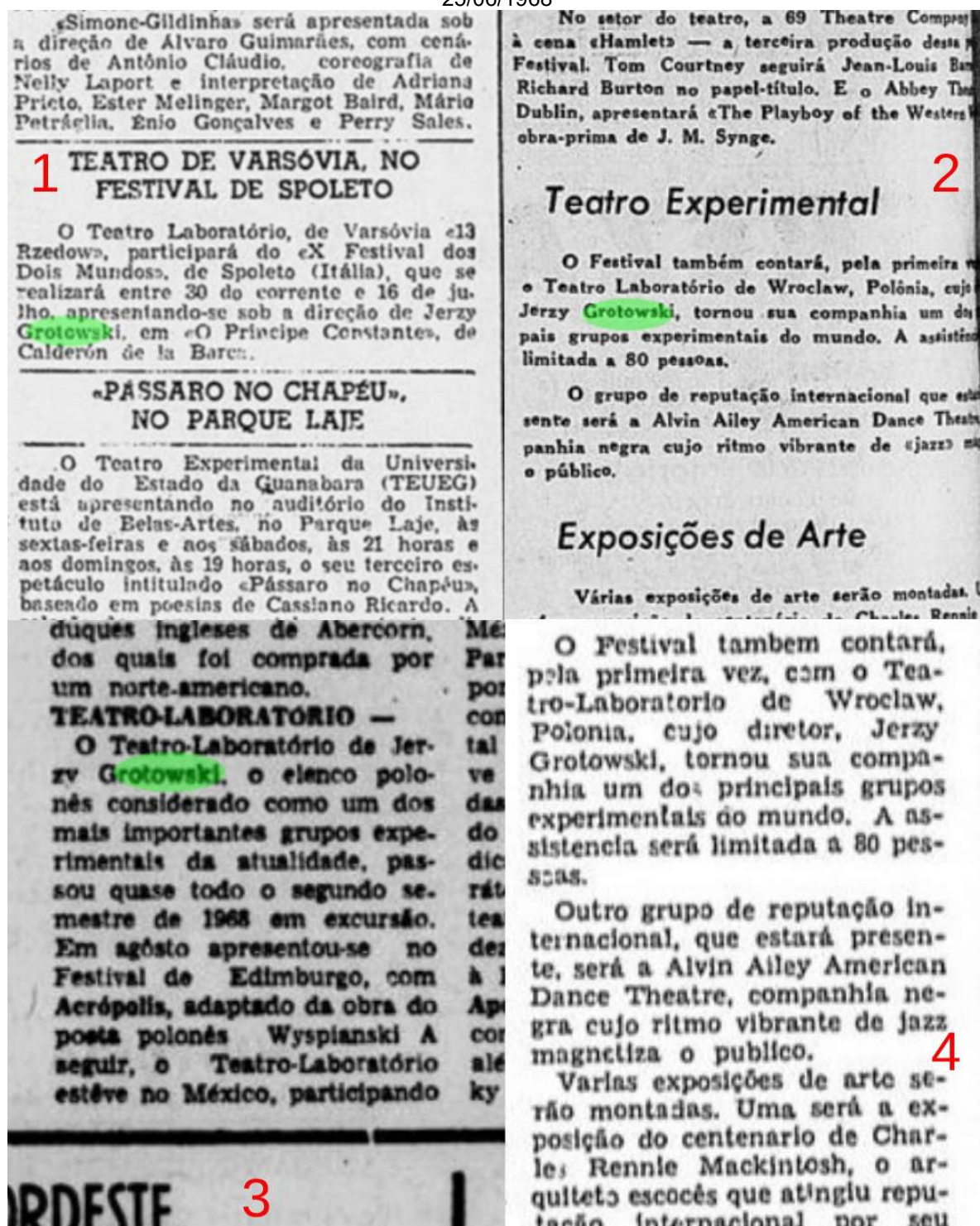
construindo algo da “linhagem” de Grotowski? Essas questões vão sendo colocadas em alguns artigos como um meio de combater, não as inspirações e propostas grotowskianas, mas um certo modismo de diversos projetos que, por não serem o costumeiro ou esperado, foram adjetivados como “experimental” e, portanto, inerentemente, grotowskiano.

Desse modo, passo à leitura de alguns artigos que se destacaram no levantamento e que podem permitir uma análise dessas características que evidenciei até o momento. Também buscarei na leitura discutir alguns pontos conceituais e a intersecção e interpretação que recebiam, no contexto da década de 1960.

Foi pela seção de crítica teatral do *Jornal do Brasil*, capitaneada naquele momento pelo crítico teatral Yan Michalski, um dos mais profícuos críticos do período, que, em 9 de fevereiro de 1966, a primeira referência a Grotowski nos chegou. Michalski traduziu um artigo publicado na revista inglesa *Plays and Players* que descrevia uma conferência - demonstração realizada por Grotowski e dois atores do Teatro Laboratório, no Teatro das Nações daquele ano.

Ainda nesse ano, ocorreu a segunda menção a Grotowski e companhia, que também foi feita pelo crítico numa nova tradução, desta vez, um artigo publicado por Ludwik Flaszen, diretor literário da trupe grotowskiana. Prossigo aqui com a leitura desses dois primeiros artigos.

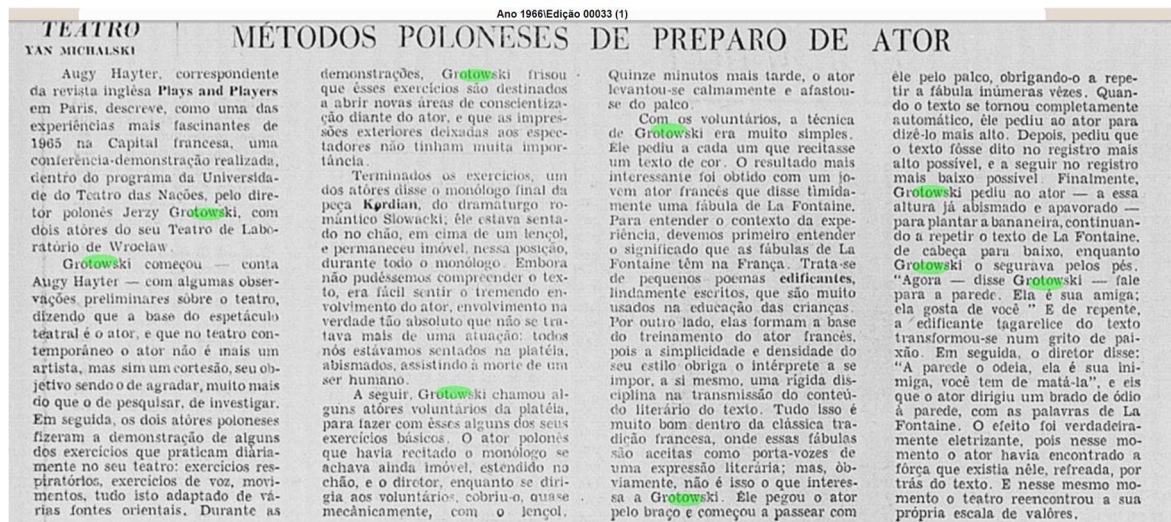
Figura 4 - #1 e #2 são notas publicadas no Diário de Notícias, 07/06/1967 e 04/07/1968. #3 foi publicada no Diário de Pernambuco, 01/02/1969. #4 foi publicada na Folha de São Paulo, 25/06/1968



Fontes: Diário de Notícias, 1967 e 1968; Diário de Pernambuco, 1969; Folha de São Paulo, 1968.

3.1 Métodos poloneses de trabalho do ator

Figura 5 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 09/02/1966



Fonte: Michalski, 1966.

O primeiro registro do nome Jerzy Grotowski na imprensa brasileira apareceu na crítica teatral do *Jornal do Brasil* em 9 de fevereiro de 1966. O crítico Yan Michalski, interessado em questões relacionadas à prática atoral, apresentou ao público brasileiro uma tradução do artigo *Métodos poloneses de preparo do ator*, de autoria de Augy Hayter, recém-publicado na revista inglesa *Plays and Players* (1966).

O contexto no qual o artigo se inseria era o seguinte: Grotowski havia estreado *O Príncipe Constante* no ano anterior e circulava pelo continente europeu apresentando esse espetáculo e realizando conferências-demonstrações, acompanhado dos atores. Ao mesmo tempo, Eugenio Barba³⁴ publicou sua obra *Alla Ricerca del Teatro Perduto*, que tratava de seu estágio na Polônia e continha descrições do trabalho desenvolvido por Grotowski no Teatro Laboratório.

Naquele período, ocorriam publicações sobre os estudos de Grotowski em revistas especializadas como a *The Tulane Drama Review* (Nova York, 1965) e a *Teori Teatrets og Teknikk* (Holstebro, 1968). Grotowski se tornava cada vez mais conhecido

³⁴ Eugenio Barba (1936) é um teatrólogo italiano radicado na Dinamarca. Fundador do Odin Teatret, é um dos mais longevos pesquisadores do teatro mundial. Iniciou sua pesquisa teatral ao ser estagiário e assistente de direção no teatro dirigido por Grotowski entre os anos de 1961-1963 e, mesmo após criar sua própria companhia teatral, manteve-se próximo ao diretor polonês. Seus estudos influenciaram o pensamento teatral contemporâneo, sobretudo nos campos da pedagogia, da encenação e das relações interculturais.

na Europa e nos Estados Unidos e a imprensa brasileira também se interessava pelo novo diretor.

Como citado acima, o artigo de Hayter, traduzido e publicado no *Jornal do Brasil*, descrevia uma conferência-demonstração realizada por Grotowski e dois atores do Teatro Laboratório, Rena Mirecka e Ryszard Cièsłak, segundo outras fontes, no Teatro das Nações³⁵ em 1966. Grotowski apresentou nessa conferência a questão da centralidade do trabalho do ator no teatro contemporâneo e o conceito de ator cortesão, em oposição ao conceito de ator santo.

As noções de ator santo e seu oposto, ator cortesão, como destacado na seção anterior, foram conceitos desenvolvidos por Grotowski, a partir de 1963. O ator santo estaria interessado na plena realização do ofício enquanto arte, investigava seu aparato psicofísico, suas dificuldades e suas resistências para eliminá-las, através de um processo de "autopenetração"³⁶, do qual resultaria um desnudamento do ator, uma autorrevelação. Esse era o ator que Grotowski esperava formar e trabalhar.

Opostamente, o ator cortesão, na definição grotowskiana, era caracterizado como aquele que trabalha com um corpo hábil, repleto de artifícios, truques e utiliza suas habilidades para "vender" seu corpo. No léxico grotowskiano da época, o ator cortesão representava um tipo de "prostituição", no sentido de expor o corpo para se tornar atrativo aos olhos dos outros, sem uma verdadeira revelação interior. Essa abordagem era criticada por Grotowski por ser vista como uma forma de o ator se esconder, de usar o corpo num sentido exibicionista, em vez de usá-lo para uma revelação. De certo modo, ele estaria subjugado ao mercado teatral, se dedicando à fama e ao sucesso econômico, mais do que à realização artística.

Em seu trabalho de doutorado, *Les Mots Pratiqués*, Motta Lima (2008, p. 170) aponta que:

³⁵ O Teatro das Nações foi um festival internacional de artes cênicas com o objetivo de promover o intercâmbio cultural entre companhias teatrais de diferentes países. Organizado pela Associação Francesa de Ação Artística, o evento teve papel central na difusão de novas linguagens cênicas no pós-guerra, revelando encenadores como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e Peter Brook ao público internacional. Para o Brasil, o festival teve importância histórica: em 1960, a participação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), com *O Mambembe*, marcou a estreia do teatro nacional no circuito internacional, enquanto, em 1967, a apresentação de *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina, causou forte repercussão crítica e consolidou a projeção de uma estética experimental e politizada. A partir de 1965, Grotowski participou com regularidade do evento, o que explica o interesse da crítica teatral francesa e o eco próximo na crítica teatral brasileira.

³⁶ De acordo com Motta Lima (2008, p. 109), "o termo autopenetração é um termo irmão do conceito de ator-santo. Nascidos na mesma época, pode-se dizer que a autopenetração é a tarefa do ator-santo, é aquela busca da verdade que passava pela transgressão e pelo sacrifício".

Grotowski definiu, em 1964, o ator como 'um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente' (Grotowski, 1987b [1964], p. 28). E era exatamente a partir da relação do ator com seu próprio corpo que Grotowski estabeleceu a famosa diferença entre o ator cortesão e o ator santo.

Nesse sentido, é notável que a tradução do referido artigo anunciava ao público brasileiro conceitos que seriam desenvolvidos no livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, publicado somente cinco anos depois no país, em 1971.

Na continuidade do artigo, Hayter (1966) descreve: "Os dois atores poloneses fizeram a demonstração de alguns dos exercícios que praticam diariamente no seu teatro: exercícios respiratórios, exercícios de voz, movimentos, tudo isso adaptados de várias fontes orientais".

Assim, os leitores brasileiros do artigo puderam perceber a importância dada por Grotowski às tradições orientais, como um dos fundamentos do trabalho cotidiano da companhia. Ainda em seu período de formação, Grotowski já havia ido à Índia, ao Irã e à China. Um de seus primeiros espetáculos com o Teatro Laboratório, *Shakuntala* (1960), foi uma adaptação de um texto clássico indiano e teve as partituras de movimento dos atores inteiramente compostas a partir das posturas da hatha yoga.

Cabe citar que esse uso da yoga não se restringiu à montagem dos espetáculos, mas também estava presente no treinamento dos atores, como evidenciavam as conferências-demonstrações. O interesse por práticas orientais como uma base do treinamento do ator era, então, percebido como uma novidade do trabalho de Grotowski, sendo o primeiro registro, no Brasil, de sua prática laboratorial.

Segundo Hayter (1966), Grotowski afirmava nas demonstrações que esses exercícios tinham como objetivo "o desbloqueio de novas áreas de conscientização nos atores" e que "não dava muita importância a como o público percebia a execução desses exercícios". Embora paradoxal, a não preocupação com as "impressões exteriores" provocadas pelo ator, sobre os espectadores, evidenciava um aspecto relevante da pesquisa grotowskiana: o foco de Grotowski com esses exercícios não era de usá-los para a criação de uma cena, mas sim, no trabalho do ator sobre si mesmo.

Para Grotowski, nesse momento, as práticas dos atores, seus treinamentos, não se relacionavam só ao espetáculo em que estavam trabalhando, mas ao desbloqueio de suas capacidades em busca de uma organicidade do ator³⁷.

Hayter (1966) prossegue, descrevendo que um dos atores apresentou um monólogo, trecho do espetáculo *Kordian* (1962) e afirma que, mesmo sem conseguir compreender o que está sendo dito em polonês, era possível perceber o engajamento na execução do ator e sua inteireza. De acordo com o autor (1966) “era tão absoluto que não se tratava mais de uma atuação: todos nós estávamos sentados na plateia assistindo a morte de um ser humano”.

Um terceiro momento descrito pelo autor foi o convite feito por Grotowski a pessoas da plateia, para que experimentassem alguns exercícios. Foi pedido aos voluntários que falassem um texto, que tivessem decorado, e realizassem variações na intencionalidade de sua emissão: desde imaginar a quem estavam se dirigindo até a como experimentar formas diferentes de dizê-lo.

De acordo com o artigo, o resultado mais interessante teria sido o de um jovem francês que tinha decorado um trecho de uma fábula. Hayter (1966) assevera que Grotowski:

Pegou o ator pelo braço e começou a passear com ele pelo palco, obrigando-o a repetir a fábula inúmeras vezes. Quando o texto se tornou completamente automático, ele pediu ao ator para dizê-lo mais alto. Depois pediu que o texto fosse dito no registro mais alto possível, e a seguir no registro mais baixo possível. Finalmente, Grotowski pediu ao ator - a essa altura já abismado e apavorado - para plantar bananeira, continuando a repetir o texto de La Fontaine, de cabeça pra baixo, enquanto Grotowski o segurava pelos pés. “Agora - disse Grotowski - fale para a parede. Ela é sua amiga, ela gosta de você.” E de repente, a tagarelice edificante do texto transformou-se num grito de paixão. Em seguida, o diretor disse: “A parede o odeia, ela é sua inimiga, você tem de matá-la”, e eis que o ator dirigiu um brado de ódio à parede, com as palavras de La Fontaine. O efeito foi verdadeiramente eletrizante, pois nesse momento o ator havia encontrado a força que existia nele, refreada por trás do texto. E nesse momento o teatro reencontrou a sua própria escala de valores.

De se destacar que o artigo é finalizado com a citação acima, que dá abertura para alguns questionamentos. Por ser uma tradução, se pode pensar que os

³⁷ Esse entendimento, surgido nos últimos anos do trabalho de Konstantin Stanislavski, coloca o ator como criador de um processo de vida na cena que é construído não só nela, mas nas práticas cotidianas dos atores.

destaques foram feitos/dados pelo autor, Hayter, e não por Michalski. Nesse sentido, me pergunto como isso reflete ou induz o olhar brasileiro sobre Grotowski, de alguma maneira. Também me pergunto se a proposta apresentada no excerto era lida como inovadora para os praticantes do teatro brasileiro, naquele período. Embora existam atualmente procedimentos semelhantes nas salas de aula e de trabalho, quase que por osmose, o destaque no artigo traz uma aparência de novidade.

Passo ao segundo artigo, publicado em 29 de maio de 1966. Este, mais longo e que permite perceber a intenção de uma proximidade maior com o Teatro Laboratório, já na escolha do artigo a ser traduzido, demonstrando um interesse do crítico em aprofundar o conhecimento sobre o que estavam realizando e elaborando dentro do grupo, até aquele momento.

3.2 Teatro das treze filar: uma concepção diferente

Figura 6 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 29/05/1966

TEATRO DE TREZE FILAS: UMA CONCEPÇÃO DIFERENTE

YAN MICHALSKI

Há cerca de dois meses atrás, transcrevemos nesta coluna a descrição, publicada na revista *Plays and Players*, de uma demonstração de treinamento de atores realizada em Paris pelo diretor polonês Jerzy Grotowski. Acabamos de ler agora, na excelente revista *Polónia*, um longo artigo sobre os objetivos e os métodos de trabalho empregados por Grotowski no seu Teatro de Treze Filas, fundado em 1959 na Cidade de Opole, e atualmente estabelecido em Wrocław. Tratando-se, apesar dos seus possíveis excessos e até perigos, de uma concepção extremamente curiosa da arte dramática, bastante diferente de todas as teorias atualmente difundidas no teatro ocidental (em que pesem evidentes influências de alguns precursores conhecidos), achamos interessante transcrever quase na íntegra essa exposição, de autoria de Ludwik Flaszen, diretor literário do Teatro de Treze Filas. Vale a pena frisar que esse grupo representará oficialmente a Polónia na próxima temporada do Teatro das Nações em Paris.

"Segundo os seus estatutos, o Teatro-Laboratório de Treze Filas tem por objetivo investigar, através de experiências empíricas, os problemas técnico-criadores do teatro, dedicando-se, muito especialmente à atuação do ator. Ao exame desses problemas se acrescenta o desejo de melhorar o trabalho do ator de teatro, e de desenvolver, de uma maneira ampla, a arte do ator.

O Teatro de Treze Filas é um instituto de pesquisas, e não uma empresa cujo objetivo principal reside em produzir espetáculos para o público. Os seus espetáculos se assemelham mais a sessões de trabalho nas quais se realiza uma demonstração sobre a fase atual da elaboração de um método. Entre os alvos do Teatro-Laboratório — além da educação e do aperfeiçoamento dos atores do grupo — incluímos também a elaboração dos métodos de atuação, cujo esboço geral já se acha terminado. Entre as ocupações per-



Maja Komorowska

passando assim por uma prova de vitalidade. O texto constitui um trampolim para a criação de uma obra teatral de caráter próprio. No entanto, não se pode dizer que esse texto permaneça indiferente. O sentido do espetáculo nasce da tensão entre a forma do mito fixado na imaginação da sociedade e aqueles valores do mesmo mito nos quais se pode perceber a contemporaneidade.

A interpretação teatral, na nossa opinião, é um ato solene de autoconhecimento coletivo. Sua essência consiste em criar um laço vivo entre os homens. Essa união é a matéria-prima básica do teatro. Vistos sob este ângulo, somos diferentes das outras vanguardas, apesar do parentesco estético que nos vincula a elas. Essas vanguardas atuam sob três formas principais: ou se colocam sob a primazia da expressão, o que consiste em har-

ços inter-humanos em torno do motivo dominante. O resto cabe ao ator, que representa para o espectador tanto a matéria como a forma, a estrutura e o conteúdo, o alfa e o ômega da expressão. Em outros teatros, o ator desempenha seja a função de fantoche seja a função de uma roda no mecanismo plástico da representação, seja, a função de porta-voz que transmite os valores que se encontram, de certa forma, fora dele (sendo que neste último caso o seu próprio temperamento tem uma certa importância). O ator é, portanto, algo similar a uma figura retórica. Enquanto isso, no nosso teatro o, ator pode ser comparado a uma metáfora na poesia moderna, onde não se pode separar o conteúdo da forma, visto que existem, entre estes dois elementos, múltiplas correntes energéticas.

É verdade que também o teatro convencional proclama a primazia do ator, principalmente na luta contra os direitos que a vanguarda se arrogou. No entanto, trata-se de uma primazia aparente, já que o centro da expressão continua sendo a literatura, a palavra, as circunstâncias impostas pelo drama. O ator é chamado — e não sem razão — o intérprete. Mas o nosso ator não pode ser definido como intérprete, pois o conteúdo da representação não existe sem a sua presença: seu corpo, sua voz, seu psiquismo.

O método de Grotowski difere da biomecânica, geralmente identificada com a interpretação de vanguarda; ou seja, a interpretação com reserva, considerada geralmente como o estilo moderno de atuação; e difere também do *sentir*, considerado — não sem uma certa injustiça — como passado de moda. A biomecânica exclui da expressão o seu conteúdo espiritual. Enquanto isso, Grotowski, pelo contrário, ainda que aspirando a uma expressão física muito marcada, reconhece a primazia do espiritual sobre a ação física, vindo na ação do corpo unicamente a prova do seu aniquilamento, do triunfo sobre os obstáculos que o organismo opõe à realização diluída dos impulsos internos. A atuação com reserva pressupõe a superioridade do cálculo intelectual, das essências discursivas da personalidade do ator sobre as demais; enquanto Grotowski explora as essências da espontaneidade, profundamente escondidas, que consideram habitualmente o intelecto como instrumento das especulações falsas e um refúgio para uma atuação realizada pela metade.

A encenação *emotiva* de um papel exige que se coloque em movimento as essências do psiquismo do ator que coincidem com o psiquismo dos personagens representados, com o objetivo de colocá-lo na situação na qual se encontra o personagem da obra: que faria ele se se encontrasse nessa situação? O problema se apresenta de modo diferente em caso de atores treinados por Grotowski. O ator representa aqui, paradoxalmente, a si mesmo; a si mesmo como um representante do gênero humano, nas condições modernas.

Seu espírito e seu físico se chocam com um certo modo elementar humano, um modelo de personagem e de situação extraído do drama; é como se ele, literalmente, se incorporasse ao mito. Não se trata de uma analogia espiritual com o herói representado, nem de uma semelhança de comportamento próprios do homem fictício, em condições fictícias. O ator explora a discrepância que existe entre a verdade geral do mito e a verdade específica, espiritual e física, do seu organismo. Ele oferece um mito incorporado,

reunido a todas as consequências — nem sempre amistosas — que tais encarnações costumam produzir.

Se, por exemplo, o ator atua no papel de um general que morre numa batalha, não se trata de reproduzir, em si, a imagem de um verdadeiro general que morreu verdadeiramente no caso de uma batalha; o ator não procura saber como o general pode se sentir e se comportar, para poder mais tarde reproduzir em cena, de modo convincente, orgânico e subjetivo, esse conhecimento — em si objetivo, até um certo ponto — dos generais que morreram. Muito pelo contrário: no próprio fato de que alguém possa imaginar a morte de um general, o ator procurará a sua verdade própria, aquilo que é pessoal, íntimo, objetivamente deformado. Assim, ele representará, por exemplo, a sua própria nostalgia de uma morte patética, ou de um feto heróico; descobrirá, enfim, suas fontes, uma atrás de outra, como se quisesse mostrar-se desnudo ao espectador. Não hesitará em violar a sua própria intimidade, o seu pudor; pelo contrário: irá até ao fim: como se o fizesse, em sacrifício, a verdade de seu corpo, de suas experiências, de suas motivações ocultas; e como se o fizesse esse sacrifício aqui mesmo e agora mesmo, diante dos espectadores, e não em uma situação imaginada num campo de batalha. E, desta maneira, ele responderá às perguntas: como ser um general sem só-lo? Como morrer em uma batalha sem lutar e sem morrer? O ator executará o ato solene de despojar a sua própria pessoa do seu conteúdo secreto e depositará as grandiloquentes falsidades no altar dos valores.

O processo de penetração espiritual deve, muitas vezes, revestir-se de certos excessos. Aqui encontra-se uma outra diferença entre o método de Grotowski e a encenação *emotiva*. A encenação *emotiva* refere-se primordialmente aos sentimentos simples, a estados de espírito comuns, acessíveis — de acordo com as circunstâncias — a todos os homens. O processo da penetração e do despojamento espiritual, pelo contrário, culmina com um ato excepcional, tenso, extremo, solene, extático. O transe do ator que o executa é — se ele foi até ao fim no seu trabalho — um transe real; uma entrega de si mesmo feita em público, verdadeira, e que se converte, por isso mesmo, num ato psíquico de máxima intensidade. Já o despojamento de si mesmo, sem o recato exigido pela chamada boa educação, influi sobre a imaginação do ator como algo errado; e, através dele, o ator é levado, nos momentos culminantes, ao excesso: como se ele, à vista dos espectadores, se despiasse, vomitasse, assassinasse, violasse. Sentimentos de horror e calafrios, provocados pela tomada de consciência de que as normas estão sendo pisoteadas, acompanham o processo; estas normas, porém, devem renascer num nível mais alto da consciência, através de uma *catarsis*. Não se trata, não obstante, de um descontrolado das emoções. A massa orgânica, desejando transbordar qualquer forma que a limite, tropeça a cada instante nas convenções — e é nesse momento que ela se consolida numa composição poética. O conflito entre o orgânico da matéria e o artificial da forma deve conferir à atuação, compreendida dessa maneira, a sua tensão interior estética."

as palavras entre aspas. Ex.: "mundo verde"

Ano 1966/Edição 00124 (1)

O Teatro de Treze Filas é um instituto de pesquisas, e não uma empresa cujo objetivo principal reside em produzir espetáculos para o público. Os seus espetáculos se assemelham mais a sessões de trabalho nas quais se realiza uma demonstração sobre a fase atual da elaboração de um método. Entre os alvos do Teatro-Laboratório — além da educação e do aperfeiçoamento dos atores do grupo — incluímos também a elaboração dos métodos de atuação, cujo esboço geral já se acha terminado. Entre as ocupações permanentes dos atores, figuram não somente as representações e os ensaios, mas também exercícios de treinamento. Esses exercícios se compõem de várias seções, que abordam a totalidade dos meios de expressão psicofísicos do organismo humano. O programa dos exercícios, que aproveita determinados elementos dos sistemas de preparo dos atores europeus e orientais, bem como exercícios de yoga, assimilou todos esses elementos, transformando e desenvolvendo-os de acordo com os princípios gerais do método de Grotowski. O preparo do ator, no Teatro-Laboratório, é diferente de todos os sistemas atualmente empregados tanto na Polónia como no exterior. Mantemos, todavia, amplos contatos profissionais com teatros poloneses e estrangeiros. Estagiários de vários países participam dos trabalhos do Laboratório. A nossa equipe de instrutores visita regularmente os principais centros teatrais do estrangeiro, estabelecendo comparações entre os diferentes métodos. O interesse pelo método de Grotowski é enorme: um livro sobre o método foi publicado na Itália, e outros livros estão sendo preparados na Alemanha e na França.

Entre os espetáculos realizados nessas seis temporadas, sob a direção de Grotowski, podemos mencionar: *Caim*, de Byron, *A Trágica História de Doutor Fausto*, de Marlowe, *Os Antepassados*, de Mickiewicz, *Kordian*, de Słowacki, *Acropolis*, de Wyspiński, e *O Príncipe Constante*, de Calderón. No centro das nossas buscas encontram-se os grandes mitos que constituem as raízes da cultura polonesa e europeia. Estes mitos são submetidos, na realização teatral, a um confronto drástico com a experiência contemporânea,

ção da sociedade e aqueles valores do mesmo mito nos quais se pode perceber a contemporaneidade.

A interpretação teatral, na nossa opinião, é um ato solene de autoconhecimento coletivo. Sua essência consiste em criar um laço vivo entre os homens. Essa união é a matéria-prima básica do teatro. Vistos sob este ângulo, somos diferentes das outras vanguardas, apesar do parentesco estético que nos vincula a elas. Essas vanguardas atuam sob três formas principais: ou se colocam sob a primazia da encenação, o que consiste em harmonizar matérias e disciplinas diversas numa obra homogênea; ou então obedecem à primazia das artes plásticas, que — especialmente na Polónia — têm dominado tudo que é novidade, em virtude do retrocesso estético dos meios estritamente teatrais; ou, finalmente, se colocam sob a primazia da literatura dramática, que tem substituído, no Ocidente, o teatro na sua obra de renovação, devido à falta de meios para as iniciativas inseguras do ponto-de-vista financeiro.

Acontece, porém, que nem a encenação concebida dessa maneira, nem as artes plásticas, nem a palavra determinam, em nossa opinião, o fenômeno específico do teatro. O que diferencia o teatro de um quadro animado, de uma escultura ou de um livro cujo conteúdo se fizesse patente com a ajuda de uma série de ilustrações postas em movimento, é o binômio ator-espectador. É aqui que reside a raiz do teatro. É aqui que nasce o impulso primitivo da atuação: o teatro despojado, tanto quanto possível, de tudo aquilo que não seja esse impulso. O que o ator desempenha funções meramente auxiliares, complementares — como se tivessemos transformado sua própria essência em matéria teatral. O teatro assim concebido — que designamos como pobre, em oposição ao estilo convencional, baseado em meios ricos e em matérias heterogêneas — constitui forçosamente o reino do ator.

Aqui o ator é tudo. Não será substituído nem pela caracterização, nem pela música, nem pela palavra escrita do autor. A encenação? Sem dúvida; mas ela significa, neste caso, a organização de la-

Fonte: Michalski, 1966.

O crítico Yan Michalski realizou uma segunda publicação tratando do trabalho desenvolvido por Grotowski, cerca de dois meses depois da primeira. Novamente se trata de uma tradução de um artigo publicado em uma revista estrangeira, dessa vez, da revista *Polônia*. O artigo, de autoria do diretor literário do Teatro laboratório das Treze Filas, Ludwik Flaszen, abordava os objetivos e as concepções do trabalho da companhia com um olhar de quem fazia parte do processo desde seu início. Sendo Flaszen o grande parceiro de Grotowski naquele momento, pois era diretor artístico da companhia, a tradução de Michalski de trechos desse material permitiu uma expansão de um pensamento grotowskiano no Brasil, a partir de um olhar interior, dessa vez.

Antes de partir para a tradução, o crítico buscou situar seus leitores. Informava que a companhia foi fundada em 1959 na cidade de Opole, tendo depois se transferido para Wrocław. Também prevenia sobre os possíveis excessos do método desenvolvido por eles, mas ressaltava que diferiam dos métodos tradicionais, mesmo que estabelecessem algumas continuidades. Michalski ainda destaca que a companhia iria ser a representante do estado polonês na próxima edição do Teatro das Nações, no ano seguinte, porque, embora já tivessem participado antes, foram como convidados independentes, não como representantes nacionais.

O artigo de Flaszen (1966) inicia-se com uma declaração de princípios de trabalho:

O Teatro das Treze Filas tem por objetivo investigar, através de experiências empíricas, os problemas técnico-criadores do teatro, dedicando-se muito especialmente à atuação do ator. Ao exame desses problemas se acrescentará o desejo de melhorar o trabalho do ator de teatro, e de desenvolver, de uma maneira ampla, a arte do ator.

Nesse trecho, Flaszen (1966) destaca a investigação prática dos atores como metodologia fundamental do grupo ante os desafios da criação teatral. Ao enfatizar que o objetivo do grupo era investigar empiricamente os “problemas técnico-criadores” do teatro, os inseria numa concepção laboratorial da cena em que a prática era, ao mesmo tempo, processo de pesquisa e forma de conhecimento. Essa abordagem conferia à atuação um status epistemológico, pois não se tratava apenas de representar ou comunicar, mas de investigar as possibilidades do ser humano em cena, através de seu corpo, sua voz, sua energia e sua disciplina.

Essa perspectiva se distanciava dos modelos tradicionais de teatro como produto estético finalizado ou como veículo de mensagens políticas explícitas. Ainda que Grotowski não negasse os efeitos éticos ou existenciais do teatro, sua ênfase recaía sobre a ação concreta do ator, sobre o fazer, mais do que sobre o dizer. Esse fazer, por sua vez, estaria ligado a um processo de autoconhecimento e superação de bloqueios físicos e psíquicos, em direção a um tipo de atuação depurada de ornamentos externos e artifícios espetaculares.

Flaszen (1966) também explicita a relação de continuidade das buscas realizadas no Teatro laboratório e as que orientaram grande parte dos encenadores e seus grupos, ao longo do século XX. Destaco a filiação artística com Stanislavski, cuja referência será enfatizada ao longo do trabalho, não só do Teatro Laboratório, mas nas fases posteriores da pesquisa grotowskiana.

Neste ponto, considero importante uma pausa na leitura do artigo de Flaszen para comentar as especificidades da profunda relação que o Teatro laboratório possuía com a pesquisa stanislavskiana, embora não fosse, necessariamente, de conhecimento geral e, provavelmente, não fosse compreendido plenamente pelos leitores brasileiros de então. Apresento, a seguir, alguns exemplos das referências à essa linhagem, por parte de Grotowski, em momentos diversos de seu trabalho:

Em texto de 1965 que abre o livro, de mesmo título, *Em busca de um teatro pobre* (2007, p. 105):

Formei-me sob Stanislávski; os seus estudos persistentes, a sua renovação sistemática dos métodos de observação e a sua relação dialética com respeito ao próprio trabalho precedente, fizeram dele o meu ideal pessoal. Stanislávski colocou as perguntas metodológicas chave. As nossas soluções, todavia, diferem amplamente das suas: algumas vezes chegamos a conclusões opostas.

Nesse sentido, em texto de 1969, *Resposta à Stanislavski*³⁸ (2001, p. 2):

Neste campo, Stanislavski era para mim o exemplo. Quando comecei meu trabalho, meu ponto de partida era a sua técnica. Mas uma base *suigeneris* para mim em também sua atitude, que o levava a descobrir de novo cada fase da vida.

³⁸ Texto organizado por Leszek Kolankiewicz, baseado no estenograma do encontro de Grotowski com diretores e atores na Brooklyn Academy, em Nova York, 1969.

Em texto de 1991, *Um tipo de vulcão*³⁹ (1996, p. 89):

É o trabalho sobre si. Esta expressão - esta fórmula - 'trabalho sobre si mesmo' é algo que Stanislavski sempre repetia e foi dele que eu peguei. Aliás, até o título da sua obra fundamental é *O trabalho do ator sobre si mesmo*⁴⁰.

Em diversos momentos no texto de 1993, *Da companhia teatral à arte como veículo*:

Se se trabalha em nome de Stanislávski, deve-se começar do mínimo que ele que ele requeria: o tempo para ensaios, a elaboração da partitura do ator e o trabalho no grupo (2007, p. 229).

No Workcenter, um pólo de trabalho é dedicado à formação (no sentido da educação permanente), no âmbito dos cantos, do texto, das ações físicas (análogas àquelas de Stanislávski), dos exercícios "plásticos" e "físicos" para atores (2007, p. 232).

Nas aulas do Collège de France, ministradas em 1997 (2014, p. 36):

Então, quando eu comecei a trabalhar sobre a técnica dos atores, sobre a técnica do ator, nesse momento eu comecei meu trabalho, ali onde Stanislavski parou. Ele parou porque ele estava morto. Simplesmente. (risos) E, eu vi como esta abordagem (...) emotiva (...) como ele buscou apenas através do comportamento, não tentar repetir as emoções, diretamente, não se faça a pergunta: 'O que é que você sentiu naquele momento da vida?'. Mas, se faça a pergunta: 'O que é que você fez?'. (...) Então, eu procurei: 'Mas, o que é que tem, nesta sabedoria de Stanislavski velho, a ver com como abordar a vida emotiva, sem deixar ela escapar, sem bombear, através do comportamento, o que é que tem que ultrapassa a situação realista?' E, eu encontrei: são os impulsos!

De acordo com os excertos, ficam nítidas não apenas uma filiação artística, mas também a qualidade dessa filiação. Esse vínculo não se estabeleceu como mera repetição, mas como continuidade crítica e criativa. Ou, como Grotowski referiu algumas vezes, como uma traição⁴¹.

³⁹ Tradução minha. No original: *A kind of volcano*.

⁴⁰ Tradução minha. No original: "It is the work on oneself. This expression - this formula, 'work on oneself' - is one that Stanislavski always repeated, and it is from him that I take it. In fact, even the title of his fundamental work is *The Work of the Actor on Himself*".

⁴¹ Em *Resposta a Stanislavski*, texto de 1969, mas só publicado em 1980 na Polônia e traduzido para o português em 2001, Grotowski afirmava que "Os verdadeiros alunos não são nunca alunos". Um verdadeiro aluno de Stanislavski era Meyerhold. Ele não aplicava o "sistema" escolasticamente, dava

Retomo, no último excerto acima, minha dissertação de mestrado, *Grotowski no Collège de France* (2018), na qual discuto brevemente essa filiação na primeira seção. Ao abordar, em sua aula inaugural nesta instituição, o conceito stanislavskiano de “orgânico”, Grotowski afirmou que não via Stanislavski como um modelo a ser copiado integralmente. Para ele, se tratava de um ponto de partida essencial para suas próprias investigações, que entendia como desdobramentos dos últimos anos da pesquisa stanislavskiana. Foi com esse olhar que Grotowski buscou expandir conceitos como “orgânico”, “ações físicas” e “trabalho sobre si”, os integrando às suas formulações sobre as “linhas orgânica e artificial”.

Nesse sentido, tal complexidade de abordagem permite refletir sobre uma possível transformação das leituras brasileiras a respeito de Grotowski, especialmente no modo como essas ideias foram compreendidas e reinterpretadas, já que muitos materiais nos quais Grotowski explicitava essa relação com Stanislavski não estavam presentes no país em 1966, ano do artigo de Flaszen, mas foram chegar ao país anos depois.

No artigo, Flaszen (1966) afirma que funcionavam como um centro de investigação cênica, e não como uma companhia voltada à produção de espetáculos para o público. Por isso, as apresentações assumiram um caráter de sessões de trabalho, funcionando como demonstrações públicas dos estágios alcançados na formulação do “método de Grotowski” e que, entre os principais objetivos do Teatro Laboratório, estavam tanto a formação e o aprimoramento dos atores, quanto o desenvolvimento sistemático de técnicas de atuação, cuja estrutura geral já se encontrava delineada, no momento da escrita do artigo.

A ênfase em diferenciar o trabalho do grupo de uma empresa pode ser vista como significativa porque reafirmava que o seu interesse era de caráter pedagógico, focado na pesquisa da arte teatral, e não estritamente na criação de obras/produtos consumíveis. Este ponto interessa porque esse tipo de debate, que questionava os sentidos de companhia e empresa teatral, embora com diferenças contextuais entre

uma resposta sua. Era um rival, não uma “boa alma” que protesta um pouco quando não estava de acordo, era ele mesmo, e teve que pagar por isso. Um verdadeiro aluno de Stanislavski era Vakhtangov. Não se opôs a Stanislavski, mas, quando aplicou o “sistema” na prática, foi tão pessoal, tão marcado pela relação com seus atores (mas também pela influência da época, pelas mudanças que haviam ocorrido, pelo modo de ver da nova geração...) que os resultados foram completamente diferentes dos espetáculos de Stanislavski” (2001, p. 5). “Por vezes afirmei - aliás não é original - que o verdadeiro aluno trai o mestre com “grandeza” (2001, p. 20).

Polônia e Brasil, ocorria também no país, como aponta João Roberto de Faria (2013) em *História do Teatro Brasileiro*.

Em diálogo com o texto *Quem Faz o Teatro*, de Mariângela Alves de Lima (2013, p. 298), o autor sintetiza que, enquanto as empresas priorizavam a hierarquia, o lucro e a adaptação ao mercado, os grupos teatrais defendiam a criação coletiva, o engajamento político e a autonomia artística. “O grupo em vez de empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital”. Essa polarização entre o teatro ‘comercial’ e o teatro de ‘ideias’ se manteve como uma questão central nas análises do teatro brasileiro contemporâneo, segundo o autor.

Por sua vez, em textos publicados por Grotowski em momentos variados de seu trabalho, ele tece associações entre a forma como trabalhava com o grupo e a estrutura de funcionamento de espaços de pesquisa científica. A mudança do nome da companhia em 1962 para Teatro Laboratório, talvez, seja o exemplo mais famoso.

Segundo Barba (2006, p. 38-39), a mudança de nome de *Teatro das 13 filas*⁴² para *Teatro Laboratório das 13 filas* se deu quando, em janeiro de 1962, o Ministério da Cultura da Polônia enviou aos teatros um formulário solicitando, entre outras informações, a definição do gênero teatral praticado e opções como dramático, musical, infantil, de marionetes, de ópera, opereta ou laboratório, estavam disponíveis. Grotowski, por não se identificar com nenhuma das categorias convencionais, optou por classificar seu grupo como laboratório.

Inicialmente, essa escolha tinha um caráter prático, mas logo se revelou estratégica⁴³ porque a designação permitia justificar o caráter artesanal e investigativo do trabalho desenvolvido, a longa duração dos processos de criação e o número reduzido de espectadores, traços centrais de sua abordagem cênica.

Além disso, o termo remetia diretamente aos Laboratórios de Stanislavski, figura fundamental no teatro soviético e, por consequência, em todo o bloco socialista,

⁴² A companhia mudou de nome diversas vezes, por isso existem grafias variadas.

⁴³ Segundo Osiński apud Schino (2012, p. 129-130): “Se Grotowski não tivesse adotado a fórmula laboratorial, ele e seu grupo (operando como uma instituição profissional estatal sob o Ministério da Cultura em Varsóvia e desta maneira submetidas a autoridades regionais em Opole e de 1965 em diante em Wrocław) teriam que ter produzido 1. um plano de repertório que significava a preparação de um número predeterminado de estreias na temporada: 8 a 12 novas performances, no mínimo uma delas um drama Russo ou soviético, ou uma peça de um dos países do bloco comunista, dependendo da escolha das tendências políticas correntes. 2. uma grade de espetáculos de pelo menos 6 apresentações por semana. 3. um plano de atendimento ao público. 4 um plano de negócios. Todo teatro estatal tinha que apresentar um balanço contábil ao órgão de licenciamento. Em termos práticos, o status de laboratório significava que a instituição estava livre dessas obrigações e dava uma oportunidade à liberdade criativa”.

o que conferia legitimidade e respaldo institucional à escolha. Reconhecendo a potência conceitual e simbólica dessa definição, Grotowski mandou confeccionar novo papel timbrado e, em outubro do mesmo ano, no programa do espetáculo *Akropolis*, o grupo passou a se apresentar oficialmente como *Teatro-Laboratório das 13 Filas*.

O próprio Grotowski (1992, p. 103-104) aborda a ciência como uma referência importante para o trabalho da companhia em um dos textos que compõem o livro *Em busca de um teatro pobre*. Ele destaca que:

Fazer uma pesquisa desse tipo já é colocar-se nos limites de disciplinas científicas como a fonologia, a psicologia, a antropologia cultural, a semiologia etc. Um instituto que se dedica à pesquisa desse tipo deve, como Instituto Bohr, ser um local de encontros, observações e destilação das experiências recolhidas pelos indivíduos mais capazes nos campos dos diferentes teatros de cada país. Embora levando em consideração o fato de que o domínio no qual a nossa atenção está centrada não é científico, e de que nem tudo pode ser definido (na verdade, muitas coisas não devem ser), tentamos, contudo, determinar nossos objetivos com a precisão e a consequência características da pesquisa científica.

Quanto ao foco da companhia não ser apenas o da criação do produto teatral espetacular, Flaszen (1966) evidencia que um dos aspectos centrais da proposta grotowskiana era a reformulação radical da finalidade do teatro e da função do ator. Ao descrever o Teatro Laboratório das Treze Filas como um instituto de pesquisa, o autor demonstra como Grotowski e ele retiraram do teatro seu compromisso tradicional, e, muitas vezes exclusivo, com o entretenimento. Em vez disso, propunham um modelo de trabalho contínuo, e, por isso, próximo ao modelo científico, em que os espetáculos funcionam como etapas de demonstração de um processo de investigação em constante elaboração.

Torna-se complexo mensurar o quanto o tradutor do artigo de Flaszen, Michalski, compreendia as semelhanças e diferenças entre os questionamentos e respostas encontradas pelo Teatro laboratório e pelos grupos brasileiros, naquele momento. Inclusive porque existe uma diferença fundamental entre ambos: o investimento inicial. Veremos adiante um pouco sobre os mecanismos de manutenção dos grupos teatrais na Polônia e no Brasil no período.

Vale lembrar que essa perspectiva alterava profundamente a lógica da prática teatral, pois o espetáculo deixava de ser um produto acabado e passava a ser entendido como parte de um percurso de experimentação técnica, ética e criativa.

Nesse sentido, a atuação se tornaria o foco central do teatro, não mais como representação, mas como ação viva, exercício de presença e de exposição do ator a um processo de autoconhecimento rigoroso. A noção de “Teatro-Laboratório” sintetizaria essa virada, pois o ator se tornava um pesquisador de si mesmo, e o teatro se convertia em espaço de transgressão dos limites estabelecidos entre arte, vida e disciplina.

Essa noção se demonstrou arrebatadora também no teatro brasileiro. Várias das companhias teatrais do período passaram a incorporar não só a palavra “laboratório” para algumas atividades - a ideia de fazer um “laboratório” para desenvolver algo específico como compor uma personagem, por exemplo, se tornou uma espécie de clichê - como também buscaram desenvolver e se orientar por uma espécie de “lógica laboratorial” própria.

Cabe também pensar que havia uma crítica embutida nessa concepção, em ambos os contextos, a um certo tipo de teatro mais voltado ao aspecto comercial, que aderiu ao capitalismo com conforto ao criar espetáculos como commodities, ampliando uma crítica ao projeto da indústria cultural no período, e que ressoa até a atualidade.

Grotowski (1992, p. 24) cita isso ao falar que a "morte ameaça o teatro, à medida que o cinema e a televisão invadem o seu domínio", e questionando como o teatro poderia se diferenciar e o que o tornaria insubstituível diante dessas mídias. Sua resposta foi a formulação do conceito de “Teatro pobre”. Ele rejeitava a tentativa do "teatro rico" de imitar as capacidades mecânicas dessas mídias, propondo, em vez disso, um "teatro pobre" que se concentraria no que é único e insubstituível na relação ator - espectador e na experiência do organismo vivo.

Podemos também constatar uma crítica a certas produções experimentais da vanguarda da contracultura, que, por vezes, renunciava a certos rigores, importantes para Grotowski, em nome de uma espontaneidade libertária que, em sua visão, tiraria a potência da criação artística. Grotowski (1992, p. 13) inicia o primeiro capítulo do livro *Em busca de um teatro pobre* salientando que ficava:

Um pouco impaciente quando me perguntam ‘Qual é a origem do seu teatro experimental?’. Tenho a impressão de que o ‘experimental’ significa um trabalho tangencial (brincando com uma nova técnica em cada ensaio) e tributário. Supõe-se que o resultado seja uma contribuição para o espetáculo ‘moderno’: a cenografia usando esculturas atuais ou ideias eletrônicas, música contemporânea, os

atores projetando independentemente estereótipos de circo ou de cabaré. Conheço bem a coisa: já fiz parte disso. Nosso teatro laboratório caminha numa outra direção.

Voltarei a esse ponto na próxima seção, ao tratar da vinda de Grotowski ao Brasil, em 1974, no qual ele aborda esse aspecto com mais profundidade ao falar de seu trabalho naquele período, dentro do parateatro.

Retornando ao artigo traduzido por Michalski, Flaszen (1966) ressalta que, além da formação e aperfeiçoamento dos atores, a companhia vinha se empenhando em construir um método de atuação. Em outro texto do autor, *Sobre o método de atuação*, datado de 1964, Flaszen (2015, p. 149) diferencia o “método Grotowski” de outros métodos teatrais do período:

O método de Grotowski difere da biomecânica, em geral associada à vanguarda da atuação. Também difere da chamada ‘atuação distanciada’, muitas vezes considerada um estilo moderno de atuação. E difere da ‘identificação emocional’, considerada (nem sempre de modo correto) um método absolutamente ultrapassado.

As referências contidas no excerto dizem respeito à biomecânica de Meyerhold⁴⁴, cujos materiais estavam sendo retomados na então União Soviética após a morte de Stalin, que os havia proibido oficialmente, e (re)descobertos pelo que Flaszen nomeou de vanguardas. Também citava a proposta de trabalho atoral desenvolvida por Brecht, com o conceito de distanciamento de seu teatro épico-dialético. Por fim, ao Sistema Stanislavski, principalmente o difundido a partir de Lee Strasberg e outros artistas dos Estados Unidos, que não compreendia o último período de trabalho de Stanislávski, este sim, importantíssimo para Grotowski, Flaszen e o Teatro Laboratório.

A própria ideia da construção de um método passará por transformações radicais nos anos seguintes. Se, nesse momento, em 1966, o próprio Grotowski falava sobre a criação do “Método Grotowski”, após o complexo processo de três anos, que

⁴⁴ Vsevolod Meyerhold (1874–1940) foi diretor, ator e teórico teatral russo, um dos mais inovadores e influentes nomes do teatro do século XX. Discípulo dissidente de Stanislávski, rompeu com o naturalismo e desenvolveu propostas cênicas marcadas pela estilização, pelo uso expressivo do corpo e pela exploração do espaço. Criador da *biomecânica*, método de treinamento físico do ator voltado à precisão e à expressividade gestual, buscava integrar ritmo, ação e construção simbólica na cena. Suas encenações vanguardistas, influenciadas pelo futurismo e pelo construtivismo, confrontaram os padrões tradicionais do teatro russo. Perseguido sob o regime stalinista, foi preso e executado em 1940, tendo sua obra posteriormente reconhecida como um marco na história da encenação moderna.

vai culminar em seu último espetáculo, *Apocalypsis cum Figuris* (1969), ele vai afirmar, ainda no mesmo ano de estreia (Grotowski, 2001, p. 6), que chegou à conclusão de que “o problema da construção do meu sistema era ilusório e que não existe nenhum sistema ideal que seja a chave da criatividade, então a palavra ‘método’ mudou de significado para mim”.

