

**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP**

**Instituto de Artes – IA**

**Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado**

**Estética e Poéticas Cênicas**

**Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha Sabino**

**O TEATRO PARA ALÉM DO TEATRO: ESPIRITUALIDADE E RITUAL  
EM ENCENAÇÕES DE JERZY GROTOWSKI**

**SÃO PAULO  
2016**

**Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha Sabino**

**O teatro para além do teatro: espiritualidade e ritual em encenações de  
Jerzy Grotowski**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós- Graduação em Artes do  
Instituto de Artes da UNESP.

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

**São Paulo**

**2016**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP

S116t

Sabino, Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha, 1985-

O Teatro para além do teatro: espiritualidade e ritual em encenações de Jerzy Grotowski / Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha Sabino. - São Paulo, 2016.

211 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marianna Francisca Martins Monteiro  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Espiritualidade. 2. Grotowski, Jerzy -- 1933-1999. 3. Ritual.  
4. Teatro – Séc. XX. I. Monteiro, Marianna Francisca Martins. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha orientadora Marianna Monteiro pelas provocações, indagações, ensinamentos e abertura ao diálogo.

À Maria Eliza, por me ajudar a percorrer toda caminhada no teatro e na vida.

A minha mãe e meu pai, Marina e Waldemir.

Agradeço aos parceiros do Teatro de Fricção e a meus amigos e amigas, especialmente, Ângela Consiglio, Gilberto Costa e Renato Mendes. A Leandro Perez, Laura Salerno e Mayara Gabaldi.

À Luci Savassa pela parceria e ajuda em algumas traduções, discussões e pela inspiração e apoio nos momentos mais difíceis.

Agradeço a CAPES pelo apoio por essa pesquisa.

A Aquele (ou Aquilo) que me permitiu tudo isso.

*“Desde que comecei a pensar, tive uma preocupação tão profunda com a afirmação espiritual da minha existência, que tudo o mais me foi indiferente.”*

*(Franz Kafka)*

## RESUMO

O percurso artístico de Jerzy Grotowski é marcado pela constante transformação e revisão de procedimentos. Ainda na fase em que o artista dedicou-se à elaboração de espetáculos, pode-se identificar esse movimento. Contudo, apesar de transformações e rupturas, é possível encontrar certas constantes. Frequentemente, Grotowski buscou aproximar seu trabalho artístico a questões ligadas ao ritual. Ao adotar, como perspectiva de análise, as temáticas da espiritualidade e do ritual, a pesquisa visa a encontrar as continuidades sob as rupturas em alguns processos de espetáculos de Grotowski. Pautado em Pierre Hadot e Michel Foucault, o trabalho utiliza a noção de espiritualidade em sentido amplo, não restrito a religião. A partir de Victor Turner e Richard Schechner, a pesquisa propõe refletir sobre as relações e as fricções entre cena e ritual nas propostas de Grotowski. Para a compreensão dos trabalhos do artista, além da análise dos textos dele próprio, o estudo embasa-se na pesquisa de Tatiana Motta Lima sobre as “palavras praticadas” do encenador.

**Palavras-chave:** Espiritualidade. Jerzy Grotowski. Teatro e Ritual.

## **ABSTRACT**

The artistic path of Jerzy Grotowski is marked for constant transformation and revision of procedures. Even in the moment that the artist devoted his work to creation of performances, it is possible to identify this movement. However, despite of changes and ruptures, it can be found certain constants. Frequently, Grotowski tried to approximate his artist work to issues related to ritual. Adopting as analytical perspective the themes of spirituality and ritual, this research seeks to find the continuities behind the ruptures in some Grotowski's performances. Based in Pierre Hadot and Michel Foucault, the work uses the notion of spirituality in broad sense, not restricted to the religion. From Victor Turner and Richard Schechner, the research proposes to discuss about the relationship and the frictions between scene and ritual in Grotowski's proposals. In order to comprehend his works, beyond of the analysis of Grotowski's texts, this study was based on the research of Tatiana Motta Lima, about the "Palavras praticadas" of Polish director.