É importante destacar que o texto de Flaszen traduzido por Michalski que estamos analisando foi escrito durante o auge do sucesso de crítica e público de *O príncipe constante* (1965), período em que os textos que foram reunidos no livro *Em busca de um teatro pobre* estavam sendo escritos e/ou preparados para publicação. Nesse sentido, as ideias apresentadas aqui ainda estavam bastante sincronizadas com as práticas da companhia. Porém, quando o livro foi publicado no exterior, em 1969, e no Brasil, em 1971, já existiam discrepâncias significativas entre as práticas da companhia e o material do livro. Essa discussão será ampliada na próxima seção, em que discuto a publicação do livro no país, a vinda de Grotowski e como esses eventos repercutiram na relação com o Brasil.

Voltando ao artigo, Flaszen (1966) passa a falar sobre o cotidiano do trabalho, descrevendo que “entre as ocupações permanentes dos atores figuravam não somente as representações e os ensaios, mas também exercícios de treinamento”. Em suas palavras:

Esses exercícios se compõem de várias seções, que abordam a totalidade dos meios de expressão psicofísicos do organismo humano. O programa dos exercícios, que aproveita determinados elementos dos sistemas de preparo dos atores europeus e orientais, bem como exercícios de ioga, assimilou todos esses elementos, transformando e desenvolvendo-os de acordo com os princípios gerais do método de Grotowski.

Depreende-se, a partir da citação, que Flaszen (1966) destaca a concepção de treinamento, uma palavra que será fundamental no período, tanto para Grotowski, quanto para os alguns grupos no Brasil. Naquele momento, Grotowski entendia o treinamento como fundamental e seu método se apoiava nesse conceito para ser formulado, testado e estruturado. Era o treinamento do ator, sua formação a partir de uma prática referenciada, que era estruturada num treinamento, a que ele se referia quando falava do método Grotowski.

Aqui no Brasil, como vimos na seção anterior, se vinha tentando construir o que seria o teatro brasileiro a partir de duas propostas em fricção: os elementos da cultura nacional como matriz e as referências estrangeiras. E uma outra via passou a se destacar, principalmente a partir da Tropicália, e o aumento da repressão, a mistura antropofágica das duas.

Nesse contexto, a ideia de treinamento passou a ser testada pelos grupos, não somente como num manual de atuação (embora também assim) mas como inspiração, possibilidade de busca. Um bom exemplo, já citado, que esmiuçaremos mais adiante na seção, vem do Teatro Oficina nos ensaios de *Na Selva das cidades*, quando experimentam e adaptam, às suas necessidades, um treinamento de karatê. Além disso, alguns artistas brasileiros buscaram assistir às apresentações da companhia de Grotowski nos festivais europeus, como Fernando Peixoto, e, eventualmente, até realizaram estágios com eles, trazendo no retorno ao país exercícios e proposições que aprenderam *in loco*.

Esse foi o caso do diretor Celso Nunes⁴⁵. Em livro biográfico escrito a partir de seus depoimentos, *Celso Nunes sem amarras*, a autora Eliana Rocha (2008, p. 61-72) relata que, em 1966, ele conquistou uma de duas bolsas concedidas pelo governo francês a estudantes brasileiros de teatro. Com uma carta de recomendação de Silnei Siqueira⁴⁶, conseguiu autorização para que seguisse até Nancy, na França, onde Jerzy Grotowski apresentava demonstrações de trabalho no Teatro das Nações, como descrito no primeiro artigo desta seção.

Em fevereiro de 1967, Celso teve o primeiro contato direto com o encenador polonês, a quem inicialmente conhecia apenas de forma periférica e, segundo ele, o encontro alterou radicalmente seu percurso artístico. Mesmo diante de pressões políticas (o governo brasileiro restringia a cooperação com países do bloco socialista, o que inviabilizava estágios na Polônia), Celso realizou estágios com Grotowski em

⁴⁵ Celso Nunes (1941–2022) foi diretor de teatro brasileiro, formado na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP). Iniciou sua carreira nos anos 1960, tendo trabalhado com diretores como Ademar Guerra e atuado em experiências ligadas ao Teatro Oficina. Estudou em Paris e no Piccolo Teatro de Milão, aproximando-se das linguagens de Giorgio Strehler e de outras correntes do teatro europeu. Ao longo de sua trajetória, dirigiu peças de autores nacionais e estrangeiros, consolidando-se como um encenador de rigor estético e forte apuro visual. Lecionou em diversas instituições e formou atores e diretores, sendo reconhecido por sua contribuição à modernização da encenação teatral no Brasil.

⁴⁶ Silnei Siqueira (1934–2013) foi ator, diretor e advogado formado pela EAD-USP e pelo Mackenzie. Destacou-se pela direção de *Morte e Vida Severina*, premiada internacionalmente, e por uma trajetória plural no teatro brasileiro a partir dos anos 1950.

outros países europeus, convencido de que aquela experiência seria determinante para sua formação.

Nos meses seguintes, segundo Celso, ele mergulhou nos princípios do Teatro Laboratório, centrados na depuração do aparato cênico e na investigação psicofísica do ator. Celso recorda que Grotowski defendia que o intérprete deveria reconhecer seus bloqueios como medo, vergonha, timidez e trabalhar além deles, numa prática de desnudação, o que transformava o palco num espaço partilhado, sem fronteiras rígidas entre artistas e público. O exercício matinal em solidão era compreendido não como isolamento, mas como via de concentração e interação coletiva. O progresso, nesse contexto, não residia em avanços técnicos externos, mas na redescoberta daquilo que já existia no corpo e na memória do ator.

Esses princípios, somados às lições de Stanislavski, levaram Celso Nunes a sistematizar um processo de treinamento psicofísico, tema que viria a desenvolver em sua dissertação de mestrado na USP, intitulada *O Treinamento Psicofísico na Formação do Ator* (1982).

A experiência de Celso Nunes ilustra uma inflexão significativa no campo teatral brasileiro do final dos anos 1960, em que as propostas grotowskianas passaram a reverberar, ainda que de forma fragmentária e muitas vezes adaptadas ao contexto local. Enquanto os principais grupos de teatro enfrentavam a repressão pós AI-5 e buscavam alternativas para resistir à censura, a ideia de um trabalho interior do ator, pautado pela autonomia criativa e pela disciplina psicofísica, surgia como possibilidade de aprofundamento e reinvenção da prática teatral.

Como vimos na seção anterior, o teatro brasileiro estava procurando metodologias próprias e a ideia de um treinamento para o ator era um caminho que vinha sendo percorrido desde a fundação do TBC e de escolas de formação na década de 1940, passando pelo trabalho de interpretação de Augusto Boal e Eugênio Kusnet a partir de Stanislavski, as abordagens mais recentes da década de 1960 sobre Brecht e sobre as matrizes das culturas populares brasileiras, como nos Seminários de dramaturgia do Arena, isso para citar somente o eixo Rio-SP, que estamos abordando com mais ênfase neste trabalho.

Ou seja: por caminhos e influências diversas, a noção de treinamento englobava múltiplas possibilidades, tanto em termos gerais quanto específicos, mas todas convergiam para uma questão central - a construção de um teatro autenticamente brasileiro. A formação artística, entendida como processo contínuo de

disciplina e elaboração técnica, é tratada como um conceito estruturante em diversas passagens dos dois volumes de *História do Teatro Brasileiro*, de João Roberto de Faria⁴⁷ (2013). Sua abordagem abrange desde a preparação de atores e coletivos, até a sistematização de metodologias e a consolidação de escolas e núcleos formativos no campo teatral brasileiro.

A ideia de treinamento, embora muitas vezes em acepções diversas, perpassa todo o panorama do teatro brasileiro. Desde a necessidade de formar e disciplinar atores para criar uma linguagem nacional, até a sistematização de métodos de criação coletiva e a formação acadêmica em artes cênicas, sempre buscando aprimorar a qualidade artística e a relevância social das produções. Talvez, essa característica aponte para o interesse surgido pelo trabalho de Grotowski e companhia desde que as primeiras informações sobre esse aspecto específico, o treinamento, chegaram ao país.

Retomando o artigo traduzido de Flaszen (1966), ele afirma que a preparação do ator no Teatro laboratório diferia substancialmente dos sistemas de atuação convencionais utilizados, tanto na Polônia quanto em outros países, no entanto, o grupo mantinha diálogo constante com o meio teatral, estabelecendo vínculos profissionais com companhias nacionais e internacionais. Estagiários de diversas partes do mundo, como vimos, participavam das atividades do Teatro Laboratório, enquanto a equipe de instrutores realizava visitas regulares aos principais centros teatrais no exterior, comparando metodologias e práticas.

Segundo Flaszen (1966), no cerne das investigações do grupo estavam os grandes mitos que formavam as raízes das culturas polonesa e europeia. Esses mitos eram submetidos, durante o processo teatral, a um confronto intenso com as experiências do presente, sendo assim, postos à prova em sua vitalidade. O texto funcionava como ponto de partida para a criação de uma obra cênica com identidade própria⁴⁸. Ainda que não permanecesse inalterado, seu sentido emergia do atrito entre a forma mítica cristalizada no imaginário coletivo e os valores do mesmo mito, que ainda podiam ressoar na contemporaneidade.

É interessante observar que, mesmo com influências de diversas culturas, Flaszen (1966) ressaltava o contexto em que trabalham e, portanto, reconhecia a especificidade do trabalho que vinham construindo ali. Faz sentido pensar, a partir

⁴⁷ Ver Faria (2013, p. 43, 48, 69, 90, 348, 356, 367).

⁴⁸ Sobre isso, ver o texto *Dr. Faustus: Montagem Textual* (1992, p. 61-88).

dessa noção, que a ideia de construir um método aplicável a diferentes contextos iria passar a ser percebida como uma inviabilidade, em um período próximo, como discutimos. Conforme Motta Lima (2008, p. 69[136]), Grotowski vai, posteriormente, lamentar ter autorizado a publicação, no livro *Em busca de um teatro pobre*, das descrições dos exercícios que praticavam, exatamente por permitirem uma leitura do livro como uma espécie de manual de seu trabalho.

Na sequência do artigo traduzido por Michalski, Flaszen (1966) assevera que a “interpretação teatral, na nossa opinião, é um ato solene de autoconhecimento coletivo. Sua essência consiste em criar um laço vivo entre homens. Essa união é a matéria-prima básica do teatro”. Este ponto é importante porque reforça a centralidade do trabalho atoral na pesquisa do Teatro laboratório naquele momento, e é, de certa forma, um desdobramento conceitual do Teatro Pobre, conceito que surgiu em meados dos anos 1960, a partir da experiência da companhia com suas primeiras montagens e das perguntas que emergiram delas.

De acordo com Motta Lima (2008, p. 70), Teatro pobre não foi um conceito estático e que, por ter sido alvo de mal-entendidos e simplificações, levou o próprio Grotowski a reiteradas reinterpretações de seu percurso. O conceito Teatro pobre não começou com uma preocupação direta com os processos atoriais, especialmente o que Grotowski chamou de “interioridade do ator” em 1962, preocupação essa que se desenvolveu ao longo de sua investigação. A ênfase, no início, era com relação à encenação, de que modo ela fazia sentido para as questões que o grupo possuía na virada para a década de 1960.

Então, como conseguir determinados efeitos, como trazer a teatralidade para a cena e tocar o espectador. Uma das vias que enxergavam era o “Teatro rico”: cheio de efeitos, figurinos e cenários grandiosos. A via que Grotowski e Flaszen começaram a pensar era a da essencialidade: o que é essencial? O que é específico do evento teatral que nenhuma outra forma tenha? A luz, se não for essencial, pode ser retirada. O cenário e todos os elementos também. Dá para retirar a presença do ator e/ou do público? Naquele momento a resposta foi não. Aqui a relação ator-espectador definia o essencial e esse foi o momento em que o Teatro pobre passava, de um conceito ligado à montagem, à centralidade nos processos atoriais.

Motta Lima (2008, p. 110) sustenta que o trabalho no Teatro Laboratório, associado ao “Teatro pobre”, se desenvolveu e, em 1966 era composto por três

investigações principais: a relação entre ator e espectador, a composição do papel e a técnica espiritual do ator, com foco no processo e treinamento psíquico do ator.

Uma confusão comum era pensar que, por esse discurso, no Teatro pobre não se usava figurino, ou cenários, entre outros, e isso não era a realidade. Se houvesse um elemento que Grotowski julgasse essencial para a montagem, este estaria lá. Essa confusão se deu firmemente no Brasil, pois o entendimento de pobreza teatral por aqui passava, sem dúvida, pelas questões de estrutura, inclusive econômicas, em nosso teatro.

Quanto às noções referentes ao ator no teatro pobre, especificamente a noção de "transe" do ator santo (associada à autopenetração), foi posteriormente questionada e abandonada por Grotowski, que percebeu que atores ocidentais faziam "grandes besteiras com isso"⁴⁹. A partir do trabalho de Ryszard Cieślak, em *O Príncipe Constante* (1965), Grotowski cunhou o conceito "ato total" do ator. Grotowski passava a compreender o corpo em uma chave diferente da que vinha até ali, um corpo que superasse a dualidade físico e psíquico, que, ao se dar em sacrifício, este não era negativo ou falava de perecimento, mas se tornava luminoso e extático. Foi com esse entendimento sobre o percurso da pesquisa que Flaszen (1966) escreveu o artigo que analiso, traduzido por Michalski.

Esse percurso era o que diferenciava, para Flaszen (1966), o trabalho que o Teatro laboratório realizava dos outros modelos de trabalho do período. Ele afirmava que, apesar de certo vínculo estético, a proposta de Grotowski se distanciava das demais vanguardas, que se organizavam sobretudo em torno da encenação, da influência das artes plásticas, predominantes na Polônia, ou da literatura dramática, que no Ocidente assumia o papel de renovação teatral diante da falta de apoio às experiências cênicas mais arriscadas.

Contudo, no Teatro Laboratório, nem a encenação tradicional, nem as artes plásticas, nem a palavra escrita definiam o fenômeno específico do teatro. O que de fato o distinguia de outras artes, segundo o autor, era a relação ator-espectador, raiz imprescindível da experiência teatral e, ao reduzir a cena a esse núcleo essencial e tratar todo o restante como elemento auxiliar, se concebeu um espaço que, por definição, se tornou domínio absoluto do ator.

⁴⁹ "Grotowski, em 1996, no seminário em São Paulo, afirmou que o termo transe tinha desaparecido muito rapidamente do seu vocabulário porque 'eu percebi que os atores ocidentais fazem grandes besteiras com isso' (Simpósio/SESC, 1996)" (Motta Lima, 2008, p. 92).

Aqui o ator é tudo. Não será substituído nem pela caracterização, nem pela música, nem pela palavra escrita do autor. A encenação? Sem dúvida; mas ela significa, neste caso, a organização de laços inter-humanos em torno do motivo dominante. O resto cabe ao ator, que representa para o espectador tanto matéria como a forma, a estrutura e o conteúdo, o alfa e o ômega da expressão. Em outros teatros o ator desempenha seja a função de um fantoche seja a função de uma roda no mecanismo plástico da representação, seja a função de porta voz que transmite valores que se encontram, de certa forma, fora dele (sendo que neste último caso o seu próprio temperamento tem uma certa importância). O ator é, portanto, algo similar a uma figura retórica. Enquanto isso, no nosso teatro, o ator pode ser comparado a uma metáfora na poesia moderna, onde não se pode separar o conteúdo da forma, visto que existem entre estes dois elementos, múltiplas correntes energéticas (Flaszen, 1966).

Vale citar que Flaszen (1966) finaliza o artigo considerando que, embora o teatro convencional também proclamasse a primazia do ator, especialmente como reação às pretensões assumidas pelas vanguardas, essa centralidade se mostrava apenas aparente. Em sua visão, na prática, a expressão teatral ainda se organizava em torno da literatura, da palavra e das circunstâncias fixadas pelo drama. Nessa lógica, o ator era compreendido, com razão, para Flaszen (1966), como um intérprete. No entanto, no Teatro Laboratório, essa noção não se aplicava: o ator não apenas interpretava, mas constituía, com sua presença física, sua voz e seu universo psíquico, o próprio conteúdo da representação, que não existiria independentemente dele.

Com efeito, a escolha de Michalski em traduzir esse artigo demonstra clara intenção de situar o público brasileiro acerca das propostas de Grotowski e companhia, na aurora de seu sucesso no exterior. Apresentava conceitos fundamentais do trabalho deles e, de alguma maneira, justificava a atenção e espaço dado no jornal a uma proposta que, embora vinda de um lugar com o qual o Brasil, em 1966, tinha relações instáveis devido à influência do contexto, vinha se tornando referência no panorama do teatro mundial.

Entre 1964 e 1975, as relações entre o Brasil e a Polônia foram distantes e protocolares, marcadas por grandes diferenças ideológicas. O Brasil estava na fase inicial e de consolidação da ditadura civil-militar, alinhada aos interesses dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, enquanto, na Polônia, o país estava sob domínio comunista como uma República Socialista alinhada à União Soviética, integrante do

bloco do Leste Europeu. Essas diferenças ideológicas criavam uma distância natural entre os dois países no campo político. O Brasil, como parte do bloco capitalista, evitava estreitar relações com nações comunistas, exceto em situações de interesse econômico ou diplomático pontual.

Nesse cenário, o contato mais significativo talvez tenha sido no campo artístico e cultural, de maneira indireta, via festivais ocorridos em solo europeu e, muitas vezes, à margem do circuito oficial, caso da brochura do livro de Eugenio Barba (1965), *Em busca de um teatro perdido*, que correu de mão em mão entre os artistas brasileiros. Só nos anos 1980, com a abertura política no Brasil e o início da crise do regime comunista polonês, é que se observou um movimento mais visível de aproximação entre os dois países em outros campos.

Passo agora à análise e discussão de alguns artigos que associam a pesquisa de Grotowski com trabalhos brasileiros. Em virtude da extensão do material coletado, selecionei entre os artigos os que pudessem demonstrar a variedade de lentes utilizadas para essas associações entre as propostas grotowskianas que chegavam ao Brasil e a produção brasileira de companhias como o Teatro Oficina, especialmente, *Roda Viva* e *Na selva das Cidades*; o grupo *A Comunidade*, com o espetáculo *Construção*, dirigido por Amir Haddad; *O assalto*, texto de José Vicente e direção de Fauzi Arap; e o espetáculo *Lá*, monólogo de Sérgio Jockyman com atuação de Paulo Goulart e direção de Antônio Abujamra.

3.3 Roda Viva e A voz ativa de 'Roda Viva' (II)

Figura 7 - Imagens dos artigos publicados no Jornal do Brasil, 18/01/1968 e 31/01/1968



Fonte: Michalski, 1968.

No artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 18 de janeiro de 1968, dia seguinte à estreia de *Roda Viva*, Yan Michalski trouxe, de forma breve, suas primeiras impressões da encenação de Zé Celso. O autor, embora elogiasse algumas das proposições cênicas, criticou de modo enfático o que chamou de agressividade do espetáculo, afirmando que nunca havia visto “um público mais desorientado e perdido”. Isso porque, para ele, o público havia sido impelido a ver um espetáculo de Chico Buarque, ainda representando um estereótipo de “bom moço”, mas não estava preparado para a encenação ou “*happening*” de Zé Celso.

Michalski (1968) afirma que “a impressão que este espetáculo me deixou é a de que se trata, antes de mais nada, de uma catarse pessoal do diretor, de sua luta pessoal contra seus demônios interiores, com o qual o público tem muito pouco a ver”, e que, por isso, acreditava que a peça havia sido uma tentativa “frustrada” do diretor, porém, com “talentosos” e “corajosos” atores.

Em 31 de janeiro de 1968, Michalski publicou no mesmo jornal uma análise mais abrangente do espetáculo, o relacionando às vanguardas teatrais internacionais. Logo de início, o crítico situou a montagem dentro de um debate mais amplo,

comparando a montagem do Teatro Oficina a propostas mais radicais como as de Jerzy Grotowski, Antonin Artaud e Fernando Arrabal, que, em sua avaliação, conseguiram instaurar “um teatro irresistível e fascinante” graças à densidade intelectual e cultural de suas pesquisas, em contraposição à encenação de Zé Celso.

Para Michalski (1968), Grotowski surgia como paradigma de vanguarda genuína, sendo um diretor que recuperava “as origens profundas do fenômeno dramático” sem sacrificar o conteúdo em nome da forma. Nesse sentido, *Roda Viva* era acusada de manipular apenas a superfície das ideias ali contidas, as reduzindo a uma sequência de golpes sensoriais cuja finalidade seria, exclusivamente, “brutalizar, agredir, chocar e incomodar” o público. Ao preservar a “casca formal” dos criadores estrangeiros, argumenta o autor, Zé Celso esvaziaria justamente o sentido profundo que fundamentava a experiência teatral de Grotowski.

A crítica se tornou mais incisiva quando Michalski (1968) discutiu a chamada “agressão premeditada” da montagem. Ele comparou o expediente aos mecanismos do teatro de suspense e ironizou, dizendo que, se até o espetáculo *Black Out*⁵⁰ empregou “métodos menos fascistas” para assustar, *Roda Viva* extrapolava nos sustos gratuitos. A implicação era que, para o crítico, faltava a intencionalidade transformadora das experimentações de Grotowski, restando apenas o choque pelo choque.

Por fim, avaliando o impacto sobre a audiência, Michalski (1968) observa que os “choques” infligidos por Zé Celso se findavam assim que as luzes se acendiam. Diferentemente do teatro laboratório de Grotowski, que buscava reverberações no espectador para além do espetáculo, *Roda Viva* deixaria apenas marcas efêmeras, “sustos, pisões e sacudidelas”, cujo efeito desapareceria tão rápido quanto havia começado.

O artigo escolheu Grotowski como contraponto crítico para desnudar uma superficialidade presente, segundo o crítico, em *Roda Viva*. Enquanto o encenador

⁵⁰ *Black Out* foi um espetáculo de suspense dirigido por Antunes Filho com estreia em 08/01/1968 no Rio de Janeiro. Em crítica sobre o espetáculo publicada no *Jornal do Brasil* em 22/01/1968, Michalski aponta que, para ele, “o único ponto que me parece ligeiramente discutível no trabalho de Antunes Filho é a desnecessariamente uniforme exacerbação do espetáculo. Creio que a encenação não precisaria ser tão barulhenta frenética e nervosa o tempo todo e que o rendimento geral seria, se possível, ainda mais elevado se houvesse uma dosagem mais gradativa da intensidade do clima, que deveria começar dentro de características mais frias e convencionalmente inglesas, para tornar-se desenfreado aos poucos, à medida que as malhas das ameaças se vão fechando em torno da infeliz heroína. Mas o peso da restrição é muito relativo diante da eficiência e da comunicabilidade do espetáculo”.

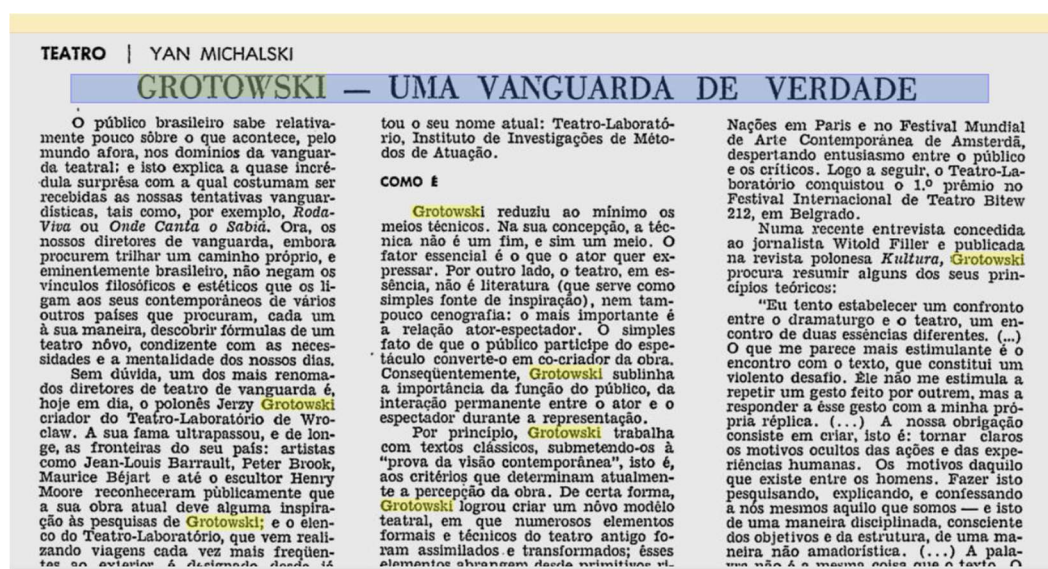
polonês perseguiria uma revitalização radical do teatro, ancorada em conteúdos existenciais e éticos, a peça de Zé Celso era retratada como uma imitação vazia, centrada em agressões sensoriais que se dissipavam sem promover qualquer transformação duradoura no público.

Embora não tenha encontrado citações diretas de Zé Celso ou outros integrantes do espetáculo na época, falando de algum tipo de inspiração grotowskiana em relação à *Roda Viva*, é curioso notar que Michalski não foi o único a trazer essa associação. Iná Camargo Costa (1996, p. 182) também relaciona, em passagem de seu livro, elementos grotowskianos à *Roda Viva*:

Com esse material nas mãos e dicas de Artaud e Grotowski na cabeça, José Celso não teve dúvidas em criar um espetáculo com a mais desabusada troca de sinais, os da peça e os que vinham da vanguarda européia. De Grotowski, tratou de reaproveitar a cena da Pietà (do espetáculo *O príncipe constante*), variando-a até chegar à idéia da profanação.

Ainda que não intencionalmente, penso que algumas influências já estavam ocorrendo, a partir de materiais trazidos do exterior por pessoas que assistiram a Grotowski e uma certa disseminação de terminologias de trabalho relacionadas a ele. Os próprios artigos de Michalski colaboraram para essa circulação, como veremos a seguir.

Figura 8 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 08/05/1968



Fonte: Michalski, 1968.

Em 8 de maio de 1968, Michalski publicou no *Jornal do Brasil* o artigo *Grotowski — Uma Vanguarda de Verdade*, no qual elencou novamente algumas das principais concepções de trabalho do diretor polonês, destacando sua relevância como uma das figuras centrais da vanguarda teatral internacional, reforçando o que afirmava no artigo *A voz ativa de Roda Viva (II)*.

Michalski (1968) inicia observando que o público brasileiro conhecia pouco sobre o que se passava na vanguarda teatral no exterior, o que explicaria a surpresa com que foram recebidas, no Brasil, tentativas de experimentação como *Roda Viva* ou *Onde Canta o Sabiá*⁵¹. Segundo ele, mesmo os diretores brasileiros de vanguarda, ainda que originais, muitas vezes não se desligavam completamente das estéticas dominantes. Nesse contexto, o trabalho de Grotowski era apresentado como um exemplo legítimo de vanguarda.

Em ambos os artigos, Michalski mantinha um contraponto entre a cena brasileira, segundo ele, ainda “titubeante” em suas experiências de vanguarda, e o que chamou de uma solidez conceitual e metodológica do trabalho desenvolvido na Polônia pelo Teatro Laboratório. Aqui, a comparação, embora se mantivesse, demonstrava ser mais indicativa do quanto o Brasil, em sua visão, ainda precisava expandir sua compreensão sobre os caminhos radicais que o teatro podia tomar. No restante do artigo, o autor reapresenta pontos que já havia discutido em seus artigos anteriores, como os que analisamos no início desta seção.

Podemos notar um pensamento oposto acerca dessa necessidade de uma aderência a metodologias de vanguarda europeia, como postulado por Michalski, a partir de Boal. Em citação de Mostaço (2016, p. 139) e de Bio Toledo (2018, p. 140-141) na seção anterior, ambos se referem ao texto de Boal, *O que pensa você da arte de esquerda?* como uma espécie de manifesto que fazia parte do programa da *I Feira Paulista de Opinião* em 1968. Nele, Boal (1970, p. 48) afirma que os teatros que, após 1964, conseguiram permanecer em atividade, acabaram se dividindo em três principais vertentes e que elas se tornaram evidentes a partir de 1967.

⁵¹ *Onde Canta o Sabiá*, espetáculo dirigido por Paulo Afonso Grisolli em 1966, foi encenado no Rio de Janeiro a partir do texto de Gastão Tojeiro. A montagem destacou-se por seu caráter alegórico e crítico, abordando tensões sociais e políticas do Brasil dos anos 1960. Inserido em um contexto de crescente repressão após o golpe de 1964, o espetáculo foi recebido como uma manifestação de resistência cultural e evidenciou a preocupação de Grisolli em articular teatro popular, música e discurso político em cena. Grisolli também participa do grupo A Comunidade, junto com Amir Haddad.

No entanto, ele compreendia que tais direções precisavam ser superadas, não por meio do confronto entre elas, mas através de uma oposição conjunta ao teatro burguês, que seguia como a expressão dominante a ser criticada e transcendida. Boal então discute essas três tendências da cultura de esquerda que ele enxergava no país naquele período: a linha naturalista do teatro, as tendências exortativas do teatro de protesto e o desbunde tropicalista.

Acerca deste último, Boal (1970, p. 51) acusa o Tropicalismo de ser um movimento contraditório e superficial. Em primeiro lugar, seria uma forma de neorromantismo que atacava apenas as aparências da sociedade, criticando seus sintomas, como o consumismo e a hipocrisia sexual da burguesia, mas deixava intocados os fundamentos do sistema. Em segundo, teria adotado uma estratégia "homeopática", tentando subverter a cultura de massa por meio da sua própria reprodução, por exemplo, participando de programas populares como Chacrinha, mas sem modificar suas regras, apenas se adaptando a elas.

Em terceiro lugar, Boal o considerava inarticulado, carente de projeto ou de coerência ideológica, funcionando antes como um "camaleão", sendo reativo às modas e circunstâncias do ambiente. Em quarto, via o movimento como tímido, pois, ao buscar escandalizar, acabava apenas encantando a burguesia, com tentativas que permaneciam inofensivas e distantes do radicalismo performativo de outros períodos.

Na versão do texto publicada no programa da I Feira, havia esses quatro pontos, porém, na versão publicada em 1970 na revista *Latin American Theatre Review* (1970, p. 51) há um quinto ponto:

5. o tropicalismo é importado - desde o desenvolvimento de JK, quando apareceu o cinema novo, a bossa-nova e a nova dramaturgia brasileira, desde então o Brasil não importava arte. Agora, em cinema, é comum assistir filmes dirigidos por Vincent Minelli (ou quase) para a MGM, coisa do gênero "Garota de Ipanema"; em teatro assiste-se à avalanche inglesa misturada com a crueldade provinciana copiada de Grotowski - Living Theatre; e em música, depois do iê-iê-iê vemos a maioria dos nossos cantores procurando fantasias e até Roberto Carlos, que já era símbolo acabado da mais burra alienação, volta da Europa com os óculos e os bigodes de Jack Lennon.

O Tropicalismo, nesse ponto de vista de Boal, surgia como um reflexo tardio e colonizado de modismos estrangeiros no cinema, no teatro e na música. Salta aos olhos a referência a Grotowski e ao Living Theater, explicitamente relacionados aos Teatro Oficina, que falaram publicamente sobre o trabalho com as pesquisas de

ambos os grupos. Se, em 1969, o Teatro Oficina trabalhava sobre ideias de Grotowski nos ensaios de *Na Selva das Cidades*, também já existia uma relação e uma articulação para a vinda do Living Theatre ao Brasil, numa colaboração com o grupo. É de se pensar que Boal estivesse ciente de ambas as relações quando da publicação do texto na primavera de 1970.

Como vimos na seção anterior, após *Roda Viva*, o Teatro Oficina efetuou a montagem de *A vida de Galileu* e, com este, realizou viagens por todo o Brasil. Foi durante essas viagens que se iniciaram os ensaios do espetáculo seguinte *Na selva das cidades*, processo bastante específico e sobre o qual vamos nos debruçar.

Peixoto (1982, p. 83-85), em artigo da revista *Dionysos*, em número dedicado ao Teatro Oficina, destaca que ele considerava *Na Selva das Cidades* “a mais extraordinária realização de José Celso. Creio que foi o mais intenso e o mais poético, o mais corajoso e o mais criativo, o mais inteligente e o mais provocante de todos os espetáculos do Oficina”.

Ele afirma que o espetáculo condensava, de maneira corajosa e provocativa, o cruzamento entre o texto de Brecht e a realidade política e subjetiva do Brasil naquele momento, inclusive incorporando e reprocessando a crise interna vivida pela companhia. A encenação não apenas traduziu esteticamente esse conflito, mas se tornou, também, espaço de elaboração e transformação das divergências latentes, num processo de criação ao mesmo tempo exaustivo e regenerador. A peça estreou em 19 de setembro de 1969, com duração inicial de cinco horas, sendo depois ajustada para uma versão mais condensada de cerca de três horas.

Nos ensaios, que aconteciam em ritmo intensivo, o grupo se dedicava a práticas psicofísicas que envolviam exercícios corporais, artes marciais, debates, improvisações e laboratórios cênicos. Peixoto (1982, p. 83-84) descreve a rotina do grupo:

Durante o período final de ensaios as sessões de trabalho começavam às 9 hs da manhã e terminavam de madrugada: exercícios, ginástica, capoeira e caratê, discussões, ensaios, laboratórios, espetáculo à noite. Mergulhamos no vertiginoso auto-desnudamento de Grotowski (que, paradoxalmente, só eu havia assistido), estudado principalmente a partir de um valioso livro de Eugênio Barba *Em Busca do Teatro Perdido*, cuja tradução encomendamos especialmente para uso interno.

Mais uma vez, o livro de Barba sobre seu estágio com Grotowski aparece como uma referência naquele momento. Além de Grotowski, Peixoto (1982) afirma que só ele, entre os membros do Teatro Oficina, havia assistido, até então, referências como Wilhelm Reich e Antonin Artaud também foram mobilizadas como matrizes teóricas e práticas. A cenografia de Lina Bo Bardi, originada a partir de entulhos da construção do Minhocão⁵² podia ser lida como símbolo da contaminação entre ruína urbana e matéria teatral, numa operação que levava a sujeira da cidade para dentro da cena e propunha uma radical reconfiguração do papel do ator, que deixava de ser intérprete para ser criador de uma nova textura cênica.

Em artigo no qual discute a relação entre a peça do Teatro Oficina e as transformações que estavam ocorrendo no espaço da cidade de São Paulo, em especial no bairro do Bixiga, em 1969, Patrícia Bertucci (2021, p. 152) afirma que:

A construção da Ligação Leste-Oeste foi uma das obras de transformação urbana mais polêmicas levadas a cabo pela ditadura militar por diversos motivos, entre eles: desalojou muitas famílias que moravam nos cortiços da região e estas, sem ter condições de pagar por moradia no centro, foram morar em áreas periféricas; operou um corte radical no tecido urbano de um bairro de importância histórica e arquitetônica; priorizou o transporte individual sobre rodas, em detrimento do coletivo. Apenas por esses pontos já se pode entender que o complexo projetado pelo prefeito Faria Lima (1965-1969) e implantado pelo prefeito Paulo Maluf (1969-1971) de forma apressada, ampliou as desigualdades e a segregação na cidade.

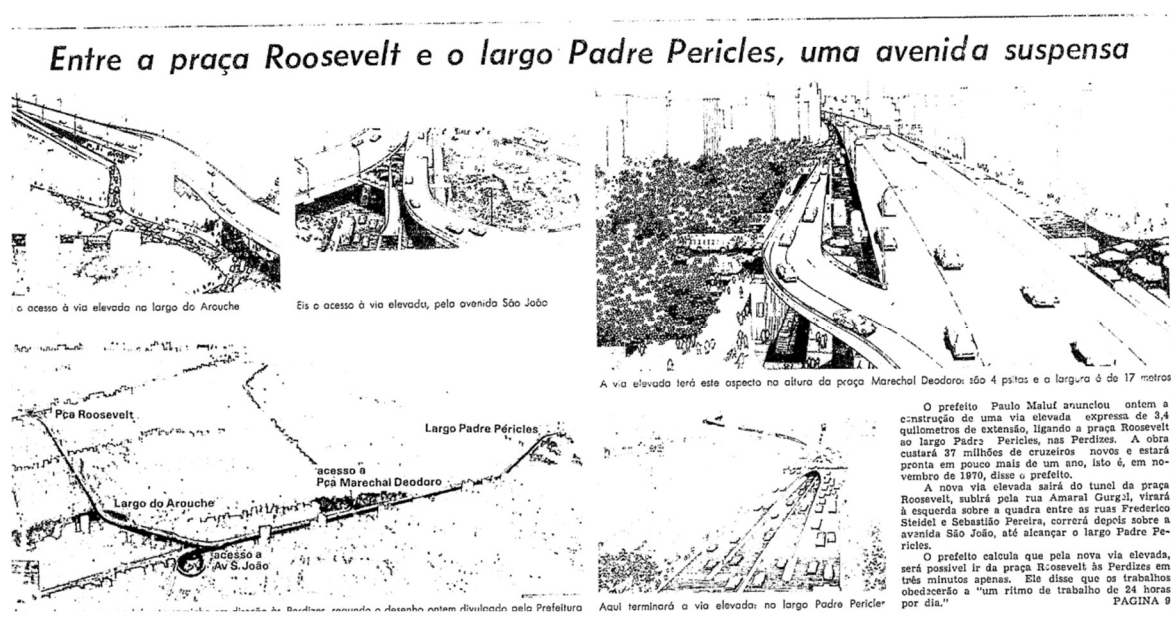
A autora destaca, no excerto, como a construção do Minhocão sintetizava uma lógica autoritária de intervenção urbana, privilegiando interesses tecnocráticos em detrimento das necessidades sociais. O deslocamento forçado das populações de baixa renda para regiões periféricas, em função da obra, não apenas aprofundou a desigualdade habitacional, com reflexos até hoje, mas também reforçou a segregação socioespacial de São Paulo, consolidando um modelo de cidade excludente.

O próprio traçado do complexo viário rompeu abruptamente com o tecido histórico e arquitetônico de bairros centrais, expondo a ausência de uma política de

⁵² O elevado, construído como uma ligação entre a Zona Oeste e a região central de São Paulo, foi inicialmente chamado de Elevado Costa e Silva e, em 2016, teve seu nome alterado para elevado João Goulart pelo programa “Ruas de Memória” da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de São Paulo, na gestão Fernando Haddad. Houve sobre ele uma disputa a respeito de sua demolição ou ser transformado numa espécie de parque suspenso, esta última sendo prevista no plano diretor aprovado em 2014 e sendo transformada em lei em 2018, criando o Parque Municipal do Minhocão.

preservação patrimonial integrada ao planejamento urbano. A priorização do transporte individual acentuou o descompasso entre mobilidade e justiça urbana, revelando o quanto a obra esteve menos a serviço da coletividade e mais alinhada a um modelo de modernização com função de propaganda política, a exemplo de outras obras, como a ponte Rio-Niterói e a rodovia Transamazônica, promovidas pela ditadura.

Figura 9 - Imagem da matéria publicada na Folha de São Paulo, 18/09/1969



Fonte: Folha de São Paulo, 1969.

Bertucci (2021) segue, afirmando que o espetáculo *Na Selva das Cidades* (1969) buscou discutir os reflexos dessa intervenção no bairro do Bixiga, na incorporação feita pela cenografia de Lina Bo Bardi, dos vestígios deixados pelos antigos moradores dos cortiços que haviam sido removidos pelo Estado, bem como dos entulhos das demolições e dos materiais da obra que cercava o Teatro Oficina. Dessa forma, os resíduos da transformação urbana eram convertidos em expressão cênica e linguagem estética, como a autora detalha:

Lina trouxe para dentro do teatro tudo o que havia sobrado do Bixiga para ser reprocessado pelos atores durante a encenação do espetáculo. Dia a dia, o cenário era construído e destruído, assim como o que ocorria na cidade, fora do teatro, que se tornava a sua extensão. Além dos entulhos e objetos dos antigos habitantes do

bairro, os elementos fixos do projeto cênico eram duas plateias opostas a um ringue de boxe, uma betoneira (que funcionava em cena), peixes mortos macerados diuturnamente, e frases e faixas com mensagens correntes na propaganda militar (Bertucci, 2021, p. 154).

Voltando ao artigo de Peixoto na revista *Dionysos* (1982, p. 83-85), ele reitera esse uso da materialidade de fora do teatro na encenação, que, assim como a cidade, era construída a partir da própria destruição: a cada apresentação, o cenário era literalmente desmontado, discutindo também um desejo de superação das formas institucionais do teatro burguês. A atuação, carregada de risco físico e emocional, exigia um comprometimento absoluto dos intérpretes, uma entrega que desafiava e flertava com a própria negação do teatro.

Assim sendo, apesar da potência criativa e transformadora do processo, as tensões internas levaram a uma ruptura significativa no grupo. Um incidente envolvendo a expulsão de um ator, contra a vontade de Zé Celso, marcou a primeira fratura explícita dentro da companhia. Com o crescimento da visibilidade pública do Oficina e os primeiros sinais de institucionalização do grupo, os membros decidiram interromper temporariamente suas atividades para repensar seus rumos. Seguiram por caminhos distintos: Ítala Nandi foi para o cinema, Zé Celso e Renato Borghi viajaram, separados, para o exterior, e Fernando Peixoto ingressou temporariamente no Teatro de Arena.

O pacto coletivo, ainda segundo Peixoto (1982), que havia sido momentaneamente restaurado durante o processo de *Na Selva das Cidades*, novamente se dissolvia. No entanto, a experiência deixava como saldo uma experimentação vigorosa, em que o desejo de destruir a “mediocridade” do teatro instituído de então foi levado ao limite, exigindo coragem, fôlego e a recusa de qualquer simplificação criativa.

Início agora a leitura de outro artigo (ou explicação, como o texto brinca) sobre *Na Selva das Cidades*, também escrito por Fernando Peixoto (1969), trazendo uma perspectiva interna do processo e publicado no mês seguinte à estreia, durante a divulgação do espetáculo no Rio de Janeiro.

3.4 Caos e fúria de um jovem rebelde

Figura 10 - Imagem do artigo publicado no Correio da Manhã, 10/10/1969



Fonte: Peixoto, 1969.

O artigo de Fernando Peixoto, publicado no *Correio da Manhã* em 10 de outubro de 1969, se propunha a ser mais do que uma apresentação ou defesa da montagem de *Na Selva das Cidades*. Ele parecia se constituir como uma espécie de manifesto de uma geração que, diante da falência das formas tradicionais de representação, tanto no teatro quanto na política, buscava um novo lugar para o corpo, para a cena e para o espectador.

Segundo o autor, a peça de Brecht, originalmente escrita nos anos 1920, se tornava despojada de sentimentalismo, e seu conflito central, a luta irracional entre dois homens, George Garga e Shlink, era apresentado como um duelo metafórico em meio ao caos urbano. No entanto, o que o Oficina propunha não era uma montagem que reconstituía um Brecht historicizado, mas um Brecht esticado pelas demandas do Brasil de 1969.

Peixoto (1969) continua, afirmando que *Na Selva das Cidades* era “o mais histórico” dos espetáculos do grupo naquele momento. Essa histeria, porém, não seria um ruído gratuito, mas nascia de uma recusa radical da representação psicológica e de uma adesão plena à fisicalidade do ator. Nesse ponto, fica nítida a influência de Grotowski, como citado anteriormente. O Oficina bebeu diretamente dessa fonte a partir dos materiais a que teve acesso, colocando o ator em estado de tensão total, como se cada performance fosse um esgotamento de corpo e voz, um rito de exposição.

Influenciado por Brecht, mas também profundamente impactado pelas ideias de Grotowski, o espetáculo abandonava a narrativa dramática tradicional em favor de uma experiência sensorial, física e ritualizada, na qual o ator deixava de ser intérprete e se tornava um combatente, no ringue que constituía a cena.

Nesse sentido, o autor pondera que, ao contrário de um “grotowskianismo” ascético e interiorizado, o Oficina tornava o corpo explosivo, quase anárquico. A destruição do cenário a cada noite atuava como metáfora da própria recusa da companhia de um certo tipo de estabilidade, de forma ou de harmonia. O espetáculo se tornava uma selva literal de galhos secos, folhas de celofane, ruídos e confrontos. Era “um Brecht reinventado sob o signo do caos e da raiva, não do distanciamento didático”. O que estava em jogo era uma pedagogia da fúria.

O artigo de Peixoto (1969) também era revelador por seu tom, pois ele não descrevia a peça de fora, mas de dentro, como parte de um processo coletivo de experimentação. Isso conferia ao texto o valor testemunhal de um momento em que teatro, política e forma estavam fundidos numa mesma urgência de destruir para poder reinventar. O jovem rebelde do título não era apenas Brecht ou o personagem da peça, era o próprio grupo, o Teatro Oficina, diante de um país em ruínas.

Assim sendo, o Teatro Oficina encontrou, em Grotowski e Brecht, não modelos prontos, mas provocadores de crises. A montagem de *Na Selva das Cidades* foi, na visão do autor, um ponto de convergência entre duas revoluções, a estética e a histórica. Uma peça que não queria apenas ser vista, mas vivida, e, por isso mesmo, irremediavelmente instável, caótica, ardente, em que o caos, o corpo, o grito e a destruição material do espaço cênico serviam como metáforas para a luta humana diante de um mundo brutal, opaco e desumanizador.

Figura 11 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 21/10/1969



Fonte: Michalski, 1969.

Vale destacar que a peça teve temporadas em São Paulo e Rio de Janeiro, ainda em 1969, e recebeu críticas diversas. Michalski elogiou a peça em artigo do *Jornal do Brasil* em 21 de outubro de 1969, *A selvagem beleza da ‘Selva’*, afirmando que devia ao espetáculo:

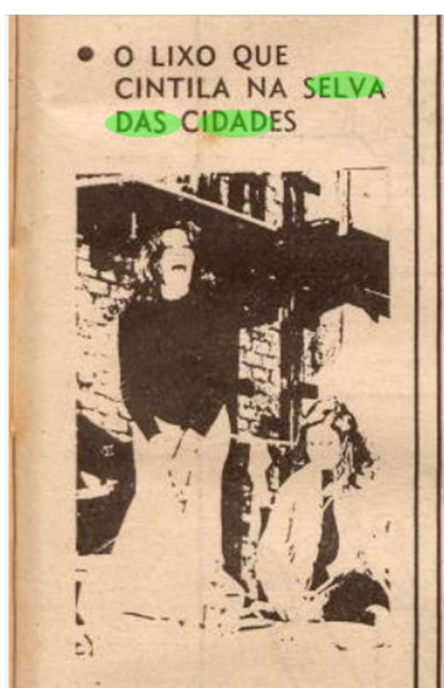
Uma das mais fortes emoções que o teatro me tenha proporcionado nos últimos tempos - mas dou-me conta de que não conseguirei explicar esta emoção a quem não a sentiu durante o espetáculo. É uma pena: estas pessoas não sabem o que estão perdendo. (...) Mais amadurecido na sua indignação para com o mundo no qual vive, José Celso se despreocupa aqui de considerar o choque como finalidade suprema do seu trabalho. A finalidade suprema passa a ser a transformação em imagens cênicas fortes, sinceras e eficientes do fluxo de ideias que o texto de Brecht fez nascer em sua sensibilidade de artista criador. O choque é evidente, vem como uma inevitável consequência - e, vindo desta maneira, é bem mais profundo e enriquecedor. Mas, para beneficiar-se desse enriquecimento, o espectador precisa convencer-se de que esse tipo de teatro exige dele uma atitude completamente diferente daquela que costuma assumir diante de um espetáculo convencional. Assistir à *Selva* não é divertir-se: é trabalhar, é suar a camisa, é prestar dolorosamente atenção, é sentir-se cansado, é interrogar-se, é tentar conquistar, com o esforço ativo do intelecto e da sensibilidade, o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens. O direito, também, de emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados; uma beleza e poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro.

Interessante perceber como o autor friccionava *Na Selva das cidades* com *Roda Viva*, especialmente no que se referia à intencionalidade de um certo choque, provocado por ambos os espetáculos. Como vimos, para Michalski, o choque em *Roda Viva* era uma agressão deliberada contra o público, que ele via como algo que

afastava e, portanto, não surtia muito efeito em gerar reflexões e mudanças nele após sua saída da sala de espetáculos.

Em *Na Selva das Cidades*, por sua vez, o autor via uma agressão que era explicitada no uso da violência de um ringue de boxe em cena, mas era oriunda do sistema e de como ele organizava o mundo, desferindo ataques contra todos, incluindo os atores, o público e a cidade, construindo uma crítica, segundo Michalski, mais enfática e amadurecida.

Figura 12 - Imagem da nota publicada em *O Pasquim* nº 17, 16 - 22/10/1969



Fonte: Maciel, 1969.

Luiz Carlos Maciel (1969), em *O Pasquim* nº 17, também escreve sobre a montagem naquela semana de estreia no Rio de Janeiro e, em muitos pontos, concorda com o exposto por Michalski. Para ele:

Na Selva das Cidades, do jovem Brecht, no Teatro João Caetano, é o melhor espetáculo brasileiro dos últimos meses. Num certo sentido, é a melhor direção de José Celso Martinez Corrêa. O que perde inventividade em relação a um *Roda Viva*, por exemplo, ganha em maturidade, equilíbrio e controle. A *mise-en-scene* de *Na Selva das Cidades* é um clássico do Novo Teatro Brasileiro. (...) O lixo que se acumula sobre o palco, cena após cena, indica a liberdade com que José Celso e seu elenco investigaram, até o fundo, a sua metáfora. Combates deixam suas marcas: ruínas, detritos, lixo. É essa porcária

toda que gera a peste que assola a nossa cultura ocidental. E ela está lá, sobre o palco do João Caetano, com seu brilho implacável após cada espetáculo. É preciso vê-la de perto.

Maciel (1969) destaca também a maturidade cênica da direção de Zé Celso, em contraste com *Roda Viva*, embora, sobre este espetáculo, o autor discordasse das considerações de Michalski. Afirma que a encenação possuía um valor formativo dentro de uma estética que aliava experimentação formal e densidade crítica, e discute a metáfora do lixo se acumulando em cena, resultado dos "combates" dramatúrgicos, numa espécie de tradução da ruína da cultura ocidental. O elogio à *mise-en-scène* evidencia a articulação entre forma e conteúdo, em que o excesso, o detrito e a degradação não eram apenas elementos visuais, mas também operadores conceituais de uma crítica cultural incisiva.

Para ambos os autores, se tratava de um teatro que não apenas representava, mas expunha e confrontava, solicitando do espectador uma postura de aproximação e reflexão sobre temas que, normalmente, se evitavam encarar.

Penso, neste ponto, numa relação, talvez mais submersa, entre Grotowski e Zé Celso, quanto à encenação: o espetáculo *Akrópolis* (1962), dirigido pelo polonês, também possuía como proposta uma manipulação e uso de elementos cenográficos, por parte dos atores, para construir algo no decorrer do espetáculo.

Como vimos no excerto de Peixoto (1969), o Teatro Oficina havia encomendado uma tradução do livro de Barba, *Em busca de um teatro perdido*, que colaborou na construção de uma base para o desenvolvimento dos ensaios de *Na selva das cidades*. No livro, Barba abordava seu período de estágio com Grotowski na Polônia, entre os anos de 1961 e 1963, abrangendo os processos criativos dos espetáculos *Kordian* (1961), *Akrópolis* (1962) e *Fausto* (1962), e, ainda, o processo de *Estudo sobre Hamlet* (1964), que chegou a ter uma estreia, mas que não teve continuidade por escolha da companhia.

Nesse sentido, os conceitos que estão contidos no livro de Barba se referiam a perguntas que desencadearam uma transição entre as linhas artificial e orgânica⁵³ na

⁵³ Nas aulas ministradas por Grotowski no Collège de France, Grotowski conceituou as linhas artificial e orgânica como possíveis lentes de análise e de criação no trabalho do ator. A "linha artificial" se caracterizaria por ações que partiam das extremidades do corpo em direção ao centro do corpo, segundo ele, o tipo de trabalho realizado na Ópera de Pequim ou nos seus primeiros anos de trabalho com o Teatro das 13 Fileiras. A "linha orgânica" se configuraria por ações iniciadas pelos impulsos no centro do corpo e dele se irradiaria para as extremidades. De acordo com ele, o processo de

pesquisa grotowskiana. *Akrópolis, Fausto e Estudo sobre Hamlet* (1962-1965) ocupam um lugar liminar na trajetória do grupo, por estar, exatamente, na passagem entre essas duas fases distintas do trabalho: entre 1959 e 1962 o trabalho se dava na chave da artificialidade e, entre 1965 e 1969 ocorria na chave orgânica. O período entre 1962 e 1965 também marcou o início de uma nova ênfase na atuação como eixo central do processo criativo e do surgimento de noções que iriam sedimentar o chamado Teatro pobre.

Sobre o livro de Barba, Motta Lima (2008, p. 94-98) afirma que, com sua publicação, pela primeira vez se escreveu sistematicamente sobre Grotowski, o que a tornava uma relevante tentativa de organizar e divulgar as práticas do Teatro laboratório até o ano de 1963. A obra era fruto do esforço compartilhado entre Eugenio Barba e o próprio Grotowski, cujo interesse e participação crítica funcionaram como um aval às ideias nela contidas, sinalizando sua participação ativa nesse movimento de reflexão e sistematização.

Cabe frisar que esse livro não apenas documentava as experiências, mas também promovia o início de uma metodologização dos procedimentos desenvolvidos até então. Nele, apareceu pela primeira vez a noção de “autopenetração” e foi publicada, também de forma inédita, a entrevista de Grotowski a Barba, intitulada *O Novo Testamento do Teatro*, na qual conceitos e procedimentos vinculados a essa ideia foram descritos e analisados. Enquanto em uma brochura anterior⁵⁴ Barba aludia a um “ator artificial”, retrato das pesquisas de Grotowski ainda na linha artificial, foi nesse livro que emergiu, de maneira mais precisa, a concepção do “ator-santo”, que, segundo Motta Lima (2008, p. 94), indicava uma virada conceitual importante.

No livro *Em Busca do Teatro Perdido*, em que apresenta o trabalho de Grotowski, Eugenio Barba (1965) descreve a atuação desenvolvida no Teatro laboratório como um sistema artificial e metodicamente ordenado, cuja principal intenção seria a de golpear o subconsciente do espectador. Tal interpretação não se referia, conforme Motta Lima (2008), a projetos futuros, mas à sistematização da experiência acumulada por Grotowski ao longo de seus espetáculos até ali. O ator, de acordo com Barba (1965), seria capaz de estabelecer associações alusivas, e não

Ryszard Cièslak no espetáculo *O Príncipe Constante* (1965) era um exemplo do trabalho desenvolvido na linha orgânica. Sobre isso, ver Andrade (2018).

⁵⁴ A brochura *Le Théâtre Psycho-dynamique* (1963) foi escrita por Barba enquanto ele era assistente de Grotowski no Teatro das 13 Fileiras, entre 1962-1963, e foi um dos primeiros escritos a apresentar as investigações do Teatro laboratório até o espetáculo *Dr. Fausto* (1962).

literais, entre gesto, voz e certos modelos imaginários profundamente enraizados no inconsciente coletivo. A articulação entre encantação e movimento, entendida como signo preciso, seria a base dessa atuação, cuja artificialidade não excluía, mas, ao contrário, exigia um alto grau de organicidade e controle.

No trabalho de Grotowski, o conceito de “transe” esteve inicialmente associado à busca por um estado em que o empenho interior do ator pudesse ultrapassar os limites do projeto realista de base stanislavskiana e atingir um plano expressivo mais elevado. Nesse primeiro momento, até 1963, recorreriam a práticas inspiradas tanto no campo psicoterapêutico quanto no yoga, como formas de sugestionamento voltadas à liberação da energia criativa. Com o tempo, contudo, Grotowski passou a criticar tais procedimentos e acabou por abandonar o próprio termo “transe”, sem, no entanto, renunciar à investigação que ele representava.

Motta Lima (2008, p. 98) aponta que, em *Em busca do teatro perdido*, o transe foi redefinido como autopenetração, entendido como um “ataque aos pontos nevrálgicos da psique mediante associações de ideias” e como “uma manifestação de vitalidade” (Barba, 1965, p. 60). Nessa perspectiva, interpretar em estado de transe deixava de ser uma rendição a um impulso irracional, passando a significar uma disposição passiva do ator ante a execução consciente e rigorosa de uma partitura ativa, a chamada via negativa, e esse era o pensamento em voga no Teatro laboratório quando o espetáculo *Akropolis* estava sendo ensaiado.

De modo sintético, Olinto (2012, p. 35) narra, em seu trabalho de mestrado, que a montagem de *Akropolis* pelo Teatro Laboratório partiu do texto homônimo do dramaturgo simbolista polonês Stanisław Wyspiański (1869–1907), inspirado por passagens da Bíblia e de Homero. Na versão original, a ação se desenvolvia na véspera da Páscoa, no Castelo Real de Wawel, na Cracóvia, um marco da civilização europeia, onde estátuas e figuras de tapeçarias ganhavam vida para encenar mitos greco-romanos e cristãos.

Na encenação de Grotowski, entretanto, ocorria uma ressignificação radical com deslocamento do espaço para o campo de concentração de Auschwitz, criando o que Barba (2006) chamou de “um novo avatar do texto”. Essa atualização do enredo em função da história recente foi considerada, na época, uma operação estética e política revolucionária.

Flaszen (1992, p. 54-55), no texto *Akropolis: tratamento do texto*, se dedica a narrar o processo criativo de *Akropolis*, afirmando que:

A peça foi concebida como uma paráfrase poética de um campo de extermínio. A interpretação literal e a metáfora estão mescladas como num devaneio. A regra do Teatro-Laboratório consiste em distribuir a ação por todo o teatro e entre os espectadores. Estes, no entanto, não são obrigados a participar da ação. Para Akropolis, decidiu-se que não existiria um contato direto entre atores e espectadores: os atores representam aqueles que foram iniciados na experiência última, são os mortos; os espectadores representam os que permaneceram fora dos círculos de iniciados, permanecem na corrente da vida cotidiana, são os vivos. Esta separação, combinada com a proximidade dos espectadores, contribuiu para a impressão de que os mortos nascem de um sonho dos vivos. Os internos dos campos pertencem a um pesadelo, e parecem mover-se para cima dos adormecidos, vindos de todos os lados. Aparecem em diferentes lugares, simultânea ou consecutivamente, criando uma sensação de vertigem, e de uma ubiquidade ameaçadora. No meio da sala, uma imensa caixa. Sucatas metálicas amontoadas sobre ela: chaminés de vários tamanhos e larguras, um carrinho de mão, uma banheira, pregos, martelos. Tudo é velho, enferrujado, e parece que foi tirado de um depósito de lixo. A realidade dos objetos é a ferrugem e o metal. Com eles, enquanto a ação se desenvolve, os atores constroem uma civilização absurda: uma civilização de câmaras de gás. Desta forma, passa-se do fato para a metáfora.

De se notar que, no excerto acima, o autor evidencia a transposição do local da ação da catedral para o campo de extermínio, como uma metáfora poética do que a civilização foi capaz de construir. Com a ação ocorrendo entre os espectadores, estes não eram chamados a uma interação, mas a uma observação, enquanto “vivos”, do destino de seus “mortos”, o de construir com sucatas e lixo, não a sua luminosa salvação, como em Wyspiński, mas o seu fim, que Flaszen (1992) chamou de “uma civilização de câmaras de gás”.

Se, na obra do dramaturgo simbolista, a “Acrópole” evocava um espaço sagrado da cultura ocidental, na versão do Teatro laboratório ela passou a representar o colapso dessa mesma civilização, ou, como aponta Thiago Sabino (2016, p. 122) em sua dissertação, “uma civilização que comete um suicídio”.

Os mitos presentes no original são, de fato, revividos, mas não por meio do fantástico ou do imaginário tradicional; na encenação de Grotowski, são os próprios presos do campo de concentração que, enquanto constroem um forno crematório, reencenam fragmentos da narrativa de Wyspiański. Esses personagens surgem simbolicamente da fumaça e do vapor do extermínio, compondo uma cena de sobreposição entre o passado mítico e o presente histórico de barbárie.

De acordo com Sabino (2016, p. 122-123), a encenação continha certos princípios⁵⁵ do que se nomearia posteriormente de "Teatro pobre", sendo realizada com recursos mínimos e reaproveitamento simbólico dos objetos cênicos. A sala iniciava vazia, com o público disposto em cadeiras espalhadas pelo espaço, compartilhando o mesmo ambiente com os atores. No centro, uma pilha de sucatas metálicas, como canos, banheiras e outros objetos, já indicava a atmosfera da montagem. Nenhum novo elemento era introduzido ao longo do espetáculo, com os objetos presentes desde o início e que assumiam múltiplas funções, conforme as circunstâncias da ação.

Nessa perspectiva, uma banheira poderia ser, sucessivamente, altar, leito nupcial ou chaminé, conferindo ao espetáculo uma dinâmica ritualística. A peça se encerrava com a construção final do forno crematório, ou, mais precisamente, de uma concentração de metal que evocava o fogo, preenchendo a sala com o peso e o som dos materiais. A disposição espacial de "espaço único", com espectadores e atores compartilhando o mesmo ambiente em diferentes níveis e posições, acentuava a imersão e a impossibilidade de distanciamento, convertendo a experiência teatral em vivência partilhada.

Retomando a montagem de *Na Selva das Cidades*, percebemos uma relação com as pesquisas de Grotowski que se manifestou, sobretudo, por meio da técnica da *via negativa*, que orientava o trabalho do ator na busca por uma presença cênica mais autêntica e despojada.

No livro *Oficina: do teatro ao te-ato*, Armando Sérgio da Silva (1981, p. 67) destaca essa conexão, descrevendo que ela implicava o uso do papel como um "bisturi para o ator se autopenetrar", promovendo a superação de bloqueios pessoais e o acesso a zonas de expressão mais profundas. Também descreve que os ensaios incorporaram práticas corporais intensas, com o objetivo de alcançar uma entrega total e um "desnudamento corajoso" por parte dos intérpretes. E, ainda que Fernando Peixoto (1969) chegou a afirmar que, nessa encenação, Grotowski foi mais importante que o próprio Brecht, evidenciando um deslocamento do foco político-ideológico para uma ênfase no corpo, na experiência individual e na exposição radical do ator em cena.

⁵⁵ Entendendo que, sendo uma pesquisa que estava em desenvolvimento, não correspondia ainda, na totalidade, ao que viria a ser estabelecido como Teatro pobre.

Silva (1981, p. 189) prossegue, afirmando que Zé Celso definiu a encenação como um “caos”, onde a ideia de “construção e destruição” era central, inspirada na própria paisagem urbana da Bela Vista em processo de demolição. Também reitera, como discutimos anteriormente, que o cenário principal consistia em um ringue de boxe, no qual os atores, *round por round*, construíam e destruíam elementos cenográficos com extrema violência, gerando ao final um “amontoado imenso de destroços”, que simbolizava o “lixo de toda uma cultura”.

No caso polonês, os atores construíam uma câmara de gás em cena, ao executarem suas partituras de ação e, ao final, entravam num alçapão abaixo dela, deixando somente a estrutura em cena. Uma estrutura edificada por eles, que seria a responsável pela sua destruição. No caso brasileiro, o cenário, como vimos, era um ringue onde a luta violenta pela sobrevivência ocorria e reverberava como ondas para os elementos cênicos, os destruindo paulatinamente. Cada round dessa luta física e metafórica, inerente às ações dos atores, deixava seus detritos e restos se acumulando em suas margens.

A inspiração e deglutição do que se tinha sobre Grotowski naquele momento, bem como sua leitura aproximada com Brecht, reforçavam a autenticidade, muito única, presente na proposta do Oficina e, também, em muitos setores do teatro brasileiro: nossa disposição “antropofágica” de tornar algo, ainda que “importado” como dito por Boal, verdadeiramente nosso.

Em artigo do dia 1 de janeiro de 1970, Michalski escreveu sobre espetáculos da temporada 1969 que considerava mais relevantes e destacou *A vida de Galileu* e *Na selva das cidades*. Nessa mesma edição foi feita uma votação junto a outros críticos e estes elegeram a temporada do Oficina como grande destaque e, em 1970, Zé Celso recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) de melhor direção por *Na Selva das Cidades*.

Figura 13 - Imagens de artigo publicado no Jornal do Brasil, 01/01/1970

NO TEATRO (COM BRECHT) O GRUPO OFICINA VOLTOU A DOMINAR A TEMPORADA							
YAN MICHALSKI							
Pela segunda vez consecutiva, os dois primeiros lugares na lista de espetáculos teatrais da temporada carioca são ocupados por produções importadas de São Paulo: <i>O Fuzil e O Rei da Vela</i> em 1969, <i>Na Selva das Cidades</i> e <i>Galileu Galilei</i> em 1968. Desta vez, não se trata apenas de mais uma demonstração de uma evidente supremacia regional, mas também de uma confirmação da liderança de uma companhia: os dois espetáculos brechianos que obtiveram as médias mais altas de 1969 foram ambos produzidos pelo Teatro Oficina e dirigidos por José Celso Martinez Corrêa. Outro fato inegável refletido pela lista das 12 realizações selecionadas como as mais significativas do ano: a juventude dos principais encenadores brasileiros. Apesar de um decênio de espetáculos realizados por um diretor que já ultrapassou — mesmo assim de pouco — a barreira dos 40 anos, todos As citações foram dadas por dois dramaturgos — Maria Inês de Almeida e Rubem Rocha Filho — e quatro jornalistas especializados: Henrique Oscar, do <i>Diário de Notícias</i>; Júlio Niskier, da revista <i>Menschele</i>; Wilson Cunha, da <i>Prôsa da Imprensa</i>; e Yan Michalski, do <i>JORNAL DO BRASIL</i>. "NA SELVA DAS CIDADES" — de Bertolt Brecht. Tradução de Renato Borghi e Fernando Pezote. Direção de José Celso Martinez Corrêa; assistentes: Flávio São Thiago e João Marcos Puentes. Cenários de Lina Bo Bardi. Figuras de Lina Bo Bardi e Edmundo Ribeiro. Objetos de Edmundo Ribeiro. Com Renato Borghi, Otton Bastos, Samuel Costa, Flávio São Thiago, Fernando Pezote, Itala Nandi, Margô Baird, João Marcos Puentes, Paulo Guis, Tony Gallo, Valquíria Mamberi, Renato Dobal, Lúcia Duval, Carlos Gregório, Carlos de Sousa, Václav Marín, Zaira em 11 de outubro, no Teatro João Caetano. "GALILEU GALILEI" — de Bertolt Brecht. Tradução de Roberto Schwartz. Direção de José Celso Martinez Corrêa; assistentes: Antônio Pedro e Betty Chacamevitz. Cenário e figuras de Joel de Carvalho. Música de Hansa Eiler. Dir. musical de Júlio Medaglia. Objetos de Mari Yoshimoto. Com Cláudio Corrêa e Castro, Fernando Rabelo, Cecília Rabelo, Renato Machado, Flávio São Thiago, Otton Bastos, Itala Nandi, João Marcos Puentes, Maria Overbeck, Cláudio Augusto, Antônio Pedro, Fernando Pezote, André Vale, Pedro Paulo Rangel, Margô Baird, Valquíria Mamberi, Renato Dobal, John H. Sierman, Samuel Costa. Estreia em 4 de janeiro, no Maison de France; posteriormente, temporada popular no Teatro João Caetano. figuras de Marcos Flakaman. Música de Alton Brenar. Com Rubens Corrêa e Ivã de Albuquerque. Estreia em 10 de abril, no Teatro Ipanema. "A CONSTRUÇÃO" — de Altamar Figueiredo. Direção de Amir Haddad. Cenografia de Joel de Carvalho. Colmar Dittis e Jorge Gomes. Dramas corporais de Neil Laport. Ambientação sonora de Alton Brenar. Com Jacqueline Laurence, Conceição Tavares, Geraldo Torres, Ana Maria, Carmen Sônia Mourat, Janet Chernomont, Marcos Batista, Raunundo Alberto, Dina Noccará, Maria Balanini, Norma Dumar, Mário Jorge, Luis Alberto, Helio Guerra, Paulo César, Colmar Dittis, Rubens Araújo, João Siqueira. Estreia em 25 de junho, no Museu de Arte Moderna. "COMO SE LIVRAR DA COISA" — de Eugene Ionesco. Tradução de Luis de Lima. Direção de Rubens Corrêa; assistentes: Letia Ribeiro e Lara; cenário e figuras de Mario Louisa Berti. Música de Cecilia Conde. Com Vera Gertel e Rubens Corrêa. Estreia em 11 de novembro, no Teatro Ipanema. "OLHO N'AMÉLIA" — de Ogeorgo Feytzen. Tradução de João Benetocher. Direção de Paulo Afonso Ornelas. Cenário e figuras de Napoleão Monte Freire. Com Alexandre Marques, Ivone Hoffmann, Eva Tudor, Luis Carlos de Menezes, Wilson Marinho-Lima Bravo, Denair Machado, Cleonir dos Santos, Afronso Stuart, Saul Arruda, Milton Moraes, Francisco Dantas, Sérgio de Oliveira, Helio Ari, Antônio Murilo, Urbano Lóe, e Antônio Miranda. Estreia em 10 de março, no Teatro Maison de France; posteriormente, outra temporada no Teatro Olíptico Gil. "FRANK SINATRA 4815" — de João Benetocher. Direção de João Benetocher. assistente: Yana Melo. Cenário e figuras de Helia Paula Lima. Com Dilma Lóe, Paulo Sebastião Xaia, Sérgio Guimarães e Umberto Magnan. Estreia em 3 de julho, no Teatro Olíptico. "ABRE A JANELA E DEIXA ENTRAR O AR FÚRO E O SOL DA MANHÃ" — de Antônio Bivar. Direção de Renato de Biaz. Cenário e figurinos de Joel de Carvalho Com Cláudio Rios, Raula Tunes Lopez, Maria Gláucia e Roberto Bonfim. Estreia em 8 de março, no Teatro Olíptico Gil. "ATTUOONA" — de Sófocles. Tradução de Ferreira Gullar. Direção de João dos Neves. Cenário e figuras de Helio Eichenbaur. Música de Gens Marcondes. Com Isabel Ribeiro, Antônio Palácio, Renato Borghi, Elcio Gusmão, José Wilber, Irl Seta, Luis Armando, Beatriz Lima, Franco de Barros, Angelo de Marcos, Paulo Tibboada, Maria Lúcia Lima, Cláudio de Castro, Sérgio Mouro, Apolônio, Alexandre Lombard. Estreia em 14 de novembro, no Teatro Opinião.							
	Henrique Oscar	Júlio Niskier	Maria Inês de Almeida	Rubem Rocha Filho	Wilson Cunha	Yan Michalski	MÉDIA
NA SELVA DAS CIDADES	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★★	★★★★★	4,5
GALILEU GALILEI	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★★		★★★★	4,2
O EXERCÍCIO	★★★		★★★★	★★★	★★★★	★★★	3,4
O JOVEM HOMEM FEIO	★★★★			★★★★	★★	★★★	3,2
O ASSALTO	★★★★	★★	★★★★	★★★	★	★★★★	3
A CONSTRUÇÃO	★★★★	★★	★	★★	★★★	★★★★	2,6
COMO SE LIVRAR DA COISA	★★		★★★	★★★	★★★	★★	2,6

Fonte: Michalski, 1970.

Há um trecho do programa da peça em que Zé Celso (1998, p. 142) explicita seu ponto de vista do processo criativo e a relação com os materiais de Grotowski, bem como com o contexto daquele momento. Ele argumenta que:

Estava me reprimindo e ajudando a reprimir, uma vez que esse espetáculo deveria ser feito em capítulos e eu não tenho coragem para fazer isso. Não pense com isso que eu queria no teatro uma coisa como a santidade do Grotowski. Graças a Deus, o ator ainda é, e será, um prostituto. Deixo o catolicismo, nacionalismo polonês, lá na Polônia, onde é o lugar dele, a nossa barra brasileira é outra. Aqui o ator que se quiser dar ao luxo de ser um santo católico tem que apanhar na cara. Eu fico com materialismo açougueiro da Selva. Santidade, nesse clima desse país de hoje? Eu fico com o touro selvagem que o jovem soltou, mas que depois ele, mesmo com a presença do nazismo, dos stalinismos e dos neocapitalismos teve que amansar, estruturalizar e institucionalizar para enfrentar o inimigo com cálculo.

Zé Celso (1998) evidencia no excerto que compreendia as referências de Grotowski e o sentido que elas possuíam na cultura dele, mas dava a sua

interpretação disso, pontuando as diferenças do caso brasileiro. Sua visão também elucidada como Grotowski se difundiu entre nós: por meio da fusão, deglutição e contaminação com/de outros processos e influências.

No artigo *Apocalipse cum brasilia figura: traços da presença de Grotowski no Brasil*, a pesquisadora Silvana Garcia (2005, p. 36) reflete que, provavelmente, essa foi também a forma pela qual a proposta grotowskiana foi recebida em outras partes do mundo, servindo de combustível para coletivos que, cada um a seu modo, buscavam se afastar das convenções do teatro tradicional. Tais grupos se abriam a um modo de criação centrado na investigação de processos atoriais e na construção coletiva do espetáculo.

A própria tentativa de articulação entre filosofias aparentemente díspares, como as de Brecht e Artaud, sendo esta, em muitos casos, a via de acesso a Grotowski, fazia parte do repertório de diversos grupos, entre eles, o Living Theatre. Não por acaso, esse coletivo esteve em São Paulo naquele período, procurando estabelecer um diálogo com o Teatro Oficina, embora essa aproximação não tenha sido, exatamente, bem-sucedida, segundo a autora. Veremos mais sobre essa visita na próxima seção.

Na tabela que integra o artigo de Michalski, citado acima, também aparecem dois espetáculos sobre os quais vamos refletir um pouco, *A Construção* e *O assalto*. Também estreado em 1969, o espetáculo *A Construção*, do grupo A Comunidade, esteve em cartaz no Rio de Janeiro e apareceu relacionado a Grotowski em algumas matérias da crítica especializada. Esse era o segundo espetáculo do grupo e seu diretor, Amir Haddad⁵⁶, se dedicava à pesquisa de novos modos de estruturação da cena buscando uma fusão entre palco e plateia, com o intuito de possibilitar uma maior interação entre atores e espectadores.

Nesse ponto, percebo alguma convergência entre as experiências do grupo e de Grotowski em relação aos espectadores. Motta Lima (2008) aborda, em boa parte de sua pesquisa, como os procedimentos em relação ao espectador se transformaram

⁵⁶ Amir Haddad (1937) é diretor, ator e pedagogo teatral brasileiro, conhecido por sua atuação no teatro de grupo e pela criação de processos coletivos de encenação. Foi fundador do grupo *Tá na Rua* (1981), no Rio de Janeiro, com o qual desenvolveu uma pesquisa voltada ao espaço público, à participação popular e à desmontagem da fronteira entre palco e plateia. Sua trajetória inclui passagens pela direção de companhias universitárias e pelo Teatro Oficina, onde se destacou pela experimentação de linguagens cênicas e pela crítica às convenções teatrais tradicionais.

nas pesquisas grotowskianas ao longo do tempo, mas focaremos aqui nas fases teatral e parateatral, ou seja, no contexto temporal dos anos 1960 e 1970.

Reunindo de modo sintético os dados organizados por Motta Lima (2008, p. 72, p. 272), inicialmente, o espectador era visto por Grotowski como “coator” em um fenômeno de participação coletiva e cujo espaço cênico era concebido para promover essa “coparticipação” do espectador. Este possuía distintas funções na trama e, sem separação física clara entre ator e público, era provocado a uma participação ativa. A partir de 1962, que, como visto, foi o período de construção do espetáculo *Akrópolis*, a noção de arquétipo adquiriu centralidade e, com isso, o objetivo passou a ser o de atacar o “inconsciente coletivo” dos espectadores e atores, a chamada “dialética de apoteose e derrisão”, que despertaria o arquétipo e forçaria o espectador a se posicionar ante ele. A participação ativa, que antes era incentivada, passou a ser vista como não espontânea e manipuladora, segundo Motta Lima (2008, p. 268).

Nas palavras de Motta Lima (2008, p. 317):

As suas críticas compreenderam inúmeros pontos e um dos mais centrais foi a descrença na participação ativa do espectador como passível de ser realizada de maneira autêntica e, portanto, de poder contribuir para a construção do ritual no teatro. Essa descrença, segundo Grotowski, foi aparecendo aos poucos através da feitura e análise de seus próprios espetáculos.

Prosseguindo, Motta Lima (2008, p. 319) aponta que a noção de espectador como “testemunha” surgiu a partir dessas autocríticas, e se consolidou no processo de *O Príncipe Constante* (1965), quando a noção de ato total do ator emergiu. Este não mais atuava “para” o espectador, mas “diante dele” ou “no lugar dele”, com o ato do ator sendo uma experiência exemplar que o espectador podia testemunhar. A “testemunha” implicava uma distância (espacial e funcional) e uma coparticipação emotiva. A ideia, de acordo com Motta Lima (2008, p. 325), era que o processo orgânico e energético do ator pudesse ser “induzido” no organismo do espectador, uma “passagem de forças de um lado a outro”.

Em *Apocalypsis cum Figuris* (1969) e nas experiências parateatrais como *Holiday* (1970-1974), a relação com o espectador se transformou novamente. As noções de “espectador” começaram a se dissolver, sendo substituídas por “visitante”, “irmão” ou “participante”. Essa fase foi marcada pela fraternidade e pela busca de um “encontro entre irmãos”, impulsionada pela aceitação e exaltação do trabalho de

Grotowski por uma nova geração de jovens. A participação em *Apocalypsis cum Figuris* era uma "participação da testemunha", não mais manipuladora, mas baseada em uma proximidade física e psicológica entre atores e espectadores (Motta Lima, 2008, p. 326) e, em função disso, houve um esforço para que o espectador "abandonasse o papel de observador" de maneira sutil e sem coerção, conforme Motta Lima (2008, p. 336).

Já na fase parateatral, Grotowski (2008, p. 338) desqualifica a noção de "público" em favor da noção de "encontro". O trabalho era para o "teu Homem" do ator, mas também permitia uma "janela" para o espectador, criando condições para a "indução". Os atores reagiriam intimamente à presença dos espectadores, permitiriam sua participação ativa (ou não), sentiriam as possibilidades que nasciam da proximidade física e psíquica entre ambos. Essas foram algumas das bases daquela investigação que, sem dúvida, se amalgamavam com as experiências de *Holiday*.

Nessa perspectiva, para Motta Lima (2008, p. 268):

Quando Grotowski privilegiou, seja a participação, seja o testemunho do espectador, ele visava exatamente superar o lugar de contemplação e passividade que entendia ser o lugar oferecido ao espectador pelo teatro burguês. Grotowski fugiu, como vimos, do teatro visto como obra final entregue ao olhar do espectador. E um dos caminhos para isso foi a fuga de um espectador que se definia por ser o fruidor da obra teatral. Buscando a participação ou o testemunho, Grotowski oferecia uma antifruição e intentava penetrar em zonas de deslizamento entre teatro e ritual, arte e saúde, arte e vida, arte e sagrado. Foram muitas as estratégias utilizadas e podemos quase dizer que cada espetáculo de Grotowski experimentou uma noção diferente de espectador.

Vale lembrar que esse movimento de pensar sobre outros modos de experiência dos espectadores também apareceu em outros espetáculos de companhias já citadas neste trabalho: influenciou na escolha do formato arena pelo Teatro de Arena, na cenografia de *O Rei da Vela*, na grade presente cenográfica do ato final de *A Vida de Galileu*, no conjunto da concepção cenográfica de *Na Selva das cidades*, em *A construção*, que veremos adiante, entre outras. Isso porque, simultaneamente e em diversas latitudes do planeta, questionamentos sobre a expectativa e os modos de participação dos públicos eram feitos nas mais diversas áreas da cultura. As artes desse fim de década de 1960 buscavam a interação, participação e o fim da separação entre público e obra.

Nas artes visuais, Hélio Oiticica⁵⁷, Lygia Clark⁵⁸ e Lygia Pape⁵⁹ constituíam um núcleo central da arte neoconcreta⁶⁰ e de seus desdobramentos no Brasil, especialmente no que dizia respeito à redefinição do papel do espectador. Cada um deles, a seu modo, rompeu com a noção de obra de arte como objeto acabado, deslocando a ênfase para a experiência, a participação e a vivência sensorial.

No caso de Hélio Oiticica, sua trajetória partiu dos *Metaesquemas* (1957–1958) e avançou para proposições espaciais como os *Núcleos* (1960–1963) e os *Penetráveis*. A partir de meados da década de 1960, com os *Parangolés* e a instalação *Tropicália* (1967), sua obra incorporou o corpo, o ambiente urbano, a música e a cultura popular. O espectador era convertido em participante, alguém que veste, dança e atravessa a obra, a transformando em experiência corporal plena. Para Oiticica, a arte não se restringia à contemplação, mas era a vivência, marcada pela fusão entre criação e lazer, que ele conceituou como “crelazer”.

Na análise realizada por Celso Favaretto (2000, p. 84-85) no livro *Tropicália: Alegoria e Alegria*, a instalação *Tropicália* (1967), integrante de suas *Manifestações Ambientais*⁶¹ foi destacada como parte de um conjunto de produções artísticas que, com o álbum *Tropicália ou Panis et Circencis* e peças como *O Rei da Vela* e *Macunaíma*, constituíram a “melhor exposição crítica dos mitos culturais brasileiros”.

⁵⁷ Hélio Oiticica (1937–1980) foi um artista plástico, performático e teórico da arte brasileira, vinculado ao movimento neoconcreto. Inicialmente dedicado à pintura, desenvolveu obras que extrapolavam o suporte tradicional e defendia a dissolução das fronteiras entre arte e vida, situando-o como figura central da vanguarda artística brasileira e de reconhecimento internacional.

⁵⁸ Lygia Clark (1920–1988) foi uma artista brasileira ligada inicialmente ao concretismo e, em seguida, ao neoconcretismo, movimento no qual aprofundou a dimensão sensorial e subjetiva da arte. Ao longo de sua trajetória, transitou da pintura e da escultura para experiências que enfatizavam a participação do espectador. A partir da década de 1970, dedicou-se a proposições terapêuticas e relacionais, como a *Estruturação do Self*, que exploravam o corpo e a percepção como campos de criação. Reconhecida internacionalmente, sua obra transformou a relação entre arte, espectador e experiência sensível.

⁵⁹ Lygia Pape (1927–2004) foi uma artista plástica, cineasta e gravadora brasileira, associada ao concretismo e ao neoconcretismo. Sua produção transitou entre gravura, escultura, instalação, cinema e performance, sempre marcada pela experimentação sensorial e pela busca de participação ativa do público. Reconhecida como uma das principais figuras da vanguarda artística brasileira, sua obra articula rigor formal e abertura para o sensível, expandindo os limites da arte contemporânea.

⁶⁰ O neoconcretismo foi um movimento artístico brasileiro surgido em 1959, no Rio de Janeiro, como ruptura em relação ao concretismo. Liderado por artistas como Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, defendia a arte como experiência sensível e subjetiva, em oposição ao rigor racionalista e geométrico do concretismo paulista, propondo a participação do espectador e a integração entre arte e vida.

⁶¹ As *Manifestações ambientais* foram desenvolvidas a partir da segunda metade da década de 1960, e eram proposições artísticas que buscavam integrar o corpo do participante, o espaço e a experiência sensorial em uma mesma situação estética.

Contemporânea de Oiticica, Lygia Clark deslocou o espectador para o centro da obra, o entendendo como participante ativo. Para ela, a criação só se realizava na relação com quem a manipulava, tocava ou vivia, de modo que a ênfase recaía sobre a experiência e a transformação subjetiva. Obras como *Bichos* (1960), *Caminhando* (1963) e *A Casa é o Corpo* (1968) colocaram o participante na posição de agente, o convidando a manipular, cortar e recriar continuamente formas e percursos. Em fases posteriores, Clark se aproximou de práticas terapêuticas, nas quais a obra assumia caráter existencial e o espectador se tornava, também, paciente.

Lygia Pape privilegiou o caráter poético, coletivo e sensorial da experiência artística. Obras como o *Livro da Criação* (1959) e o *Livro do Tempo* (1961–1963) já propunham uma leitura aberta e tátil, em que o espectador recriava narrativas e ritmos visuais. Performances e ações, como o *Divisor* (1968), transformavam o público em corpo comunitário, um organismo vivo em movimento pela cidade. Instalações como *Ttéia* (1978), por sua vez, expandiam o sensorial para o espaço, criando volumes de luz que permitiam uma vivência imersiva. Para Pape, o espectador era parte de um ritual de encontro, no qual a arte ultrapassava o individual e se afirmava como experiência coletiva e poética.

Assim sendo, embora compartilhem a recusa do objeto artístico tradicional e a valorização da experiência, Oiticica, Clark e Pape se diferenciam em suas ênfases. O primeiro privilegia a inserção do corpo no espaço social e cultural; a segunda explora a subjetividade e a dimensão terapêutica; e a terceira busca o sensorial e o coletivo, transformando a arte em experiência comunitária e poética.

Por sua vez, durante as décadas de 1960 e 1970, a música de vanguarda no Brasil buscou, assim como o teatro e as artes visuais, romper com a passividade do público e instaurar novas formas de escuta e participação. No campo erudito, o Grupo Música Nova⁶², liderado por Gilberto Mendes, por exemplo, propôs uma música experimental e intersemiótica, rompendo com o modelo serialista europeu e incorporando elementos performáticos e cotidianos. Na música popular, o movimento Tropicália, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Rogério Duprat, desafiou os

⁶² O grupo Música Nova, fundado em 1961 em São Paulo por Gilberto Mendes, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira e outros compositores, articulou-se em torno de um manifesto que defendia a abertura da música brasileira às vanguardas internacionais, como o serialismo e a música aleatória, propondo também a integração entre som, espaço e performance, em diálogo com as artes visuais e o teatro de seu tempo.

padrões da indústria cultural e introduziu a performance como gesto político, como no célebre episódio do III Festival Internacional da Canção (1968).

Experiências como as de Walter Smetak⁶³, que criou instrumentos próprios e compôs peças ritualísticas e sensoriais, também contribuíram para essa transformação da relação entre artista e público. Essas práticas revelaram um desejo comum de politizar a experiência estética e alinhar a música às estratégias do happening, da performance e do teatro de invenção, em sintonia com os debates internacionais da arte experimental.

Diante desse panorama, passo ao espetáculo dirigido por Amir Haddad com o grupo A Comunidade em 1969. A *construção* tinha como ponto de partida o texto premiado com o segundo lugar no Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro⁶⁴ de 1967, de Altimar Pimentel, que tratava das manifestações de religiosidade e fé em Juazeiro do Norte, Ceará, cidade de Padre Cícero.

Segundo a crença corrente na localidade, um enviado do Padre Cícero deveria chegar a qualquer momento e, se aproveitando da credulidade do povo, um beato vigarista arranhou um amigo para se passar como o enviado e, a pretexto da construção de uma igreja em homenagem ao Padre Cícero, exploraram a boa-fé do povo, de quem tomaram dinheiro. Ao fim, a polícia acabou intervindo e a vigarice foi desbaratada.

O espetáculo se apoiava na simultaneidade das cenas, num processo que visava desconstruir a noção de linearidade da dramaturgia. Conforme o verbete do espetáculo na enciclopédia do Itaú Cultural, Amir teria afirmado em entrevista de 2008 que:

Durante a ditadura encenei um espetáculo chamado *A Construção*. Com ele posso dizer que comecei o trabalho do que chamo de desconstrução da dramaturgia, que era muito apegada ao século 19, e da burguesia protestante. A desconstrução é desmontar a estrutura

⁶³ Walter Smetak (1913–1984) foi compositor, instrumentista e inventor suíço-brasileiro, radicado em Salvador a partir da década de 1950. Professor da Universidade Federal da Bahia, criou instrumentos experimentais — as “plásticas sonoras” — e influenciou gerações de músicos e artistas ligados à Tropicália e à música de vanguarda brasileira.

⁶⁴ Os concursos de dramaturgia promovidos pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), sobretudo a partir da década de 1960, constituíram um dos principais mecanismos de estímulo à produção dramática no Brasil. Voltados à descoberta de novos autores e à difusão de textos inéditos, esses certames ofereciam prêmios em dinheiro, publicação das peças vencedoras e, em alguns casos, apoio à montagem. Ao mesmo tempo em que ampliaram a visibilidade da dramaturgia nacional, refletiam também a tentativa de formulação de uma política cultural estatal voltada ao teatro, ainda que marcada por tensões entre o incentivo institucional e as restrições impostas pelo contexto político da época.

da dramaturgia tradicional para espaços abertos, com uma visão ampla de mundo e não para uma parcela como é o caso do teatro do realismo burguês.

O excerto evidencia a convergência da pesquisa do grupo, ao propor a “desconstrução da dramaturgia”, com diversas pesquisas do período que combatiam o teatro burguês e realista. Ao falar em desmontar a estrutura tradicional, o diretor não se refere apenas a questões formais, mas também ao deslocamento do teatro para espaços abertos, algo que vai permanecer como sua pesquisa até a atualidade, com o grupo Tá na Rua⁶⁵, um projeto de teatro que se queria popular, participativo e crítico.

No processo de criação do espetáculo, o trabalho do ator era desenvolvido a partir de estímulos momentâneos propondo a vivência como princípio essencial. O diretor tinha como objetivo o que ele chamava de “teatro da verdade” e orientava os atores a só fazerem aquilo que realmente sentiam. De acordo com a atriz Jacqueline Laurence⁶⁶, em depoimento à pesquisadora Tânia Brandão (1981)

A gente procurava sentir o que era necessário fazer no momento, de acordo com o que estava acontecendo. Improvisávamos sobre um tema, por exemplo, sobre um trecho da peça. E as coisas iam acontecendo e cada um ia pegando do outro, tentando sentir os estímulos que vinham dos companheiros e trabalhando sobre isso.

Nesse cenário, a abordagem de criação era, portanto, centrada na experiência sensível e na autenticidade emocional do ator, na qual a vivência se tornava o princípio orientador da encenação. Ao propor o “teatro da verdade”, o diretor buscava que cada gesto e fala surgissem da experiência real do intérprete, promovendo uma improvisação dialógica em que os atores respondiam uns aos outros e ao contexto presente. O depoimento ressalta a dimensão coletiva e orgânica desse processo, em que o estímulo mútuo entre os atores moldava a cena, desfazendo hierarquias rígidas e privilegiando a percepção e o sentir como motores do trabalho cênico, se aproximando de experimentações que rompiam com uma dramaturgia predefinida e

⁶⁵ Tá na Rua é uma companhia carioca fundada em 1980 por Amir Haddad, referência em teatro de rua e arte pública no Brasil. Dedicar-se à criação, pesquisa e formação teatral, com forte compromisso social e cultural, promovendo espetáculos gratuitos em espaços públicos, oficinas, e valorização da cultura popular. Em 2011, foi reconhecido como Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

⁶⁶ Jaqueline Laurence (1932–2024) foi uma atriz e diretora de teatro francesa radicada no Brasil. Mudou-se para o país ainda na adolescência acompanhando o pai, jornalista. Integrou a primeira turma da Fundação Brasileira de Teatro (1955-1957), estudou em O Tablado e fez carreira marcante na televisão, no teatro e no cinema

com o teatro puramente representativo, valorizando a corporeidade e a espontaneidade do intérprete.

Passo agora a analisar algumas críticas sobre o espetáculo.

3.5 Construção, Comunidade, Comunicação

Figura 14 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 23/06/1969



Fonte: Michalski, 1969.

O artigo *Construção, Comunidade, Comunicação* trata-se de uma conversa entre o crítico Yan Michalski e o diretor Amir Haddad sobre a peça *A Construção*. Nesse diálogo, Michalski (1969) aproximava o coletivo de uma pesquisa teatral internacional de vanguarda, o colocando como o único grupo carioca, daquele momento, que estaria comprometido em realizar, nas condições específicas do Brasil, “o mesmo tipo de trabalho de pesquisa que tem sido responsável por algumas das experiências mais fascinantes do teatro mundial contemporâneo”, a saber, as investigações de Grotowski na Polônia, de Peter Brook na Inglaterra e dos grupos experimentais nos Estados Unidos.

Ao mencionar Grotowski, Michalski (1969) sublinhava a orientação laboratorial e a experimentalidade que fundamentavam, também, o trabalho do grupo A Comunidade. Segundo ele, tal qual o Teatro laboratório polonês, o grupo procurava “novas formas de comunicação teatral”, se pautando na liberdade investigativa e na

superação de convenções dramáticas. Esse compromisso com a pesquisa livre definiria tanto a metodologia de ensaio, quanto a concepção cênica de *A Construção*.

A forma de organização do grupo carioca reforçava, para Michalski, esse vínculo com o modelo grotowskiano. Diferentemente de estruturas voltadas prioritariamente ao lucro ou dependentes exclusivamente da bilheteria, o coletivo adotava uma postura que valorizava a dedicação ao processo artístico. Essa escolha refletiria a mesma atitude de Grotowski, cuja prática, na visão do crítico, deixava em segundo plano as preocupações comerciais para se concentrar na exploração profunda das possibilidades expressivas do teatro.

Acredito que, neste ponto, seria interessante abordar os modelos de organização de ambas as companhias e ressaltar que havia condições econômicas na Polônia que colaboravam para a pesquisa de Grotowski se desenvolver nesse sentido. Em seu trabalho de mestrado, *Agentes Invisíveis e Modos de Produção nos Primeiros Anos do Workcenter of Jerzy Grotowski*, Daniele Sampaio (2018) trata dos modos de produção dentro do último núcleo de pesquisa de Grotowski, o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards⁶⁷, porém, também retoma como esses processos se desenvolviam nas fases anteriores, abordando a questão do fomento à produção artística de Jerzy Grotowski na Polônia de forma detalhada e a contextualizando dentro do regime socialista e das estratégias do próprio artista.

Segundo Sampaio (2018, p. 17-18), desde seus primeiros anos, o Teatro das 13 Fileiras (posteriormente Teatro Laboratório) de Grotowski foi subvencionado pelo estado polonês. Isso significava que os custos com o espaço e a equipe, incluindo técnicos, administradores, secretárias, figurinistas, nove atores, um diretor artístico e um diretor literário, eram totalmente assegurados pelo regime. Essa subvenção era crucial, pois o número de espectadores, cerca de quarenta pessoas por apresentação, não era um fator condicionante para a continuidade do trabalho.

Embora houvesse subvenção do estado comunista polonês, a autora destaca que Grotowski e companhia conseguiram manter a radicalidade de sua pesquisa e de suas encenações, mesmo diante de fortes críticas ao regime comunista e à Igreja

⁶⁷ O *Workcenter of Jerzy Grotowski* foi criado em 1986, na cidade italiana de Pontedera, como centro dedicado à pesquisa sobre a “arte como veículo”, última fase do trabalho do diretor polonês. Em 1996, passou a se chamar *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, incorporando o nome de seu colaborador mais próximo, que, após a morte de Grotowski em 1999, prosseguiu o trabalho em parceria com Mario Biagini. O centro manteve suas atividades até janeiro de 2022, quando foi oficialmente encerrado.

Católica, instituições com grande poder na Polônia na época. A atitude de Grotowski é descrita como "nada conivente e ao mesmo tempo muito engenhosa", pois ele não condicionava sua criação aos moldes considerados "aceitáveis" pelo seu financiador, utilizando diversas estratégias⁶⁸ para tanto.

Apesar de depender diretamente do financiamento estatal, Grotowski também obteve financiamento de terceiros em todas as fases de seu trabalho, inclusive na Polônia. A pesquisadora aponta que a intrigava entender como ele transitou por realidades sociopolíticas contrastantes e conseguiu se manter subsidiado e, ao mesmo tempo, fiel aos seus propósitos artísticos. No início dos anos 1980, a Polônia enfrentou uma grave crise política com a Lei Marcial de 1981⁶⁹, que ameaçava a continuidade da pesquisa de Grotowski, então na fase "Teatro das Fontes". O governo polonês tentou cooptar Grotowski, que era uma personalidade internacionalmente respeitada, mas ele se recusou a se filiar ao movimento Solidariedade ou ceder às pressões do regime, o que o deixou sem perspectivas de continuidade para seu trabalho na Polônia. Essa situação o levou a buscar asilo político nos EUA em 1982.

No Brasil, por sua vez, o grupo dirigido por Amir Haddad teve como espaço de trabalho o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), local que abraçou as artes cênicas experimentais ao longo da década de 1960. Lidia Kosovski e Jussilene Santana (2022) analisam essa relação no artigo *MAM 1964–1970 de portas abertas para as artes cênicas*, como as artes cênicas menos tradicionais encontraram ali meios de criação que os permitiram, como afirmou Michalski anteriormente, se aproximar de modos de criação semelhantes aos de Grotowski.

Conforme Kosovski e Santana (2022, p. 230), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se tornou, entre a década de 1960 e o início de 1970, um espaço singular

⁶⁸ A autora cita exemplos desses "movimentos estratégicos para defender o 'essencial'" (2018, p. 145), a saber, manter vivo o Teatro Laboratório em meio às pressões do regime socialista. Grotowski recorreu a expedientes de negociação e dissimulação como cantar canções natalinas com censores ou beber vodka com oficiais de imigração, dar férias coletivas para evitar o fechamento da companhia, criar uma célula fictícia do Partido Comunista com atas inventadas, além de mudar em 1962 o nome do "Teatro das 13 Fileiras" para "Teatro Laboratório", legitimando seus processos prolongados e a reduzida plateia em referência aos Laboratórios de Stanislavski. Essa postura, que combinava a astúcia de um "combatente" com a flexibilidade de um "diplomata", lhe permitiu se adaptar a interlocutores diversos, de burocratas a críticos, sem comprometer a continuidade de sua pesquisa teatral.

⁶⁹ A crise política polonesa que culminou na decretação da lei marcial em 1981 foi resultado do agravamento das tensões entre o governo comunista e o movimento sindical Solidariedade (Solidarność), que, desde 1980, mobilizava amplos setores da sociedade contra o regime. Diante das greves, protestos e do enfraquecimento do controle estatal, o general Wojciech Jaruzelski impôs a lei marcial em dezembro de 1981, suspendendo liberdades civis, reprimindo opositores e instaurando um período de forte repressão política.

de experimentação para as artes cênicas, em grande medida devido à confluência entre sua arquitetura inovadora, sua orientação institucional de vanguarda e o engajamento de artistas que souberam explorar tais características.

De se destacar que suas galerias eram como “cubos brancos e transparentes” e a amplitude inacabada do pavilhão de exposições abriram caminho para usos não convencionais, desestabilizando espacialmente hierarquias entre palco e plateia. Ainda que, em um primeiro momento, as atividades teatrais tenham ocorrido de maneira improvisada, em salas de conferências ou no segundo andar ainda em obras, com arquibancadas em forma de L, esse caráter precário se converteu em estímulo à experimentação e ao risco estético, atraindo grupos e diretores interessados em novas possibilidades para a cena.

A filosofia institucional do MAM, desde sua fundação em 1952, se diferenciava da concepção tradicional de museu como espaço de preservação. Kosovski e Santana (2022, p. 231) afirmam que o museu era concebido como um centro dinâmico e voltado ao futuro, que buscava estimular o diálogo entre diversas linguagens, das artes plásticas ao design, da música ao teatro, como um lugar de trânsito e experimentação. Nesse ambiente, a cena teatral teve possibilidade de se integrar ao campo ampliado da arte, livre das fronteiras disciplinares e das limitações impostas pelos teatros convencionais.

Assim, por sua concepção arquitetônica e pelo atrativo da paisagem aberta, o MAM se configurava como um espaço naturalmente propício à reunião de grandes públicos. Kosovski e Santana (2022, p. 238) destacam que, nesse período, o uso dos pilotis e dos jardins ao redor do edifício foi ampliado, possibilitando interações entre teatro, artes visuais e música, sempre com a participação ativa do público. A exposição *Opinião 65*, por exemplo, quando Hélio Oiticica apresentou os *Parangolés* e, diante da proibição de entrada, sua e dos sambistas da Mangueira no Bloco de Exposições, realizou uma verdadeira “obra-festa” na área externa do museu.

De modo semelhante, em 1967, na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Oiticica criou o penetrável *Tropicália*, que trazia a representação de um ambiente exterior para dentro do museu, inspirado em suas caminhadas pelo morro, convidando os visitantes a percorrer e a se misturar ao espaço da obra.

A presença de Martim Gonçalves⁷⁰ no MAM, a partir de 1964, ao lado de Lina Bo Bardi, teria consolidado a aproximação entre o museu e as artes cênicas. Vindos de projetos na Bahia, ambos já haviam experimentado soluções alternativas diante da precariedade dos espaços, experiência que se refletiu na montagem de *Pena ela ser o que é*⁷¹, de John Ford, em tradução de Manuel Bandeira. Nessa encenação, conforme Kosovski e Santana (2022, p. 234), Lina criou uma “arquitetura da cena” em lugar do cenário tradicional e figurinos baseados em pesquisa histórica, reforçando a integração entre espetáculo e arquitetura do museu.

Ainda nesse cenário, Kosovski e Santana (2022, p. 237-238) ressaltam a importância que teve nesse período o projeto do grupo A Comunidade, liderado pelos diretores teatrais Paulo Afonso Grisolli⁷² e Amir Haddad. De acordo com as autoras, o grupo se dedicou à exploração de novas linguagens em espetáculos marcantes, reconhecidos pela crítica, que poderiam ser vistos como os primeiros experimentos de nossa vanguarda teatral. Tais criações são tomadas no artigo como marco inicial de uma produção carioca que buscava se contrapor à tradição aristotélica e, nesse contexto, Amir destacava a relevância do contato com as artes plásticas propiciado pelo MAM-RJ.

Na época da estreia de *A Construção*, eram intensos os ataques à liberdade de expressão, e o grupo enfrentou grandes dificuldades para se afirmar no panorama teatral daquele ano, chegando a sofrer intervenção e tentativa de suspensão por parte da censura durante os ensaios no museu. Kosovski e Santana (2022, p. 243) citam que, numa nota publicada no *Correio da Manhã* em 16 de abril de 1968, o chefe da Censura Federal teria baixado uma portaria proibindo a encenação da peça, juntamente com outras consideradas “atentatórias à moral, aos bons costumes e à ordem constituída”. Os ensaios teriam sido interrompidos, mas o grupo conseguiu retomá-los algum tempo depois.

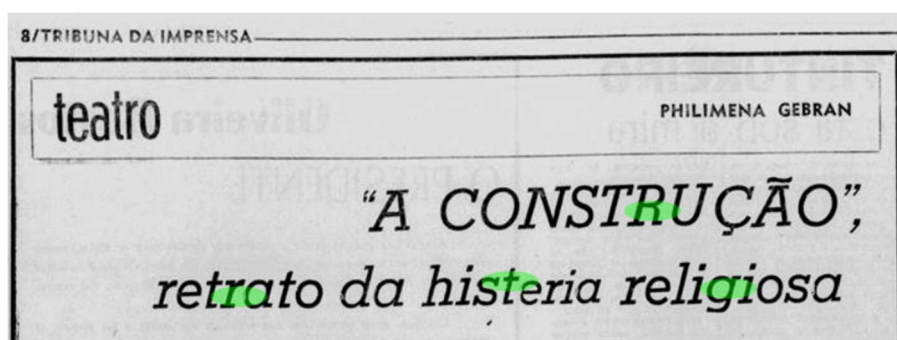
⁷⁰ Martim Gonçalves (1919–1973) foi diretor, cenógrafo e crítico teatral brasileiro, notabilizado pela atuação na renovação do teatro moderno no país. Fundou e dirigiu a Escola de Teatro da Universidade da Bahia (1956–1961), onde implantou métodos inovadores de formação, e realizou montagens marcantes tanto no Rio de Janeiro quanto em Salvador. Atuou ainda como crítico em jornais cariocas, se destacando pelo olhar rigoroso e pela defesa de um teatro de pesquisa e experimentação.

⁷¹ *Pena que ela seja o que é* constitui outro título dado ao mesmo texto montado pelo Teatro Oficina logo após o golpe de 1964, citado na seção anterior com o título *Pena que ela seja uma puta*.

⁷² Paulo Afonso Grisolli (1934–2004), jornalista, autor e diretor de teatro e TV, foi um dos pioneiros da vanguarda cênica teatral brasileira em fins da década de 1960 e decorrer dos anos 70.

Em nota de 9 de julho de 1969 na Tribuna da Imprensa, Gilka Machado comenta que a temporada da peça havia sido ensaiada por seis meses, estava sendo muito bem-sucedida e, embora a peça tenha estado “a ponto de ser interditada pela censura”, havia conseguido estrear. “Era um belo espetáculo ver no domingo 90% de juventude lotando o Museu de Arte Moderna”.

Figura 15 - Imagem do artigo publicado na Tribuna da Imprensa, 20/07/1969



Fonte: Gebran, 1969.

Alguns dias depois, Philomena Gebran escreveu no mesmo veículo sobre o espetáculo e descreveu a montagem da seguinte maneira:

Cartazes imensos, rádio tocando, passarelas chicoteadas, vozes em pregões, vozes em orações, vozes que cantam, gritam, levantam-se na sala, misturando-se (...) entre os passos aflitos do público que corre atordoado à procura de um lugar. (...) um mundo caótico, onde se afogam beatos, políticos, Deus, pátria, família, santos, sexo, homens, mulheres, crianças, máquinas, tudo engolido pelo terrível poder do mundo moderno: a propaganda. (...) Marcação precisa, coreografia exata, gesticulação enxuta, vozes firmes, imensa força de expressão corporal e fisionômica marcam a dinâmica do espetáculo. (...) Há uma fúria incontrolável no olhar de todos aqueles personagens que passeiam em nossa frente em permanente sussurro, ou na força daqueles corpos que arrastam pelo chão nervos e membros, perdidos em pânico, desintegrando insatisfação, ou que gritam desvairados, do alto dos estrados (...). Uma dinâmica de tal grandeza no elenco que ele se multiplica diante do nosso olhar, dando-nos a impressão não de vinte personagens, mas de toda uma multidão de romeiros que se contorcem no pátio dos milagres. Amir Haddad constrói seu espetáculo pela destruição. Demole, desintegra, fragmenta, deforma, movimenta e cria a mais complexa forma cênica. (...) O diretor executa sua revolução estilística e constrói o mais belo espetáculo expressionista dos últimos tempos no Brasil.

Ao retratar o espetáculo como um “mundo caótico” dominado pela propaganda, a autora destacava o excesso imagético-sonoro e a fragmentação de corpos e vozes, elementos que criavam um ambiente de vertigem e desconforto para o espectador. A ênfase na precisão da marcação, na expressividade corporal e na sensação de multiplicação do elenco com o uso do coro no espetáculo, reforçava uma dimensão ritualística, dissolvendo o indivíduo numa massa em convulsão. A leitura de Gebran apontava, assim, para uma força expressionista da encenação, em que a estética da demolição e da deformação se convertia em linguagem de ruptura, capaz de transformar o palco em um espaço de confronto direto com os impasses do tempo histórico.

Retornando ao artigo-entrevista de Michalski, Grotowski surgia ali como uma espécie de parâmetro para as ambições de A Comunidade e, ao alinhar o grupo carioca a essa corrente, reafirmava a vocação deste pela inovação e pela experimentação, espelhando o rigor conceitual e metodológico que caracterizou a trajetória do diretor polonês. Além disso, assim como no excerto de Gebran, Michalski pergunta a Haddad sobre a desconstrução presente em *A Construção* no seguinte trecho da conversa entre o crítico e o diretor:

O espetáculo *A Construção* é uma construção ou uma destruição?

Amir Haddad — Material de demolição. Restos de edificações formando uma paisagem em ruínas. Pedra, cal, desmoronamentos. Janelas caídas, portas abrindo para o nada. Perigo constante, ameaça permanente. Graça? A que pode ter uma parede rachada, ameaçando cair sobre nós. Ainda assim, uma construção. Ainda assim, uma destruição. Um conceito não nega o outro. A ideia e a forma: demolir *A Construção* para edificar uma demolição. A força dos destroços. Já viu como as pessoas param para contemplar uma demolição?

Acredito que essa conexão temática do par construção - destruição, presente em *A Construção* e, também, em *Na selva das cidades*, refletia uma metáfora coerente para a vida naquele momento após o AI-5: dos sonhos de revolução, liberdade e justiça, construídos ao longo da década, sobravam os destroços. daquelas ruínas, saltava a necessidade de se descobrir o que poderia ser feito delas. Ambos os espetáculos buscaram meios de lidar com essa necessidade.

Figura 16 - Imagem do artigo publicado no Diário de Notícias, 06/07/1969

"A Construção"

A idéia de que as formas dramáticas tradicionais estão envelhecidas não é nova; tem sido defendida por todos os teóricos de teatro dos últimos tempos — Antonin Artaud, em particular, há mais de quarenta anos, insistiu na reformulação do espetáculo, partindo de uma mudança da relação representação-público. O último precisava ser concebido como uma "investidura" e não apenas uma "exibição". Assim, a situação — parte do trabalho de **Grotowski**, considerando o espectador também como um ator que deve, portanto, de alguma forma, participar da representação. Os modernos estudos sobre teatro de comunicação — no sentido da procura de um "teatro mais comprometido" — também se preocupam com a necessidade de um teatro mais historicamente ligado ao nosso tempo.

caracteristicamente ligada ao trabalho do grupo de pesquisa «A Comunidade», que estreou no ano passado no Museu de Arte Moderna com «A Parábola da Megera Indomável» de Pausânias. Grisólio e agora ali apresenta «A Construção», de Altman. «Agora ali» serviu à comunidade de referência com obras com as novas atitudes, de um gênero fol de tal maneira modificado que se torna impossível, a partir da representação, ter qualquer idéia do mesmo. Fica-se sabendo o seu tema e imaginando algumas cenas que poderiam integrar, mas não se vê nenhuma. Não cabe discutir aqui a validade desse processo, hoje tão adotado e defendido, até por Jean Louis Barraut quando, a propósito de seu «Estabelece», disse que a peça não tinha nenhuma crítica ou comentário a partir, para a comunidade, do espetáculo com textos por ele próprio livremente escolhidos e adaptados, como «Gargantua» e «Pantagruel».

Como tema, «A Construção» mostra-nos ainda uma vez o episódio de Juazeiro; não mais, porém, de maneira meramente informativa, mas

com espírito crítico. Não é o drama de um «diuminado» ou «vigariata» e de uma turba de «fanáticos», mas o próprio problema do fanatismo, do empolamento das massas por uma idéia, a que se apega, para compensar sua desdita e dos ideais pelos quais estão prontos a se sacrificarem, porque acreditam que deles advirá a salvação, ao lado da exploração desse sentimento por pessoas espertas e inescrupulosas.

No espetáculo da «Comunidade» o fanatismo religioso tem o valor de um exemplo, como ficar «inocente» na peça famosa de Tennessee. É uma generalização perfeitamente válida, portanto plausível e mesmo comum.

Na realidade, é muito menos a devoção ao padre Cicero e à seus supostos contadores, do que a uma porção de mitos consagrados que escravizam a sociedade moderna, que se faz fusão com o pare-se, por exemplo, na Identificação «Festa do Apocalipse» com a televisão. Ela fica parada diante de um receptor assistindo-a, durante longo tempo e, depois, quando se exhibe ostenta um par de antenas na cabeça. Outros mitos, como o futebol, e a capacidade de envolvimento e fuga da modernidade são outros tantos aspectos da modernidade que a intenção do espetáculo. A paralisia e desmistificação de uma religiosidade primária errada e de sua exploração, são os «valores» do mundo moderno que «A Construção» denuncia.

Sem negar a importância desse conteúdo do espetáculo, creio, contudo, que é sua realização em si mesma que nele mais interessa, precisamente como uma renovação da representação dramática. Como Artaud propunha, Grotowski recomenda e Grisoli experimentou em «A Parábola», é motivar, sacudir, envolver o espectador, que o Diretor Amir Hadad procura,

Logo sentir-se atingido pelo tema exposto. E isso me parece bastante conseguido, pelas várias e curiosas formas de participação que têm sido observadas. Há, apenas, um problema de arquitetura que ficou um tanto sem solução: de onde se vê melhor se participa menos e vice-versa.

Outra restrição, a meu ver, seria o começo demasiado longo, uma exposição que poderia ser abreviada, para prejudicar a compreensão da história geral do espetáculo. Demonstrando, demais na apresentação do clima, quando este seja o grande personagem da peça. Quando a ação se desencadeia, há apenas o inconveniente de cenas simultâneas que, por si só, não envolvem muito, sempre alguma coisa. Mas, a cada momento, sempre alguma coisa. O dinamismo emocional do espetáculo é indiscutível e sua beleza inegável, com extraordinário resultado plástico. Vendo um uso tão rico, desenvolvido, eficiente e rendoso da expressão corporal fica-se encantado em pensar que o teatro brasileiro não é mais apenas um duro boneco de cordão. Fala. Ao rendimento visual acrescenta-se, também, extraordinário.

A dedicação e a paciência com que o elenco de *Os sete* trabalha — termo — a interpretação é algo que por si só merece atenção. Raramente tenho visto tal força e tal entusiasmo, com tão bom resultado. Não tenho mais espaço, com esta reportagem, para falar de cada um dos atores, seria muito. «A Construção» é, pois, um espetáculo interessantíssimo, que não se deve perder, mesmo no caso — Improvável — de não entender ou não gostar, pelo que representa — como trabalho de revisão crítica — da dramaturgia do teatro brasileiro, sua organização, sua harmonia com uma evolução da arte dramática, que se opera em todo o mundo.

Fonte: Oscar, 1969.

Em outro artigo publicado em julho de 1969 no *Diário de Notícias*, o crítico Henrique Oscar também apresentou uma análise do espetáculo na qual, assim como as anteriores, identificava no espetáculo tentativas de lidar com um esgotamento das formas dramáticas tradicionais e articulava isso ao legado de teóricos como Antonin Artaud e, especialmente, Jerzy Grotowski. O autor também situava o trabalho de A Comunidade como parte de um movimento de reformulação do teatro, com foco na ruptura da passividade do espectador e na relação entre representação e recepção, concordando com os pontos realçados por Michalski no artigo anterior.

Nesse sentido, o espetáculo também foi lido como uma crítica à religiosidade popular, à exploração da fé e ao uso político de figuras como o padre Cícero. A peça não apresentava mártires nem salvadores, mas desmontava esses discursos por meio de uma abordagem irônica e crítica. O autor destacou que *A Construção* não narrava a trajetória de um herói, mas colocava em cena os mecanismos sociais e ideológicos que sustentavam a submissão das massas. Essa recusa a uma figura salvadora e à linearidade dramática, afirmou Oscar, aproximava o espetáculo das propostas que vinham sendo desenvolvidas pelo Teatro Oficina no mesmo período.

Ainda que o crítico tenha feito algumas ressalvas quanto à extensão do espetáculo e à dispersão de certos momentos, a avaliação geral foi positiva. O artigo reconhecia em *A Construção* uma proposta coerente com os princípios de um teatro de pesquisa, que buscava não apenas representar o mundo, mas provocar o espectador, agitando sua percepção e o convocando à reflexão. O diretor Amir Haddad foi elogiado por seu esforço em mobilizar o público não pelo conforto da identificação, mas pela inquietação ativa.

Por fim, o espetáculo foi inserido em um processo mais amplo de transformação das linguagens cênicas, sendo descrito como uma contribuição significativa à “reformulação do teatro brasileiro”. O artigo conclui que *A Construção* expressava com clareza a busca por um teatro que unisse experimentação estética, crítica social e participação do espectador, para o autor, elementos centrais tanto no trabalho de Grotowski quanto na cena teatral brasileira mais radical dos anos 1960.

Como vimos, as análises reconheciam que o grupo A Comunidade operava a partir de uma lógica experimental e laboratorial, aproximada, portanto, do modelo de pesquisa desenvolvido por Grotowski no Teatro laboratório da Polônia e destacavam uma rejeição às formas teatrais convencionais, como a narrativa linear, o drama psicológico e a passividade do espectador, numa busca por outros modos de relação entre palco e plateia. Nelas, *A Construção* era compreendida como um espetáculo voltado à transformação do público e à exploração dos limites expressivos do ator, o que ecoava, na leitura de Oscar e Michalski, os princípios do “teatro pobre”.

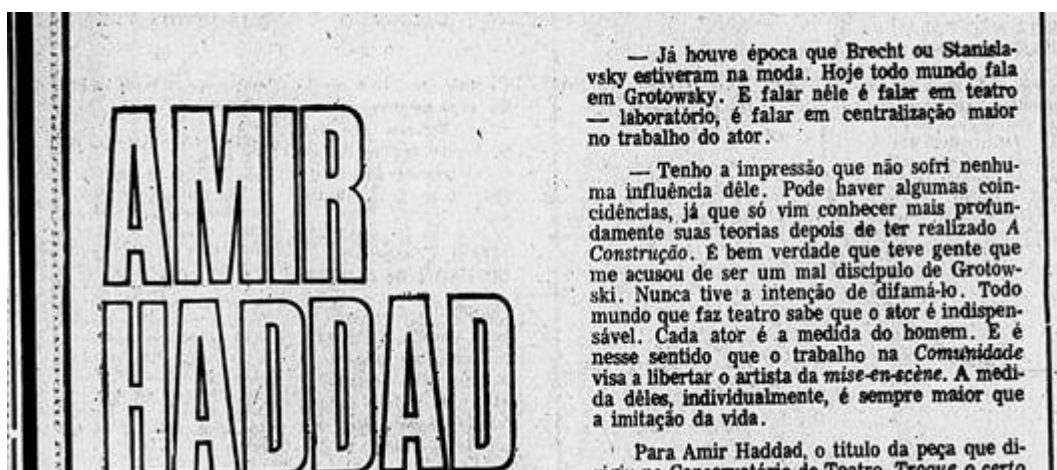
Outro ponto relevante a destacar a partir dessas leituras, é a crítica à lógica de mercado. Tanto Michalski quanto Oscar apontam que A Comunidade buscava formas de sustentação alternativas às comerciais, valorizando o processo artístico e o trabalho coletivo sobre os imperativos do lucro. Isso reforçaria uma dimensão ética do grupo também aproximativa de Grotowski e companhia.

A principal diferença entre as análises aqui apresentadas está na ênfase crítica e estética adotada por cada uma. As análises de Oscar e de Gebram (1969), por exemplo, valorizam mais os aspectos formais e dramatúrgicos do espetáculo, se detendo na desconstrução de mitos religiosos, como o de padre Cícero, na recusa à identificação emocional e na fragmentação e lirismo da linguagem cênica. Nelas, há um foco maior na estrutura dramatúrgica e no impacto sensorial sobre o espectador. Avaliam também o ritmo, a extensão e o efeito da peça, tecendo comentários sobre sua duração e densidade.

No artigo de Michalski (1969), embora este mencione os aspectos cênicos, se volta mais diretamente para a dimensão organizacional e metodológica do grupo, estabelecendo uma analogia mais enfática entre *A Comunidade* e os grandes laboratórios teatrais internacionais, destacando a “pesquisa contínua, a estrutura coletiva e o rigor metodológico”. Michalski (1969), elogia, especialmente, a liberdade investigativa do grupo, seu afastamento das lógicas comerciais e sua aposta em formas de organização não convencionais, características que aproximavam a Comunidade não só de Grotowski, mas também de Peter Brook e dos coletivos experimentais estadunidenses.

As análises, embora convergentes quanto à filiação do espetáculo *A Construção* a uma linhagem internacional de vanguarda teatral, abordam essa relação sob perspectivas complementares, as de Oscar e Gebram (1969), se mostram mais preocupadas com os efeitos estéticos e políticos do espetáculo, ao passo que Michalski se concentra mais na estrutura interna e metodológica do grupo, realçando seu compromisso ético com a pesquisa teatral.

Figura 17 - Imagem do artigo publicado no Correio da Manhã, 26/02/1970



Fonte: Correio da Manhã, 1970.

Por sua vez, em uma entrevista do início de 1970, Amir Haddad afirma que:

Já houve época que Brecht ou Stanislavski estiveram na moda. Hoje todo mundo fala em Grotowski. E falar nele é falar em teatro laboratório, é falar em centralização maior no trabalho do ator. Tenho a impressão que não sofri nenhuma influência dele. Pode haver

algumas coincidências, já que só vim conhecer mais profundamente suas teorias depois de ter realizado *A Construção*. É bem verdade que teve gente que me acusou de ser um mau discípulo de Grotowski. Nunca tive a intenção de difamá-lo. Todo mundo que faz teatro sabe que o ator é indispensável. Cada ator é a medida do homem. É nesse sentido que o trabalho na Comunidade visa libertar o artista da *mise-en-scene*. A medida deles individualmente é sempre maior que a imitação da vida.

No depoimento de Amir Haddad (1970), fica nítido um posicionamento crítico diante das sucessivas “modas” teóricas que marcaram o teatro do século XX, como as de Stanislavski, Brecht e, em seu tempo, Grotowski. Ao afirmar que não sofreu influência direta do encenador polonês, Haddad deslocava o foco das filiações explícitas para uma ideia de coincidência criativa, enfatizando que seu caminho já estava em curso antes mesmo de conhecer a fundo aquelas formulações. O que emergia com clareza do excerto era a defesa do ator como centro do processo teatral, não subordinado à *mise en scène*, mas como medida humana, capaz de ultrapassar a simples imitação da vida. Assim, sua fala revela uma concepção de teatro em que o intérprete não apenas executava, mas se emancipava, trazendo à cena uma dimensão de verdade própria.

Ainda no ano de 1969, ocorreu a estreia do espetáculo *O Assalto*⁷³, texto de José Vicente com direção de Fauzi Arap, que inaugurou o Teatro Ipanema⁷⁴ no Rio de Janeiro. O texto era uma crítica aos sistemas sociais e aos valores burgueses através da representação da profunda crise de identidade de seu protagonista, Vitor.

Conforme Barbosa Júnior (2017), no artigo *A representação da crise de identidade no drama lírico O assalto, de José Vicente, e a nova estética teatral da geração de 1969*, a dramaturgia era pertencente à “Geração de 1969⁷⁵”, que utilizava

⁷³ O *assalto* também está listado na tabela apresentada na Figura 13 deste trabalho, como um dos melhores espetáculos de 1969.

⁷⁴ O Teatro Ipanema foi fundado em 1968 por Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque e Leyla Ribeiro, e se configurou como um dos principais espaços do teatro experimental no Rio de Janeiro durante as décadas de 1960 e 1970. Sua estreia com *O jardim das cerejeiras*, de Tchekhov, marcou a vocação do espaço para releituras críticas de clássicos e para a pesquisa de novas formas de interpretação. Nos anos seguintes, consolidou-se como laboratório de dramaturgias brasileiras contemporâneas, com destaque para *Hoje é dia de rock* (1971), de José Vicente, além de textos de Sérgio Jockyman e encenações em diálogo com influências internacionais como Jerzy Grotowski e o Living Theatre. Em pleno contexto de ditadura militar, o Ipanema tornou-se referência por articular resistência cultural e experimentação estética (Brandão apud Faria, 2013; Michalski, 1979).

⁷⁵ A chamada ‘geração de 1969’ da dramaturgia teatral brasileira reuniu autores que surgiram ou se afirmaram no final da década de 1960. Esses dramaturgos buscaram novas formas de expressão crítica, explorando alegorias, metáforas e estruturas fragmentadas como estratégias de resistência. Entre os nomes associados a essa geração destacam-se Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, José Vicente e Plínio Marcos.

os problemas individuais para criticar os sistemas sociais que corrompem e violentam os percursos dos indivíduos.

Vitor, um bancário de 25 anos, era a personificação de uma pessoa sufocada pela máscara social de um papel profissional com o qual não se identificava. Ele era descrito pelo dramaturgo em suas rubricas como neurótico e mecanizado, tendo perdido sua vitalidade ao longo dos anos desperdiçados no trabalho. Sua dedicação extrema era motivada pelo medo da punição, e ele se submetia ao que Barbosa Júnior (2017, p. 141) chamou de "ascese intramundana" e à "ética protestante", resumidas na frase de seu patrão: "nada de mundanismo".

A trajetória da personagem expunha uma moral burguesa levada ao extremo, na qual o presente era negado em prol de um futuro inalcançável, dissolvido em metas e números sem sentido. Seus monólogos revelavam repulsa pelos colegas e revolta contra o chefe, numa recusa às hierarquias e validação do uso da violência verbal.

Barbosa Júnior (2017, p. 139) destaca que a noção de "paradoxo de subjetividade" de Peter Szondi, em que a autoalienação ocorreria quando o eu se tornava um objeto sob o próprio olhar, aparecia no fracasso da comunicação no decorrer da peça. Vitor buscava contato autêntico com Hugo, mas encontrava apenas frustração e solidão, reafirmando a alienação de si mesmo.

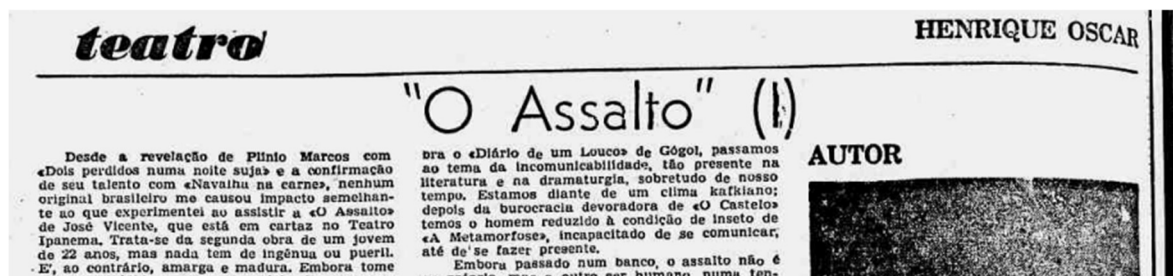
De acordo com Barbosa Júnior (2017, p. 137), "há um choque entre um moralismo que ele teme transgredir e o desejo homoerótico que não se concretizará sem essa transgressão". Barbosa Júnior (2017) apresenta concordância com Canales (1981, p. 177) que, num artigo em que aborda a temática da homossexualidade no teatro brasileiro, aponta que o enredo se desenvolve em torno da complexa personalidade de Vitor, que planeja revelar seu desejo carnal por Hugo, o servente, no seu último dia de trabalho no banco, culminando no clímax do desejo sexual entre os dois.

Ao se despir e chicotear as paredes do banco, Vitor era reduzido a um número, imagem extrema da desumanização pelo sistema e sua crise de identidade se tornava um espelho das mazelas da sociedade e da impossibilidade de uma existência autêntica e libertária sob a opressão desses sistemas.

Passo à leitura das críticas de Henrique Oscar e de Martim Gonçalves ao espetáculo.

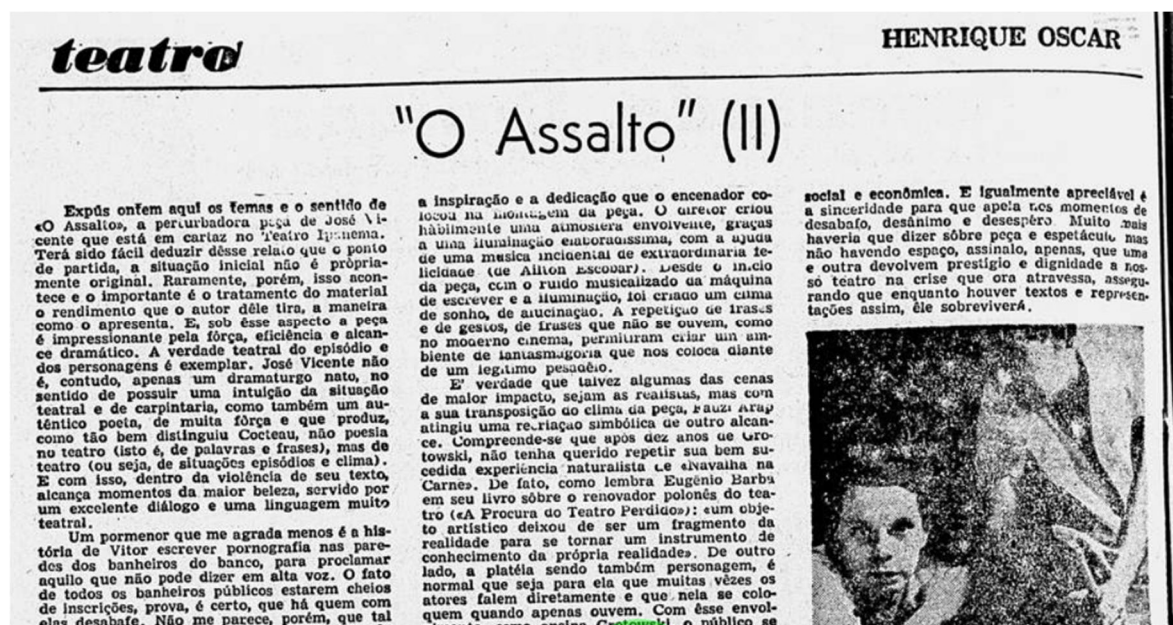
3.6O Assalto (I) e (II)

Figura 18 - Imagem do artigo publicado no Diário de Notícias, 23/04/1969



Fonte: Oscar, 1969.

Figura 19 - Imagem do artigo publicado no Diário de Notícias, 24/04/1969



Fonte: Oscar, 1969.

Em sua crítica, Henrique Oscar (1969) destacava a força e a maturidade da peça, ressaltando a ousadia de um autor que, embora jovem, apresentava uma visão amarga e lúcida da sociedade. O crítico via no texto uma crítica direta à alienação e à desumanização gerada pelo sistema bancário e pelas estruturas de trabalho modernas. Nesse sentido, considerava o protagonista, Vitor, como símbolo de uma geração esmagada pela repetição, pela burocracia e pela ausência de sentido no cotidiano.

Oscar (1969) observou que a peça se sustentava em dois grandes eixos: a incomunicabilidade e a incapacidade de o indivíduo estabelecer relações humanas verdadeiras. A metáfora do assalto ao banco aparecia, então, não como uma tentativa real de crime, mas como um gesto desesperado de comunicação, de afirmação de existência e de protesto contra uma ordem social. Essa impossibilidade do diálogo se transformava, segundo o crítico, no verdadeiro motor do espetáculo, o aproximando tanto de uma crítica social quanto de uma dimensão existencial.

O autor também destacava a encenação, sobretudo pelo equilíbrio entre o peso das situações e a criação de imagens cênicas impactantes. Para Oscar (1969), o espetáculo conseguia unir denúncia política e linguagem poética, explorando o espaço teatral com criatividade. Ele ressaltava, inclusive, a importância da atmosfera criada pelo diretor e pela equipe, que seria capaz de intensificar a angústia dos personagens e a projetar sobre o público. A montagem conseguia evitar tanto a simples ilustração de uma ideia quanto o risco de se transformar em mero panfleto.

Oscar (1969) avaliava que o mérito maior de *O Assalto* residia na junção entre a força dramática do texto e a competência da realização cênica. O resultado, para ele, era um espetáculo que ultrapassava o particular e alcançava um sentido universal, capaz de falar ao público sobre a opressão cotidiana, mas também sobre a necessidade da comunicação humana, e, sobretudo, seu fracasso. Nesse sentido, a montagem seria um exemplo de um teatro que não apenas refletia a realidade social, mas também buscava reinventar sua linguagem em diálogo com seu tempo.

Nesse contexto, o crítico relacionou a montagem às propostas de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, especialmente em relação a uma economia de meios cênicos e na intensidade obtida a partir do trabalho dos atores. A referência ao encenador polonês era oriunda, segundo o autor, da afinidade com um teatro essencial, que dispensava recursos exteriores para se concentrar na presença física e vocal dos atores, no esvaziamento do supérfluo em cena e na criação de uma comunicação direta com o espectador.

Eugenio Barba foi mencionado como um dos pensadores mais sérios do teatro contemporâneo daquele momento. O crítico citou sua obra *À Procura do Teatro Perdido*⁷⁶ para reforçar uma crítica ao teatro que se contentava com formalismos vazios ou com uma falsa sinceridade emocional. A montagem de *O Assalto*, ao

⁷⁶ A tradução do título do livro de Barba, segundo Henrique Oscar, difere da que usamos neste trabalho, *Em busca do teatro perdido*, mas se refere ao mesmo material.

contrário, por seu enfrentamento da realidade social e por sua busca de autenticidade cênica, se alinhava às propostas investigativas e rigorosas, como as de Grotowski e Barba.

Essa aproximação demonstrava, para Oscar (1969), que o espetáculo se alinhava a uma tendência contemporânea de renovação teatral, projetando a peça para além do âmbito local, reforçando a expectativa de que o teatro brasileiro pudesse dialogar em igualdade com as correntes mais inovadoras da cena mundial. A crítica se encerrava com elogios ao elenco, especialmente à atuação de Rubens Corrêa, e afirmava ter esperança de que mais textos e encenações, com esse grau de risco e envolvimento, viessem a ocupar os palcos brasileiros.

Figura 20 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 19/04/1969

TEATRO

Martim Gonçalves

A melhor coisa agora em nossos palcos

NÃO vou contar o que se passa nesta peça de José Vicente, jovem autor paulista, que o Teatro Ipanema acaba de estreiar em montagem dirigida por Fauzi Arap: "O Assalto". Com isso

mais rico e mais íntimo. E isso que se trate de uma projeção realista de uma expressividade em plano transposição. E a direção de "O Assalto" nos fornece exemplos típicos d

Fonte: Gonçalves, 1969.

Por sua vez, Martim Gonçalves (1969), em seu artigo, destacava a montagem como um marco significativo no teatro brasileiro daquele momento. A peça foi apresentada como um trabalho que partia de uma base realista, mas alcançava uma dimensão maior, pois, segundo o crítico, a dramaturgia não se limitava a uma reprodução naturalista, mas buscava ultrapassar a simples imitação da realidade, atingindo um nível capaz de refletir dilemas sociais e existenciais, concordando com a análise de Oscar (1969). Para Gonçalves (1969), esse movimento era decisivo, já que "o caminho do essencial humano, do ser humano perturbado, grotesco, sem o

resguardo de uma superficialidade” fazia da peça uma experiência distinta e necessária.

Outro aspecto enfatizado era a força do texto de José Vicente, especialmente em seus diálogos e na construção de personagens que, também para Gonçalves (1969), traduziam a crise do homem contemporâneo. O autor também observava que “as características dos personagens, seus diálogos, seus gestos, seus estados de alma” projetavam, ao mesmo tempo, o imediato e o universal.

A encenação era apontada como fundamental para esse resultado, assim como as atuações, em especial a de Rubens Corrêa, cuja interpretação foi descrita como marcada por “uma verdade e densidade de rara dosagem” e, essa junção de dramaturgia, direção e elenco fazia, de *O Assalto*, segundo o autor, “o melhor espetáculo do momento”.

Nesse cenário, também em 1969, outro espetáculo foi relacionado com Grotowski, mas, neste caso, não foi a partir de uma analogia da crítica especializada, e sim, citações diretas de excertos do livro de Grotowski, recém-publicado no exterior, contidas no programa do espetáculo. *Lá*, o monólogo escrito por Sérgio Jockymann, com atuação de Paulo Goulart e direção de Antônio Abujamra, estreou em São Paulo em junho de 1969 no Teatro Aliança Francesa e no Rio em outubro, assim como *O Assalto*, no Teatro Ipanema.

Início agora a análise de algumas críticas da montagem, começando pela de João Apolinário, quando da estreia em São Paulo.

3.7 Um monólogo em “Lá” menor

Figura 21 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 20/06/1969

TEATRO EM SÃO PAULO

Um monólogo em “Lá” menor

SÃO PAULO (De João Apolinário, especial para O GLOBO) — Não fica explícito o que se pretende dizer com a transcrição das palavras de Jerzy Grotowski na abertura do programa do espetáculo do Teatro Aliança Francesa. “LÁ”, o monólogo do gaúcho Sérgio Jockyman, interpretado por Paulo Goulart e dirigido por Antônio Abujamra, não tem nada

onde todo o homem está sempre solitário.

Do fato, para que o trabalho do ator e, conseqüentemente, do ator e diretor deste “LÁ” não ficasse nos limites do projeto, seria necessário que, usando agora com rigor o mesmo Grotowski, permitisse “uma relação entre o ator e o espectador e entre a técnica espiritual do ator e

seus empregados ou subalternos de todas as idas. E lamenta-se também Sérgio Jockyman, pois teve o engenho de estruturar o monólogo de forma a deixar-nos a esperança de que, aprofundando essa personagem ou criando outro mais rico de contrastes e problemas, teria feito não um “projeto”, mas uma peça, permitindo sobretudo a Paulo Goulart um trabalho “com mais largo alcance”, onde a técnica espiritual que ele revela possuir a um nível muito satisfatório pudesse dar-nos a medida mais ampla do seu talento. Quase que Paulo Goulart consegue o impossível: saltar do texto primário que lhe deram para recitar de forma tradicional, compondo um personagem, socializando-o em termos de identificação imediata, como se o espectador se visse num espetáculo ou se risse do vizinho. Assim, Paulo Goulart ficou na simples pesquisa que Grotowski

Fonte: Apolinário, 1969.

No artigo *Um monólogo em ‘Lá’ menor*, escrito por João Apolinário (1969), o crítico apontava que no programa do espetáculo havia citações diretas do livro de Jerzy Grotowski, ainda não publicado no país, e que, segundo o autor, esse uso na divulgação poderia levar o espectador a pensar que se tratava de uma experiência inspirada em sua proposta de pesquisa, que ele nomeia como “para-científica”, sobre o trabalho do ator. Entretanto, Apolinário (1969) via nisso apenas uma apropriação indevida, pois, em sua visão, o espetáculo não correspondia às ideias grotowskianas.

Para o crítico, a peça se reduzia a um exercício solitário em torno de um único personagem, preso a um texto “sem calor e sem profundidade”. Nesse ponto, a referência a Grotowski parecia contraditória porque, enquanto o diretor polonês defendia a criação de uma relação viva e autêntica entre ator e espectador, baseada na intensidade e na entrega, para o autor, o monólogo brasileiro permanecia distante

dessa dimensão, se sustentando mais em artifícios formais e em uma dramaturgia que não chegava a gerar uma verdadeira comunicação.

A dificuldade de transpor o modelo grotowskiano para novos contextos ganhava destaque na crítica como o entrave central da peça. Segundo o artigo, “o trabalho de Grotowski exige um rigor mesmo” e sua “interpenetração” entre ator e espectador requeria uma disciplina meticulosa, dificilmente reproduzida sem a metodologia original do laboratório polonês.

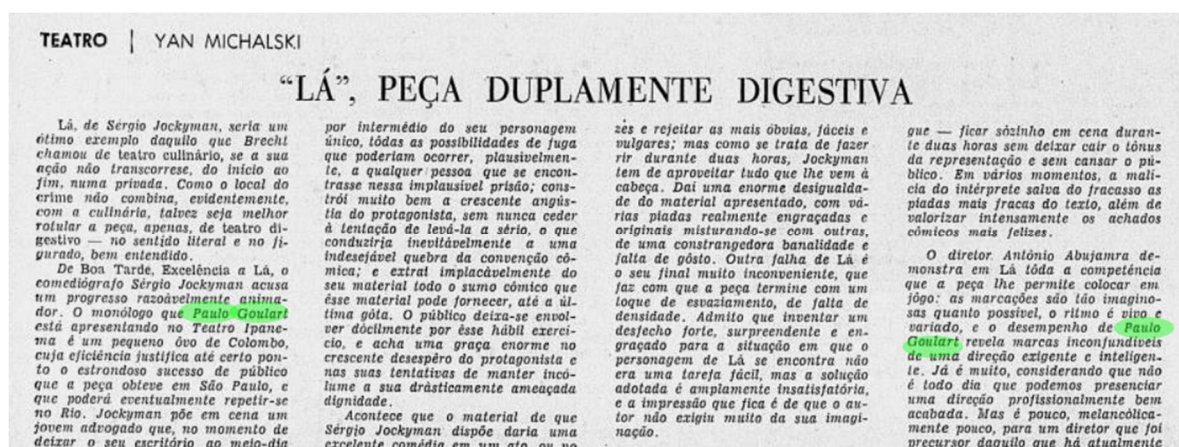
Apolinário (1969) continuava lamentando que, tanto Abujamra quanto Goulart, não tivessem ido além da superfície do projeto, resultando, segundo ele, em um espetáculo limitado, que deixava escapar o potencial contido na ideia inicial. Ainda que reconhecesse o esforço de Paulo Goulart, o crítico apontava que sua atuação não conseguia preencher a fragilidade do texto, tampouco alcançar a densidade espiritual e cênica que Grotowski postulava. Desse modo, a associação apresentada no programa do espetáculo não se justificava, pois, para o autor, a montagem não conseguia estabelecer aquela experiência intensa de partilha entre ator e público.

A crítica de João Apolinário (1969) revelava também uma desconfiança diante do uso de Grotowski como espécie de “selo de legitimidade” para espetáculos brasileiros. O crítico demarcava uma certa distância entre o discurso, que evocava a vanguarda polonesa, e a prática cênica que, em sua opinião, permanecia convencional.

Vale ressaltar que essa postura evidencia como a figura de Grotowski, naquele momento, ocupava um lugar central no imaginário teatral, servindo tanto como inspiração, quanto como critério de medida. Ao mesmo tempo, a análise de Apolinário (1969) refletia o receio de que o nome do diretor fosse instrumentalizado como recurso de prestígio, sem o devido rigor experimental que caracterizava suas propostas. Por fim, Apolinário (1969) criticava a “leitura incompleta” de Grotowski em *Lá*, afirmando que ela se passa “em um vácuo” que não traduzia “as palavras de Grotowski”. O título, interpretado como símbolo de algo “longe” e “indefinível”, seria, para o autor, uma mistificação da disciplina teatral que Grotowski desenvolveu.

Prossigo com a leitura da crítica realizada alguns meses depois por Yan Michalski, quando a montagem chegou ao Rio de Janeiro.

Figura 22 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 14/10/1969



Fonte: Michalski, 1969.

Em seu artigo sobre a peça *Lá*, Michalski (1969) apontava que o texto causava “um progresso razoavelmente animador”, mas não conseguia sustentar sua engenhosidade inicial, caindo em repetições e em “piadas mais fáceis e vulgares”, o que levava a uma “constrangedora banalidade”. O espetáculo, portanto, embora eficiente em alguns momentos, acabava fragilizado pela falta de consistência dramatúrgica, segundo o crítico.

Concordando com Apolinário (1969), Michalski (1969) também destacava o trabalho de Paulo Goulart, afirmando que o ator encontrava “no monólogo de Jockyman talvez a sua melhor oportunidade de mostrar o seu melhor aproveitamento do visível empenho e eficiência de ator”, demonstrando vigor físico e disciplina suficientes para sustentar sozinho a cena. Ainda que o material fosse desigual, para o crítico, sua atuação revelava “marcas inconfundíveis de uma direção exigente e inteligente”, e Abujamra, com suas marcações “tão inopinadas quanto possível”, imprimiria ritmo vivo à encenação, mesmo sem conseguir evitar momentos de monotonia.

A referência a Grotowski, segundo Michalski (1969), se conectava ao texto de Jockyman, que trabalhava com “situações ligadas ao teatro do absurdo, e até transversas no rumo das propostas de Grotowski, sem dúvida o inspirador mais ambicioso que se possa encontrar”.

Destaco um ponto interessante que se desdobrou uma quinzena depois da publicação da crítica que analiso aqui. Em 1º de novembro, Michalski escreveu um

artigo sobre Beckett construindo uma aproximação entre Grotowski e o teatro do absurdo, cujo título é *O teatro pobre de Samuel Beckett*.

Nele, Michalski (1969) aproximava a obra de Samuel Beckett da concepção grotowskiana de “teatro pobre”, destacando que, embora Beckett jamais tivesse formulado tal noção como teoria, sua dramaturgia revelaria afinidades com ela. A redução da linguagem à escassez e do espaço cênico ao mínimo essencial, em peças que exploravam o silêncio, a solidão e a impossibilidade da comunicação, correspondiam, na visão do crítico, ao mesmo gesto de despojamento radical que Grotowski reivindicava para o trabalho do ator.

Nessa perspectiva, enquanto o encenador polonês teria sistematizado o “teatro pobre” como programa estético e ético, Beckett o teria encarnado pela via literária, conduzindo a cena a uma experiência limite, na qual restavam apenas o ator e o espectador diante do vazio da existência.

Décadas depois, Motta Lima (2016) publicou o artigo *Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento*, no qual aprofundou conexões possíveis entre Grotowski e Beckett, para além das associações discutidas no artigo de Michalski, examinando a obra de Samuel Beckett como uma forma peculiar de pedagogia para o ator, com foco no que a autora denominou como “práticas de esgotamento”⁷⁷.

Figura 23 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 01/11/1969



Fonte: Michalski, 1969.

⁷⁷ A autora argumentou também que os textos de Beckett, especialmente, *O Inominável*, poderiam funcionar como mapas que questionam as noções tradicionais de indivíduo, sujeito e personalidade na atuação. O cerne da discussão seria como treinar o ator para ir além da reificação individualista e explorar novos modos de subjetivação, que seriam frequentemente múltiplos, fragmentados e falhos. Motta Lima detalhou essa proposta através de seis tópicos, denominados *Putrefactio*, que incluíam o abandono da primeira pessoa, a ausência na presença cênica, a aceitação do fracasso e a distância crítica de si mesmo. Essa abordagem também traçava paralelos entre Beckett e pensadores como Grotowski e Deleuze, ligando a exaustão à capacidade de esgotar o possível e resistir ao biopoder.

Ao associar Beckett ao “teatro pobre”, Michalski (1969), projetava sobre o dramaturgo irlandês as discussões que Grotowski suscitava no Brasil daquele momento. Sua leitura não aparenta uma tentativa de estabelecer uma filiação direta, mas de criar um ponto de contato crítico entre duas experiências distintas de radicalidade.

Retornando à crítica de *Lá* feita por Michalski (1969), também é possível pensar que a evocação do encenador polonês funcionava, como apontado por Apolinário (1969), como uma espécie de parâmetro estético e ético, revelando o quanto a peça permanecia, para o crítico, num registro superficial diante da radicalidade grotowskiana, sem alcançar a intensidade e a ambição que caracterizavam aquelas experimentações.

Por óbvio, esse tipo de leitura, utilizando noções e conceitos de Grotowski como chave analítica, suscitou alguns questionamentos na imprensa teatral do período. Como se torna perceptível após essas análises, tiveram início discussões sobre os modos de lidar com as propostas brasileiras que se colocavam, de alguma maneira, como “grotowskianas”, se essas proposições seriam, de fato, pertencentes a essa linhagem de trabalho e, inclusive, se tinham conhecimento para tal.

Delineiam-se, assim, abordagens distintas de leitura e posição em relação à pesquisa grotowskiana: de um lado, artistas e críticos que, como puderam, entraram em contato com o trabalho desenvolvido no teatro laboratório, buscaram seguir procedimentos e temas que identificavam como relevantes e pertencentes ao “método Grotowski”, chegando a, eventualmente, se nomearem como parte de sua tradição, por vezes, aderindo a um certo modismo.

Michalski, como vimos, demonstrou uma aderência às proposições grotowskianas e as utilizou em diversos momentos como chaves de leitura de trabalhos desenvolvidos por grupos nacionais, como analisado nesta seção. Neste caso, possivelmente não por um modismo, mas por uma compreensão de certos modos de fazer oriundos da cultura polonesa, a qual compartilhava com Grotowski.

Nesse contexto, outra abordagem era a de usar os materiais disponíveis sobre a pesquisa grotowskiana como potencial de inspiração, partindo de perguntas semelhantes, mas desdobrando as respostas em outras conclusões. Desse modo, não havia um senso de adesão completa às propostas vindas do trabalho do grupo polonês, mas uma inspiração, reflexão e construção de abordagens mais próprias.

3.8 Teatro por fotografia

Figura 24 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 20/11/1968



Fonte: Gonçalves, 1968.

Martim Gonçalves (1968) endereça essas questões diretamente, em dois artigos publicados no *O Globo*. No artigo *Teatro por fotografia*, do fim de 1968, o autor abordava os desafios que o público e a crítica brasileiros enfrentavam ao se deparar com o teatro polonês, em especial, com as propostas de Grotowski.

A falta de familiaridade com a cultura da Polônia, aliada à escassez de informações e à aparente “ilógica” de suas encenações, criaria uma barreira, segundo o autor, que dificultava a plena compreensão do arcabouço teórico e prático desenvolvido pelo diretor.

Nesse contexto, Gonçalves (1968) contrapunha o estudo das ideias de Grotowski, realizado por meio de textos e fotografias de cena, à experiência direta de assistir às suas montagens. Embora reconhecesse o valor dos materiais escritos para a pesquisa, o autor sustentava que a verdadeira apreensão do trabalho grotowskiano só se daria na vivência presencial do espetáculo, em que corpo, espaço e público se fundiriam num mesmo acontecimento.

Essa distinção reforçava a noção de que o teatro não se esgotaria em “representações” estáticas. Para Gonçalves (1968), a questão não era apenas se estávamos diante de “experiências” ou de “experimentos”, mas se tratava de perceber

até que ponto as sobreposições de elementos em peças como *Akrópolis* (1962), por exemplo, poderiam soar, para espectadores estrangeiros, como uma “farsa”, e só se revelaria plenamente quando vivenciada em sua radicalidade.

Um dos eixos centrais do artigo era a rejeição, por parte de Grotowski, do virtuosismo e das técnicas convencionais de atuação. Ao se afastar das escolas tradicionais, o diretor polonês buscava um teatro “puro” e “sincero”, capaz de revelações sobre dimensões ocultas do ator e de estabelecer uma nova forma de encenação, em que a expressão corporal substituiria a ênfase no texto ou na cenografia.

Por fim, Gonçalves (1968) destacava o papel ativo do espectador nessa proposta, na qual não bastava olhar, era preciso “penetrar” na obra, silenciar a expectativa e se deixar envolver pela atmosfera criada no palco. Esse engajamento, segundo o autor, tinha um caráter eminentemente psicológico, suscitando uma imersão que ultrapassaria a contemplação e convocaria o público a uma “partida para a ação” interior.

O artigo evidenciava como Martim Gonçalves (1968), ao comentar a recepção de Grotowski no Brasil, problematizava os limites entre teoria e experiência direta no campo teatral. Sua crítica revelava, não apenas uma preocupação com a dificuldade de compreensão do público brasileiro diante de uma estética estrangeira, mas levantava uma questão mais ampla sobre a própria natureza do teatro: seria possível apreender por meio de registros e documentos, enquanto materiais que produzem leituras próprias e que, por isso, também constroem a memória do teatro, ou o teatro só se revelaria plenamente na efemeridade da cena?

De se ressaltar que, ao contrapor a materialidade do espetáculo à sua documentação, Gonçalves (1968) sublinhava o caráter irreprodutível da experiência teatral, a situando em um espaço de presença, de encontro e de risco, no qual tanto ator quanto espectador precisariam se desnudar de expectativas convencionais.

Assim sendo, o comentário de Gonçalves (1968) não se limitava a uma observação circunstancial sobre a chegada das ideias de Grotowski ao Brasil, mas propunha uma reflexão crítica sobre o estatuto da arte teatral em si. Ao destacar a exigência de um espectador ativo e imerso, ele indicava que a cena grotowskiana demandava um envolvimento que ia além da contemplação estética, colocando em jogo dimensões psicológicas e existenciais.

Essa perspectiva abria caminho para repensar também o papel da crítica e da historiografia teatral, que, ao trabalhar necessariamente com vestígios e registros, enfrentavam o desafio de não reduzir o teatro à sua fixação em palavras ou imagens, mas de reconhecer sua natureza transitória e transformadora, inseparável da vivência do acontecimento, no qual o teatro deslocaria fronteiras entre arte e vida, convidando o público a uma forma de engajamento que não se limitaria à contemplação estética, mas que solicitava envolvimento interior e transformação subjetiva.

Ao levantar uma possível incompreensão do teatro de Grotowski por parte de públicos estrangeiros, Gonçalves (1968) sugeria que toda recepção estaria atravessada por mediações culturais. A discussão não seria, portanto, apenas acerca da circulação internacional de propostas artísticas, mas também, sobre como os contextos locais se apropriam, reinterpretam e transformam obras vindas de outras tradições.

Entretanto, ao enfatizar que apenas a vivência direta do espetáculo permitiria compreender Grotowski, Gonçalves (1968) corria o risco de minimizar o papel mediador dos registros, das análises críticas e dos textos teóricos, que, embora não substituam a cena, também fazem parte do processo de circulação e recepção de uma obra teatral. Essa posição poderia ser lida como uma valorização quase absoluta da presença, o que tenderia a excluir pesquisadores, artistas e espectadores que não tivessem acesso direto às montagens.

Sua interpretação também pode evidenciar uma certa ideia de “pureza” ou de “autenticidade” do teatro, vinculada à experiência imediata do corpo e da cena. Tal noção pode ser problematizada por assumir uma fronteira rígida entre o que é “vivo” e o que é “documentado”, como se a mediação, necessariamente, empobrecesse a obra.

Com efeito, essa leitura de Gonçalves (1968), ao destacar uma aparente dificuldade do público brasileiro diante da estética de Grotowski, talvez subestimasse a capacidade de apropriação e ressignificação local. A ênfase na “barreira cultural” poderia reforçar uma percepção de distância intransponível, quando, na prática, muitos artistas e grupos brasileiros, justamente, se alimentaram dessas propostas estrangeiras como maneira de reinventar seus próprios modos de criação.

3.9 Nem tudo é invenção

Figura 25 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 12/08/1969

TEATRO

Martim Gonçalves

NÃO TEATRO, como em todas as artes, nem tudo é realmente novidade — uma invenção. As grandes teorias, os diversos movimentos se nutrem do passado que algumas vezes é distante, outras, muito próximo. No campo prático das experiências, vamos encontrar subsídios de outros artistas ou coincidências que confirmam mais uma vez o dizer: nem tudo se inventa. O grande homem de teatro que foi Perloft Brecht

tornou emprestado, se inspirou e confirmou através de suas experiências, idéias e experiências de outros como Meyerhold, Craig, etc. E ainda a propósito de B.B. é preciso não esquecer coisas mais antigas como o teatro elizabetano ou o teatro oriental, a tragédia grega.

No Brasil, muita gente tira ainda de original, mas, o que vemos por aí em matéria de inventiva nas artes é tão pobre, é tão provinciano que chega a causar dó. Nos anos quarenta dizia-se que a nossa pintura era uma pintura "segundo reproduções". Com o isolamento que resultou dos anos de guerra, os nossos artistas buscavam inspiração nas reproduções dos livros e revistas de arte. Certos pin-

tadores nunca tinham visto um original de Picasso, mas sofriam a influência do mestre através de reproduções fotográficas. Agora, no teatro ocorre o mesmo. Imita-se Brecht, imita-se Grotowski, baseando-se em fotografias e na obra teórica desses inovadores da arte cênica.

Orá, nós sabemos que a experiência teatral só se realiza diante da obra total, ao vivo. Daí, as incompreensões e os falsos entendimentos. Ainda há um ano atrás a "Inteligentzia" teatral considerava Brecht o dono da verdade. Só o "realismo crítico" poderia resolver o problema do teatro como meio de expressão do mundo contemporâneo. A falta de cultura de alguns, o pouco talento de outros, fizeram fracassar muitas iniciativas "brechtianas". Outras, porém, conheceram o sucesso que a misificação, o engodo e a "sinceridade artística" conseguem muitas vezes criar. Dêsse "realismo crítico" que nem sequer chegou a se caracterizar através de uma continuidade, expressando-se

somente com as experiências isoladas e ocasionais, os nossos artistas passaram à nova forma, ou melhor, à nova fórmula de embuste. E o "modelo" é o teatro polonês conhecido como o "teatro de Grotowski", nome do seu criador.

Orá, Grotowski é um sujeito genial que ficou confinado num país socialista, realizando uma experiência de "laboratório" e que depois de alguns anos de trabalho, saiu do seu "convento" para apresentar aos franceses e americanos o resultado de suas pesquisas. Chegou a resultados e conclusões que muitos outros pesquisadores obtiveram por meios parciais ou por vias diversas. Acompanhando Grotowski no seu turismo artístico vai o ator mais célebre da sua companhia, Ryszard Cieslak, que ilustra no vivo os ensinamentos teóricos do mestre polonês. Acontece, porém, que Grotowski é o primeiro a salientar as diferenças entre a sua cultura (polonesa) e a cultura dos outros países

que ele visita e a afirmar que os seus exercícios, finalmente, o seu método não podem ser aplicados em condições diversas daquelas em que foram criados, em que foram desenvolvidos. Indubitavelmente, Grotowski é um sujeito genial, de grande talento, mas, como todo o confinado da cortina de ferro, ignora o que se passa no resto do mundo: ele apresenta e fala de processos que já conhecemos e praticamos há muito tempo. E a gente se dá conta que Grotowski, com a maior candura, argumenta e dá conselhos de "primeira mão" que não passam de repetições de coisas mais que faladas e conhecidas. Algumas delas são bem antigas e já estão computadas nos métodos de Stanislavski ou nas teorias de Artaud. Daí chegamos à conclusão: nem tudo é invenção. Muito menos quando a nossa aquisição chega através de meios secundários — do "ouvi dizer", das fotografias e de artigos de revistas.

O que é ainda mais es-

tranho no "caso Grotowski" é que ele jamais se refere ao seu compatriota Szymon Syrkus, que na verdade é o pai de toda a sua experiência: a partir de 1927, Syrkus (lógico, influenciado por Meyerhold), procurou uma nova forma de teatro que ele mais tarde, em 1932, chamou de "teatro simultâneo".

A base de suas experiências realizadas no pequeno laboratório de Varsóvia:

"Na verdade, não existe um espaço destinado particularmente à cena. A ação dramática surge no local da sala onde sua aparição oferece as maiores possibilidades de verdade artística, o próprio tema da obra que se representa constituindo a síntese dessa realidade." E não fica aí. A identidade das idéias do novo gênio, Grotowski, com as do seu compatriota, tão pouco conhecida, são surpreendentes e nos levam a acreditar mais e mais que nesse mundo das artes nada se inventa. Isso não diminui ou abastarda o ato criador daquele que vem depois. É preciso tão somente ter a necessária humildade em admitir a prioridade de quem nos inspirou, de quem nos levou à reinvenção.

Fonte: Gonçalves, 1969

Pouco menos de um ano depois, em agosto de 1969, Gonçalves escreveu o artigo *Nem tudo é invenção*, no qual analisou o que ele denominou como "Teatro de Invenção" e o teatro experimental no Brasil, a partir do contraste com o trabalho de Jerzy Grotowski. Desde o título, o autor sugeria que muitas das experiências cênicas brasileiras que se autodenominavam, naquele momento, "inovadoras" careceriam de profundidade investigativa, as distinguindo do rigoroso processo de pesquisa levado a cabo pelo Teatro laboratório de Grotowski.

Para Gonçalves (1969), o "fenômeno Grotowski" não se restringia a efeitos visuais ou a procedimentos estéticos, mas se tratava de um verdadeiro laboratório de investigação em artes do espetáculo. Nesse sentido, as montagens de Grotowski representariam um compromisso com a pesquisa continuada, que seria capaz de gerar uma "mágica" autêntica, fruto de fundamentos filosóficos e práticos, e não meras imitações superficiais.

Nessa mesma linha de pensamento, o autor criticava as "invenções" brasileiras que buscariam reproduzir os supostos efeitos grotowskianos sem compreender as

bases que os sustentavam. Enquanto a “invenção” implicaria, segundo ele, falta de originalidade e desprezo pela disciplina do método, a “pesquisa”, característica central do trabalho de Grotowski, requeria tempo, apoio institucional e rigor acadêmico, condições muitas vezes ausentes em nosso cenário teatral.

Gonçalves (1969) também chamava a atenção para as diferenças entre o contexto polonês e a realidade brasileira. Em Opole, Grotowski contou com recursos e espaços dedicados exclusivamente ao desenvolvimento de suas investigações; no Brasil, a carência de infraestrutura e a pressão comercial frequentemente impediam que grupos promovessem trabalhos de longo prazo, como aquele a que o diretor polonês se dedicou.

Por fim, o autor ressaltava que Grotowski se preocupava com o “teatro do porvir”, que seria uma arte em constante evolução, capaz de abrir novas possibilidades para o futuro cênico. Ao tomá-lo como referência, Martim Gonçalves (1969) defendia que as iniciativas experimentais nacionais só alcançariam relevância se abandonassem a imitação vazia e assumissem a pesquisa profunda como princípio orientador.

O texto de Martim Gonçalves (1969) aprofundava alguns pontos do artigo anterior, perguntando sobre a diferença entre a experimentação como gesto superficial de ruptura e a pesquisa como prática continuada e disciplinada. Sua crítica às “invenções” brasileiras, contrastadas com o rigor metodológico do Teatro laboratório de Grotowski, suscitava a reflexão sobre até que ponto a criação artística precisa de estrutura, tempo e apoio institucional para se consolidar, e em que medida poderia nascer justamente da precariedade e da urgência.

Ao destacar a distância entre a realidade polonesa e a brasileira, Gonçalves (1969) chama a atenção para o risco de transpor modelos estrangeiros sem considerar as condições locais, alertando, novamente, para um certo perigo da imitação desvinculada de fundamentos. Ao enfatizar as condições privilegiadas de Opole em contraste com a precariedade nacional, Gonçalves (1969) introduzia a questão das infraestruturas culturais e das políticas de apoio ao teatro. Esse aspecto gerava uma reflexão sobre como a materialidade da produção artística, em termos de recursos, espaços e financiamentos, condicionaria e limitaria as possibilidades de experimentação.

Como visto anteriormente nesta seção, os meios e modos de manutenção do Laboratório de Grotowski e de grupos brasileiros do período eram diametralmente opostos, o que não significava, necessariamente, menos rigor nos trabalhos

desenvolvidos por aqui. As afirmações de Gonçalves (1969), nesse sentido, corriam o risco de reforçar uma lógica de déficit, em que a cena nacional apareceria sempre como carente ou insuficiente, diante de modelos estrangeiros.

A ênfase no “rigor”, por parte de Gonçalves (1969), abria margem para questionar se a suposta falta de disciplina das experiências nacionais não poderia, ela mesma, se configurar como um modo particular de invenção. No teatro brasileiro, marcado pela escassez de recursos e pelas pressões do mercado, o que o autor interpretava como fragilidade metodológica poderia ser lido, em outra chave, como um impulso criativo que buscava responder às condições concretas da cena brasileira.

Nessa perspectiva, sua crítica, embora pertinente ao defender a necessidade de aprofundamento e continuidade nas pesquisas, deixava em aberto um dilema sobre, em que medida, a ausência de infraestrutura seria somente uma limitação a ser superada ou, ao contrário, uma circunstância que moldava novas linguagens e modos de experimentação teatral naquele contexto.

Assim sendo, sua distinção entre “invenção” e “pesquisa” convidava a pensar sobre os critérios que legitimam a criação teatral. O que diferencia um gesto experimental efêmero de um processo investigativo consistente? Essa separação poderia trazer, no debate sobre o valor da disciplina, do tempo e do método na arte, também, o risco de desqualificar criações que não se encaixassem nesse padrão.

O destaque da crítica ao “teatro do porvir” gerava uma reflexão sobre o teatro não apenas como resposta ao presente, mas como prática voltada para a transformação futura, colocando em discussão o papel visionário da cena, sugerindo que a relevância do experimental não estaria apenas na forma ou na novidade imediata, mas na capacidade de criar horizontes para o futuro.

Por essa razão, sua perspectiva poderia ser lida como eurocêntrica, ao tomar Grotowski como modelo quase absoluto, de certo modo ofuscando a capacidade criativa e autônoma do teatro brasileiro. Reitero que sua distinção entre “invenção” e “pesquisa” corre o risco de cristalizar um critério único de legitimidade, deixando de lado a multiplicidade de caminhos possíveis para a criação e a recepção teatrais.

Como visto, muitos críticos teatrais demonstraram interesse em compreender, traduzir e discutir, no e com o contexto brasileiro, as propostas de Jerzy Grotowski, reconhecendo nelas um impacto profundo sobre o teatro dos anos 1960. Destacaram que o trabalho do diretor polonês não se restringia a efeitos visuais ou estéticos, mas

representava um princípio que reorganizava a cena, a relação entre ator, público e espaço, e a própria concepção de criação teatral.

Faz-se relevante destacar as abordagens das críticas relativas a Grotowski e ao teatro brasileiro. Não considero, em si, nenhuma delas como correta ou equivocada. Explico: muitas vezes, quando um crítico, cuja abordagem aparentemente mais aderida a Grotowski, questiona uma produção, este possui, de fundo, uma ideia de “pureza” que deveria ser resguardada, ou ainda, um senso de que as propostas grotowskianas só fariam sentido na Polônia, pois lá seria “bem feito”. Nas entrelinhas, muitas vezes, se disfarça uma afirmação de que cultura “bem feita” é a europeia e que as produções brasileiras seriam, invariavelmente, inferiores. Impossível não se questionar sobre um certo elitismo, que se torna evidente.

Entretanto, rechaçar propostas que vinham do exterior, simplesmente, e encobrir essa atitude como um modo de defesa da cultura nacional, também me parece uma via simplista e contraproducente para o momento histórico que estamos discutindo.

Como visto na seção 2, a tensão entre nacional e estrangeiro esteve muitas vezes no centro das discussões da cultura brasileira, em frentes e áreas diversas e, talvez, pela deliberada adesão do governo ditatorial ao lado estadunidense da Guerra Fria, uma desconfiança com propostas vindas de fora do país tenha se expandido.

Não constatei, a meu ver, uma resolução dessa disputa, mas considero que saídas foram sendo construídas a partir da coexistência entre esses campos. Portanto, minha hipótese acerca do interesse da classe teatral do período por Grotowski se assenta no fato de que, assim como outros europeus se interessaram pelo caldo friccional da busca de uma identidade e formação teatral brasileiras, Grotowski demonstrava igual atenção, beneficiando-se ainda de ser contemporâneo às discussões então em curso. Estava trabalhando em suas pesquisas de modo sintonizado e absorvendo, por vezes, as mesmas influências das revoluções culturais que chegavam ao Brasil.

Talvez, inclusive, seja nesse sentido que, como discutido nesta seção, tenha havido uma certa ênfase na leitura brasileira sobre Grotowski, na época, na questão do treinamento disciplinado e rigoroso, não como fetiche, mas como uma espécie de prática, se não contracultural, formativa e contemporânea, de algum modo. Se Stanislavski e Brecht chegaram aqui após suas mortes ou depois de anos de trabalho,

a diferença de tempo com as pesquisas de Grotowski, até então, era de, no máximo, seis anos.

Entretanto, a distância entre as práticas grotowskianas e sua divulgação não permaneceu, de modo ‘quase’ simultâneo, por muito mais tempo. Com a publicação do livro de Grotowski no exterior em 1969, vários dos críticos analisados aqui passaram a traduzir os excertos do livro, aumentando a tração do interesse das pesquisas sobre Grotowski no início da década de 1970 no país, culminando com a publicação do *Em Busca de um Teatro Pobre*, em 1971, e a sua primeira vinda ao país, no início do governo Geisel, em 1974.

Grotowski, porém, dirigiu seu último espetáculo, *Apocalypsis cum Figuris*, em 1969 e anunciou, no início de 1970, que passaria a trabalhar no campo parateatral. Veremos na próxima seção como esses descompassos temporais delinearam as relações entre a pesquisa grotowskiana e o Brasil.

4 GROTOWSKI NO CONTEXTO TEATRAL BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970

A década de 1970 no Brasil se iniciou com a continuidade do recrudescimento da violência estatal contra os opositores do regime e os primeiros indícios de uma certa melhoria da economia, que viria a ser utilizada como justificativa para a manutenção do regime.

Do ponto de vista econômico, grandes somas de dinheiro provenientes de empréstimos obtidos pelo governo ditatorial com o Fundo Monetário Internacional (FMI) chegaram ao país sob a justificativa de modernizar os processos produtivos. Com esse fomento às indústrias estatais e às empresas multinacionais instaladas no Brasil, se aprofundaram os laços comerciais e de influência com os Estados Unidos, constituindo a base do chamado “Milagre Econômico”.

Adicionalmente, a conquista brasileira da Copa do Mundo de Futebol em 1970, no México, foi amplamente explorada pelo regime, que se apropriou do clima de euforia e orgulho nacional. O retorno da seleção brasileira foi articulado a campanhas publicitárias e canções de cunho ufanista, como o famoso slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”, utilizado como instrumento de propaganda governamental na tentativa de reforçar a imagem de um país vitorioso e de assegurar apoio popular ao regime.

Contudo, com o aumento das perseguições, prisões e torturas, também cresceu o número de desaparecidos no país. Oficialmente, o governo alegava que essas pessoas haviam deixado o Brasil por motivações pessoais, sustentando uma versão de que teriam se exilado ou fugido. No entanto, parte da população, especialmente nos grandes centros urbanos, percebia que se tratava de uma política sistemática de repressão, marcada por perseguições, torturas e assassinatos de opositores do regime.

Cabe destacar que entre as vítimas estavam militantes de partidos colocados na ilegalidade, estudantes, religiosos e membros de movimentos sociais que se opunham à ditadura, em casos que se tornaram emblemáticos pela violência e brutalidade. Por exemplo, em novembro de 1969, o militante Carlos Marighella, líder da Ação Libertadora Nacional (ALN), foi executado em uma emboscada montada pelo DOPS em São Paulo. Poucos anos depois, em 1971, o deputado cassado Rubens Paiva foi preso por agentes do Exército, desapareceu, e seu corpo nunca foi encontrado.

Nesse período, a classe artística se viu diante de diferentes caminhos: tentar driblar a censura prévia e enfrentar as proibições que podiam surgir até mesmo na data de estreia dos espetáculos, se mantendo em cena o quanto fosse possível; escolher o exílio, como forma de escapar do risco de ser “desaparecido” pelo cerco do regime; ou, ainda, integrar a luta armada, como fez Helleny Guariba⁷⁸, que, assim como muitos militantes, foi presa, torturada e morta pela repressão.

Nesse sentido, entre os grupos com os quais dialogo neste trabalho, a virada de década trouxe consigo diversos impactos. O grupo Opinião, como visto na seção 2, se desfez enquanto companhia teatral em 1969, com a saída de seus membros do país, indo para trabalhos no audiovisual ou se integrando a outras companhias. Mostaço (2016, p. 151-152) afirma que o fim do grupo foi um processo após as comemorações de seus cinco anos, quando montaram *Antígone*, com direção de João das Neves. A escolha de um texto clássico por parte do grupo foi lida por Mostaço (2016) como uma tentativa de atravessar um período de crise através de uma metáfora da resistência cultural daquele momento, na luta da protagonista contra um poder arbitrário.

Assim, com a dispersão do grupo e a perseguição de alguns integrantes, João das Neves ficou sozinho na condução das atividades, passando a alugar o espaço físico do teatro para outros grupos e eventos, além de dirigir montagens independentes. Em 1977, após realizar trabalhos com outras equipes e pesquisar no exterior, João retomou sua criação artística dirigindo a montagem de um texto próprio, *O Último Carro*, que obteve grande repercussão. João vendeu o prédio e encerrou, oficialmente, as atividades do grupo em 1983.

Como mencionado na seção 2, o Teatro de Arena também foi direcionado para seu fim. O período entre 1969 e 1971 marcou a transformação do Teatro de Arena, que deixou de existir no formato que o havia consagrado na década anterior. Após as montagens de *1ª Feira Paulista de Opinião* e *McBird* em 1968, integrantes do elenco permanente se dispersaram, e o grupo passou a enfrentar um processo de esfacelamento tanto artístico quanto institucional. A intensificação da repressão após o AI-5, no fim daquele ano, restringiu severamente as possibilidades de criação,

⁷⁸ Helleny Guariba (1943–1971) foi atriz, diretora e militante política brasileira. Formada em Filosofia pela Universidade de São Paulo, participou ativamente do movimento estudantil. Integrou o Teatro de Arena e o grupo União e Olho Vivo. Após o endurecimento da ditadura militar, se envolveu com a resistência armada, atuando na ALN (Ação Libertadora Nacional). Presa em julho de 1971, desapareceu sob custódia dos órgãos repressivos.

forçando o Arena a se adaptar a um contexto em que a censura e o controle estatal tornavam inviável o trabalho teatral que o grupo vinha desenvolvendo até então.

Nesse cenário, tentando se manter ativo, o Arena encenou *O comportamento sexual de Ari Toledo* (1969) e, no ano seguinte, remontou *Arena conta Zumbi*, criando também um novo musical no mesmo formato, *Arena conta Bolívar*, que acabou proibido pela censura. Como alternativa, organizou uma longa excursão pela América Latina e pelos Estados Unidos, onde o novo espetáculo pôde ser apresentado.

Segundo listagem organizada por Maria Thereza Vargas (1978, p. 26), em número dedicado ao Teatro de Arena da revista *Dionysos*, em agosto de 1969 o grupo apresentou *Arena conta Zumbi* no Saint Clement's Theatre, em Nova York, a convite do *Theatre of Latin America*, e, entre março e abril de 1970, *Arena conta Bolívar*, em ambas as ocasiões, sendo recebido com entusiasmo pela crítica internacional. Por exemplo, o jornal *The Record* (1969) descreveu o Arena como “um grupo teatral jovem e empolgante, que utiliza dança, mímica, música e uma variedade de técnicas para criar um novo estilo dramático⁷⁹”.

Na mesma revista, Mariângela Alves de Lima (1978, p. 61) afirma que as excursões do Teatro de Arena fora do Brasil ocorreram em um período de intensa atividade do grupo, e que as peças apresentadas nas turnês refletiam a fase em que o grupo trabalhava com o Sistema Coringa, explorando temas sociais e históricos do Brasil e da América Latina e que, especificamente nas Américas, o Arena realizou longas excursões que contribuíram para manter sua estabilidade por algum tempo.

Simultaneamente, no Brasil, outra parte do Arena deu seguimento aos trabalhos e, ainda em 1970, o grupo encenou no Teatro Ruth Escobar *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, com Gianfrancesco Guarnieri no papel principal. A montagem também se apoiava no sistema coringa e fazia referência à concentração de renda e à repressão vigentes no país. De acordo com Mostaço (2016, p. 152):

Arturo, um gangster de Chicago, apossa-se pelas armas do monopólio da couve-flor, impondo suas violentas decisões tanto ao mercado da produção quanto do consumo. Brecht referia-se, sem disfarces, à ascensão de Hitler e do nazismo numa Alemanha amedrontada e passiva. No Brasil de 1971, contudo, a montagem não pode levar às últimas consequências suas metáforas.

⁷⁹ Tradução minha. No original: “an exciting young theatre group, using dance, mime, music and a variety of techniques to create a new drama style”.

Mais uma vez, o contexto da ditadura era referenciado nos trabalhos do Arena, como possível, mas era, também ele, que impelia o grupo a novos modos de resistência. No entanto, desde 1968, nas palavras de Lima (1978, p. 61), o contexto foi obrigando o grupo “a se moldar ao que era permissível”. Conforme Bio Toledo (2018, p. 140), já após a 1ª Feira, Boal passou a realizar um processo de reavaliação de suas proposições estéticas e das estratégias de resistência no campo teatral, iniciando também a sistematização das experiências que, posteriormente, seriam agrupadas sob o nome de *Teatro do Oprimido*.

Com o retorno ao país, e paralelamente à montagem de *Arturo Ui*, Boal iniciou um núcleo de experimentação que resultou na criação do *Teatro Jornal – 1ª Edição* (1970), uma experiência coletiva inspirada em técnicas de agit-prop e no *Living Newspaper* americano⁸⁰. O projeto buscava transformar as notícias em ação cênica e democratizar os meios de produção teatrais, permitindo que o povo, ou não atores, se apropriassem dessas ferramentas. Nesse sentido, técnicas foram elaboradas para promover a conversão de notícias em fatos dramáticos, e as propostas se disseminaram rapidamente entre grupos amadores, que reproduziam o formato nas periferias de São Paulo.

O recrudescimento da repressão política e o insucesso das lutas armadas inviabilizaram a concretização do projeto de um teatro popular de base defendido por Boal. Conforme relata Bio Toledo (2018, p. 156), em fevereiro de 1971, o encenador foi preso e torturado pela ditadura militar devido à sua ligação com a Ação Libertadora Nacional (ALN)⁸¹, permanecendo detido por cerca de três meses em São Paulo.

Assim, após uma forte onda de mobilização internacional, o regime autorizou sua saída do país para participar do Festival de Nancy, na França. Essa permissão, na prática, funcionava como uma expulsão. Boal teve que assinar um termo no qual se comprometia a retornar ao país, mas foi alertado por um funcionário que não deveria voltar, sob o risco de ser morto. Com a prisão e o exílio de Boal, o grupo perdeu sua principal liderança e entrou em crise de modo definitivo.

⁸⁰ Sobre o Teatro-jornal ver Bio Toledo (2018, p. 144-146).

⁸¹ A pesquisadora Patrícia Freitas dos Santos (2015, p. 64-69) relata, em sua dissertação de mestrado, o envolvimento de Boal com o chamado grupo de arquitetos que reunia intelectuais para debater propostas ligadas ao conflito armado e narra os meandros do processo que culminou com o sequestro e prisão de Boal.

Depois das apresentações do *Teatro Jornal – 1ª Edição* na França, apesar da boa recepção internacional, o grupo se viu em sérias dificuldades financeiras e com dívidas acumuladas em função da turnê europeia. Por isso, o Teatro de Arena chegou a solicitar o apoio de artistas plásticos do Rio de Janeiro e de São Paulo para evitar seu fechamento, e um abaixo-assinado foi redigido e enviado ao governador de São Paulo na época, pedindo uma verba especial para impedir a paralisação das atividades.

Mostaço (2016, p. 153-154) destaca que, nesse período, o jovem elenco formado pelo *Teatro Jornal* assumiu a administração da casa de espetáculos, fundando o Núcleo-Arena. Esse novo núcleo buscou manter vivas as experiências do teatro-jornal e funcionar como ponto de encontro de grupos amadores. Em 1972, o grupo encenou *Doce América, Latino América*, uma criação coletiva que buscava promover um diálogo entre as culturas do continente. Foi a última montagem realizada no espaço original com participantes ligados ao ideário do Arena.

A partir de então, o grupo perdeu a sede, que passou a ser administrada por Luiz Carlos Arutin, e a adotar uma postura declaradamente amadora. Instalado inicialmente no Teatro São Pedro e, depois, no bairro operário de São Miguel Paulista, o Núcleo optou por um trabalho voltado ao contato direto com o público popular e ao engajamento ideológico em parceria com movimentos comunitários e pastorais locais.

A dissolução do Teatro de Arena, para Mostaço (2016, p. 154), refletiu as mudanças estruturais do país: o “milagre econômico”, o desmonte do Estado populista e o recrudescimento da repressão. As dificuldades financeiras, o esvaziamento de público e a falta de liderança experiente acentuaram o processo de fragmentação.

Durante o exílio, Boal viveu e trabalhou em diversos países, o que impulsionou suas reflexões e consolidou o Teatro do Oprimido. Entre 1971 e 1976, viveu na Argentina, mas também atuou no Chile, sob o governo de Salvador Allende, e no Peru, onde integrou o Programa de Alfabetização Integral. Na leitura de Bio Toledo (2018, p. 157-158), esse período foi decisivo para o desenvolvimento das técnicas do Teatro-Fórum e do Teatro Invisível, baseadas no contato direto com trabalhadores e camponeses. No exílio latino-americano, Boal (2018, p. 160) sistematizou suas experiências na chamada “trilogia orgânica” do Teatro do Oprimido: *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (1974), *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* (1975) e *200 ejercicios y juegos para el actor y para el no actor* (1975), nos quais reafirmava a ideia de transferir ao povo os meios de produção teatral.

Em 1976, diante da crescente violência na Argentina, Boal seguiu para Portugal, onde tentou reformular o currículo da Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional. Pouco depois, foi demitido sumariamente por pressão do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, evidenciando que a perseguição da ditadura se estendia ao exterior. Bio Toledo (2018, p. 169) narra que, ainda assim, Boal permaneceu ativo no país, dirigindo a companhia A Barraca e organizando o evento *Ao Qu'isto Chegou – feira portuguesa de opinião* (1977), inspirado na *1ª Feira Paulista de Opinião* e que acabou se voltando à reflexão sobre a derrota do processo revolucionário português.

Em 1978, Boal se mudou para Paris. Segundo Bio Toledo (2018, p. 170), foi ali que ele reformulou o conceito de Teatro do Oprimido, o ampliando para além da luta de classes e incluindo questões como solidão, incomunicabilidade e angústias existenciais. O contraste entre os impasses do teatro no Brasil e as condições que encontrou no exílio aprofundou suas reflexões. Ele retornou ao Brasil apenas em 1986, após um longo período de criação e consolidação internacional de sua obra.

Por sua vez, o Teatro Oficina, como vimos na seção 3, estava lidando com os reflexos da crise que se estabeleceu no grupo após a montagem de *Na Selva das Cidades* e diante de um impasse que os levou à decisão de interromper as atividades temporariamente, como modo de repensar os rumos da companhia.

Nesse mesmo período, Fernando Peixoto (1982, p. 87) se afastou do Oficina e, conforme narrou em edição da revista *Dionysos* dedicada ao Teatro Oficina, acabou ocorrendo uma espécie de coexistência de dois “Oficinas”: um deles, liderado pelo próprio Peixoto e Gianfrancesco Guarnieri, encenou *Dom Juan*, de Molière, estreado em julho de 1970 em São Paulo; o outro, sob a direção de Zé Celso, partiu para Florianópolis para filmar *Prata Palomares*, uma parábola política que resultou em forte desentendimento e na divisão definitiva da equipe.

Nesse contexto, após uma viagem à Europa e um encontro com o Living Theatre⁸², que incluiu um convite para que viessem ao Brasil, o grupo estadunidense desembarcou no país para a realização de um trabalho junto ao Oficina e, também, ao grupo argentino Los Lobos. Em sua dissertação de mestrado, *Gracias Señor*:

⁸² O *Living Theatre* foi um grupo de teatro experimental fundado em 1946, em Nova York, por Julian Beck e Judith Malina. Tornou-se referência mundial nas décadas de 1960 e 1970 por sua militância pacifista e anarquista, pela defesa da criação coletiva e pela busca de uma experiência teatral que estimulasse a transformação social e a libertação do corpo e da consciência, integrando arte e vida em um gesto político e libertário.

análise para uma proposta de atuação, Vitor Lemos (2000, p. 35) aponta que, naquele momento, as três companhias estavam engajadas na crítica à sociedade burguesa e buscando um rompimento com os paradigmas do teatro, embora estivessem vivenciando um certo esgotamento de suas propostas diante dos impasses entre seus ideais revolucionários e a repressão da sociedade constituída tanto no Brasil quanto em seus países de origem.

De acordo com Peixoto (1982, p. 89), Zé Celso e Flávio Império formaram um grupo brasileiro com artistas do Oficina e outros convidados para trabalhar em conjunto com o grupo estadunidense e o argentino. Suas propostas encontraram afinidade com as experiências do Teatro Oficina, que já explorava formas coletivas e libertárias de criação e, segundo Lemos (2000, p. 40), inspirado pelo grupo estadunidense, o Oficina buscou adotar práticas de vida comunitária e de igualdade entre os integrantes. O Living propunha ainda a destruição do “teatro contrarrevolucionário”, que mantinha o público passivo, e defendia um novo tipo de ator, engajado em sua própria revolução interior e política.

Contudo, as discussões revelaram diferenças inconciliáveis entre as concepções que os grupos tinham sobre o que iriam realizar. O coletivo brasileiro teria se recusado a se submeter ao controle do Living, que se mostrava fechado e dogmático em suas posições. Apesar do desejo de diálogo, os conflitos ideológicos e de método tornaram a colaboração inviável e o Living Theatre foi para o Rio de Janeiro.

Sobre esse encontro, Zé Celso destaca que (2008, p. 170):

Eles estavam passando por um processo semelhante ao nosso, mas não queriam abrir o jogo. Nós também não. Então de repente ficava lá o Living Theatre esperando algo do Teatro Oficina, sendo que o Oficina era um troço que para eles nem podia existir. Eles vinham com uma consciência imperialista muito forte, uma coisa de querer ‘salvar’ a América do Sul, uma missão totalmente enraizada na cabeça deles, fortíssima, ligada ao próprio Judaísmo e a própria cultura americana deles. O Living era profundamente messiânico e isso provocou em nós uma reação de legítima defesa... Primeiro, claro, foi a lua de mel, uma maravilha, aquela paixão total. Depois da lua de mel começaram as primeiras discussões, de caráter muito sério, muito formais. As discussões eram diárias. Eles colocavam a coisa assim: ou o Oficina entra na deles ou nada feito. Para nós, o interesse principal era o de analisar esse tipo de relação cultural que tínhamos com eles -- essa doença colonial -- e jogar tudo isso num processo de trabalho comum, criando com as nossas contradições. O problema é que o Living não assumia: quer queira quer não, eram americanos.

A postura messiânica do grupo estadunidense e o que Zé Celso denominou de “doença colonial”, explicitava o persistente desafio latino-americano de afirmar sua própria voz diante de modelos estrangeiros que, embora se colocassem como libertários, reproduziam desigualdades culturais.

Quanto ao grupo argentino Los Lobos, Cristina Ribeiro (2016, p. 112) aponta, em sua dissertação de mestrado, *The Living Theatre e a criação coletiva: intersecções no teatro brasileiro*, que era de orientação marxista e formado pela dupla argentina Carlos Traffic e Roberto Granados. Em 1972 ficaram seis meses em cartaz no Teatro Ipanema com um espetáculo influenciado por Artaud e Grotowski e, durante a temporada, os atores realizavam workshops aos sábados, nos quais trabalhavam sobre o *training* do Teatro Laboratório de Grotowski, princípios que teriam aprendido numa passagem pelo Instituto de Pesquisa da Arte do Ator, em Wrocław. O grupo saiu do Brasil durante o encontro do Oficina com o Living.

Depois da frustrada experiência com o Teatro Oficina, conforme Ribeiro (2016, p. 114), o Living Theatre percorreu o Brasil, desenvolvendo o projeto *O Legado de Caim*, com ações comunitárias e performances de rua voltadas à conscientização política. Em Ouro Preto, o grupo foi preso pelo Dops sob falsas acusações⁸³ de uso de drogas e subversão, permanecendo 72 dias detido, fato que gerou grande repercussão internacional. Em 1971, o governo Médici decretou a expulsão dos integrantes, e o grupo retornou a Nova York.

Nessa relação com o Oficina, segundo Ribeiro (2000, p. 123), o Living Theatre foi lembrado sobretudo pela proposta de vida comunitária e pela busca de um exercício libertário, afinado com as ideias contraculturais das décadas de 1960 e 1970. Para a pesquisadora, a experiência coletiva do Oficina, baseada na liberdade de pensar, agir e amar em dimensões sexuais, filosóficas, políticas e pessoais, dialogava com o modelo anárquico e libertário do grupo estadunidense.

Vale citar que, após o contato entre os grupos se encerrar, o Teatro Oficina iniciou um projeto de vida em comunidade. Nele, prevaleceu a tendência do coro sobre os outros elementos de chave representativa no grupo, que passou a perseguir a chamada *Utopia*, a Utopia dos Trópicos, em que buscavam abolir as relações de trabalho típicas de uma empresa teatral capitalista e transformar o coletivo em uma

⁸³ Sobre isso, ver: Ribeiro (2016, p. 116-120).

comunidade. Sob a *Utopia*, o grupo realizou uma longa viagem de pesquisa passando por cidades como Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Manaus, numa tentativa de imersão pelas diversas realidades do país, e, durante a qual, o grupo desenvolveu o *Trabalho Novo*.

Consoante pondera Lemos (2000, p. 40-41), no *Trabalho Novo*, o Oficina passou a compreender o Brasil por meio de experiências diretas. A viagem pelo país expressava um grupo em movimento, que buscava o contato próximo e concreto com outros espaços do país antes de os levar à cena. O espetáculo deixava de ser resultado de ações ensaiadas anteriormente para surgir do encontro improvisado com o público, instaurando um jogo de conscientização coletiva. Nessa perspectiva, o ator deixava de interpretar personagens para se tornar veículo de sua própria individualidade, passando a ser entendido como um atuator.

Lemos (2000, p. 42) descreve uma dessas experiências:

Uma das interferências mais marcantes foi a da cidade do interior pernambucano, Mandassaia. A cidade era isolada por um rio e, para os membros do Oficina, parecia óbvio que, se as pessoas se comunicassem entre si, poderiam construir uma ponte e superar o obstáculo. O trabalho começou no cemitério da cidade e terminou nas margens do rio com os habitantes da cidade, juntamente com os visitantes, rolando e carregando pedras para construção da ponte. A radicalidade dessas propostas conduziu o Oficina para longe do terreno teatral.

Resta evidente que, naquele momento, o grupo passava a se interessar por um tipo de comunicação diferente do que vinha realizando e o resultado do *Trabalho Novo* foi batizado por *Te-ato*. Zé Celso passou também a atuar como intérprete em remontagens dos espetáculos anteriores, como *O rei da vela* e *Galileu Galilei*, que eram uma forma de arrecadar recursos para sustentar as novas experiências do grupo, que passava a se chamar Comunidade Oficina Brasil.

A respeito dessa transformação de Companhia Teatro Oficina para Comunidade Oficina Brasil, Lemos (2000, p. 83) aponta que:

A percepção de que a nova fase do grupo deveria nascer do seio de uma vida comunitária não nos parece uma influência exclusiva do contato travado com o Living Theatre. O trânsito de jovens saídos de suas famílias para comunidades alternativas era um caminho usual naquele momento, entre aqueles que rejeitavam os valores tecnocratas e buscavam construir um meio de vida impossível nas regras sociais dominantes.

Convém citar que o fruto desse processo foi *Gracias, Señor* (1972), que representou o auge da transformação estética do Oficina. Concebido como um *happening* “anti-espetáculo”, o trabalho realizou uma investigação crítica sobre o papel e o significado do grupo na sociedade brasileira, ao mesmo tempo que anunciava a morte do teatro convencional, declarada por Zé Celso ao se referir à forma burguesa e institucionalizada da cena.

Estruturada em sete partes e de autoria coletiva, a montagem funcionava como uma espécie de ritual de desconstrução no qual os atores se livravam de máscaras e clichês no início (*Confrontação*), passavam pela morte do teatro burguês, pela loucura e esquizofrenia da sociedade (*Aula de Esquizofrenia* e *Divina Comédia*), para então renascerem no desejo de “voltar a querer” (*Ressurreição*), culminando numa ação real (*Te-ato*) que dissolvia a fronteira entre arte e vida por meio da confrontação direta e da participação do público.

Para Lemos (2000, p. 132-134), apesar da radicalidade de suas propostas, o teatro e o ator do Oficina não deixaram de ser teatro e ator, pois ambos se fundamentavam na comunhão espacial entre intérprete e espectador, mediada pela ação. A busca do grupo por romper com o teatro convencional e com a visão de homem e sociedade vigentes levou a uma revisão profunda de métodos e formas de criação, culminando no *te-ato*. Longe de representar desorientação, essa fase expressava a continuidade de uma investigação antropofágica iniciada em *O Rei da Vela* e levada ao limite em *Gracias, Señor*, em que diferentes correntes teatrais, como as oriundas das pesquisas de Brecht, Stanislavski, Grotowski e Living Theatre, foram fundidas em uma experiência única.

A partir de *Roda Viva*, o contato direto entre ator e público e a dissolução do personagem tradicional afirmaram, segundo o pesquisador, o desejo de transformar a cena em um espaço de liberdade e ação. Nesse contexto, o ator emergiu como síntese entre o distanciamento brechtiano e a investigação interior do ator, se tornando uma figura libertária e revolucionária que, em meio à repressão da ditadura militar, buscava restituir à arte sua dimensão de comunicação direta, criativa e transgressora. Em junho do mesmo ano, *Gracias, Señor* foi censurado em todo o território nacional.

No final de 1972, Zé Celso dirigiu a montagem de *As três irmãs*, de Tchekhov, em uma tentativa de reunificar o grupo, mas o projeto fracassou. Peixoto (1982, p. 99) afirma que, em 31 de dezembro de 1972, ao fim do espetáculo, Renato Borghi se

dirigiu ao público presente, anunciando seu desligamento do Oficina, “desfecho de uma crise subterrânea que se agravava nos últimos meses”. Peixoto foi o substituto de Borghi para a temporada no Rio de Janeiro, mas a montagem se encerrou, segundo ele, melancolicamente, no início de 1973. Nesse período de forte desestabilização, o grupo adotou o nome Oficina Samba (Sociedade Amigos Brasil Animações).

De acordo com Peixoto (1982, p. 100), o ano foi particularmente duro para o grupo: o ator Henrique Numberger já havia sido preso por vender cartazes da Comunidade Oficina Samba; em 20 de abril de 1974, a polícia invadiu a sede do Teatro Oficina e prendeu cinco pessoas em meio a acusações forjadas e versões contraditórias e todas absolvidas após 93 dias. Isso motivou Zé Celso a escrever o documento S.O.S. (*socorro e sós*), marcado pelo sentimento de isolamento.

Pouco depois, o próprio Zé Celso foi detido com outras três pessoas e torturado no Dops por cerca de vinte dias. O teatro permaneceu interditado, e a prisão de Zé Celso gerou uma intensa movimentação internacional de artistas e intelectuais para sua soltura. Com o grupo, já impossibilitado de manter seu trabalho, inclusive após a frustrada tentativa de montar *Mahagonny* no Rio de Janeiro, este decidiu pelo autoexílio no final de 1974. Zé Celso partiu primeiro para Portugal, chegando em 28 de setembro de 1974 e sendo seguido pelo restante do grupo pouco depois.

Na Europa, o grupo desenvolveu uma recriação coletiva inspirada em *Galileu Galilei*, de Brecht, com Zé Celso no papel-título e na orientação da montagem. A proposta buscava dialogar com o clima da Revolução dos Cravos e com o cenário eleitoral português. Nesse período, o grupo também realizou intervenções de rua, como *O Discurso do Movimento* e *Carnaval do Povo*, além de produzir o documentário *O Parto*, de trinta minutos, exibido pela televisão portuguesa. No entanto, dificuldades burocráticas e a crescente desconfiança das instituições locais resultaram na perda das subvenções oficiais, levando o grupo a buscar sustento de modo independente. Entre 1975 e 1977, Zé Celso e Celso Lucas se mudaram para Moçambique, onde produziram o documentário *Vinte e Cinco (25)*. A obra era centrada no processo de independência do país e foi elaborada em duas versões distintas, entre 1976 e 1977.

Nesse mesmo ano, em Paris, Zé Celso (1998, p. 125-126) escreveu em seu diário no exílio uma reflexão sobre essa década conturbada:

O mais grave é que os participantes não podem presenciar os debates 'à 68', quero dizer, de corpo inteiro. E com suas obras. Porque 68 foi, acima de tudo, uma revolução cultural que bateu no corpo. Foi um movimento de ruptura, de descolonização em que a decisão individual (voluntarismo) era importantíssima. Independência ou morte. Era o corpo que arriscava; foi o corpo que arriscou; foi o corpo que avançou; foi o corpo que foi torturado também. E é o corpo que está até hoje sentindo o frio do exílio, longe dos trópicos... E a experiência da sobrevivência na noite desses anos, sua memória, está gravada no corpo... Qualquer análise que se queira fazer de 68 terá que partir desse dado. O corpo social de 68 ainda está preso. Não há anistia para ele.

Em 27 de junho de 1978, Zé Celso regressou ao Brasil com a intenção de retomar o trabalho teatral incorporando novas mídias, concluir a montagem do filme *O Rei da Vela* e encenar *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade. Zé Celso (1982, p. 106) defendia, então, a ideia de que “o teatro será o esporte das multidões”. A reabertura do Teatro Oficina ocorreu em 21 de abril de 1979, com a exibição do documentário *Vinte e Cinco*, marcando simbolicamente o início de uma nova fase para o grupo.

Segundo Bio Toledo (2018, p. 13), apesar de traumáticos, os exílios de Boal, em 1971, e de Zé Celso, em 1974, acabaram por se configurar, para ambos, uma possibilidade de reconexão com suas ideias em meio a “uma história viva e em luta” fora do país.

O pano de fundo desse período foi o movimento de contracultura que ganhou força após 1960. Em escala mundial, se pode compreender a contracultura como um movimento juvenil de dissidência cultural e psicológica que buscava desafiar a base tecnocrática e científica da sociedade ocidental, propondo modos de vida e formas de consciência alternativas.

Em sua tese de doutorado, *Conjunctio oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e companhia (1970-1982)*, Olinto (2016, p. 184-186) observa que se tratava de um conjunto de manifestações sociais, políticas e artísticas guiadas por um forte impulso libertário e pela crítica ao racionalismo, à tecnocracia e ao capitalismo. Entre seus eixos centrais estavam a defesa da liberdade individual, a contestação à repressão de comportamentos considerados “subversivos”, o interesse por filosofias e práticas orientais, o psicodelismo e novas formas de ação política, como marchas pacifistas. Embora frequentemente associada ao ideal “paz e amor” e a autores ligados à chamada “Nova Era”, a contracultura se desenvolveu em meio a um cenário

de intensos conflitos globais, como guerras, golpes militares e crises políticas que marcaram de forma decisiva o período.

No caso brasileiro, a contracultura ganhou tração a partir do Tropicalismo, como vimos na seção anterior e foi se aprofundando no país na década de 1970. Entre os processos discutidos neste trabalho, percebo que, especialmente no Teatro Oficina, o contato com os pensamentos e procedimentos contraculturais se explicitaram. No artigo *A contracultura, entre a curtição e o experimental*, Favaretto (2017, p. 183) aponta que a contracultura brasileira redefiniu a relação arte-vida sob o regime militar, ao desviar o foco dos projetos artísticos anteriores, que friccionavam o experimentalismo com a política e a participação social, para uma ênfase nos aspectos comportamentais e na emergência do corpo como o espaço privilegiado das atividades. Essa redefinição foi catalisada pela intersecção da chamada "nova sensibilidade" contracultural (*curtição, desbunde*) com o experimentalismo herdado do Tropicalismo.

Importante ressaltar que as manifestações contraculturais privilegiavam as vivências e a vida cotidiana, buscando uma arte fora dos registros consagrados. O corpo e a gestualidade, o sensorial e as experiências de limite, como misticismo ou comportamentos renovados na vida amorosa, como suporte. Conforme Favaretto (2017, p. 191-192), o corpo emergiu na arte, configurando um campo de experimentalismo, nova sensibilidade e marginalidade. Essa nova arte implicava uma estetização da vida, na qual todas as manifestações articulavam categorias estéticas modernas para informar os comportamentos e mobilizar procedimentos artísticos. As experiências de obras de arte foram substituídas pela experiência dos comportamentos.

Como destacado na seção anterior, artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark foram cruciais ao caminharem na direção da assimilação da vida cotidiana na arte. Segundo Favaretto (2017, p. 198-199), Oiticica defendia a proposição de "transformar os processos de arte em sensações de vida" e que "a arte não interessa, o que interessa é mudar a vida". Sua tarefa, e a do artista em geral, não seria criar, mas mudar o valor das coisas. Essa busca por algo "entre a arte e a vida" levava a um além da arte.

Neste ponto, acredito ser importante fazer uma recuperação de processos ocorridos no Teatro Laboratório de Grotowski no período, voltando à construção do espetáculo *O Príncipe Constante* (1965) e a descoberta da organicidade, sua

repercussão mundial, a crise na feitura do último espetáculo da companhia *Apocalypsis cum Figuris* (1969) e a transição para o parateatro. Para tanto, me apoio em minha dissertação de mestrado (2018) para construir essa síntese.

Conforme discutido na seção anterior, *O Príncipe Constante* (1965) marcou um ponto decisivo na trajetória de Grotowski ao consolidar a descoberta da organicidade. Nascido de um processo intenso com Ryszard Cieślak, ancorado em memórias e associações pessoais do ator, o espetáculo pode ser compreendido como resultante das transformações iniciadas em 1962.

A abordagem orgânica, de natureza pragmática, redefiniu a relação de Grotowski com o corpo: aquilo que antes surgia como obstáculo passou a ser compreendido como fonte positiva de impulsos internos capazes de gerar ações orgânicas. Nesse movimento, a noção de signo foi substituída pela de impulso, delineando uma tríade que passou a orientar a linha orgânica: associações pessoais, impulsos e ação psicofísica.

O espetáculo não buscava representar algo, mas existir como processo visível. *O Príncipe Constante* assinalou a virada em que Grotowski abandonou a artificialidade, introduziu a noção de contato⁸⁴ em chave crítica aos procedimentos anteriores, e consolidou um teatro centrado no trabalho interior do ator, fundamento das etapas posteriores de sua pesquisa. O trabalho também possuía uma intrínseca dimensão política, ao confrontar convenções teatrais, a doutrina estatal e a Igreja. Ainda que a descoberta da organicidade tenha redefinido o percurso do grupo, ela também alimentou uma crise que impulsionou *Apocalypsis cum Figuris*.

Vale lembrar que a crise durante a preparação de *Apocalypsis cum Figuris* (1969) teve um duplo aspecto: um interno, de natureza criativa, e outro externo, ligado ao contexto político polonês. Após o êxito de *O Príncipe Constante*, Grotowski e seu grupo perceberam o risco de repetir fórmulas já dominadas, o que consideravam um esvaziamento artístico. A tentativa inicial de trabalhar a partir de *Samuel Zborowski* funcionou apenas como ponto de partida, pois logo se revelou incapaz de conduzir o

⁸⁴ De modo sucinto, a noção de *contato*, formulada por Grotowski apenas na segunda metade dos anos 1960, marcou uma inflexão técnica no Teatro Laboratório ao substituir a introspecção por uma relação ativa com o outro. Derivada do trabalho de Ryszard Cieślak em *O Príncipe Constante*, implicava perceber e reagir de modo imediato e, muitas vezes inconsciente, a um parceiro real ou imaginário, deslocando impulsos internos para o espaço concreto. Essa prática redefiniu a partitura de ações como troca de impulsos, orientou o treinamento (como exercícios de “conversar” com paredes para obter um eco) e vinculou a ideia de personagem a um instrumento de autoanálise capaz de sustentar a doação de si diante de um “companheiro seguro”.

grupo ao que Grotowski achava necessário. Essa situação exigiu abandonar métodos consolidados, renunciar ao passado técnico e buscar um processo que não imitasse o trabalho anterior, o que levou a um espetáculo sem um único texto-base, mas composto de excertos diversos e a uma procura de três anos por uma estrutura.

A exigência de alcançar um “ato real”, não reproduzível segundo o modelo atingido por Cieślak, tornava o trabalho coletivo particularmente difícil. O próprio Grotowski descrevia o período como uma experiência de renúncia e crise, marcada pela tentativa de conjugar autorrevelação individual e ação conjunta.

De modo sintético, Olinto (2016, p. 157) afirma que:

Pode-se dizer que a crise artística instaurada nesse processo criativo estava intimamente ligada a uma forte necessidade de fazer uma série de renúncias, que podem ser resumidas como: 1) renúncia aos estereótipos do próprio trabalho realizado até então; 2) renúncia aos métodos e aos procedimentos técnico criativos desenvolvidos pelo grupo até aquele momento; 3) renúncia a qualquer tipo de truque de encenação; 4) renúncia à obrigação de estrear e de finalizar a “obra”; 5) renúncia ao profissionalismo técnico dos atores que, na visão do diretor, conduziria à imitação, e não à descoberta de uma ação orgânica, isto é, um processo de autorrevelação.

Adicionalmente a essa dimensão artística se somaram tensões pessoais e críticas internas, apontando desgastes do grupo e incertezas quanto à direção do trabalho. Conforme Olinto (2016, p. 167), Grotowski passou a assumir uma postura menos diretiva no trabalho coletivo, reduzindo sua intervenção direta no processo criativo, adotando uma atitude de “expectação ativa”, sustentada pela decisão de não controlar nem antecipar o curso do processo, de modo a permitir que o trabalho do ator emergisse de forma própria e gradual.

Grotowski descreveu a estrutura de *Apocalypsis cum Figuris* na aula de 23 de junho de 1997 no Collège de France, como apontei em meu mestrado (Andrade, 2018, p. 60-61):

O trabalho decorreu a partir de improvisações dos atores acerca das perguntas citadas, a respeito de uma suposta aparição do Cristo na época da pesquisa. Textos diversos foram trazidos e costurados e, a partir da relação deles com ações e associações de todos, inclusive de Grotowski, aos poucos a estrutura foi se desenvolvendo. Começaram a construir uma situação, uma história, na qual um grupo de pessoas estava reunido após uma festa, antes de o sol nascer, em um espaço, talvez, abandonado. Essas pessoas buscavam algo para fazer e viram um morador de rua, um tipo de mendigo, e convidaram-

no a reunir-se com eles. Passaram, então, a impor a ele o papel de Cristo. Segundo Grotowski ‘gradualmente, isso se torna um tipo de realidade: ele começa a seguir todos os motivos evangélicos... tudo isso... ele começa a, realmente, se transformar’ (GROTOWSKI, 2014, p. 128). Grotowski descreve que a partir desse jogo, os atores passaram a assumir personas bíblicas como Simão Pedro, João, Maria Madalena, entre outros.

Por sua vez, na aula de 12 de janeiro (Andrade, 2018, p. 91), Grotowski narrou que, pressionados pelo governo a estrearem o espetáculo, e, informado que um censor viria acompanhar a apresentação, ele convidou outras pessoas influentes, porém amigas, para acompanharem a apresentação, acreditando que a presença delas poderia influenciar positivamente o censor. Olinto (2016, p. 196) afirma que a versão apresentada era uma versão absurda, com personagens sem nome e ações fragmentadas. Além disso, Grotowski marcou a “estreia” para a véspera de uma viagem da companhia ao exterior, impedindo uma reação imediata das autoridades. Em suas palavras, Grotowski (2014, p. 249) relatou que, naquele momento, ele “já era muito, muito competente como trapaceiro com a censura”.

A estreia verdadeira ocorreu somente um ano depois e o grupo se tornou alvo de ataques do meio teatral tradicional, do Estado e da Igreja, que convergiam no desejo de que se dissolvesse.

Olinto (2016, p. 173-176) aponta que todos esses fatores estavam no bojo da decisão de abandonar a criação de obras teatrais e inaugurar o Parateatro. *Apocalypsis cum Figuris* já apresentava elementos de transição, como uma estrutura aberta, ausência de texto preexistente e recusa da representação, funcionando como um limiar para outra forma de pesquisa. No Parateatro, o foco se deslocava completamente para o “trabalho sobre si”, para o encontro entre participantes e para práticas que buscavam suspender a lógica representacional. A obra deixou de ser objetivo final, cedendo lugar ao processo como núcleo de investigação.

Vale ressaltar que, nos primeiros anos do Parateatro, o grupo viveu uma transição marcada por incertezas e indefinições práticas. Segundo Olinto (2016, p. 127-128), as atividades se mantinham “fechadas” não apenas por uma demanda de recolhimento, mas, sobretudo, porque o grupo precisava compreender e instaurar, de modo concreto, aquilo que Grotowski formulava filosoficamente como “encontro” e

“cultura ativa⁸⁵”. Entre 1970 e 1973, as atividades ficaram restritas aos integrantes poloneses, que também tinham dificuldade em compreender plenamente a nova proposta. A radical decisão de Grotowski também rompeu com a hierarquia anterior, conforme Olinto (2016, p. 121), dando aos recém-chegados, a chamada “geração parateatral”, iguais responsabilidades desde o início.

No que se refere ao recrutamento de novos participantes, Olinto (2016, p. 119) narra que começou com um texto publicado em jornais convocando essa nova geração, selecionada pelo “reconhecimento mútuo”, sem exigir experiência técnica, para favorecer processos de autorrevelação não baseados em habilidades acumuladas.

Embora o grupo se afastasse da produção de espetáculos, *Apocalypsis* continuou a ser exibida até 1981 e, ao término das apresentações, a companhia convidava algumas pessoas que haviam assistido para participar das atividades parateatrais. Olinto (2016, p. 156) assinala que esse espetáculo permaneceu em repertório por razões estratégicas: era a ponte que permitia selecionar interlocutores e, ao mesmo tempo, manter o Teatro Laboratório visível publicamente, condição necessária para preservar seu financiamento institucional.

Financiamento que, de acordo com Olinto (2016, p. 213-214), possibilitou ao grupo adquirir uma sede rural na fazenda de Brzezinka. Nesse espaço, o grupo ampliou as práticas, que passaram a incluir experimentos realizados em contato com a natureza, introduzindo o elemento do “inter-relacionamento ecológico”. Nessa fase inicial, o grupo explorou dois modelos de improvisação: as “études”, mais estruturadas e remissivas dos trabalhos do período teatral, e improvisos mais abertos guiados por roteiros simples.

Nas palavras de Olinto (2016, p. 276):

Esses roteiros direcionavam a improvisação, determinando a priori quais eram os locais onde seriam realizadas as experimentações – área interna, o pátio externo, riacho, floresta, lago etc. –, quais elementos materiais seriam utilizados como estimuladores do diálogo intra e inter-humano – tais como terra, água, fogo, pedras e outros – e também indicando a ordem desses locais e elementos.

⁸⁵ A Cultura Ativa implicava a recusa do espetáculo institucionalizado, privilegiando processos em que a ação buscava, conforme Olinto (2016, p. 263), a “diluição da separação espectadores-atores”. Já o Encontro correspondia à busca de uma presença não mecanizada, fundada no desarme e no reconhecimento mútuo, se aproximando da “negação da criação de um ‘produto artístico’”. Ambos orientaram a pesquisa parateatral, voltada à organicidade como fluxo contínuo de impulsos e reações.

A primeira abertura ao público das práticas parateatrais ocorreu em 1973, no encontro que passou de *Holiday*⁸⁶ a *Special Project*⁸⁷, depois que o grupo adquiriu experiência para conduzir esses eventos. Os princípios reunidos no texto *Holiday* já expressavam o novo horizonte: centralidade do encontro, desvelamento, recusa da representação e uso dos exercícios como meios de desbloqueio psicofísico. Nesse contexto, o processo, não o produto, configurava a dimensão artística. A partir daí, outros *Special Projects* acompanharam as turnês de *Apocalypsis* na Polônia e no exterior, consolidando o Parateatro.

Restam evidentes, neste ponto, alguns cruzamentos possíveis entre as propostas que vinham sendo desenvolvidas por Grotowski e a companhia na pesquisa parateatral e, especialmente, as propostas do Teatro Oficina no período 1970-1974. Em um diálogo indireto, mas profundo, ambas as pesquisas se aproximam também do clima contracultural que, de modo geral, deslocava o foco da ação política para as transformações de comportamento, para a recusa do autoritarismo e para a afirmação de uma ética pessoal e comunitária.

Assim como o Teatro Laboratório suspendeu suas estruturas hierárquicas e buscou redefinir seu trabalho a partir do “encontro”, da autorrevelação e de improvisações abertas, o Oficina construiu uma prática que integrava desbunde, marginalidade e experimentação corporal, articulando criação e vida em chave anti-institucional e antinormativa. A abertura para uma “nova geração” observada no Parateatro encontra paralelo na entrada de jovens colaboradores no Oficina, que diluiu parcialmente a autoridade central de ambos os diretores e aproximou o processo criativo de uma dinâmica mais horizontal, embora atravessada não sem pressões.

⁸⁶ *Holiday* (ou *Święto*) foi o título de um texto elaborado a partir de quatro palestras proferidas por Grotowski entre 1970 e 1972 e publicado na revista *The Drama Review* em 1973. Reconhecido como uma espécie de manifesto do Parateatro, o texto organiza e condensa os impulsos que orientavam o Teatro Laboratório naquele momento. Como ocorre nos escritos de Grotowski, se tratava de uma síntese construída após a ação, uma formulação verbal que aponta para descobertas derivadas da prática, de experiências efetivamente investigadas e vividas.

⁸⁷ Em 1973, durante um encontro de três dias e três noites na sede rural do grupo, se consolidou o que passou a ser chamado de *Special Project*, ao qual se seguiram outras edições. Olinto (2016, p. 131) descreveu que essas atividades exigiam isolamento para impedir a presença de observadores e evitar qualquer relação de fruição semelhante à de espectador e ator; requeriam silêncio, tanto para favorecer a comunicação não verbal quanto para impedir antecipações sobre o que ocorreria; e operavam sobre uma base improvisacional, sustentada por estruturas abertas que permitiam a cada participante seguir seus próprios impulsos e reagir livremente às interações com os demais, com a natureza e com as questões internas suscitadas pelas dinâmicas propostas.

Igualmente, os espaços alternativos do Parateatro (como Brzezinka e as viagens do grupo), concebidos como territórios de convívio e desvelamento, encontravam ressonância na viagem pelo Brasil durante o *Trabalho Novo* e na transformação do edifício do Oficina em ambiente contínuo de rito, improvisação e convivência intensificada. Em ambos os grupos, práticas como a valorização do corpo, a recusa da representação tradicional, a busca de estados de presença ampliada e a ênfase na experiência direta, aproximavam teatro e vida, ecoando a sensibilidade contracultural que deslocava o eixo da arte engajada para um modo de criação centrado nas vivências, nos gestos e na reinvenção cotidiana das relações.

Conforme abordado na seção anterior e reconhecido por Olinto (2016, p. 263):

A participação direta do público, por exemplo, não só não era nenhuma “novidade” no campo das Artes Cênicas, como estava muito em voga naquele período histórico, especialmente nos Estados Unidos, onde, na década anterior, os anos sessenta, se destacaram no panorama teatral grupos como Living Theater, Bread and Puppet, Open Theater, Performance Group, San Francisco Mime Troupe, Firehouse, dentre outros. No Brasil, também representou essa tendência de “teatro de participação” (CHACRA, 2007, p. 34) o Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, por exemplo.

Assim, foi nesse período intenso, quando a busca por um novo modo de estar no mundo e as perseguições, torturas e exílios se sobrepunham, que o lançamento do livro de Grotowski, *Em Busca de um Teatro Pobre*⁸⁸, ocorreu no Brasil. Considero importante ter em mente que, nesse clima, o livro poderia ser visto como uma certa lufada de ar fresco, de que alguma possibilidade ainda era possível através dos meios teatrais, e, ao mesmo tempo, criticado como um modismo e anestésico para uma classe que vinha sendo massacrada. Ambas as percepções coexistiam.

4.1 Em Busca de um Teatro Pobre

Tão logo o livro *Em Busca de um Teatro Pobre* foi publicado no exterior, a crítica teatral brasileira passou a traduzir trechos dos artigos contidos ali, realizando uma

⁸⁸ *Em Busca de um Teatro Pobre* teve cinco edições publicadas no país, traduzidas da publicação francesa por Aldomar Conrado pela editora Civilização Brasileira: 1ª edição - 1971, 2ª edição - 1976, 3ª edição - 1987, 4ª edição - 1992 e 5ª edição - 2003. Em 2011, foi publicada pela Editora Dulcina uma tradução realizada por Ivan Chagas da versão em inglês do livro, cujo nome foi alterado para *Para um Teatro Pobre*.

curadoria dos temas e os introduzindo no debate público. A primeira tradução foi publicada, ainda em 1969, em um artigo de Fernando Peixoto publicado no Correio da Manhã. Passo a ele.

Figura 26 - Imagem do artigo publicado no Correio da Manhã, 14/11/1969



**Um ator
santo
para
um
teatro
pobre**

Ryszard Cieslak, a mais completa atriz de Grotowski, se identifica com J's na turbulenta monódia do Príncipe Constante, inspirado na peça de Calderón

Fernando Peixoto

Através das experiências práticas, se consagra aos problemas técnicos e teóricos do teatro e mais particularmente a pesquisa sobre a arte do ator: o trabalho do Teatro Laboratório, de Jerzy Grotowski, definido por seus estatutos. O grupo concebeu, organizado por Grotowski e seu permanente colaborador Ludwik Flaszyn, em 1959, em Opole, cidade do interior da Polónia, em janeiro de 1963 transferiu-se para Wrocław, onde permanece até hoje. Sua equipe fixa nunca teve mais que nove pessoas (ao mesmo tempo atores e instrutores). É grande o número de estagiários, inclusive estrangeiros. O grupo realiza permanente trabalho de pesquisa de interpretação, aulas para atores, diretores e especialistas em outros setores da atividade teatral. E também espetáculo, para no máximo oitenta espectadores por vez: a essência mesma do trabalho de pesquisa exige a elaboração de espetáculos para um constante confronto com o público; não seria sentido um método de trabalho alijado do momento concreto de criação que, principalmente para Grotowski, é o momento determinado do espetáculo. Como todo o teatro polonês, é inteiramente subvencionado pelo governo.

Para Flaszyn teatro não é só palavra: a vocação do teatro não consiste na ilustração viva e plástica do texto: o teatro é autônomo e independente, com missão e objetivos próprios. Grotowski afirma que o artista luta para chegar à sua verdade, quebrar as máscaras que o cotidiano coloca em cada um; o teatro deve violar com brutalidade o que existe de convencional, estereotipado em nossa visão de mundo. Ele diz que se consagra à arte para quebrar barreiras que nos cercam, sair de nossos limites, para nos realirmos e nos completarmos.

UM TEATRO DE RETAGUARDA

Flaszyn define o Teatro Laboratório como um grupo não de vanguarda mas de retaguarda: nosso trabalho é uma tentativa de restituição das valores arcaicos do teatro. O repertório reúne textos clássicos poloneses e universais, cuja função está próxima do mito na consciência coletiva. Para Grotowski é fundamental que o teatro consiga atingir os signos do inconsciente coletivo, os mitos herdados pela cultura. Por isso é nacional: repousa na intransigente e a mergulha no super-ego formado num clima nacional definido, do qual é inseparável. Por isso é contemporâneo: para tender em profundidade à lógica do comportamento e do pensamento,



de todos os dias. Assim ele vai permitir ao espectador que este também busque a si mesmo. O ator não deve vender seu corpo, mas sim analisá-lo, oferecendo-o para ser imolado, liberto de toda resistência a qualquer inalação psíquica, repetindo o ato da redenção e se aproximando da santidade.

UM ATO DE DESNUDAMENTO

O trabalho de formação do ator no Teatro Laboratório visa um efeito negativo: seu objetivo é fazer que o ator elimine obstáculos, quebre barreiras colocadas pelo organismo físico diante da libertação do impulso psíquico. A interpretação é concebida como um ato de desnudamento, uma entrega total de si mesmo. Não pode haver interrupção entre um impulso psíquico e sua reação física visível. O ator representa com todo corpo. Para chegar ao espetáculo concebido como um mistério-lírico, só há um caminho: a prolanação dos mitos e rituais, através da blasfêmia. Não se trata mais de interpretar a si mesmo nas circunstâncias propostas, viver um personagem (como em Stanislavski), afirma Grotowski, nem também de comprar um personagem de uma maneira distorcida, de uma forma drica, a partir de uma análise dirigida a fria do exterior (como em Brecht). Se trata de usar o personagem como um trampolim para examinar o que se encontra debaixo das nossas máscaras cotidianas, o que constitui o núcleo mais secreto de nossas personalidades. Se o ator sentir seu corpo como um limite não poderá chegar a realizar este difícil e corajoso processo de auto-penetração.

CONTEMPORÂNEO, NACIONAL, SOCIAL

Cada espetáculo do Teatro Laboratório, que alguns criticam por ser misterioso quase religioso e quase esteticista, aristocrático, altera a relação entre ator e espectador: cada vez é atribuído um sentido e uma função ao público. Esta relação é o ponto de partida para a estruturação e concepção global do espetáculo. Assim como em cada peça a forma da sala de espetáculos é diferente. Quando Grotowski encena A Tragédia do Dr. Fausto, de Marlowe, o público não os convidados para a última cena do protagonista. Em O Príncipe Constante (que assistiu em Paris em 1966, num espaço cênico construído dentro do Teatro Odéon, jun-

SEGUNDO CADERNO

CORREIO DA MANHÃ

14 DE NOVEMBRO DE 1969

Investir no Fundo Apollo com seguros de Integralização e de vida é bom para você e sua família.

Fonte: Peixoto, 1969.

Na matéria publicada em 1969, intitulada “Um ator santo para um teatro pobre”, Fernando Peixoto interpretava a proposta grotowskiana como uma possibilidade de renovação ética e antropológica da cena, tomando *O Príncipe Constante* como exemplo central, inclusive com imagens do espetáculo acompanhando o artigo.

Descrevia como o Teatro Laboratório se estruturava a partir de experiências práticas intensas, voltadas à investigação das possibilidades do ator e à busca de uma “santidade laica”, entendida como entrega radical, disciplina e despojamento. Destacava que esse teatro não se orientava por efeitos externos, mas por um processo interior, quase ritual, no qual o ator colocava em risco suas próprias defesas.

Peixoto (1969) via nessa prática uma radicalização do trabalho sobre si, conceito que ele aproximou da psicanálise, ao afirmar que Grotowski propunha “uma busca psicanalítica do trabalho do ator como resultado de uma evolução pessoal, não de um projeto didático”. O processo criativo, portanto, não se fundava em técnicas fixas, mas em um movimento de autoconhecimento e exposição extrema, “um ato de desnudamento”. Esse desnudamento, segundo o autor, tinha valor ético e quase religioso, pois se tratava de “uma confissão total do homem, uma doação de si mesmo, a busca de uma santidade laica” e “para uma santidade laica, Grotowski interroga-se e interroga o ator; não se trata de pregação nem de religião, mas de uma exigência de verdade”.

O artigo discutia, também, a recusa de Grotowski à teatralidade convencional, sua crítica às formas espetaculares e sua aposta numa relação direta, frontal e exigente entre ator e espectador. Essa postura criava um espaço de rigor extremo, onde cada espetáculo surgia como resultado de um treinamento prolongado e de uma partilha intensa entre os participantes.

Nessa perspectiva, Peixoto (1969) identificava no Teatro Laboratório uma tensão entre destruição e reconstrução, ou seja, entre o reconhecimento de que o teatro estava “ameaçado de morte” e a tentativa de o regenerar a partir do essencial, “para Grotowski, o teatro precisa voltar às suas origens: deve renunciar a tudo o que não fosse essencial — o supérfluo material, técnico e decorativo”. Nesse contexto, o autor discute a noção de “teatro pobre”, entendendo a pobreza não como limitação estética, mas condição para a revelação da presença.

De se destacar que o autor interpretou a obra de Grotowski como uma resposta contemporânea à crise do homem moderno, marcada pela perda de autenticidade e pela fragmentação da experiência. O “ator santo” seria, então, aquele que, pela via do sacrifício, restituiria à arte teatral sua função mais arcaica e sagrada, “a redescoberta da presença humana autêntica, fora dos condicionamentos sociais e das máscaras da civilização”.

Além disso, Peixoto (1969) ressaltava o caráter contemporâneo e social desse teatro, não por meio de discursos políticos diretos, mas pela criação de um encontro transformador, capaz de revelar conflitos e tensões da vida moderna, apresentando Grotowski como um mestre rigoroso que propunha um caminho artístico limite, fundado na sinceridade absoluta do ator e na construção de um teatro essencial. Tal perspectiva inseria o teatro de Grotowski em um horizonte ético de resistência, tanto à espetacularização da arte quanto à alienação social que o autor percebia nas formas teatrais de consumo rápido.

Desse modo, o artigo de 1969 articulava uma leitura em que o “teatro pobre” se apresentava menos como estética minimalista e mais como programa ético de revelação do humano. Quanto à escolha temática, considero interessante observar que as noções associadas ao processo de *O Príncipe Constante* foram os destaques para Peixoto (1969).

Poucos meses depois, em 31 de janeiro de 1970, a crítica Bárbara Heliodora também realizou a sua seleção de excertos do livro, os traduziu e discutiu em uma coluna no Jornal do Brasil.

Heliodora (1970) iniciava o artigo (ilustrado com dois esboços presentes no livro: um de *Doutor Fausto* e outro de *O Príncipe Constante*) afirmando que, nas últimas décadas, os polos magnéticos do teatro haviam se deslocado rapidamente, citando Vilar, Brecht, Planchon, Brook e Artaud. No entanto, destacou que a chegada de Grotowski representava um novo impulso e uma ruptura com “as modas e as semi modernices aberrantes das tais revisões”, sendo “um novo Messias do teatro contemporâneo”, não por um modismo passageiro, mas por uma pesquisa sólida e coerente sobre o trabalho do ator.

Figura 27 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 31/01/1970



Fonte: Heliodora, 1970.

A autora situava Grotowski como o criador de um método radical que recusava o teatro como espetáculo e o entendia como “ato de transgressão”, no qual o essencial se dava no encontro entre ator e espectador. “O que caracteriza o teatro de Grotowski é o ato puro, a ação despojada de tudo o que é supérfluo”. Essa concepção o afastava da tradição do teatro de texto e da encenação grandiosa, e aproximava Grotowski de uma estética ascética, voltada para a “a revelação do essencial”.

Heliodora (1970) também destacava que o núcleo de sua investigação estava no ator, entendido como centro do fenômeno teatral. De acordo com a crítica, para Grotowski a “eliminação do supérfluo” implicava o abandono de truques, de técnicas impostas e de qualquer mediação entre o impulso interior e a expressão física. Essa depuração levava ao que o diretor chamava de ‘ato total’ ou ‘ato santo’, em que o intérprete atingia uma forma de sacrifício, no qual “o ator deve ser ao mesmo tempo sacerdote e vítima, entregue completamente ao ato criador”.

Ainda, a autora destacava também os exercícios físicos e vocais de Grotowski como instrumentos de um treinamento que visava “desbloquear o corpo e a voz”, permitindo que o ator alcançasse espontaneidade verdadeira. Ressaltou, contudo,

que essa espontaneidade “só podia ser atingida através de um rigoroso processo de autodisciplina”, e não pela improvisação casual.

No campo metodológico, Heliodora (1970) observava que o Teatro Laboratório era fruto de uma busca ética e espiritual e que “a preocupação fundamental de Grotowski são os problemas da metodização da arte do ator”. Ela reconhecia que dificilmente outro grupo poderia reproduzir sua experiência, já que esta se baseava numa relação intensa e quase religiosa entre mestre e discípulo, enfatizando uma dimensão quase mística do trabalho grotowskiano, em que o teatro era “como um ato de fé e caridade”, capaz de reintegrar o homem à sua verdade interior.

Nesse sentido, Heliodora (1970) tratou Grotowski não como mais um modismo europeu, mas como o indício de uma revolução estética e antropológica na qual o teatro seria a via de autoconhecimento e de sacrifício. Sua análise, ainda que intitulada “simplificada”, revelava uma ampla compreensão do projeto grotowskiano que estava registrado no livro.

Considero curioso perceber que ambos os artigos convergiam em pontos similares ao interpretar o trabalho de Grotowski, especialmente, no que diz respeito ao aspecto ético, antropológico e radicalmente centrado no ator. Os dois autores reconheciam que a inovação grotowskiana não residia em efeitos externos, mas numa depuração extrema dos recursos cênicos e em um retorno ao essencial, entendida como renúncia ao supérfluo e afirmação do encontro direto entre ator e espectador.

Tanto Peixoto (1969) quanto Heliodora (1970) ressaltaram a recusa ao produto espetáculo e a crítica às convenções teatrais, identificando um impulso de ruptura que afirmava o teatro como ato de transgressão e de busca por uma verdade mais próxima do ritual e da revelação interior, do que da representação tradicional. Para ambos, o núcleo da pesquisa estava no trabalho interior do ator. Peixoto (1969) enfatizava a “santidade laica” e o desnudamento, enquanto Heliodora (1970) falava do “ato santo” e do sacrifício.

Destacaram também a questão do rigor como o que sustentava a espontaneidade. Segundo Peixoto (1969), esse rigor se convertia no treinamento que exigia uma entrega ética e psíquica, que Heliodora (1970) enfatizava ter, como resultado, o desbloqueio de impulsos. A disciplina era, para ambos, condição para o surgimento do “ato total”. Além disso, ambos reconheciam que a proposta grotowskiana não era meramente estética, mas formulava uma resposta para questões contemporâneas, como a perda de autenticidade, a fragmentação da

experiência e a mecanização do comportamento humano, e interpretavam o teatro pobre como um possível caminho de regeneração, que poderia, segundo eles, recolocar o teatro no território do encontro transformador e da verdade interior.

Conforme discutido nas outras seções, Peixoto (1969) e Heliodora (1970) não foram os únicos que traduziram textos publicados no exterior sobre Grotowski, bem como que realizaram a tradução de trechos específicos do livro antes de sua publicação no país, mas foram os que selecionaram e aprofundaram algumas especificidades. Diversos veículos da imprensa publicaram notas anunciando o lançamento e, com a sua proximidade em setembro de 1971, a crítica se demonstrava profícua no tema.

Figura 28 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 14/08/1971



Fonte: Gonçalves, 1971.

Martim Gonçalves publicou, em agosto de 1971, dois textos em que falava sobre Grotowski. Em *Jerzy Grotowski não gosta de improvisação*, o crítico abria com:

No ano passado falava-se tanto de Grotowski, diretor polonês de vanguarda, e do seu 'teatro pobre' que não deixa de causar espécie o relativo ostracismo em que ele foi subitamente lançado nessas pragas de modas e modismos repentinos. Muitos chegaram até a se dizer os herdeiros ameríndios das ideias do polonês e julgavam que podiam

pôr em execução as suas ideias lidas em artigos de revistas. Para mostrar a diferença entre o nosso empirismo e as buscas técnicas do teatro laboratório de Grotowski, reproduzimos aquilo que ele diz sobre a formação do ator

Fica evidente, na abertura da matéria, a retomada do autor às suas críticas, como visto na seção anterior. Embora os dados que levantei para a pesquisa não tenham indicado que as conversas sobre a pesquisa grotowskiana tivessem caído no ostracismo (pelo contrário, como citei, além de artigos, diversas notas anunciavam o lançamento de *Em Busca de um Teatro Pobre* em menos de um mês da data deste texto), considero interessante o movimento de trazer as palavras de Grotowski para a argumentação.

Com isso, Gonçalves (1971a) reforçava sua opinião contrária ao que chamava de uso banalizado da expressão “teatro pobre”, frequentemente reduzida a um slogan que distorcia e, por vezes, mitificava o pensamento de Grotowski. Para corrigir esse equívoco, o autor enfatizava que a proposta central da pesquisa grotowskiana não era a improvisação livre, mas o rigor psicofísico do ator. Lembrava que o treinamento exigia superar resistências internas para unificar impulso e ação, produzindo uma sequência de respostas orgânicas em que corpo e interioridade atuavam sem dissociação, reafirmando que a essência do Teatro Laboratório residia na precisão técnica e na entrega consciente do ator, e não no acaso ou na improvisação descontrolada.

Dois dias depois, Gonçalves (1971b) publicou no mesmo veículo a matéria *Grotowski e o texto*. Nela, traduzia excertos de um ensaio de Roger Planchon (que qualificou como muito ‘lúcido’), no qual este questionava certas formulações de Grotowski em relação ao trabalho sobre os textos em seus espetáculos.

Segundo Gonçalves (1971b), Planchon observava que, ao negar a centralidade do texto, Grotowski confundia a literatura em geral, com a especificidade da literatura dramática, cujo trabalho, desde os gregos, buscava se distinguir de outras formas narrativas e performativas. Embora Grotowski pudesse, simplesmente, desconsiderar essa tradição por não ser seu foco, seus argumentos teóricos se tornariam frágeis ao tentar justificar a pesquisa “física” do texto.

Para Planchon, ao trabalhar grandes obras, como *O Príncipe Constante* ou *Fausto*, Grotowski operaria uma redução semelhante à psicanalítica, aproximando os mitos de esquemas simplificados. Ainda que não fosse “freudiano”, Grotowski se

valeria de um procedimento de extração mítica que depurava o texto até produzir variações que, a partir de certo ponto, tenderiam ao caos, segundo o francês.

Figura 29 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 16/08/1971

TEATRO Martim Gonçalves	A RECUSA DA HISTÓRIA "Para realizar o seu espetáculo, o "Teatro Pobre" de Grotowski deve rejeitar a "pobreza freudiana" de que fala Marthe Robert. Grotowski em momento em companhia de contra-se pois a partir destes um conhecido adversário de Freud (tudo isto requeria, é claro, uma exposição mais ampla e circunstanciada). Grotowski critica os seus primeiros exegetas por citarem demasiado Jung, referindo-se ao trabalho dele Grotowski. Penso que tinham razão, dado
Grotowski e o texto Num ensaio muito lúcido que saiu na revista "Primer Acto", n.º 95, Roger Planchon, um dos inovadores do teatro francês contemporâneo, examina certos aspectos da prática e das teorias do famoso diretor polonês Jerzy Grotowski. Ele diz: los teóricos argumentos tão frágeis. Para a pesquisa da especificidade "física" do texto, Grotowski opera sobre grandes textos como "O Príncipe-constante" ou "Fausto", uma redução que se assemelha extremamente à redução psicanalítica."	

Fonte: Gonçalves, 1971.

Não aprofundando a discussão conceitual que Gonçalves (1971b) lançou, acredito que se destaca nos artigos a ironia presente em seus textos, que parece se constituir como uma ferramenta para articular a análise estética e seu posicionamento intelectual, intencionando cumprir a dupla função de tentar revelar os limites da pesquisa grotowskiana, enquanto valorizava sua importância. Simultaneamente admirativo e desconfiado da relação que a classe teatral brasileira vinha estabelecendo com o trabalho de Grotowski. Esse estado também foi o motivador para que Aldomar Conrado⁸⁹ traduzisse *Em busca de um teatro pobre*.

Em entrevista⁹⁰ concedida em 2008 a um projeto de pesquisa⁹¹, Aldomar Conrado afirmou que decidiu traduzir o livro ao perceber que, desde meados dos anos 1960, o meio teatral brasileiro passou a discutir intensamente Grotowski. Essa súbita difusão, segundo ele, despertou a curiosidade sobre as formas pelas quais o trabalho

⁸⁹ Aldomar Conrado (1936–2018) foi um importante dramaturgo, tradutor e professor brasileiro, ligado ao teatro experimental nordestino e ao CPC da UNE. Colaborou com a Editora Civilização Brasileira, traduzindo textos de Brecht, Meyerhold e Grotowski, incluindo a primeira tradução de *Em Busca de um Teatro Pobre* (1971). Lecionou no Conservatório Nacional de Teatro a partir de 1968, permanecendo quando este se tornou a Escola de Teatro da Unirio e, no mesmo período, trabalhou no Serviço Nacional de Teatro (SNT), atual Funarte.

⁹⁰ Material cedido pela Profa. Dra. Tatiana Motta Lima para esta pesquisa.

⁹¹ Grotowski 'por escrito' no Brasil: levantamento e balanço preliminar dos escritos de e sobre Grotowski publicados em jornais e revistas brasileiras entre os anos de 1960 e 1999. Propunha um levantamento de escritos de/sobre Grotowski no Brasil, nos principais jornais nacionais e em revistas de cultura e teatro. Esta pesquisa era vinculada ao projeto trienal da Profa. Dra. Tatiana Motta Lima intitulado Grotowski: Percurso, influências e desdobramentos.

grotowskiano estava sendo conhecido, especialmente porque, na época, não era comum ler materiais estrangeiros que ainda não tivessem tradução para o português. De acordo com Conrado (2008):

Eu estava falando com Dias Gomes e ele dirigia uma coleção na Civilização Brasileira e eu falei ‘acho que a gente precisa ler o livro de Grotowski, o Teatro Pobre, porque vai fazer um bem para as pessoas, porque aí vai acabar com esse carnaval em torno de Grotowski’. E o Dias se interessou porque, realmente, Grotowski já era um nome fantástico. E tinha essa coisa curiosa que o Dias era do partido comunista, a Civilização também, e [Grotowski] era essa coisa fantástica que desdizia a perseguição cultural num país comunista, na medida em que, o teatro de Grotowski não tinha nada a ver [com um comunismo panfletário] e, no entanto, tinha todo apoio fazendo a pesquisa dele. E aí, a Civilização comprou os direitos e eu traduzi. E, curiosamente, eu fiquei achando que depois que leram o livro, Grotowski foi menos citado, porque as pessoas viram que o negócio era mais complicado do que eles pensavam. Porque o sistema de Grotowski te exige 24 horas por dia. Você não ensaia, vai para casa, namora, puxa um fumo [sic], toma whisky e vai fazer o espetáculo. Não é nada disso. Você entra num mosteiro. E aí, a gente entende que aquela proposta dele é uma proposta, realmente, que absorve a pessoa.

O comentário sobre a publicação de *Em busca de um teatro pobre* adquire um sentido pedagógico, segundo Conrado (2008), pois a tradução do livro seria uma forma de restituir a dimensão de exigência e disciplina que o método de Grotowski pressupunha. Ao apontar que “depois que leram o livro, Grotowski foi menos citado”, Conrado (2008) sugeria que a leitura afastou os entusiastas ocasionais, revelando que o verdadeiro “trabalho sobre si” proposto por Grotowski demandava dedicação integral, quase monástica, muito distante do experimentalismo banalizado que, conforme ele, se difundiu no país em nome de Grotowski.

Conrado (2008) percebia uma complexidade dos conceitos de Grotowski que era, em sua visão, distorcida pelas pessoas que se diziam grotowskianas. Ele cita como exemplo a noção de “Teatro pobre” afirmando que, muitas vezes, as pessoas entendiam a adjetivação “pobre” como “sujo”, “medíocre” ou “mal feito”.

Figura 30 - Imagem do artigo publicado no O Globo, 10/09/1971

EM BUSCA DE UM TEATRO POBRE

Com um coquetel, no hall do Teatro SENAC, a Editora Civilização Brasileira e o produtor Sérgio Brito, fizeram o lançamento do célebre livro de Jerzy Grotowski, sobre o que o diretor polonês chamou de "teatro pobre". Muita gente vai ter agora ocasião de esclarecer as suas idéias sobre o assunto. A tradução feita pela edição em inglês é da autoria de Aldomar Conrado.

Na mesma ocasião foi inaugurada uma Exposição de Cartazes e de capas da Coleção "Teatro Hoje", da Civilização Brasileira, dirigida por Dias Gomes. A exposição foi organizada pelo ator Labanca.

O prefácio de "Em busca de um teatro pobre" é de Peter Brook e apresentação da tradução brasileira de Yan Mischalski. Diagramação de Lea Caulliaux. A edição é ilustrada com fotografias dos atores e montagens da companhia de Jerzy Grotowski.

Fonte: O Globo, 1971.

Ao contrário, Conrado (2008) afirmava que o teatro de Grotowski era fruto de um estudo rigoroso, um teatro cuidadosamente construído dentro de sua própria proposta. De acordo com ele, se tratava de um trabalho extremamente bem elaborado, no qual não havia espaço para o improvisado simplista. Conrado (2008) citava, inclusive, uma frase de Grotowski que considerava notável: "o teatro experimental é o melhor biombo para o embusteiro".

A respeito disso, Conrado (2008) relata na entrevista que:

Me lembro de um diretor, ele viajou e depois falou que tinha feito um curso com Grotowski lá na Polônia (...) então ele fez lá [no Rio de Janeiro] um teatro que ninguém ia ver e um dia, eu fazia crítica de teatro e recebi um release dizendo 'o espetáculo não tem hora pra

começar, e também a gente começa, se tiver público ou se não tiver, porque não é importante que exista público... Grotowski, coitado [sic]. E depois, quando Grotowski veio ao Brasil esse rapaz não apareceu.

O relato revela uma crítica à forma superficial com que parte do meio teatral brasileiro teria recebido o nome de Grotowski, o transformando, por um período, em um mito mal compreendido. A ironia com que Conrado (2008) descreveu o diretor que “fez um curso com Grotowski” e montou um espetáculo “que ninguém ia ver” evidencia o uso indevido, em sua visão e ecoando pontos levantados por Martim Gonçalves, da aura experimental como um disfarce para a ausência de rigor artístico, uma deturpação que o próprio Grotowski condenava.

Dentro desse mesmo projeto de pesquisa que entrevistou Conrado (2008), foi realizada uma conversa com o diretor Amir Haddad (2008). Este, ao ser perguntado sobre a repercussão do lançamento de *Em busca de um Teatro Pobre* afirmou não se lembrar de nada em específico, porém identificou que havia:

Uma corrente no ar muito forte. Livros ficavam famosos nas décadas de 60 e 70, ideias corriam o mundo e os livros também tiveram uma participação muito importante nisso. Foi uma época pré internet onde o livro funcionava, além de funcionar como leitura, como uma espécie de telecomunicação em que as ideias passavam pelo mundo inteiro. Mesmo que você não tivesse lido o livro, se falava daquilo. Então o livro do Grotowski, o Teatro Pobre, era um livro comentado, falado, porque os espetáculos dele tinham feito um rebuliço na Europa e Estados Unidos, onde ele tinha se apresentado, e as ideias colocadas no livro dele eram ideias interessantes. Não havia como você desconhecer o nome Grotowski e a expressão Teatro Pobre, mesmo que você não tivesse lido o livro. Uma das influências é essa, elas vão além dos livros que você lê e fica mais uma imagem de transgressão, uma imagem de violação, uma imagem de inquietação no ar, uma modificação das relações no ar, mas que está no livro.

Do relato de Amir Haddad (2008), emerge uma percepção sensível sobre a circulação das ideias nas décadas de 1960 e 1970, e a importância dos livros como meio de difusão intelectual e artística. Também se destaca como certas obras, mesmo sem serem efetivamente lidas por todos, exerciam influência e criavam um campo de reverberação coletiva. Nesse sentido, *Em busca de um teatro pobre* assumia um papel quase mítico, se tornando, para além de um texto, um contágio de rebeldia e experimentação, mais do que um programa estético definido, que ultrapassava suas páginas.

Interessante notar, também, a escolha de palavras feitas pelo diretor na entrevista, remetendo diretamente aos conceitos presentes no livro e que se referem às práticas presentes, principalmente, ao espetáculo *Doutor Fausto*. Haddad (2008) sugere que o impacto do livro não se restringiu ao conteúdo, mas à atmosfera de renovação estética e comportamental que ele ajudou a instaurar no imaginário teatral da época.

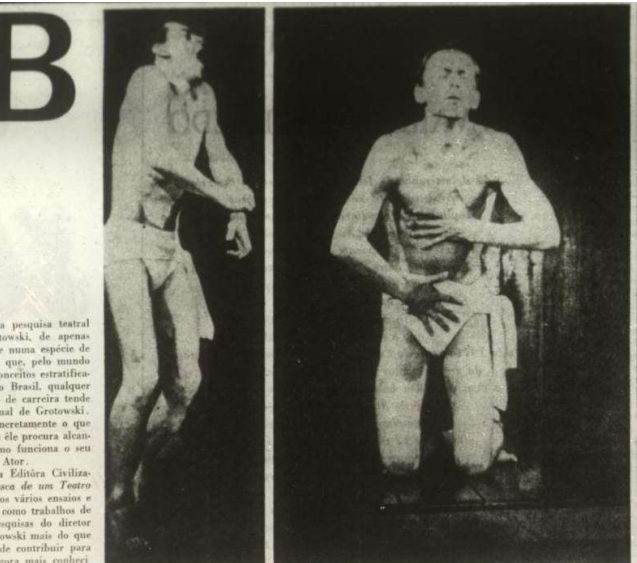
Haddad (2008) também observou que, então, o nome de Grotowski era associado a ideias de ruptura, de modo que qualquer encenação não realista ou não submetida às convenções comerciais ou aos limites da ditadura era chamada de “grotowskiana”. O próprio Haddad (2008) relatou que seu espetáculo *Somma – Os melhores anos de nossa vida* (1974), interditado pela censura, era frequentemente confundido com o “teatro pobre” de Grotowski, quando, na verdade, se tratava de um trabalho nascido de suas próprias urgências e limitações materiais: “meu teatro era pobre porque era o teatro do Amir, do Brasil”. Essa confusão, para ele, mostrava tanto a amplitude do nome Grotowski quanto a precariedade das leituras locais, muitas vezes feitas “como moda”.

No dia seguinte ao lançamento de *Em busca de um teatro pobre*, Michalski (1971a) publicou um extenso artigo com imagens de Cièsłak em cena, contidas no material.

Figura 31 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 11/09/1971

CADERNO

JORNAL DO BRASIL
RIO DE JANEIRO,
SABADO,
11 DE SETEMBRO DE 1971



O mais conhecido nome da pesquisa teatral contemporânea, o polonês Grotowski, de apenas 40 anos de idade, transformou-se numa espécie de mito e ídolo para todos aqueles que, pelo mundo afora, procuram reformular os conceitos estratificados da arte cênica. Também no Brasil, qualquer jovem ator ou diretor em início de carreira tende a considerá-lo um filho espiritual de Grotowski. Mas muito pouca gente sabe concretamente o que Grotowski pensa do teatro, o que ele procura alcançar através do seu trabalho, como funciona o seu Instituto de Pesquisa da Arte do Ator.

O recente lançamento, pela Editora Civilização Brasileira, do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, no qual se acham reunidos vários ensaios e depoimentos de Grotowski, bem como trabalhos de outros especialistas sobre as pesquisas do diretor polonês, coloca o nome de Grotowski mais do que nunca na ordem da dia, além de contribuir para que as suas ideias se tornem agora mais conhecidas entre nós.

GROTOWSKI: MONGE DA PESQUISA TEATRAL

YAN MICHALSKI

Jerry Grotowski nasceu em 1921 e, depois de completar seus estudos numa escola de teatro e trabalhar durante alguns anos em companhias convencionais, iniciou a fase decisiva da sua carreira em 1959, ao fundar o seu primeiro teatro-laboratório em Opole, pequena cidade de 60 mil habitantes, no Sudeste da Polónia. O grupo chamava-se oficialmente Teatro dos 13 Filhos, porque suas atividades desenvolviam-se numa minúscula sala, com apenas 13 filas de cadeiras. Até hoje, Grotowski permanece fiel ao seu princípio de só apresentar suas espetáculos diante de platéias muito reduzidas: o limite de frequência que ele impõe continua variar entre 40 e 100 pessoas no máximo, dependendo do espetáculo.

Desde o início, o caráter inusado e extremamente pessoal das experiências de Grotowski atraiu a atenção da opinião pública polonesa e, logo a seguir, a dos meios teatrais da Europa Ocidental. Em 1965, quando sua reputação internacional já estava solidamente estabelecida, o grupo mudou-se para Wrocław, cidade mais importante da parte ocidental da Polónia e um dos principais centros culturais do país. Tanto em Opole como em Wrocław, as atividades do grupo têm sido plenamente subvencionadas pelas respectivas municipalidades.

Em Wrocław, o nome da companhia foi mudado para Instituto de Pesquisa da Arte do Ator. A mudança é significativa: Grotowski confessa abertamente ser fascinado pelo tipo de trabalho que vem sendo realizado, no terreno científico, pelo famoso Instituto Bohr, e quer fazer do seu teatro um centro equivalente de pesquisa dos problemas da interpretação: "Um Instituto que se dedique à pesquisa desse tipo deveria, a exemplo do Instituto Bohr, ser um local de encontros e discussões, onde as experiências colhidas pelas mais importantes artísticas nas diferentes teatros de qualquer país sejam submetidas a um processo de destilação. Considerando que

o domínio sobre o qual a nossa atenção se concentra não é de caráter científico, e que nem todo nosso domínio pode — nem deve — ser definido, tentamos, entretanto, determinar nossos objetivos com toda a precisão e coerência que caracterizam a pesquisa científica."

Não se trata, portanto, de um grupo teatral no sentido convencional da expressão, e sim de uma equipe que se empolha, com um rigor quase científico, em investigar toda a problemática da arte do ator e em elaborar, a partir desta investigação, um método de treinamento e de interpretação. Assim sendo, a parte mais importante do trabalho é o próprio processo de treinamento e de ensaio. Por mais inventivas e diferentes que possam ser as experiências de Grotowski, ele não se considera basicamente um *metteur en scène*. O elemento que interessa é o ator e seu processo criativo. O espetáculo surge, como uma consequência quase espontânea, do tipo de trabalho ao qual os atores se submetem; e as ações não constituem uma finalidade em si, mas servem essencialmente para avaliar os progressos do trabalho e testar a eficiência da comunicação com o público que resultou do processo. Isto não impede que alguns desses espetáculos sejam apresentados diante do público em si, mas servem essencialmente para avaliar os progressos do trabalho e testar a eficiência da comunicação com o público que resultou do processo. Isto não impede que alguns desses espetáculos sejam apresentados diante do público em si, mas servem essencialmente para avaliar os progressos do trabalho e testar a eficiência da comunicação com o público que resultou do processo.

A equipe permanente que trabalha com Grotowski não passa de aproximadamente uma dúzia de atores, entre os quais se destaca o extraordinário Ryszard Cieslak, um dançarino e intérprete que não profundeza: "essencialmente a busca de santidade muito especial que deve, segundo as teorias de Grotowski, ser alcançada através do ato de representar. Outro membro importante do grupo é o seu confidante literário, o renomado crítico Ludwik Flakus, a quem cabe grande parte do trabalho intelectual de análise dos resultados alcançados e investigação teórica dos novos caminhos de desenvolvimento. Para garantir as condições científicas da pesquisa, o grupo conta com especialistas de várias áreas da ciência, principalmente de psicologia, antropologia, cultura, para acompanhar, de perto o trabalho, realizarem conferências e discussões com os atores e os problemas que vêm surgindo no decorrer do treinamento. De vez em quando, o trabalho normal é interrom-

pido para a realização de um curso intensivo para educar os membros da equipe, dirigido por Grotowski com a colaboração dos atores da companhia. Com crescente frequência, o diretor e seus colaboradores dedicam-se para o exterior, para a realização de seminários semelhantes e eventos apresentados de suas experiências. Sua visita a Nova Iorque, há dois anos, resultou num sucesso consagrado: e, na última semana do mês passado, a companhia realizou curta temporada no Odín Teatr de Helsinque, na Dinamarca, dirigido pelo italiano Eugenio Barba, a quem Grotowski aparentemente considera como o mais legítimo apelo do seu credo teatral.

Uma pobreza escolhida

A expressão *teatro pobre* instantaneamente usada por Grotowski deve ser tratada com muito cuidado. A sua pobreza, não tem nada em comum com a falta de recursos materiais do teatro brasileiro, muito pelo contrário, as autoridades culturais garantem ao Instituto de Wrocław condições virtualmente ideais de funcionamento. A sua pobreza é uma opção artística-mística, que decorre parcialmente, sem dúvida, do temperamento ascético e monástico de Grotowski. Mas é também uma opção intelectual, resultante da convicção de que a sobrevivência do verdadeiro grande teatro exige o abandono de todas as técnicas ricas que os outros meios de comunicação podem oferecer com maior eficiência, e a concentração dos esforços do teatro na sua análise inelutável: a premissa viva do ator, levada às últimas consequências, pela transformação em ato ritualístico de dom de si mesmo que o ator precisa executar em cena, através da superação de todos os obstáculos que o seu organismo e o seu mecanismo psíquico oferecem. Num documentário *Teatro*, publicado do Festival Latino-Americano de Teatro, atualmente realizado em Mar del Plata, na Argentina, Grotowski explica a sua noção de *teatro pobre*.

O próprio nome *teatro pobre* é muito relativo. Eu era contra o teatro que quer evitar um verdadeiro confronto do homem consigo mesmo e prefere uma espécie de prazer cultural para si mesmo e para os outros. Nesse caso, o teatro começa a procurar as surpresas dos efeitos técnicos, tudo aquilo que se chama *maie* em grego, com filmes, sons, músicas gravadas, reflexões, mudanças de cenografia, decorações, vestimentas, todos os efeitos exteriores que constituem a riqueza dos prazeres culturais. Por que faz isso? Para se tornar interessante. Não se busca aquilo que é a própria verdade da ação teatral. Não se busca aquilo que está inserido em nossa natureza, em nosso corpo e nossa mente. E não se busca a sua eternidade que toca todos os níveis de nossa experiência humana. Ou mais espiritual e ou mais carnal. Procura-se aquilo que dá mais ênfase exterior e que é mais interessante, para vender bem o trabalho, ven-

der no sentido de ganhar dinheiro, ou apalmar, ou boiar crítica, etc. Eu via contra tudo isso. Procuro então um nome que pudesse dar a esse tipo de teatro para poder comunicar-se com os outros, e faltei de *teatro pobre*, para dizer que não sou a favor do teatro rico. Nada mais.

Ato de expiação

Seu teatro pobre coloca nos ombros do ator uma responsabilidade imensamente maior do que a que ele possui no teatro convencional. O ator torna-se não somente intérprete de um personagem concebido pelo dramaturgo, ele é também intérprete de si mesmo, do que há de mais íntimo e oculto, mais profundas do seu ser. Ele é também, através do seu corpo, a moldura visual do espetáculo. Ele é também, através da sua voz e das suas mãos que tocam palmas e produzem toda espécie de ruídos, a moldura sonora do espetáculo. Para mostrar-se à altura desse desafio, o ator precisa alcançar aquilo que, segundo a expressão de Grotowski, é uma espécie de estado de santidade. O trabalho do ator consiste em oferecer o seu corpo em público, de o corpo se limitar a mostrar-se tal como é, o que qualquer pessoa comum pode fazer: então esse corpo não é um instrumento capaz de realizar um ato espiritual. O corpo foi explorado para ganhar dinheiro ou para seduzir a platéia e conquistar sua simpatia, então a arte do ator torna-se uma espécie de prostituição. Na concepção de Grotowski, o ator colocando diante de si os mais óbvios desafiadores, também dentro de si mesmo, através do exame da preparação e do sacrifício reverso e a entrega a sua meretriz máscara exterior, capacitando o espectador a empreender um processo semelhante de autoanálise. O ator de Grotowski não encenou o seu corpo, mas a sua alma, o que é a própria verdade da ação teatral. Ele não vende o seu corpo, mas a sua alma. Ele aprende a usar o

seu papel como se fosse um historiador circunscrito, com o qual se dedica a si mesmo. E, repetindo o processo de expiação, ele alcança um estado de santidade evidentemente muito mais místico do que o que possivelmente realista.

"Via negativa"

Grotowski, insiste em chamar o seu processo de "via negativa". Não se trata de ensinar ao ator um repertório de habilidades e truques, mas sim de proporcionar um autoanálise completo de sua personalidade, através de um conjunto despojado de hábitos artificialmente adquiridos, um *striptease* emocional que leve o ator a encontrar a sua identidade profunda.

Mas, se a essência do processo é eminentemente espiritual, o trabalho diário concentra-se sobretudo na construção formal, na elaboração das ações expressivas — os *ajazs*, nos artifícios. Para Grotowski, não há contradição entre técnica interior e artifício construído como articulação de um papel através de sinais. A composição formal não só não limita a expressão espiritual, mas leva-a a ela. O que o ator a verdade é, no entanto, um comportamento natural, diário.

Para mostrar-se à altura da esmagadora tarefa que Grotowski lhe atribui, e que em última análise consiste em construir a sua própria linguagem performática de sons e gestos da mesma forma que um poeta cria a sua própria linguagem verbal, o ator tem de transformar seu corpo num instrumento infinitamente dócil e sensível. Se o ator tiver consciência do seu corpo enquanto se apresenta, não poderá autopropor-se e revelar o núcleo profundo de sua personalidade. O corpo tem de ser tão livre de quaisquer resistências que subvertam o ator num tumulto consciente da sua existência. Esse processo exige, por sua vez, uma série de exercícios de uma complexidade sem precedentes, que Grotowski vem ampliando e enriquecendo sem parar. Cada nova dificuldade técnica encontrada deve transformar-se num desafio que levará à criação de novos exercícios destinados a revelar a diversidade. As técnicas de treinamento do teatro oriental fornecem considerável parcela de inspiração e esse repertório de exercícios, mas Grotowski reconhece ter aproveitado também as influências das investigações de Stanislavski, Delsart, e Yaghiyan.

Mais do que uma nova teoria teatral, a obra de Grotowski é uma aventura espiritual, uma opção existencial e uma vida filosófica, que não pode ser dissociada do "background" cultural dentro do qual nasceu e se desenvolveu. Seria um absurdo tentarmos fazer o Brasil o teatro que Grotowski faz na Polónia. Mas ninguém pode dizer que está facilitando com a redução do teatro contemporâneo a uma tentativa de aperturar-se no pensamento do grande teatro polonês.

Fonte: Michalski, 1971.

A matéria *Grotowski: o monge da pesquisa teatral*, descrevia Grotowski como o mais importante nome da pesquisa teatral contemporânea, destacando seu rigor, sua disciplina e a dimensão quase religiosa de seu trabalho com o ator.

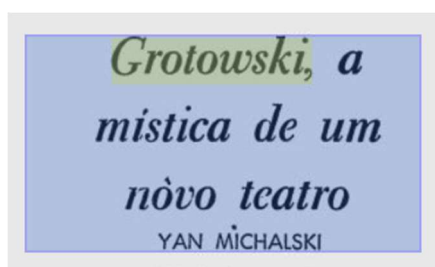
Também no Brasil, qualquer jovem ator ou diretor em início de carreira tende a considerar-se um filho espiritual de Grotowski. Mas muito pouca gente sabe concretamente o que Grotowski pensa do teatro, o que ele procura alcançar através do seu trabalho, como funciona o seu Instituto de Pesquisa do Ator. O recente lançamento, pela editora Civilização Brasileira, do livro *Em busca de um teatro pobre*, no qual se acham reunidos vários ensaios e depoimentos de Grotowski, bem como trabalhos de outros especialistas sobre as pesquisas do diretor polonês, coloca o nome de Grotowski mais do que nunca na ordem do dia, além de contribuir para que suas ideias se tornem agora mais conhecidas entre nós.

Conforme Michalski (1971a), o livro *Em Busca de um Teatro Pobre* sistematizava esse percurso, oferecendo não apenas um conjunto de técnicas, mas sobretudo uma ética de trabalho que redefinia a relação entre ator, corpo, texto e espectador.

O crítico destacou que o livro revelava um método estruturado em procedimentos como a “via negativa” na eliminação de bloqueios físicos e psicológicos, e a “pobreza escolhida”, entendida como recusa dos elementos espetaculares e priorização das forças internas do intérprete. Também sublinhava a noção de “ato de expiação”, em que o ator se expunha integralmente, se colocando em estado de entrega e risco como forma de revelar camadas profundas da condição humana.

Nesse sentido, Michalski (1971a) observava ainda que a pesquisa de Grotowski conduzia a uma redefinição da própria ideia de teatro: não mais uma arte de representação, mas um encontro de intensidades, sustentado pela precisão técnica, pela exploração ritualizada do corpo e pela criação de estruturas cênicas que funcionavam como dispositivos de revelação. Segundo ele, a pesquisa grotowskiana impactava mesmo aqueles que não a seguiam integralmente e isso se devia à força ética e à coerência de sua trajetória, que fazia de Grotowski uma referência incontornável no pensamento teatral do século XX.

Figura 32 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 25/09/1971



Fonte: Michalski, 1971.

Cerca de duas semanas depois, Michalski (1971b) publicou outra matéria sobre Grotowski. Em *Grotowski: a mística de um novo teatro*, o crítico retomava pontos de artigos anteriores, como a via negativa como procedimento para o ator, a essencialidade do teatro pobre, a redefinição da relação entre ator e espectador, e destacava o impacto filosófico e espiritual dessas proposições, observando que o livro *Em busca de um teatro pobre*, recém-lançado no país, representava um divisor de águas por sistematizar a pesquisa grotowskiana, revelando um pensamento que transcendia o campo estritamente artístico.

Na concepção do crítico, o diretor polonês propunha uma prática teatral que se aproximava de uma experiência ritual e mística, e que, embora fosse uma proposta de difícil aplicação prática fora de seu contexto original, sua importância residia no poder de questionar os fundamentos do teatro ocidental, convidando criadores e espectadores a uma postura mais consciente e espiritual diante da arte. Para Michalski (1971b), o legado de Grotowski ultrapassava as fronteiras da encenação e se configurava como uma mística moderna do teatro, capaz de unir rigor técnico, ética e transcendência.

Nessa perspectiva, após a publicação do livro, algumas críticas parecidas com as de Michalski (1971b) foram veiculadas na imprensa, porém a utilização dos conceitos grotowskianos como lentes de análise das produções, como citado por Amir Haddad nesta seção, ganharam força. Além disso, algumas viagens ao exterior realizadas pela equipe parateatral, especialmente a partir de 1973, tiveram repercussão na imprensa estrangeira, por consequência, alimentando a crítica nacional.

Em São Paulo, a companhia do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) era frequentemente associada às pesquisas grotowskianas. Como observa

Garcia (2005, p. 34-35), no já citado artigo *Apocalipse cum Brasília figura: traços da presença de Grotowski no Brasil*, entre os grupos do período, talvez nenhum tenha se aproximado tanto do diretor polonês quanto o TUCA. Sob a coordenação de Mário Piacentini, o grupo já se apoiava em princípios grotowskianos desde *Comala* (1969), cujo programa incluía trechos atribuídos ao próprio Grotowski. A montagem realizou uma curta, porém bem-sucedida, temporada em São Paulo e recebeu uma homenagem no Festival Latino-Americano de Teatro Universitário de Manizales, na Colômbia.

Em 1970, o TUCA produziu a peça *Terceiro Demônio*, uma criação coletiva, que se inspirava em romances e poemas de autores latino-americanos, entre eles, Borges e Garcia Marques. A peça foi descrita como ‘um grande ritual onde participam entes históricos gerando uma sensação coletiva, a sensação de um salto gerando um salto’. O espetáculo articulava uma composição visual e sonora sustentada por um elenco numeroso e guiado por um roteiro de ações dividido em quatro sequências. Em cena, numa estrutura de madeira chamada “aranha”, se desenvolviam as partituras de ação que culminavam com os atores emergindo de um grande “plástico-placenta” e caminhando em direção ao público.

No mesmo ano, o TUCA voltou ao Festival de Manizales, no qual Grotowski era o convidado internacional. O polonês assistiu ao espetáculo e conduziu uma tarde de trabalho com o elenco. Dessa aproximação resultou o convite para que Mário Piacentini realizasse, no ano seguinte, um estágio em Marselha, no qual teria trabalhado por pouco mais de um mês como ator e assistente de Grotowski, ao lado de Cièsłak. Retornando, Piacentini remontou *Terceiro Demônio*, incorporando de modo mais explícito princípios do teatro pobre. A nova versão realizou seis meses de temporada nos Estados Unidos e reafirmava a marca grotowskiana de um teatro despojado, centrado na criação do ator e na busca de uma organicidade não artificial na cena.

Garcia (2005, p. 35) transcreve um excerto do programa do espetáculo, no qual Piacentini afirma que:

Não é preciso aprender dicção quando se quer ser ouvido, não é preciso aprender a correr quando se está sendo perseguido, não é preciso abraçar quando se está com desejo, nem a gritar quando se é torturado, nem a chorar quando se está sozinho. É preciso apenas saber que é necessário agir sempre e que o que existe dentro não importa se não existir fora também. Que é preciso se lançar no espaço

para poder cair ou flutuar (...) No mais fundo de minha individualidade eu descubro o coletivo. E é só caminhando até o fim que se justifica o caminho do subjetivo e do objetivo que paira entre mim e você. E é possível o encontro.

Acredito ser interessante a afirmação de que é possível o encontro, noção bastante atual para Grotowski naquele momento, bem como a ênfase na ação concreta. Garcia (2005, p. 35) afirma que Piacentini ainda manteve contatos com Grotowski depois desse período, tendo estado com ele em 1974 na Argentina e na vinda dele ao Brasil e que, embora Piacentini tenha se afastado do teatro, teria seguido em contato com o polonês.

Trago agora três matérias escritas por Fausto Fuser⁹², em 1972, para o jornal Folha de São Paulo. Na primeira, o crítico abordava uma nova viagem do espetáculo *Terceiro Demônio* ao Festival de Manizales e discutia a possível influência de Grotowski nessa nova versão.

Figura 33 - Imagem do artigo publicado na Folha de São Paulo, 11/10/1972



Fonte: Fuser, 1972.

O artigo iniciava discutindo as comparações entre o espetáculo do TUCA às propostas de Grotowski, advertindo que, embora reconhecesse afinidades, o grupo “não faz Grotowski, muito felizmente”. A crítica usava essa distinção para comentar como a imagem pública do diretor polonês estava sendo debatida, após uma fala dele em recente passagem pelos Estados Unidos, onde Grotowski teria dito para que deixassem de o imitar.

⁹² Fausto Fuser (sem informações), diretor, crítico, pesquisador e professor de teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP, onde lecionou as disciplinas de Improvisação, Interpretação, Iluminação, Direção, Projetos Teatrais e Crítica. Também foi tradutor de *O ator no século XX*, de Odette Aslan. Conhecedor da cultura polonesa, estudou cinema no país na década de 1960 e escreveu a tese *A 'turma' da Polônia na renovação teatral brasileira ou Ziembinski: o criador da consciência teatral brasileira?* na USP em 1987.

Destaco esse ponto em específico da matéria, que versava sobre uma certa mudança física e de postura, por parte de Grotowski, que teria gerado um estranhamento por parte da imprensa internacional.

Fuser (1972a) comentava sobre a mudança de aparência⁹³ pela qual o polonês havia passado, e, mais profundamente, sobre sua recusa ao ‘culto’ que se formava em torno de seu nome. Grotowski teria afirmado que estava em conflito consigo mesmo e em busca de novos rumos. O autor também afirmava no artigo que o polonês estava ciente das críticas, que apontavam a semelhança recorrente entre suas figuras cênicas e Cristo, e passava a contextualizar a dimensão trágica da obra grotowskiana, marcada pela experiência polonesa da guerra. A crítica estrangeira, dizia o autor, se apegava ao “superficial” por ignorar essas raízes culturais, enquanto Grotowski passava a rejeitar a imagem que lhe atribuíam e a autoridade que queriam investir nele “à força de fanatismo”.

Fuser retomou esse aspecto em outros artigos publicados no mesmo veículo. Cerca de um mês depois em *Grotowski explica sua obra e afasta equívocos* e, em janeiro de 1973, em *Grotowski desmistifica Grotowski*.

Figura 34 - Imagem do artigo publicado na Folha de São Paulo, 05/11/1972



Fonte: Fuser, 1972.

Ambos os artigos foram compostos a partir de trechos traduzidos de uma entrevista realizada com Grotowski (1972) durante o encontro com os participantes e convidados do III Festival Internacional dos Festivais de Teatros Estudantis, realizado em outubro de 1971, na Polônia.

⁹³ Motta Lima (2008, p. 15) cita que a leitura sobre o início do período parateatral acabou sendo marcada “de forma mais mítica do que necessária, quando o associa à viagem de Grotowski à Índia e à mudança física do artista - emagrecimento, troca das lentes escuras dos óculos por lentes claras, crescimento de cabelos e barba, mudança na maneira de vestir-se (terno preto com gravata para roupas de estética hippie) - que ali ocorrerá”.

Na entrevista, Grotowski se demonstrava empenhado em esclarecer equívocos sobre o “teatro pobre”. Ele afirmava que seu trabalho não oferecia fórmulas e criticava que “muitos tomam as minhas palavras como receitas e esquecem que o que proponho é apenas um caminho”, porque era um processo de descoberta pessoal do ator. Quanto à “pobreza”, para ele, significava apenas a escolha de se concentrar na relação viva entre ator e espectador, pontuando que o essencial era liberar o ator de suas resistências internas, usando disciplina, corpo e voz como meios para esse desvendamento.

Ao longo da conversa, Grotowski reafirmava que seu trabalho se voltava à vida interior do ator, e não a qualquer doutrina: “Não sou um pregador nem um sacerdote; sou apenas um pesquisador do comportamento humano”. Rejeitava, ainda, a ideia de ser seguido como mestre, observando que quem o imitava já se desviava de seu caminho.

Grotowski também buscou redefinir noções mal interpretadas: sobre o ritual, não se referia a uma liturgia, mas, apenas, a uma ação precisa, disciplinada e humana, não a qualquer invocação espiritual, e, defendia que era uma ação necessária que presentificava o indivíduo. Acerca do espetáculo, afirmava que era apenas a superfície de um trabalho interior silencioso; e sobre o teatro, que este deveria ser entendido como lugar de encontro humano, não de entretenimento.

Figura 35 - Imagem do artigo publicado na Folha de São Paulo, 12/01/1973



Fonte: Fuser, 1973.

Fuser (1973) concluía que o encenador buscava desfazer os mitos em torno de sua obra, e que, mais do que um revolucionário, se revelava como um “artesão da presença”, atento ao gesto mínimo e ao instante real de encontro com o outro, o que fazia de modo rigoroso.

Nesses três artigos, salta aos olhos como Fuser dialogava com as críticas surgidas na imprensa internacional, muito impactadas pela transformação física de

Grotowski e por suas declarações durante o início da fase parateatral. Documentam, assim, um novo momento da pesquisa grotowskiana que, aparentemente, não estava sendo muito percebida no país, de certa forma, nublada pelo lançamento do livro.

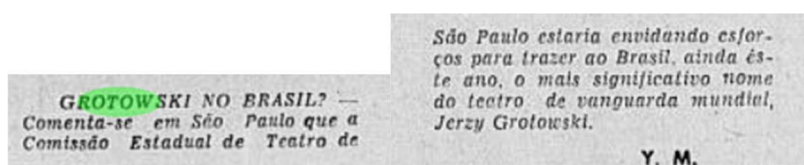
Como comentei anteriormente neste trabalho, *Em Busca de um Teatro Pobre* era um documento que tratava da fase teatral de Grotowski. Porém, quando se tornou acessível em português, a pesquisa grotowskiana já estava interessada em outra perspectiva. De algum modo, o lançamento do livro aumentou a circulação das ideias presentes nele, colaborando também para a construção de uma mística de ‘pai do teatro experimental’, ‘maior nome do teatro contemporâneo’ e afins, sobre Grotowski e, portanto, gerando expectativas de uma vinda de Grotowski ao país.

4.2 Vinda de Grotowski ao Brasil

Ainda em 1970, Michalski divulgava a seguinte nota:

GROTOWSKI NO BRASIL? - Comenta-se em São Paulo que a Comissão Estadual de Teatro de São Paulo estaria enviando esforços para trazer ao Brasil, ainda este ano, o mais significativo nome do teatro de vanguarda mundial, Jerzy Grotowski.

Figura 36 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil em 02/04/1970



Fonte: Michalski, 1970.

Vale frisar que Michalski não revelou sua fonte, mas a nota dá a ver como circulava o nome de Grotowski no país e, também, um certo clima de grandes expectativas, não só para o lançamento do livro, no ano seguinte, mas para uma possível vinda.

Figura 37 - Imagem do artigo publicado no Estadão, 12/05/1971



Fonte: Estadão, 1971.

Pouco mais de um ano depois, em 1971, uma matéria sem autoria identificada relatava que, durante sua participação no Festival de Manizales, Grotowski havia manifestado interesse em excursionar pela América Latina, incluindo o Brasil, com *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum Figuris*. Segundo o texto, o diretor do festival teria entrado em contato com Renata Pallottini para discutir a proposta e exposto as condições necessárias para a viabilizar, desde informações sobre despesas até a definição de espaços adequados para ensaios e apresentações, além de requisitos técnicos e outros detalhes que, como observava o texto, não podiam ser negligenciados.

Considero significativa a referência a *O Príncipe Constante* na matéria, pois, no período, Grotowski e companhia só apresentavam, salvo engano, *Apocalypsis cum Figuris*. Embora o livro em português só tivesse sua publicação meses depois, as imagens do espetáculo *O Príncipe Constante* haviam corrido o mundo e, como visto, figuraram em diversos veículos da imprensa.

No ano de 1973, começaram a aparecer notas dando conta de que a empresária teatral Ruth Escobar⁹⁴ estaria planejando realizar no país um Festival

⁹⁴ Ruth Escobar (1935–2017) foi atriz, produtora e uma das figuras centrais do teatro brasileiro. Em 1964, inaugurou o Teatro Ruth Escobar, que rapidamente se afirmou como espaço de experimentação e de montagens pioneiras. Uma década depois, em 1974, idealizou e produziu o primeiro Festival Internacional de Teatro de São Paulo, responsável por trazer ao país artistas e companhias de destaque, entre eles, Jerzy Grotowski, Bob Wilson e Víctor García. Atuante

Internacional de Teatro. Em 26 de novembro, uma nota do Jornal do Brasil anunciava que, após uma temporada na Europa, Ruth voltava a São Paulo, planejava um festival de teatro experimental e que, entre os convidados, estaria Grotowski. Dez dias depois, em 5 de dezembro, uma nota no O Globo repetia a informação, mas acrescentava que a estrutura do festival se daria ao longo do ano seguinte e, também, citava outros grupos, nacionais e internacionais, que participariam.

No início de 1974, Jefferson del Rios escreveu uma reportagem na Folha de São Paulo, confirmando os trâmites para trazer Grotowski para o I Festival e tecendo um breve comentário sobre um encontro com o polonês durante uma apresentação de *Apocalypsis cum Figuris* em Paris, no ano anterior.

Figura 38 - Imagem do artigo publicado na Folha de São Paulo, 17/01/1974



Fonte: Del Rios, 1974.

Na dissertação de mestrado *A dinâmica da produção teatral de Ruth Escobar: entre estética e poder, arte e resistência*, Eder Rodrigues (2010, p. 114-115) abordou o período de preparação e realização do I Festival. Segundo o pesquisador, foi Ruth Escobar que inaugurou, no Brasil, um modelo inédito de festivais internacionais ao trazer grupos estrangeiros cujas propostas, renovadoras, dialogavam criticamente com a realidade nacional. Ruth, segundo o autor, privilegiava encenações de impacto estético e político, capazes de ampliar o horizonte criativo da cena brasileira. Desse modo, sua iniciativa teria aberto espaço para novas possibilidades cênicas e

politicamente, enfrentou a censura da ditadura militar, apoiou a Anistia Internacional e chegou a exercer mandato como deputada estadual em São Paulo.

estabelecido um intercâmbio que buscava conectar a vanguarda internacional ao teatro produzido no país.

O I Festival Internacional de Artes Cênicas foi estruturado não como um festival contínuo, mas por apresentações dispersas ao longo de 1974, e Ruth teria utilizado a designação “festival” como uma estratégia de visibilidade. Com o propósito de inserir São Paulo no circuito internacional, trazendo produções de destaque, eram necessários investimentos elevados e, portanto, exigia uma busca persistente por recursos. De acordo com Rodrigues (2010, p. 116), o projeto enfrentou impasses desde o início do ano, inclusive com a necessidade de intervir pessoalmente, se deslocando “até Brasília para conseguir, no Ministério das Relações Exteriores, o visto de entrada do diretor polonês Jerzy Grotowski”.

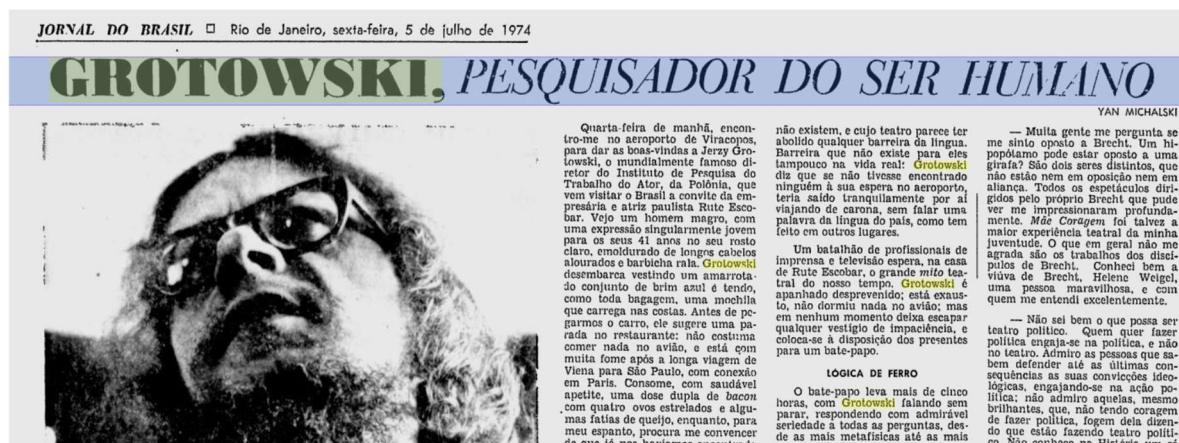
Figura 39 – Imagem do artigo publicado no Estadão, 04/07/1974



Fonte: Estadão, 1974.

Na quarta-feira, 3 de julho de 1974, Grotowski desembarcou em São Paulo e afirmava, segundo Rodrigues (2010, p. 125), que sua viagem tinha um interesse estritamente comercial, voltado à escolha do local onde *Apocalypsis* poderia ser apresentado. Em um artigo no Jornal do Brasil, publicado dois dias depois, Michalski narra os primeiros momentos dessa chegada que, como conterrâneo de Grotowski, acompanhou sua estadia brasileira, atuando também como tradutor.

Figura 40 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 05/07/1974



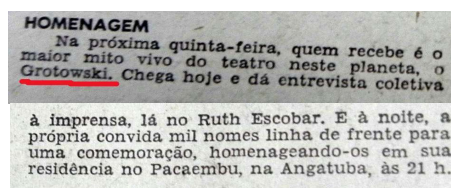
Fonte: Michalski, 1974.

Michalski (1974) relata que Grotowski havia desembarcado no aeroporto de Viracopos, em Campinas, seguindo dali para São Paulo.

Vejo um homem magro, com uma expressão singularmente jovem para os seus 41 anos no seu rosto claro, emoldurado de longos cabelos alourados e barbicha rala (...) desembarca vestindo um amarrotado conjunto de brim azul e tendo como toda bagagem uma mochila que carrega nas costas.

Durante o trajeto, segundo o crítico, Grotowski comentava suas frequentes viagens internacionais, lembrando a recente temporada de três meses na Austrália, onde apresentaram *Apocalypsis cum Figuris* e tinha conduzido laboratórios com não atores, uma atividade que considerava central em sua pesquisa. Mencionou ainda uma experiência vivida no Irã, quando foi adotado por um conselho de dervixes de uma região isolada como um “dervixe de coração”, além de comentar encontros ocasionais com outros criadores ligados à vanguarda, termo que, como observa o crítico, ele declaradamente abominava.

Figura 41 - Imagem do artigo publicado no Diário de São Paulo, 05/07/1974



Fonte: Diário de São Paulo, 1974.

Chegando a São Paulo, Michalski (1974) afirmou que, mesmo cansado, Grotowski se recusava a interromper as conversas, se mantendo disponível aos interlocutores até que estivessem satisfeitos.

Figura 42 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 04/07/1974



Fonte: Michalski, 1974.

No entanto, ele se mostrava avesso a entrevistas formais e teria dito a uma jornalista que só dava entrevistas quando podia “redigir pessoalmente as respostas por escrito”. Para o crítico, essa atitude demonstrava uma preocupação com possíveis deturpações do seu pensamento, o que vinha acontecendo em muitas publicações ao redor do mundo. As notórias preocupação e dedicação com que Grotowski revisava os materiais escritos que seriam publicados em seu nome permaneceram até sua morte.

Em sua pesquisa, Motta Lima (2008, p. 55) aborda esse aspecto afirmando que:

Pode-se quase dizer que, a cada nova publicação de um de seus textos - quando se tratava de uma língua familiar – Grotowski aproveitava a oportunidade tanto para acompanhar a tradução quanto para rever seu antigo texto. Assim, quando temos a oportunidade de ler um texto de Grotowski publicado em diferentes línguas, vamos, na maioria dos casos, perceber ao menos pequenas modificações. Não se pode dizer que Grotowski reescrevia seu texto, mas podia remontá-

lo, atualizar certos termos, anexar novas partes da palestra original que tivessem ficado de fora, ou ainda, cortar fragmentos.

Motta Lima (2008, p. 55) acrescentou, em nota de rodapé da mesma página, que a “tradução/publicação do *Em Busca de um Teatro Pobre* em português, em 1971, não teve nenhum acompanhamento do artista. No mesmo ano, por outro lado, a versão francesa foi extremamente revista por Grotowski”.

Retornando ao artigo, Michalski (1974) narra que foi anotando trechos da conversa e reproduziu alguns deles na matéria, como:

Sou ateu. Mas sendo um produto do meio e da cultura em que cresci, sou um homem profundamente marcado pela religiosidade do meu povo. Essa influência deve estar presente em tudo que eu faço. Cristo para mim não é um Deus, mas é alguém que tem uma enorme importância na minha vida.

Neste ponto, retomo a observação feita por Fuser alguns artigos antes. Em sua história, a Polônia passou por sucessivas invasões e conflitos, como a partilha de 1795 entre Prússia, Rússia e Áustria, que deixaram o país sem status de Estado independente até 1918. Ao longo desses 123 anos, a religião católica funcionou como um dos principais elementos de preservação de uma identidade nacional polonesa. No entanto, se tratava de um catolicismo que apresentava especificidades próprias, distintas daquele associado a Roma.

Segundo Sabino (2024, p. 130), o catolicismo na Polônia foi profundamente atravessado pelos valores de martírio, renúncia e sacrifício como modos de salvação, princípios que ganharam força durante o longo ciclo de invasões, em especial no romantismo polonês entre 1820 e 1864, e foram reiterados com a ocupação nazista em 1939. Além disso, as fricções desse imaginário católico com outros cristianismos, como o ortodoxo russo, e com tradições mais antigas da cultura eslava, acabaram por compor um imaginário religioso complexo e heterogêneo, cujos traços atravessaram o teatro do país e reverberaram em aspectos do trabalho de Grotowski.

Voltando ao artigo de Michalski (1974), ele relata outro comentário de Grotowski, no qual explica como compreendia o livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, em face de sua pesquisa atual:

O livro através do qual vocês me conhecem, *Em Busca de um Teatro Pobre*, é um diário de bordo de cinco anos de trabalho, de 1959 a

1964. Ele não tem quase mais nada a ver com o que faço e acredito hoje. A evolução do nosso trabalho desde 1964 já comportaria uns dois outros diários de bordo. Um novo livro meu está quase pronto, deve sair até o fim do ano nos Estados Unidos.

Destaco do excerto a datação feita por Grotowski. Embora contenha artigos que versam sobre o período de trabalho de *O Príncipe Constante*, que estreou em 1965, e até posteriores, caso dos textos *O treinamento do ator* (1966), *A técnica do ator* (transcrição de uma conferência na França em 1967), *O discurso de Skara* (transcrição de uma conferência na Suécia em 1966), e *O encontro americano* (transcrição de uma conferência em Nova York em 1967), Grotowski dá a ver que, em sua leitura, esses textos se referiam ao processo de sua pesquisa até o espetáculo com Cièsłak e que havia se transformado profundamente na última década. Ele também faz referência ao lançamento de um livro, cujo nome não citou, mas, provavelmente, seria *Holliday*.

Em outra passagem curiosa do relato de Michalski (1974), Grotowski endereçava um debate bastante presente no meio teatral, sobre supostas divergências ou oposições entre sua pesquisa e a de Brecht, asseverando que:

Muita gente me pergunta se me sinto oposto a Brecht. Um hipopótamo pode estar oposto a uma girafa? São dois seres distintos, que não estão nem em oposição nem em aliança. Todos os espetáculos dirigidos pelo próprio Brecht que pude ver me impressionaram profundamente. *Mãe coragem* foi talvez, a maior experiência teatral da minha juventude. O que, em geral, não me agrada são os trabalhos dos discípulos de Brecht. Conheci bem a viúva de Brecht, Helene Weigel, uma pessoa maravilhosa e com quem me entendi excelentemente.

Ainda, desdobrava a questão, abordando sua visão sobre a relação teatro e política:

Não sei bem o que possa ser o teatro político. Quem quer fazer política engaja-se na política, e não no teatro. Admiro as pessoas que sabem defender até às últimas consequências as suas convicções ideológicas, engajando-se na ação política; não admiro aquelas, mesmo brilhantes, que, não tendo coragem de fazer política fogem dela dizendo que estão fazendo teatro político. Não conheço na história um só exemplo de teatro que tivesse sido eficiente como instrumento de ação política. O que não quer dizer que o teatro não possa ser um campo de ação social de grande importância.

Como destaquei em outros momentos, a relação de Grotowski com propostas mais explícitas de mensagens políticas era delicada, sobretudo, por ser um grupo fomentado pelo Estado polonês, o que demandava diversas estratégias para sua manutenção. No entanto, as escolhas temáticas e cenotécnicas de seus espetáculos e, também, a postura parateatral de não criar mais espetáculos, complexificam qualquer tentativa de nomear seu trabalho como apolítico, como pode ser visto em artigo de Almeida e Olinto (2018).

Em uma reportagem publicada no mesmo dia pelo jornal O Estado de São Paulo, temos um aprofundamento desse tema. Embora sem autoria identificada, a matéria demonstra semelhança com as descrições realizadas por Michalski (1974), indicando que o autor, provavelmente, esteve com Grotowski na recepção a ele na casa de Ruth Escobar.

De acordo com a matéria do Estadão (1974):

Grotowski tem pensamento definido sobre o assunto. “A política”, diz ele, “existe em toda parte quando dois seres humanos se encontram. Ela se ocupa de nós, queiramos ou não. Falar de política, no meu ponto de vista ou nas circunstâncias que conheço, não é eficaz. Talvez o seja nos países da América Latina. Eu mesmo tive a impressão que era diferente no Festival de Manizales do ano passado, do qual aliás fui presidente de honra. Havia em certos grupos uma autenticidade que me tocou muito. Na Europa os que falam de teatro político são, no fundo, intelectuais muito afastados dos problemas do conflito de classes ou dos conflitos políticos. São apenas brilhantes na discussão.

O excerto revela uma postura cautelosa e crítica de Grotowski diante do chamado “teatro político”. Grotowski se demonstrava crítico a uma politização superficial e demonstrava valorizar práticas que emergiam de experiências vividas e conflitos reais. Para ele, a política permeava qualquer encontro humano, independentemente da vontade dos indivíduos, mas a tentativa de transformar esse fato em discurso explícito não produziria, necessariamente, efeitos reais. Ao mencionar sua experiência no Festival de Manizales, ele sugeria que o engajamento político poderia assumir outras formas conforme o contexto, observando que, na Europa, o debate sobre teatro político, naquele momento, tenderia a ser conduzido por intelectuais, que em sua visão estavam, muitas vezes, distantes das contradições sociais concretas, se reduzindo a elaborações retóricas.

Em seu artigo, Michalski (1974) destacou também três passagens significativas sobre o modo como Grotowski compreendia o trabalho que realizava com o grupo parateatral no período. Abordava a questão do “Método Grotowski”; reforçava a centralidade do ator nos trabalhos teatrais, de modo geral, sem se colocar como integrante desse campo de trabalho; e falava sobre como o trabalho atual, parateatral, poderia estar em contato com pessoas de fora. Notável a não referência a esses participantes como público ou espectadores.

Se existe um *método* Grotowski fora do trabalho do nosso grupo? Mas ele não existe nem no trabalho do nosso grupo! Tudo que fazemos é um trabalho *negativo*: procurar saber aquilo que não queremos e eliminá-lo das nossas vidas, descondicionar-nos daquilo que não queremos. Mas nunca nos ocorreria estabelecer como dogmas aquelas coisas que sobram depois da eliminação do que não queremos. (...)

Alguém me perguntou se o ator é a principal argila na qual é esculpido trabalho teatral. Eu diria que o ator é o principal escultor que trabalha a argila de que é feito o trabalho teatral. (...)

Chegamos à conclusão de que para que este contato resulte verdadeiramente coerente, essas pessoas de fora teriam idealmente de ser também submetidas a um treinamento prévio de convívio conosco, e estamos fazendo experiências neste sentido. O nome do nosso grupo não deveria mais ser Instituto de Pesquisa do Trabalho do Ator, e sim Instituto de Pesquisas Humanas. Porque o nosso trabalho é, essencialmente, uma maneira de ser.

Os destaques de Michalski podem ser complementados com os da reportagem publicada no Estadão que citei acima, enfatizado pelo título *Jerzy Grotowski profetiza o fim do teatro*, segundo a qual Grotowski afirmava que “o teatro, na Polônia e em outros países, já não existe mais”, e que o espetáculo teatral, tal como se conhecia, estava “em fase de desaparecimento”. Para o diretor, essa “morte do teatro” não seria um fracasso, mas o resultado natural de uma trajetória de esgotamento da forma e de busca por novas vias de expressão.

Figura 43 – Imagem do artigo publicado no Estadão, 05/07/1974

Jerzy Grotowski profetiza o fim do teatro

Fonte: Estadão, 1974.

Michalski (1974) finalizava a matéria anunciando que, após cumprir uma agenda de eventos em São Paulo, organizados por Ruth Escobar, Grotowski iria ao

Rio de Janeiro e, posteriormente, a Brasília. Segundo o crítico, a presença de Grotowski no Brasil buscava viabilizar uma futura temporada de seu grupo e encontrar espaços adequados para as apresentações de *Apocalypsis cum Figuris* e a realização dessa possível turnê dependia do apoio oficial necessário. Previsto para chegar ao Rio como hóspede do SNT, ele ficaria três dias na cidade, cumprindo uma programação organizada pelo órgão federal e pela Associação Carioca de Críticos Teatrais.

Figura 44 - Imagem do artigo publicado em A Crítica, 04/07/1974



Fonte: A Crítica, 1974.

A agenda de Grotowski no Rio de Janeiro também foi acompanhada por Aldomar Conrado que, como citado anteriormente, traduziu *Em busca de um teatro pobre*, e era funcionário do SNT. Em entrevista⁹⁵, Conrado (2008) narrou que Grotowski veio ao país não só pelo investimento de Ruth Escobar, mas também em parceria com o SNT, onde ele trabalhava como assessor de Orlando Miranda⁹⁶.

Sendo assim, Grotowski foi trazido ao Brasil pela própria ditadura, que teria custeado suas passagens e despesas e Michalski teria colaborado com a organização do convite. A proposta inicial da viagem previa que ele realizasse uma palestra e conduzisse um trabalho prático com um grupo de teatro brasileiro.

Ao chegar, Grotowski buscava um espaço adequado para o trabalho com o grupo brasileiro, que fosse um lugar isolado, silencioso e sem vizinhança. Nas primeiras noites, Conrado o acompanhou a alguns espetáculos e o diretor demonstrou grande curiosidade em conhecer os trabalhos do teatro nacional. Depois das

⁹⁵ Entrevista citada anteriormente integrante da pesquisa.

⁹⁶ Orlando Miranda de Carvalho (1933–2024) foi ator, produtor, empresário teatral e gestor cultural. Dirigi o Serviço Nacional de Teatro (SNT) entre 1974 e 1981, e presidiu o Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) de 1981 a 1985. Segundo Aldomar Conrado, era uma figura “fantástica”, situada politicamente no centro-direita e alinhada ao regime, mas que, paradoxalmente, mantinha assessores comunistas por os considerar íntegros. Conrado interpretava essa escolha também como uma estratégia, já que esses assessores tinham circulação entre artistas e intelectuais, aproveitavam a estrutura institucional, e, em contrapartida, Miranda se beneficiava do alcance e da influência que eles proporcionavam. Segundo Faria (2013, p. 474-475), Miranda narrou assim sua indicação e aceite no SNT: “Eu não tinha nenhum valor artístico que pudesse me recomendar. Mas tinha as contas do meu teatro pagas, era udenista e heterossexual”.

apresentações, segundo Conrado (2008), costumavam passar no bar Acapulco, ponto de encontro de artistas da época, e Grotowski teria ficado espantado ao ver “as pessoas bebendo caipirinha, fumando e conversando”, e perguntado: “E eles fazem teatro?”. Conrado (2008) narrou que, naquele momento, percebeu que o diretor provavelmente não conseguiria realizar, com aquele ambiente e aquelas pessoas, o trabalho que imaginava.

Perguntado sobre as demais atividades realizadas com Grotowski durante sua estadia, Conrado (2008) narrou a ida a um terreiro de Candomblé. Segundo ele:

Foi no sábado à noite. Yan [Michalski] falou para ele e ele quis ir. Havia um diretor, já falecido, que era filho de santo e fomos ao terreiro dele. Fomos eu, Yan, Grotowski e uma atriz maravilhosa, a Maria Fernanda, no carro oficial da ditadura de madrugada. Fomos muito bem vestidos, mas ela [Maria Fernanda] foi toda de preto. Aí nós estamos lá no candomblé, Grotowski fascinado e, daqui a pouco, a gente olha e vê várias das pessoas ali pegando a Maria Fernanda, tirando da gira e levando ela de volta para o carro. Saímos e a Maria Fernanda falou que era porque ela estava de preto e não poderia estar de preto no candomblé. Ela ficou lá no carro e esperou horas, porque o Grotowski quando saiu, já tinha acabado a gira há horas e ele fez questão de conversar com todo mundo. O Yan sempre traduzindo e eu cansadíssimo, porque eu não sabia polonês e eles só ficaram em polonês e eu ia cansando.

Conrado (2008) contou que Grotowski esteve procurando um espaço para realizar o trabalho com grupos brasileiros e, caso se concretizasse, para a apresentação posterior de *Apocalypsis cum Figuris*, mas não teria conseguido o espaço ideal. Com o tempo passando e a necessidade de prever as despesas da estadia, a experiência de trabalho com companhias brasileiras acabou não se realizando.

Figura 45 - Imagem do Coquetel no Teatro Nacional de Comédia, 08/07/1974



Fonte: Funarte, 1974.

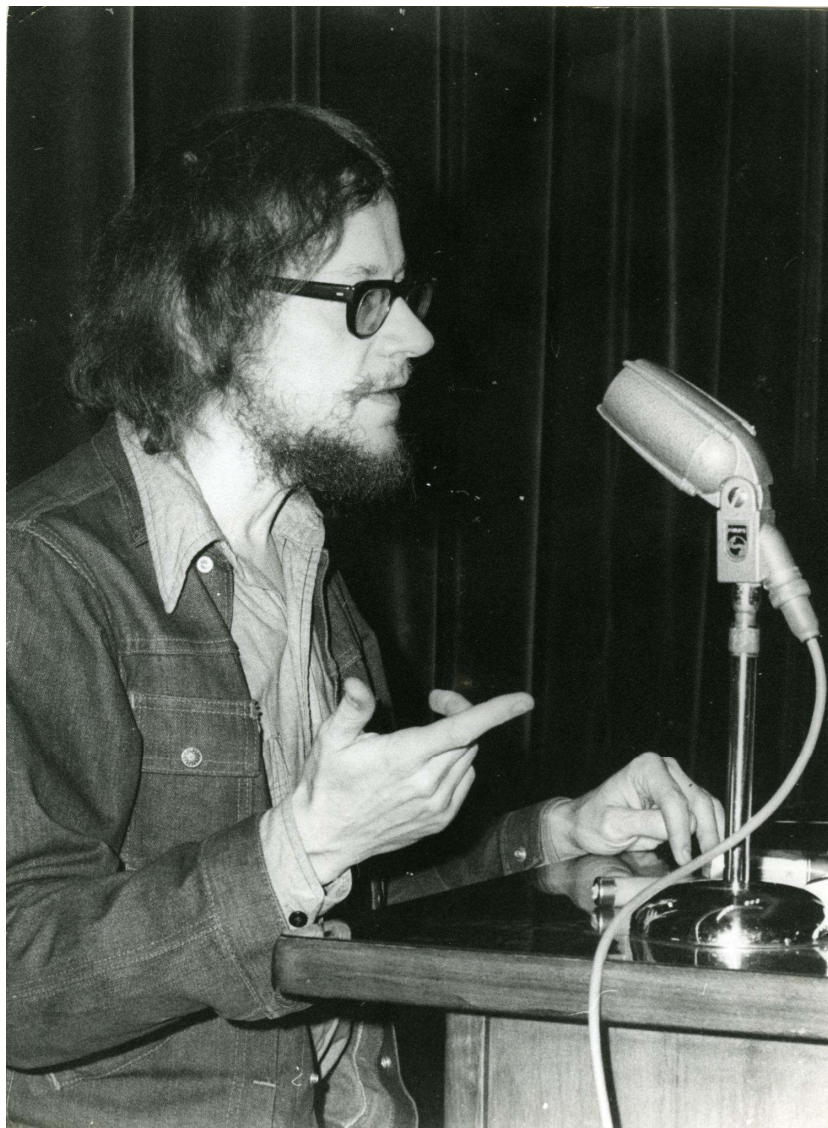
A palestra, por sua vez, aconteceu em 8 de julho, no Teatro Nacional de Comédia⁹⁷. Conrado (2008) comenta que:

Foi curiosíssima porque ele [Grotowski] falou de tudo, menos de teatro, porque ele já não estava mais interessado nisso, ele estava caminhando para uma coisa muito místico oriental, misturado com psicanálise... A procura do outro... Uma coisa linda a palestra, era muito bonita. Ele falou num francês cheio de sotaque, mas Yan [Michalski] traduzia e, às vezes, até com ele falava em polonês. Foi uma noite muito especial. Essa vinda dele ao Brasil movimentou a classe artística, inclusive pessoas já com nome, porque ele veio numa época que estava todo mundo muito motivado pelo momento político, e a classe estava muito curiosa para aprender as coisas. Então, o que eu penso é que o teatro estava esperando um Grotowski, mas o Grotowski que veio estava muito além dos espetáculos.

Conrado (2008) destaca que a palestra de Grotowski foi surpreendente para a maior parcela do público, justamente por ser deslocada das questões cênicas e voltada a dimensões mais espirituais. Era um público que aguardava o “mestre do Teatro Pobre”, mas encontrou alguém já em transição para outras buscas. Passo agora à análise do conteúdo da palestra.

⁹⁷ Atualmente é o Teatro Glauce Rocha.

Figura 46 - Imagem de Grotowski na conferência no Teatro Nacional de Comédia, 08/07/1974



Fonte: Funarte, 1974.

Grotowski iniciou a palestra explicando sua dificuldade em repetir sempre os mesmos assuntos, afirmando que “se a gente repete as coisas, mesmo aquelas que pertencem à nossa própria fé ou à nossa própria esperança, essas coisas começam a morrer”. Desculpando-se, afirmou que não iria fornecer informações detalhadas sobre os seus últimos quinze anos de trabalho, pois já havia respondido a essas questões em outros lugares muitas vezes.

Passou, então, a abordar a questão das dificuldades de comunicação entre as pessoas, especialmente, devido às diferenças de cultura, aos condicionamentos e às

circunstâncias. Grotowski afirmava crer que uma parcela significativa das pessoas presentes, provavelmente, estava “pensando que, por causa dessas diferenças que existem entre países e culturas, no fundo, nada pode ser trazido de uma parte do mundo para outra parte do mundo”. No entanto, argumentava que essa dificuldade não existia apenas entre culturas, mas também no relacionamento entre indivíduos, pois cada um carregava seu próprio universo de dores e alegrias.

Prossegue, dizendo que, para ele, a única possibilidade de superação era a crença de que era possível a construção de pontes entre indivíduos e culturas, apesar de tudo o que separava. “Se nos encontramos aqui [na palestra], isto significa que, apesar de tudo, existe uma certa fé de que é possível transcender as diferenças”.

Considero este ponto significativo, pois ele dá indícios de dois fenômenos: um certo movimento de avaliação, por parte de Grotowski, dos desenvolvimentos dentro do parateatro. Ainda, da importância que a questão sobre “transcender as diferenças” foi adquirindo, se tornando fundamental na fase seguinte de suas pesquisas com o Teatro das Fontes⁹⁸.

De maneira concisa sobre esses pontos, recorro ao trabalho do pesquisador Luciano Matricardi, *As pesquisas transculturais de Jerzy Grotowski*. De acordo com Matricardi (2022, p. 45-47), a passagem do Parateatro para o Teatro das Fontes não se explicaria por um único motivo, mas por um conjunto de fatores. Por um lado, Grotowski reconhecia que algumas experiências parateatrais, como as ações de *Holiday*, marcadas por um desarmamento mútuo entre os participantes, haviam “beirado o milagre”.

Por outro, observava que, em grupos maiores, certas práticas começavam a se repetir mecanicamente, se degenerando em mera “animação” coletiva ou em uma “sopa emotiva”. Exemplifica referenciando a afirmação de Motta Lima (2008, p. 255) de que Grotowski identificava nesses encontros “estereótipos da espontaneidade amigável”, como dar as mãos, formar rodas ou carregar alguém no alto, gestos que se tornavam automáticos e exigiam superação.

É nesse sentido que compreendo um processo reflexivo de Grotowski em seu relato na palestra. Ele parecia estar se perguntando sobre como transcender as diferenças, tanto naquele espaço da palestra em outro país, quanto, também, dentro

⁹⁸ Teatro das Fontes (1976–1982) foi uma etapa da pesquisa de Grotowski, caracterizada pela transculturalidade e dedicada à busca das “fontes do comportamento humano” por meio de tradições performativas capazes de suspender condicionamentos perceptivos.

de seu trabalho parateatral junto com um grupo formado por pessoas de origens diversas. Como se desarmar e agir verdadeiramente, e não cair numa representação de estar desarmado, num “estereótipo de espontaneidade”. Desse ponto de vista, salta aos olhos uma necessária vulnerabilidade de Grotowski para tocar nesse aspecto enquanto o vivencia, no momento da palestra.

Simultaneamente, continua Matricardi (2022), Grotowski buscava aprofundar um interesse antigo por rituais, danças e cantos tradicionais, o que colaborou para sua mudança de foco para o Teatro das Fontes. Assim, a transição entre as fases envolvia tanto a necessidade de refinar a investigação sobre descondicionamento e espontaneidade, quanto a continuidade de uma pesquisa mais ampla sobre fontes culturais anteriores às diferenças formais. Se o Parateatro permitiu testar radicalmente a autenticidade do encontro humano, o Teatro das Fontes direcionou o trabalho para tradições que poderiam oferecer novas matrizes performativas.

Em síntese, Matricardi (2022, p. 54) aponta que Grotowski não propunha descartar as diferenças, mas sim criar um campo de trabalho ético e prático onde as barreiras da percepção condicionada pudessem ser temporariamente superadas, permitindo o acesso a uma experiência humana elementar e mais vasta, anterior às distinções culturais, o que só era possível pela interação ativa e respeitosa com os saberes performativos de diferentes tradições.

Por sua vez, Sabino (2024, p. 237) acrescenta que:

Esse confronto não só entre culturas diferentes como também de idades/posições bastante distintas, torna o encontro pessoa-pessoa, eu-tu, um encontro de alteridade muito mais radical. Não se trata nem de tradição apenas, nem de criação artística ou invenção, mas um espaço “entre” em que se busca as “origens”, as “fontes”, o mistério. É nesse sentido que devemos falar em dimensão transcultural mais que simplesmente multicultural. O trabalho não consiste apenas na convivência entre pessoas de distintas culturas, mas em atravessamentos por aquilo ou para aquilo que está ou que pode ser construído entre as culturas. Aquilo que se desenvolvia ou se buscava não deveria depender da linguagem nem da estrutura mental de determinada cultura e pessoa.

Nessa perspectiva, na palestra, Grotowski enfatizava que, embora as diferenças culturais existissem, vivíamos dentro de um contexto maior, no organismo complexo da civilização moderna, que existia em toda parte, em um nível planetário.

Grotowski passou, então, a discutir o que chamou de períodos de transição na história, como os anos 1960. Neles, a humanidade se enchia de esperança e não estava atomizada, ou seja, os laços coletivos se fortaleciam tornando a sociedade mais coesa. Contudo, esses momentos tornavam as pessoas suscetíveis a inúmeras ilusões, como a crença de que a esperança comum resolveria todos os problemas e romperia as forças das circunstâncias. Conforme Grotowski, isso levava as pessoas a se esquecerem de que toda ação tinha consequências e responsabilidades. Após a transição, se seguiria uma época de destransição ou reestruturação, em que as pessoas se atomizavam e “preferiam se trancar em casa”, fenômeno, segundo ele, observado em várias partes do mundo naquele momento.

Na sequência, Grotowski passou a refletir sobre o que chamou de “ilusões” da vida artística e teatral. Afirmou que aqueles que se ocupavam da cultura, precisamente, por se ocuparem da cultura, eram inevitavelmente privilegiados, e isso independia de suas origens sociais ou experiências de vida, citando como exemplo a miséria de sua infância vivida durante a II guerra na Polônia.

Essa condição privilegiada gerava, em sua visão, uma consciência pesada, que levava o artista a se perguntar: “O que fazer para todos? O que fazer para ajudar uma grande quantidade de pessoas?”. Quando essa pergunta surgia de modo inconsciente, podia produzir a ilusão de que a arte seria capaz de transformar a vida objetiva. O resultado, segundo ele, era uma arte de cunho jornalístico ou de atualidade, que não modificava nada, pois a vida objetiva era mais forte e seguia suas próprias forças. Desse modo, essa arte jornalística se realizava justamente onde permanecia ineficaz e seu resultado seria que “com muita facilidade arranjamos uma consciência limpa (...) e quando alimentamos ilusões, num certo momento passamos a fazer concessões. A gente é vulnerável”.

A partir desse ponto, Grotowski começa a desdobrar essa vulnerabilidade em relação ao modo de organização no qual o “mundo” se estrutura. Embora não tenha citado diretamente, o que ele designa como “força das circunstâncias” parece se referir à indústria cultural, acumulação de dinheiro e de poder, via exposição midiática.

Segundo ele, a força das circunstâncias existia em todo o mundo moderno e era a responsável por impedir uma expressão plena e verdadeira. Grotowski afirmava que essa força poderia ser “suave, cruel, hábil ou sem habilidade”, e exemplificou com os artistas de teatro. Segundo ele, mesmo em países nos quais a arte era subvencionada, como a Polônia, os atores se dispersavam e aceitavam trabalhar “em

vários lugares, ter mil ocupações, e acabam trabalhando muito pouco em cima de seu próprio métier”, não por necessidade de sobrevivência, mas para um maior acúmulo material. Em países como os Estados Unidos, mesmo com um alto nível de vida, Grotowski afirmava que era difícil encontrar quem quisesse trabalhar por um longo período, renunciando a outras ocupações, para viver de forma simples. Isso reforçava sua convicção de que, para quem buscava algo verdadeiro, era preciso fazer uma escolha e aceitar uma espécie de ascese, uma espécie de renúncia.

Grotowski, então, narrou como lidava com as expectativas das pessoas sobre ele, de que ele deveria querer modificar o mundo, trazer justiça ou mudar a vida de todos. Afirmou ter concluído que isso era impossível de ser feito, por ele ou por qualquer um, e que “se alguém quisesse mudar a vida de todo o mundo, esse alguém seria, talvez, uma pessoa muito perigosa”.

Na sua perspectiva, a arte e a cultura, por se constituírem num caminho tão indireto, não conseguiam mudar a vida, de um modo geral. Através do ato de criação se podia apenas “falar a respeito” das possibilidades de transformação do mundo, mas isso, em si, não modificava nada.

Reconhecendo, então, que a arte poderia conferir prestígio e ajudar a construir uma imagem mítica, Grotowski admitia ter, ainda que inconscientemente, construído o personagem mitológico “Grotowski”, o metodólogo que parecia deter as chaves dos processos criativos. Essa persona o auxiliava em aspectos práticos, como conseguir apoio financeiro para as viagens, pois “se ele não existisse, ninguém pagaria a minha passagem para eu vir para cá”, mas, segundo ele, essa figura também respondia a um medo mais profundo: o receio de não existir plenamente e uma dúvida que tinha sobre sua própria realidade. Como resposta, teria se tornado um diretor rigoroso, como um modo de se afirmar aos olhos dos outros, porém, com o tempo teria percebido que essa construção pertencia ao passado e que, na verdade, ele buscava outra coisa.

Assim sendo, para lidar com as forças das circunstâncias, segundo ele, era preciso começar a se ocupar de si mesmo, mas advertia que buscar esse caminho isoladamente era ilusório, pois éramos “filhos da terra” e condenados a viver com os outros. Ele reconheceu que uma de suas motivações profundas era, justamente, superar a solidão, não por meio de um amor universal indistinto, mas pelo encontro com aqueles que eram realmente semelhantes.

Ainda, relatou que em suas viagens observava que cada cultura funcionava como um sistema de representação: ingleses se protegiam pela contenção, latinos, por uma espontaneidade construída, franceses, pela intelectualização, poloneses, pelo adiamento do gesto autêntico, alemães, pelo rigor. Para ele, as diferenças estavam nesses “modos de representar”. Quando a necessidade de atuar cessava, surgia a percepção do que havia de comum entre as pessoas.

Superar a solidão implicava, então, reunir parceiros dispostos a interromper essa representação e associou essa busca à sua trajetória artística, na qual, após perseguir a “criação total”, percebeu que isso revelava uma fragilidade. Com o Teatro Pobre, tentou reduzir o teatro ao essencial, “um ser humano diante de outro”, mas entendeu que o sistema teatral exigia que produzisse sem parar. Em seu atual projeto parateatral, teria passado a atuar como catalisador de um núcleo de convivência, e não mais como um diretor que conduz.

Entretanto, essa escolha exigia abandonar as máscaras cotidianas e preservar espaços de confiança e discrição. O espetáculo continuava a existir, se referindo às apresentações de *Apocalypsis*, mas o centro do trabalho estava nos encontros baseados na escolha recíproca. A investigação desses encontros envolvia etapas: se libertar do medo, estabelecer comunicação direta, agir sem caos e alcançar intimidade sem transformar o outro em objeto. Isso pedia lucidez e disciplina, como evitar álcool e drogas durante o processo.

Grotowski afirmou ainda que acreditava que o ser humano havia nascido para a felicidade, e que, como ateu, esta só se realizava plenamente no encontro com outro ser humano, de modo respeitoso e não utilitarista. O encontro verdadeiro produzia plenitude e serenidade e exigia a presença integral do corpo, dos sentidos, do espírito e da psique. Um elemento decisivo era o olhar. Este devia ser autêntico e sem julgamentos, liberando as forças interiores como um “corpo que passa da sombra à luz”. Nesse ponto, Grotowski reafirmava que o teatro tinha deixado de ser o seu objetivo, o que ele buscava era o encontro verdadeiro, o qual até poderia gerar resultados públicos, mas eles eram secundários e a criação só podia surgir, quando não se buscava “ser criativo”.

Por fim, Grotowski salientou estar ciente de que sua fala era subjetiva e que não pretendia ensinar um método aos presentes, mas encontrar pessoas que compartilhassem de suas necessidades. A realização verdadeira era possível, embora frágil, e dependia do rigor cotidiano e da atenção aos detalhes. Encerrou sua fala

afirmando o que compreendia como o realmente essencial: morrer sem ter vergonha do que se fez.

À sua fala se seguiu um debate com perguntas oriundas dos presentes, que não foram gravadas, mas as respostas de Grotowski permitem uma inferência de quais foram as questões. Entre os diversos temas, se destacaram aqueles ligados às implicações filosóficas e práticas de seu trabalho parateatral e a respeito do funcionamento do Teatro-Laboratório.

Entre as questões de ordem conceitual, perguntaram por que ele evitava usar a palavra “amor” e Grotowski explicou que o termo estava desgastado, e que, muitas vezes, servia como um disfarce para a posse, o domínio ou o sentimentalismo. Outra pergunta gerou nele uma reflexão sobre a fragilidade estrutural do Teatro-Laboratório, que permanecia como um empreendimento provisório por sua própria natureza e que a consciência dessa vulnerabilidade funcionava, segundo ele, como um “conselheiro” constante.

Questionado sobre a noção de “profissional”, esclareceu que, na Polônia, o profissional era quem possuía diploma de uma Escola Superior de Arte Dramática. Nomeou-se como sendo um “ex-profissional” por ter deslocado seu trabalho do ofício teatral, para um destino da vida. Ainda nesse campo, abordou a relação entre o parateatro e a representação, tema que o levou a afirmar que a necessidade de representar seria mais forte na vida do que no teatro, e que suspender esse impulso abriria caminhos férteis, em ambas as esferas.

As perguntas também tocaram na dinâmica interna do grupo e em sua relação com os visitantes. Interrogado sobre a possibilidade de atingir o encontro verdadeiro durante o espetáculo, Grotowski afirmou que a apresentação pública é um “encontro ao acaso”, servindo apenas como testemunho do que acontece no trabalho contínuo do grupo. Quanto ao seu papel nas experiências de encontro, afirmou atuar como todos os outros, pois um diretor separado tornaria esse processo impossível.

Quando perguntado a respeito da motivação econômica dos atores, a estabilidade do elenco e o período de duração dos ensaios, Grotowski reafirmou que o grupo contava com subvenção estatal e que, na fase teatral, a preparação dos espetáculos variava entre um e quatro anos. O processo de seleção dos integrantes para os projetos parateatrais também despertou interesse e Grotowski descreveu como, inicialmente, reuniu pessoas por meio de uma carta aberta dirigida a jovens interessados em uma “aventura humana”, e não numa carreira artística. Afirmou

também que parte do trabalho inicial envolveu, ainda, atividades manuais, como a reconstrução de um estábulo na sede rural em Brzezinska, como uma forma de colocar todos os participantes em igualdade.

No que se refere à escolha temática dos espetáculos e sua posição nos processos de criação, Grotowski reafirmou que na fase teatral era autoritário, mas que, na fase atual, seu papel era o de estimular as possibilidades. Quanto à relação com os visitantes nas atividades parateatrais, rejeitou a ideia de “público” e afirmou que estabeleciam um diálogo com aqueles que assistiam, não por pesquisas de opinião, mas pela percepção do esgotamento da curiosidade. Questionado se havia exigências aos visitantes, mencionou apenas regras organizacionais e a responsabilidade, em casos de participação ativa, ressaltando que, acima de tudo, o grupo “nutria esperanças”.

Acerca da possibilidade de um teatro não verbal, Grotowski respondeu que sua validade existiria se o resultado fosse vivo e orgânico. Perguntado sobre teatros não ocidentais, descreveu seu conhecimento dessas formas e destacou a gravidade com que tratavam a arte. Por fim, ao falar do uso do som e da música, asseverou que ambos eram empregados apenas quando necessários para impulsionar o trabalho, sem seguir qualquer doutrina fixa e que “se a coisa acontecer, aconteceu”.

Conforme mencionado anteriormente, os anos de espera por uma visita e a publicação no país do livro *Em busca de um teatro pobre* não estavam em sincronia com as práticas da pesquisa grotowskiana. Como resultado, as expectativas da classe teatral brasileira para o encontro com Grotowski foram, de certa forma, demolidas. Houve quem recebesse a palestra desse “novo” Grotowski com interesse e houve quem, de algum modo, se desiludisse.

Ao recordar essa noite, em entrevista⁹⁹ já citada, Amir Haddad destacou dois momentos da palestra que mais o impressionaram: a crítica do polonês à busca dos atores por glória, reiterada por Haddad (2008), que afirmou que “o ator não vai para televisão só por causa do dinheiro, vai por causa da glória e do poder”; e a observação de Grotowski sobre o estereótipo da cordialidade e espontaneidade latina, que o polonês via como uma máscara social, e o diretor brasileiro disse concordar.

Para Haddad (2008), as percepções de Grotowski sobre a vida e o comportamento foram mais valiosas que qualquer exercício técnico do *Teatro*

⁹⁹ Entrevista citada anteriormente integrante da pesquisa.

Laboratório, afirmando concordar com Grotowski que “o teatro não tem importância, o que tem importância é a vida”. Ele também reconheceu na entrevista uma afinidade entre sua própria visão e a de Grotowski, no sentido do teatro como encontro, experiência e celebração, em oposição ao espetáculo burguês e à lógica capitalista do entretenimento.

Haddad (2008) destacou, ainda, a importância histórica e ética de Grotowski, não como modelo a ser seguido, mas como estímulo à liberdade criadora. “Ninguém é seguidor de ninguém. Ou você é um criador ou é um burocrata”, afirmou. A influência de Grotowski, em sua leitura, não estava nos métodos ou nas escolas, mas na inquietação, na coragem de romper com o realismo burguês e assegurar o teatro como experiência viva, social e espiritual.

No entanto, para uma parcela dos presentes, as ideias de Grotowski não se demonstraram muito digestivas. No artigo do *Jornal da Tarde* atribuído¹⁰⁰ a Sábato Magaldi¹⁰¹, publicado em 11 de julho de 1974, o autor realizou uma síntese do que foi a palestra. No entanto, saltam aos olhos o título e subtítulo da matéria: *Grotowski ia falar de teatro. Falou do mundo, como um guru. Na sua única conferência no Brasil, Grotowski, a figura mais discutida do teatro contemporâneo, decepcionou muita gente. É que sua preocupação, agora, é existencial.*

¹⁰⁰ O artigo foi encontrado no acervo da Funarte sobre a visita de Grotowski ao país, durante a já citada pesquisa *Grotowski por escrito no Brasil: o caso da imprensa*, e atribuído a Sábato Magaldi. No entanto, ao acessar este periódico impresso na Biblioteca Nacional, a matéria constava sem autoria.

¹⁰¹ Sábato Magaldi (1932–2019) foi um importante crítico literário e teatral brasileiro. Professor universitário, também atuou como ensaísta e jornalista, tendo contribuído para a disseminação de reflexões históricas e políticas sobre a cultura no Brasil.

Figura 47 - Imagem do artigo publicado no Jornal da Tarde, 11/07/1974



Fonte: Magaldi, 1974.

O artigo evidencia como a recepção brasileira às ideias de Grotowski, naquele momento, se encontrava atravessada por expectativas sobre o polonês “falar de teatro”. Para parte do público, a guinada “existencial” do diretor parecia frustrar uma busca por respostas técnicas, estéticas ou metodológicas. O título e seu subtítulo condensavam esse estranhamento, à medida que sua conferência surgia como uma espécie de desvio, quase uma traição, ao papel que se esperava que desempenhasse.

Ao rotular Grotowski como “guru”, a matéria também aparenta um certo desconforto diante de uma fala que se afastava do domínio estritamente artístico e reivindicava um território humano mais amplo, difícil de assimilar dentro dos parâmetros tradicionais do campo teatral. Nesse sentido, a decepção mencionada no artigo não parece dizer tanto sobre Grotowski, mas sobre os limites perceptivos de um público que ainda lia o seu trabalho pela chave do espetáculo, e não tinha acompanhado a transformação ética e antropológica que orientava sua pesquisa naquele momento.

Yan Michalski (1974) escreveu no Jornal do Brasil em 12 de julho a matéria *O sentido de uma visita*. Nela, aponta que a visita decepcionou quem esperava esclarecimentos técnicos ou demonstrações do método, pois Grotowski não teria vindo “falar de teatro”, tampouco, para alimentar o “mito”.

Terminou a curta visita de Jerzy Grotowski, que passou no Rio três dias, de sábado a terça. Num certo sentido, esta visita pode ter decepcionado aqueles que esperavam satisfazer a sua curiosidade em relação ao teatro grotowskiano, do qual tanto tinham ouvido falar, mas sobre o qual pouco sabíamos quando ele chegou. Acontece que Grotowski não veio ao Brasil para falar do seu teatro, nem para conhecer o teatro brasileiro. Veio com a incumbência muito específica de procurar locais onde seu *Apocalypsis cum Figuris* possa ser apresentado, e onde ele possa levar adiante o seu laboratório com elementos locais, intitulado *special project*, caso se concretize a sua vinda, com toda a sua equipe, em fevereiro de 1975 (o que dependerá de diversos e complexos fatores). As condições específicas que estes locais têm de apresentar são tão peculiares, e o tempo que ele tinha disponível para a sua permanência entre nós era tão limitado, que, apesar de andar muito pelo Rio e arredores, Grotowski acabou indo embora sem ter encontrado exatamente o que procurava. Era natural que nessas circunstâncias ele não estivesse interessado em dedicar muito tempo a satisfazer a nossa curiosidade. E possivelmente mesmo em outras circunstâncias ele não estivesse muito interessado em satisfazer a nossa curiosidade em torno do seu teatro, pelo simples fato de que na fase atual de sua vida e do seu trabalho o teatro não é mais a finalidade dos seus esforços, e sim, aparentemente, apenas um dos instrumentos de que ele se serve em busca de outra coisa. Neste sentido, a visita foi muito proveitosa, na medida em que serviu para acabar com um mito que a nossa ingenuidade e falta de informação haviam criado, e para substituir uma falsa imagem por uma outra, mais conforme à realidade. Enquanto homens de teatro, podemos sentir-nos frustrados em constatar que esta nova imagem está mais afastada do que a antiga do terreno profissional em que atuamos. Mas como poderíamos deixar de compreender e respeitar esta opção existencial visivelmente inspirada numa vivência autêntica.

Destaco do excerto que a visita, para Michalski (1974), acabou desmontando mitos, ao substituir uma imagem idealizada de um mestre teatral por uma figura em trânsito, coerente com sua própria busca. A crítica implícita do texto mostra como essa mudança de foco, do teatro para a experiência humana, forçava um deslocamento, também, das expectativas dos profissionais brasileiros, os obrigando a confrontar o caráter movediço e inacabado do próprio Grotowski.

Figura 48 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 12/07/1974



Fonte: Michalski, 1974.

Nesse contexto, Michalski (1974) então afirma ter apreciado, de certa forma, que, em vez de informações técnicas, a visita ofereceu, para ele, uma experiência humana intensa. A conferência foi, então, descrita como um ato de vulnerabilidade e autodesmitificação, no qual a seriedade ética de Grotowski se sobrepunha à ausência de conteúdos estritamente teatrais. Nesse ponto, o autor demonstra uma reconfiguração de sua expectativa, compreendendo que não se tratava de aprender um método ou um treinamento, mas de testemunhar um outro modo de estar no mundo. Nas palavras de Michalski (1974):

Não senti falta de Grotowski não falar mais do teatro que fez nos últimos 15 anos, ou do teatro que eventualmente faz ainda. Aquilo que ele falou, o rigor, o humanismo e a poesia do seu pensamento, o calor humano que emanava da sua frágil figura, tudo isso enriqueceu-me, colocou-me em xeque e desafiou-me muito mais que a experiência, esta sim apenas teatral, de assistir ano passado em Wroclaw ao seu espetáculo.

Importante destacar que a esperada presença de Grotowski no país se tornou desafiadora, a tal ponto, que refletiu na diminuição do interesse por seu trabalho, o que se evidencia pelas citações a ele na imprensa especializada a partir de agosto de 1974.

No período entre 1970 e 1974, foram cerca de 120 menções, entre pequenas notas e artigos de página inteira. No entanto, entre agosto de 1974 e o fim de 1979, somente 21 menções, e, em sua maioria, pequenas referências a Grotowski por entrevistados, algumas matérias curtas destacando os espetáculos que dirigiu na década anterior ou referências ao livro *Em busca de um teatro pobre*, que teve uma segunda edição publicada em 1976.

Acredito que após a “desconstrução do mito”, como apontou Michalski, e a compreensão de que Grotowski não voltaria à produção espetacular, a crítica teatral brasileira acabou deslocando sua atenção para outras questões.

Era o período do governo de Ernesto Geisel, e nele se consolidou o discurso oficial de uma “abertura lenta, gradual e segura”, estratégia concebida para controlar o ritmo da transição política sem, no entanto, ameaçar a estrutura do regime militar. Cheio de incongruências, na concepção de Napolitano (2014, p. 378), o governo Geisel:

Abusou da censura para controlar a oposição, mas patrocinou uma política cultural que beneficiou muitos artistas que eram notoriamente contra o regime. Essas políticas, longe de serem expressões de um governo hesitante ou indefinido, inscrevem-se em uma estratégia clara de reforçar a autoridade do Estado e, conseqüentemente, dotar o regime e o governo de instrumentos para conduzir a transição para o governo civil com mão de ferro.

Cabe frisar que a distensão da ditadura enfrentou crescentes pressões da sociedade civil, incluindo estudantes, empresários e entidades como a OAB, a partir de 1977. De acordo com Napolitano (2014, p. 430), somente no final de seu mandato, em setembro de 1978, Geisel anunciou a Emenda Constitucional nº 11, que revogava o AI-5, encerrando a censura prévia, a cassação de mandatos, prevendo a volta do *habeas corpus* e extinguindo a pena de morte e a prisão perpétua, concretizando uma agenda de transição para a democracia.

Nesse contexto, teve início também o debate público, ainda que restrito e sob vigilância, sobre a futura Lei da Anistia. A medida, articulada por setores do governo e pressionada pela mobilização da sociedade civil, buscava, simultaneamente, favorecer o retorno dos exilados políticos, aliviar tensões internas e, sobretudo, garantir proteção jurídica aos agentes do Estado envolvidos em violações de direitos

humanos durante a ditadura. Foi sancionada já no governo de João Batista Figueiredo, último presidente da ditadura, em 28 de agosto de 1979.

Importa destacar que, nesta segunda metade dos anos 1970, emergiu uma série de novos coletivos teatrais, muitos vinculados ao teatro independente e ao esforço de renovar práticas e modos de resistência após o declínio de grupos centrais, como o Arena e o Oficina, com experiências voltadas tanto à pesquisa de novas linguagens, quanto ao engajamento cultural.

De acordo com Faria (2013), no segundo tomo de *História do Teatro Brasileiro*, e com o livro *Grupos Teatrais: Anos 70*, de Silvia Fernandes (2000), no Rio de Janeiro, Amir Haddad articulou o grupo Tá na Rua em 1974, precursor do teatro de rua com caráter popular. O grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone também surgiu em 1974, a partir de jovens que montaram *O Inspetor Geral* e se consolidaram com *Trate-me Leão* (1977). Ainda nesse ano, o Ventoforte, dirigido por Ilo Kugli, redefiniu o teatro de bonecos e o teatro infantil a partir da estreia de *História de Lenços e Ventos* (1974).

Em São Paulo, grupos como a Royal Bexiga's Company, o Mambembe, o Teatro Orgânico Aldebarã e o Grupo Tapa exploraram metalinguagem, circo-teatro, teatro besteirol e repertório tradicional, respectivamente. No Rio, entre as iniciativas desse fim de década, surgiram ainda o Grupo Dia a Dia e O Pessoal do Despertar.

Paralelamente, surgiram grupos ligados à militância trabalhista. Em São Paulo, o Ferramenta nasceu em 1975, a partir de um grupo de operários, promovendo teatro popular e debates após as apresentações. O Grupo Forja, criado em 1978, também se articulou junto ao movimento operário do ABC paulista, acompanhando a expansão das lutas sindicais.

No Rio Grande do Sul, surgiram o Teatro Vivo e o Ói Nós Aqui Traveiz. Este último era formado por alunos da Escola de Teatro e comprometidos com o diálogo direto com os movimentos sociais locais. No Nordeste, o Imbuaça foi criado em 1977 em Aracaju, com forte inspiração na cultura popular e no cordel. No Paraná, o Teatro de Bonecos Dadá foi fundado em 1977 em Curitiba.

Conforme Faria (2013, p. 299), 1979 marcou o fim da censura e o início de uma recuperação gradual das liberdades democráticas, nas quais as gavetas se abriram, permitindo que textos antes interditados chegassem ao palco. Entretanto, passada a fase inicial de euforia, uma nova conjuntura começou a se delinear, e a cena teatral, até então fortemente orientada pelas bandeiras da resistência democrática, passou a adquirir novos contornos e demandas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, pude compreender o contexto do teatro produzido no Brasil, especificamente nos deslocamentos entre o Rio de Janeiro e São Paulo, nas décadas de 1960 e 1970. O mergulho nesse momento se mostrou fundamental para a percepção de que os processos envolvidos na construção de um teatro brasileiro se davam em um campo de disputas que partiam de distintas noções de erudito, popular, estrangeiro e nacional.

A imprensa brasileira acompanhava de perto as experiências dos grupos teatrais, registrando seus percursos, discutindo seus métodos e os situando dentro de um amplo horizonte de debates estéticos. Nas páginas da crítica teatral, os processos formativos das companhias refletiam as transformações estruturais no campo cênico, revelando novas formas de concepção coletiva, deslocamentos nos processos criativos e possibilidades de articulação entre as práticas artísticas e reflexões históricas. Esses registros jornalísticos, muitas vezes escritos por críticos que participavam ativamente das disputas simbólicas do período, contribuíram para consolidar um discurso sobre a cena brasileira em que os grupos eram compreendidos como agentes de renovação e portadores de uma sensibilidade política imbricada nas inquietações de seu tempo.

Nesse sentido, os processos de transformação pelos quais passaram o Teatro de Arena e o Teatro Oficina ao longo dessas duas décadas são exemplares dos diálogos e disputas que existiam em relação aos rumos do teatro brasileiro. A imprensa, ao acompanhar essas trajetórias de convergências e contrastes, colaborava para o aprofundamento do debate sobre identidade cultural, autonomia artística e os caminhos de renovação do teatro brasileiro.

Para além de si, nosso teatro também estava sendo atravessado por um conturbado período histórico, em níveis local e global. De lutas pela independência dos países ainda colonizados às disputas entre as potências da Guerra Fria, passando pelos movimentos de contestação dos comportamentos e de deposição autoritária de governantes eleitos democraticamente. O teatro brasileiro também recebia as ondas desse *theatrum mundi*.

No entanto, não era o único. Na Polônia, Grotowski iniciava seu trabalho como diretor de um coletivo que logo se tornaria referência internacional, seja como inspiração, seja como provocação, numa pesquisa que se desdobraria em outras

tantas partes de um mesmo desejo, um mesmo impulso de aproximar arte e vida, de dissolver fronteiras entre prática estética e experiência humana.

Nesta tese busquei entrever as intersecções entre essas grandezas e como elas produziram interesses, afetos, inspirações, descobertas e desencantos.

Primeiramente, ao situar o panorama do teatro brasileiro e suas principais questões, procurei mapear as fricções entre seus projetos estéticos, disputas ideológicas e modos de organização coletiva que redefiniram a cena nos anos 1960 e 1970, tomando os percursos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, principalmente, como representantes desses processos.

Em seguida, dediquei-me a refletir sobre como esse contexto dialogava, de maneira nem sempre linear, com a chegada das propostas de Grotowski difundidas pela crítica teatral, revelando apropriações criativas, mal-entendidos produtivos e usos estratégicos de sua obra. Ao articular os planos nacional e internacional, o político e o estético, o coletivo e o subjetivo, procurei compreender como esses encontros transformaram as práticas e imaginários teatrais, e identificar suas marcas no modo como o teatro brasileiro pensou sobre si mesmo naquele período de intensas reconfigurações.

Por fim, empreendi a análise sobre como o contraste entre o Grotowski imaginário e o real transformou essa relação. De que modo a distância entre sua figura mítica, construída, em grande medida, pela crítica, pelo lançamento do livro *Em busca de um teatro pobre* no Brasil em 1971, e pelas expectativas projetadas pela classe teatral, colidiu com a materialidade concreta de suas pesquisas e das reconfigurações de sua trajetória. A própria vinda de Grotowski ao país, em 1974, intensificou esse descompasso, pois, ao mesmo tempo que confirmava o alcance de sua reputação, expunha também as discrepâncias entre o idealizado e a experiência efetiva de seu trabalho, fazendo emergir novas interpretações, resistências e reinvenções.

Nessa perspectiva, visei neste trabalho compreender como essa tensão não apenas moldou a recepção de Grotowski no Brasil, mas também reconfigurou, de maneira decisiva, a autopercepção do teatro brasileiro diante de suas utopias e contradições.

Importante destacar que, após a vinda de Grotowski ao Brasil, a não realização da proposta de trabalho com artistas locais e, tampouco, o retorno para apresentação do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* em fevereiro de 1975, como chegou a ser

especulado pela imprensa, houve uma retração do interesse sobre ele e suas pesquisas.

Figura 49 – Imagem do artigo publicado no Estadão, 16/01/1980



Fone: Estadão, 1980.

Grotowski voltou a aparecer na imprensa especializada em 1980. Em 16 de janeiro foi publicada a nota "*Grotowski entre os índios mexicanos*", no jornal O Estado de São Paulo, que dava conta de uma viagem dele e seu grupo ao México, e era carregada no tom crítico, afirmando que ele acabava de "se embrenhar na selva (...) para um trabalho com os índios huicholes". A nota citava a posição de um crítico mexicano, Fernando de Ita, sobre a viagem e, de acordo com ele:

Talvez os europeus necessitem desses contatos para sentir que não morreram de todo e que o mundo é como um ser vivo (...) não são mais que hippies burocratizados, que vagam pelo mundo divertindo-se sobre a liberação, quando na verdade eles são os primeiros que estão sujeitos às duras normas de seus Estados e universidades.

Destaco a decisão editorial de divulgar essa viagem específica e de incorporar nela os comentários do crítico mexicano. Quando citei, na seção anterior, que a escolha de Grotowski pelo Parateatro (em 1980 já era o Teatro das Fontes) gerou o sentimento de uma espécie de traição por afirmar "sair" do teatro, essa nota me vinha à mente.

Com maior destaque, em 1º de março, foi publicada a tradução do artigo de Margareth Croyden, “O que terá acontecido a Jerzy Grotowski”, originalmente divulgado no The New York Times.

Figura 50 - Imagem do artigo publicado no Jornal do Brasil, 01/03/1980



Fonte: Croyden, 1980.

A matéria relatava a participação da autora no evento *The Tree of People*¹⁰², após uma palestra sobre o trabalho parateatral de Grotowski no Centro de Pesquisas Teatrais de Milão. Ao narrar essa experiência, combinava descrição e reflexão para destacar a busca do diretor por uma prática que ultrapassasse o espetáculo e privilegiasse uma cultura ativa, enfatizando elementos importantes do parateatro,

¹⁰² Sobre este e outros eventos parateatrais, ver: Olinto (2016).

como a suspensão da representação e a intensificação da presença, fundada no encontro direto e no presente.

‘O que estivemos buscando’, disse ele, ‘foi uma arte em que não houvesse mais necessidade de separar o homem do seu produto o ator do espectador, mas não estivemos buscando uma arte que incluíse o espectador na produção nem quisemos fazer teatro nas ruas Estamos procurando uma solução diferente’.

O artigo lembrava, ainda, os rumos de Grotowski após sua projeção internacional nos anos 1960, quando, após o sucesso do Teatro Laboratório, ele se retirou gradualmente da cena pública para se dedicar às experiências sem espectadores e de caráter não teatral. Esse recuo alimentou especulações e acusações de ser hermético, isolacionista ou secreto, até que, no final dos anos 1970, o diretor reapareceu pontualmente para reiterar que sua pesquisa já não se orientava pelo teatro-espetáculo, mas por um processo interior e antropológico. Nesse movimento, o texto sugere que o silêncio de Grotowski se tornou o elemento mais enigmático e revelador de sua trajetória.

Na introdução deste trabalho, mencionei a existência de diferentes momentos de interesse pelas pesquisas grotowskianas e indiquei que o foco desta tese recai sobre o primeiro deles. Gostaria, agora, de esboçar brevemente os demais momentos e alguns apontamentos de suas intersecções com o Brasil, de modo a sugerir horizontes possíveis e ainda pouco explorados, para investigações futuras.

Cabe frisar que a reaparição do nome de Grotowski na imprensa brasileira, ao longo da década de 1980, se tornou mais recorrente à medida que Eugenio Barba passou a despertar maior atenção na classe teatral. Esse movimento coincidiu com a consolidação dos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas, cujos estudantes e pesquisadores buscavam ampliar o campo de debate e de circulação de referências.

O interesse crescente pelo trabalho de Barba e do Odin Teatret¹⁰³ gerou uma nova onda de curiosidade sobre Grotowski, reforçada por suas participações na ISTA

¹⁰³ O Odin Teatret foi fundado por Eugenio Barba em 1964, inicialmente em Oslo, reunindo jovens que haviam sido recusados pelas escolas tradicionais de teatro. Poucos anos depois, o grupo se estabeleceu em Holstebro, na Dinamarca, onde desenvolveu um trabalho contínuo de pesquisa cênica, treinamento de atores, criação coletiva e intercâmbio cultural. Em 1979, Barba fundou, no âmbito do grupo, a International School of Theatre Anthropology (ISTA), consolidando o Odin como um dos principais centros internacionais dedicados ao estudo da antropologia teatral e às práticas atorais.

e em palestras em diversos países europeus. No Brasil dos anos 1980, o ambiente de reabertura política e a sensação de novos horizontes estimularam artistas e pesquisadores a buscarem contato direto com essas experiências: muitos viajaram para assistir às apresentações, realizar estágios e, posteriormente, convidar integrantes do Odin para atividades no país.

Conforme discutido anteriormente, quando veio ao Brasil, Grotowski estava profundamente envolvido na pesquisa parateatral e, a partir de 1976, realizou viagens para diversos países, movimento que marcou a transição para a fase denominada Teatro das Fontes, na qual renovava a exploração de elementos transculturais e o reconduziu, de certo modo, a procedimentos mais próximos da pesquisa cênica, ainda que preservasse a decisão de não produzir espetáculos. Tratava-se de um aprofundamento na investigação do ser humano, utilizando a linguagem do trabalho cênico como instrumento e não como finalidade artística.

Essa etapa perdurou até 1981, quando a crise polonesa, já em curso há algum tempo, atingiu seu limite com a imposição da lei marcial, medida que tornou insustentável a permanência de Grotowski e companhia no país. Enquanto a maioria dos integrantes retornou à Polônia pouco depois, Grotowski seguiu para os Estados Unidos e só voltaria à Europa anos mais tarde. O Teatro Laboratório encerrou oficialmente suas atividades em 1984.

Grotowski foi para os Estados Unidos, onde realizou conferências e atividades formativas pontuais até se fixar em Irvine, na Califórnia. Naquele espaço, encontrou condições para dar continuidade às suas pesquisas a partir do ponto em que haviam sido interrompidas. O projeto *Objective Drama Research* foi desenvolvido ao longo de três anos, se constituindo num modo de trabalho que organizava procedimentos e princípios recorrentes em distintas fases de sua trajetória.

Paralelamente, Grotowski procurava um lugar estável na Europa, encontrando na comuna de Pontedera, na Itália, o espaço ideal para se fixar. Em 1982, esteve no país para uma série de conferências em Roma e, em 1986, inaugurou o Workcenter of Jerzy Grotowski.

De se notar que, com um novo impulso de interesse no Brasil, alguns artistas e pesquisadores buscaram se aproximar de Grotowski ou de colaboradores ligados

às pesquisas do diretor. Celina Sodré¹⁰⁴ esteve nos Estados Unidos; Cacá Carvalho¹⁰⁵ foi à Itália; Luís Otávio Burnier¹⁰⁶ passou por Pontedera após seu estágio na França; e membros do Grupo Galpão¹⁰⁷ também viajaram ao país.

Em 1992, o Brasil recebeu uma nova edição de *Em Busca de um Teatro Pobre* e, poucos anos depois, em 1996, Grotowski realizou sua segunda e última passagem pelo país. Durante o evento promovido pelo Sesc São Paulo, Grotowski estava bastante fragilizado pela doença. Houve uma apresentação, para um grupo reduzido, de sua opus *Action* e oficialização de Thomas Richards como responsável pela continuação de suas pesquisas, passando a incluir o nome deste no Workcenter.

Ao longo dessa mesma década, a pesquisa universitária em Artes Cênicas se firmava e o pensamento de Grotowski passou a integrar, de modo mais presente, o campo acadêmico. Após sua visita, e sua morte em 1999, esse movimento ganhou força, levando pesquisadores como Tatiana Motta Lima, Fernando Mencarelli, entre outros, a períodos de pesquisa sobre o Workcenter, como no projeto *Tracing Words Across*, revisitando e acompanhando os novos desdobramentos dos trabalhos e, de algum modo, os incorporando a seus processos pedagógicos.

Nesse contexto, com a circulação no Brasil dos livros de Eugenio Barba, e, especialmente, com o lançamento de *A Terra de Cinzas e Diamantes*, em 2006, o interesse pela figura de Grotowski ganhou novo fôlego. Para mim, em particular, a leitura dessa obra foi decisiva: Grotowski deixou de ser uma referência remota e passou a constituir um campo de investigação plenamente tangível.

Ingressei no curso de Artes Cênicas da UEL em 2005, em um ambiente com o qual Barba e o Odin Teatret mantinham relações estreitas tanto com o departamento quanto com a cidade, participando com recorrência do Festival Internacional de

¹⁰⁴ Celina Sodré (1954) é uma diretora teatral brasileira, fundadora do Studio Stanislavski. Doutora em Artes Cênicas pela Unirio, se destaca pela pesquisa do treinamento psicofísico do ator e na reelaboração crítica de tradições associadas a Stanislavski e Grotowski.

¹⁰⁵ Cacá Carvalho (1953) é um ator e diretor teatral brasileiro, conhecido por sua atuação no Grupo Macunaíma sob direção de Antunes Filho, sua presença em produções televisivas e pelo trânsito entre manifestações teatrais experimentais e tradicionais.

¹⁰⁶ Luís Otávio Burnier (1956-1995) foi um mímico, ator, diretor, pesquisador e professor de teatro. Fundou, em 1985, o LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – onde desenvolveu a “mimesis corpórea” e a “dança pessoal”, técnicas de atuação corporal e energética que deixaram legado duradouro na formação de atores no Brasil. Autor de *A Arte de Ator: da Técnica à Representação*, Burnier sistematizou no livro seus métodos de treinamento e atuação.

¹⁰⁷ O Grupo Galpão foi criado em 1982, realizando uma pesquisa de linguagem a partir de tradições populares, reelaborações de clássicos, diálogo constante com diretores convidados, práticas colaborativas e o teatro de rua.

Londrina (FILO). Foi nesse período que assisti ao solo *Salt*, de Roberta Carreri, dirigido por Barba, e participei de uma masterclass com ela. Movida por esse universo, li *A terra de cinzas e diamantes* assim que foi publicado e fui profundamente impactada pelo Grotowski que se revelava no livro, senti uma espécie de chamado à aventura que, quase naturalmente, me conduziu a outro deslocamento: em 2006, deixei o curso em Londrina e ingressei na Licenciatura em Artes Cênicas (depois, Arte–Teatro) da Unesp. Havia algo naquele livro que dialogava diretamente com minha formação naquele momento.

Em 2007, a Editora Perspectiva, em parceria com o Sesc São Paulo, publicou *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. O evento de lançamento contava com a participação de Carla Pollastreli, presença importante e revisora da obra escrita de Grotowski, e exibiu uma filmagem de *O Príncipe Constante*. Na ocasião, eu era estagiária do Sesc Pinheiros e, ciente do meu interesse sobre a pesquisa grotowskiana, a minha chefe me convidou para acompanhá-la. Ouvir a fala de Carla, assistir ao filme e, posteriormente, ler o livro tiveram profundos impactos na minha trajetória. Ali compreendi que seguiria o caminho da pesquisa, e que, de alguma forma, Grotowski seria um de seus eixos fundamentais.

Devo frisar que não escrevo sobre mim num sentido narcísico, mas como meio de ilustrar como a discussão e disseminação das pesquisas de Grotowski estavam em circulação no país: um aumento nas publicações de e sobre Grotowski e seus companheiros passou a acontecer, uma quantidade maior de pesquisas acadêmicas realizadas sobre o tema, bem como uma ampliação de eventos acadêmicos, como encontros, seminários e simpósios em torno de suas pesquisas.

Nesse sentido, percebo que a relação entre Grotowski e os interessados no Brasil vem se reconfigurando e, no entanto, há muito ainda a se compreender sobre esses processos. Nesta tese dediquei-me a descobrir, reconhecer, explorar e encaminhar uma tentativa de desvelamento dessa relação, expandindo nossas possibilidades de compreensão e inspiração, contudo, ciente de que o tema não se esgota nela.

REFERÊNCIAS

AMIR HADDAD. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1970. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 02 maio 2025.

ANDRADE, Ilda. *Grotowski no Collège de France*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

ANDRADE, Ilda. *O ator santo de Grotowski*. 2012. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Arte - Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

APOLINÁRIO, João. Um monólogo em ‘Lá’ menor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1969. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/> Acesso em: 09 maio 2025.

ATIVIDADES do teatro polonês em 66. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1967. 2ª seção, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 10 ago. 2024.

BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBOSA JÚNIOR, Dimas. A representação da crise de identidade no drama lírico 'O assalto', de José Vicente, e a nova estética teatral da geração de 1969. *Revista LANDA*, v. 6, p. 126-143, 2017.

BERLINCK, Manoel. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

BERTUCCI, Patricia. Apropriação da cidade enquanto experiência cenográfica e embate contra a ditadura militar: Na selva das cidades (Teatro Oficina e Lina Bo Bardi, 1969). *Revista Rapsódia*, v. 1, n. 15, p. 150-163, 2021.

BIO TOLEDO, Paulo. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós-1964. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 180-190, jul. 2015.

BIO TOLEDO, Paulo. Crítica e celebração em Roda viva – 1968/2018. *Olhares*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 32-41, 2019.

BIO TOLEDO, Paulo. *Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BIO TOLEDO, Paulo. *Impasses de um teatro periférico: as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BIO TOLEDO, Paulo; NEIVA, Sara Mello. Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960. *Revista Aspas*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 67-80, dez. 2015.

BIO TOLEDO, Paulo; RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Experimentalismo e politização na dramaturgia brasileira da década de 1960: do Seminário de Dramaturgia no Teatro de Arena à peça Mutirão em Novo Sol. *Cena*, Porto Alegre, n. 19, 2016.

BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? *Latin American Theatre Review*, Lawrence, p. 45-53, primavera 1970.

BORGHI, Renato. In: *Simpósio Teatro Oficina: Seis décadas de cena radical brasileira* #02. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xs_sclBdBmY&t=9230s Acesso em: 13 maio 2025.

BRANDÃO, Tânia. *A construção*. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/181103-a-construcao>. Acesso em: 25 ago. 2025.

CANALES, Luis. O Homossexualismo como Tema no Moderno Teatro Brasileiro. *Luso-Brazilian Review*, v. 18, n. 1, p. 173-182, Summer, 1981.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel* (c. 1970). 2007. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARREIRA, André. Grotowski y el teatro de grupo en el Brasil: el presente/ausente. *Cuadernos de Picadero*, Buenos Aires, n. 5, p. 67-79, mar. 2005.

CARREIRA, André; GRAMMONT, Guiomar; ROJO, Sara; VILLAR, Fernando (org.) *Mediações Performáticas latino - americanas II*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

CARREIRA, André. Referências Grotowskianas: Tensões Criativas na Cena Contemporânea Brasileira. *Revista Contrapontos - Eletrônica*, v. 10, n. 3, p. 314-320, set.-dez. 2010.

CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHEGA ao Rio de Janeiro o maior diretor de teatro. *Jornal A Crítica*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1974. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 16 set. 2025.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato*: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CROYDEN, Margaret. O que terá acontecido a Jerzy Grotowski? *Jornal do Brasil*, 01 mar. 1980. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 11 out. 2025.

DEL RIOS, Jefferson. Grotowski no Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 jan. 1974. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do> Acesso em: 18 ago. 2025.

DUNN, Christopher. “Nós somos os propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. *ArtCultura*, Uberlândia, p. 11-36, mar. 2008.

ENTRE a praça Roosevelt e o largo Padre Péricles, uma avenida suspensa. *Folha de São Paulo*, p. 1., 18 set. 1969. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do> Acesso em: 23 maio 2025.

EM BUSCA de um teatro pobre. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 set. 1971. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/> Acesso em: 27 set. 2025.

FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2013.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, n. 3, p. 181-203, set. 2017.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais: Anos 70*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FESTIVAL DE EDIMBURGO começa com muita fama. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 7, 02 maio 1968. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/> Acesso em: 02 dez 2024.

FESTIVAL DE EDIMBURGO terá Schubert e Britten. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2º caderno, p. 5, 25 jun. 1968. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do> Acesso em: 03 dez. 2024.

FILHO, William Helal. Eva Wilma: A história real da foto de atrizes em passeata contra a censura na ditadura militar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mai. 2021. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/eva-wilma-verdadeira-historia-da-foto-de-atrizes-em-passeata-contr-censura-em-1968.html> Acesso em: 23 fev. 2025.

FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & companhia: origens e legado*. Tradução de Isa Etel Kopelman. São Paulo: É Realizações, 2015.

FUMAROLLI, Marc. External Order, Internal Intimacy: An Interview with Jerzy Grotowski. *The Drama Review: TDR*, v. 14, n. 1, p. 172-177, autumn, 1969.

FUSER, Fausto. Um demônio que parece Grotowski. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 1972. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do> Acesso em: 11 ago. 2025.

FUSER, Fausto. Grotowski explica sua obra e afasta equívocos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1972. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do> Acesso em: 11 ago. 2025.

FUSER, Fausto. Grotowski desmistifica Grotowski. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de jan. 1973. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do> Acesso em: 12 ago. 2025.

GARCIA, Miliandre. A arte como testemunho: texto, cena e contexto em Roda viva (1967-1968). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 88, p. 133-162, 2024.

GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.

GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 33, p. 144-177, dez. 2018.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). *Varia História*, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 357-398, maio/ago. 2016.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GARCIA, Silvana. Apocalipse cum Brasília figura: traços da presença de Grotowski no Brasil. *Cuadernos de Picadero*, Buenos Aires, n. 5, p. 81-92, mar. 2005.

GEBRAN, Philomena. ‘A construção’: retrato da histeria religiosa. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1969. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 21 jul. 2025.

GONÇALVES, Marcos; HOLLANDA, Heloisa. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

GONÇALVES, Martim. A melhor coisa agora em nossos palcos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1969. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/> Acesso em: 16 abr. 2025.

GONÇALVES, Martim. Grotowski e o texto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1971. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/> Acesso em: 28 jun. 2025.

GONÇALVES, Martim Jerzy Grotowski não gosta de improvisação. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1971. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/> Acesso em: 28 jun. 2025.

GONÇALVES, Martim. "Teatro por fotografia". *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1968. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/> Acesso em: 16 abr. 2025.

GONÇALVES, Martim. Nem tudo é invenção. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1969. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/> Acesso em: 16 abr. 2025.

GOENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. São Paulo: Ática, 1987.

GROTOWSKI entre os índios mexicanos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1980. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/acervo/> Acesso em: 24 out. 2025.

GROTOWSKI, Jerzy. "A Kind of Volcano". In: *Gurdjieff: Essays and Reflections on the Man and His Teaching*. Ed. Bruno De Panafieu, Jacob Needleman, and George Baker. New York: Continuum, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. Encontro com Grotowski. *Cadernos de Teatro do Tablado*, Rio de Janeiro, n. 55, out.-nov.-dez. 1972.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 - 1969*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislavski. Tradução de Ricardo Gomes. *Revista Folhetim*, São Paulo, n. 9, p. 3-21, jan./abr. 2001.

GUIMARÃES, C. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Revista Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 24, 1978.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc SP, 2006.

HELIODORA, Bárbara. Introdução simplificada ao complexo Grotowski. *Jornal do Brasil*, 31 jan. 1970. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 19 abr. 2025.

HERNANDEZ, Miguel Fernando Soares. *Ensemble dos atores – ensemble dos espectadores: relações, contágios e inversões no Teatro Oficina*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO. Presencia de Jerzy Grotowski. *Cuadernos de Picadero*, cuaderno nº 5, marzo 2005.

JERZY GROTOWSKI está em S. Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 jul. 1974. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/acervo/> Acesso em: 07 jul. 2025.

JERZY GROTOWSKI profetiza o fim do teatro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 jul. 1974. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/acervo/> Acesso em: 11 set. 2025.

KOSOVSKI, Lidia; SANTANA, Jussilene. MAM: 1964–1970 de portas abertas para as artes cênicas. *Moringa*, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 229-252, jan./jun., 2022.

LEITE, Adeth. Teatro-Laboratório. *Diário de Pernambuco*, Recife, segundo caderno, p. 601, fev. 1969. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 15 abr. 2025.

LEMO, Vítor Manuel Carneiro. *Gracias Señor*: análise de uma proposta para a atuação. 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LOPES, Gustavo Esteves. *Ensaio de terrorismo*: história oral da atuação do Comando de Caça aos Comunistas. Salvador: Editora Pontocom, 2014.

MACIEL, Luiz Carlos. O lixo que cintila na selva das cidades. *O Pasquim*, p. 23, 16-22 out. 1969. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 13 mar. 2025.

MAGALDI, Sábato. Grotowski ia falar de teatro. Falou do mundo como um guru. *Jornal da Tarde*, 11 jul. 1974. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 19 out. 2025.

MATRICARDI, Luciano. *As pesquisas transculturais de Jerzy Grotowski*: trabalho sobre si, modos de percepção e cantos tradicionais no percurso do Teatro das Fontes à Arte como Veículo. 2022. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. *Aperta-se o cerco ao cinema e teatro*. [s.d.]. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/aperta-se-o-cerco-ao-cinema-e-teatro>. Acesso em: 21 maio 2025.

MENCARELLI, Fernando. Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil. *Mediações Performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MICHALSKI, Yan. A selvagem beleza da “Selva”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1969. Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 12 mar. 2025.

MICHALSKI, Yan. A voz ativa de “Roda Viva” (II). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1968. Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 16 nov. 2024.

MICHALSKI, Yan. Construção, Comunidade, Comunicação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1969. Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 18 abr. 2025.

MICHALSKI, Yan. Grotowski: a mística de um novo teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 set. 1971. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 01 abr. 2025.

MICHALSKI, Yan. Grotowski: o monge da pesquisa teatral. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 1971. Caderno B, p. 1. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 01 abr. 2025.

MICHALSKI, Yan. Grotowski, pesquisador do ser humano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1974. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 12 jun. 2025.

MICHALSKI, Yan. Grotowski no Brasil? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 abr. 1970. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 12 jun. 2025.

MICHALSKI, Yan. Grotowski - Uma vanguarda de verdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 maio 1968. Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 12 dez. 2024.

MICHALSKI, Yan. “Lá”, peça duplamente digestiva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 out. 1969. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 01 jun. 2025.

MICHALSKI, Yan. Métodos poloneses de trabalho do ator. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1966. Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 27 nov. 2024.

MICHALSKI, Yan. No teatro (com Brecht) o grupo Oficina voltou a dominar a temporada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 de jan. 1970. Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 23 jun. 2025.

MICHALSKI, Yan. O sentido de uma visita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1974. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 29 set. 2025.

MICHALSKI, Yan. O teatro pobre de Samuel Beckett. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1969. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 29 ago. 2025.

MICHALSKI, Yan. Roda Viva. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968. 1º Caderno, p. 10. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 12 jun. 2025.

MICHALSKI, Yan. Teatro de treze filas: uma concepção diferente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1966. Caderno B, p. 4. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 24 nov. 2024.

MICHALSKI, Yan. Temporada polonesa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out. 1966. Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 24 nov. 2024.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MISSÃO. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 3, 08 out. 1965. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 06 nov. 2024.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOTTA LIMA, Tatiana. Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento. *Revista sala preta*, v. 16, n. 2, 2016.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Les mots pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974*. 2008. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

OLINTO, Lidia. *A Precisão Psicofísica: um estudo comparativo entre os espetáculos Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris de Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) Instituto de Artes (IAR), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

OLINTO, Lidia. *Conjunctio Oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e Companhia*. 2016. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes (IAR), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

OLINTO, Lidia; ALMEIDA, Karina. Grotowski e a política. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 4-30, jan./mar. 2018.

OSCAR, Henrique. A construção. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1969. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 24 jun. 2025.

OSCAR, Henrique. O assalto. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1969. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 24 jun. 2025.

OSCAR, Henrique. O assalto (II). *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1969. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 24 jun. 2025.

OSCAR, Henrique. Teatro de Varsóvia no festival de Spoleto. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, edição 13666, p. 2, 07 jun. 1967. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 04 dez. 2024.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Textos, canções e sons no Brasil pós-1964: o Grupo de Teatro Opinião em cena. *Revista Cena*, Curitiba, v. 5, n. 3, p. 289-307, jul./set. 2020.

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. *Revista História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 135-163, 2003.

PECORELLI, Biagio. *A pulsão performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba antropófaga e Acordes*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PEIXOTO, Fernando. Caos & fúria de um jovem rebelde. *Correio da Manhã*, 10 out. 1969. Segundo caderno, p. 1. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 28 maio 2025.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1985.

PEIXOTO, Fernando. Um ator santo para um teatro pobre. *Correio da Manhã*, 14 de nov. 1969. Segundo caderno, p. 1. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 24 mar. 2025.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PROPOSTA a vinda de Grotowski ao Brasil. *O Estado de São Paulo*, 12 maio 1971. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/acervo/> Acesso em: 13 set. 2025.

REVISTA *DIONYSOS*, Rio de Janeiro, n. 24, 1978.

REVISTA *DIONYSOS*, Rio de Janeiro, n. 26, 1982.

RIBEIRO, Cristina. *The Living Theatre e a criação coletiva: intersecções no teatro brasileiro*. 2016. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Eliana. *Celso Nunes sem amarras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RODRIGUES, Eder. *A dinâmica da produção teatral de Ruth Escobar: Entre estética e poder, arte e resistência*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

SABINO, Thiago Miguel. *Lacunas e Raízes: Em busca dos princípios do Teatro das Fontes de Jerzy Grotowski*. 2024. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

SABINO, T. M. R. C. L. *Espiritualidade e Ritual em Propostas Teatrais de Jerzy Grotowski*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

SAID, Ana Maria. Teatro de Arena de São Paulo: reflexões sobre política, arte e formação. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 31, n. 61, p. 539-588, jan./abr. 2017.

SAMPAIO, Daniele. *Agentes invisíveis e modos de produção nos primeiros anos do Workcenter of Jerzy Grotowski*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SANTOS, Patrícia Freitas dos. *Pedagogia da atuação: um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal no exílio latino-americano*. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SCHINO, Mirella. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SILVA, Maria Christina da. *O Teatro de Arena na arena do Brasil*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SODRÉ, Celina. *Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos*. 2014. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SOUZA, Fabio Silva de. A cultura popular na perspectiva dos intelectuais do Movimento de Cultura Popular do Recife. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 151-168, jul.- dez. 2015.

TEATRO EXPERIMENTAL. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 13993, p. 6, 4 jul. 1968. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 16 fev. 2025.

THE RECORD, 19 ago. 1969.

VAN Jafa. Opinião (censurada) em São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 maio 1965. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 11 nov. 2024.

VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71). *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 203-224, jul. 2015.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou: a aventura de uma geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.