**Keywords:** Jerzy Grotowski. Spirituality. Theater and Ritual.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                                                                                     |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                                                                                             | <b>09</b> |
| <b>CAPÍTULO 1: Grotowski é filho de alguém: A relação entre espiritualidade e teatro em Antepassados Artísticos de Jerzy Grotowski – Apontamentos preliminares à guisa de contextualização.....</b> | <b>20</b> |
| <b>1.1 Definindo o campo da Espiritualidade .....</b>                                                                                                                                               | <b>22</b> |
| <b>1.2 Influências e tradições .....</b>                                                                                                                                                            | <b>25</b> |
| <i>1.2.1 O Teatro e o Romantismo Polonês .....</i>                                                                                                                                                  | <i>27</i> |
| <i>1.2.2 A experiência do grupo Reduta.....</i>                                                                                                                                                     | <i>30</i> |
| <i>1.2.3 O legado de Stanislavski.....</i>                                                                                                                                                          | <i>34</i> |
| <b>1.3 Tradição e traição .....</b>                                                                                                                                                                 | <b>47</b> |
| <b>CAPÍTULO 2: Ritual no Teatro ou Teatro no Ritual? Rito, Jogo e Encenação...53</b>                                                                                                                | <b>53</b> |
| <b>2.1 Teatro como meio para espiritualidade: rastreando o(s) objetivo(s) das propostas de Grotowski .....</b>                                                                                      | <b>54</b> |
| <b>2.2 Primeiras aproximações com o rito em busca de um trabalho espiritual .....</b>                                                                                                               | <b>58</b> |
| <i>2.2.1 Teatro e Ritual.....</i>                                                                                                                                                                   | <i>60</i> |
| <i>2.2.2 Os primeiros espetáculos.....</i>                                                                                                                                                          | <i>63</i> |
| <b>2.3 A influência do Hinduísmo .....</b>                                                                                                                                                          | <b>68</b> |
| <b>2.4 O Arquétipo: em busca do “segredo” para a cena ritual. Algumas correções de rota.....</b>                                                                                                    | <b>78</b> |
| <i>2.4.1 Os Antepassados: Teatro, Jogo e Ritual.....</i>                                                                                                                                            | <i>82</i> |
| <b>2.5 Quadros de Resumo .....</b>                                                                                                                                                                  | <b>93</b> |



|                                                                                                                                                                                                                             |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>CAPÍTULO 3: Liminal e Liminoide: Limites das propostas de encenação.....</b>                                                                                                                                             | <b>95</b>  |
| 3.1 Liminaridade.....                                                                                                                                                                                                       | 99         |
| 3.2 Liminal e liminoide.....                                                                                                                                                                                                | 103        |
| <b>CAPÍTULO 4: Rumo ao despojamento de Jó. Ritual: Abandono e Encontro?..</b>                                                                                                                                               | <b>112</b> |
| 4.1 Stanislaw Wyspianski.....                                                                                                                                                                                               | 113        |
| 4.2 Akropolis de Wyspianski.....                                                                                                                                                                                            | 116        |
| 4.3 Akropolis de Jerzy Grotowski.....                                                                                                                                                                                       | 120        |
| 4.4 A participação Ritual .....                                                                                                                                                                                             | 125        |
| 4.5 Cena e ritual em Akropolis.....                                                                                                                                                                                         | 133        |
| <b>CAPÍTULO 5: Exercícios Espirituais I: Magia, ciência e religião. Uma possível<br/>dimensão terapêutica- “psicanalítica” no trabalho do Ator Santo. ....</b>                                                              | <b>137</b> |
| 5.1 Dr. Fausto .....                                                                                                                                                                                                        | 142        |
| 5.2 Treinamento espiritual.....                                                                                                                                                                                             | 148        |
| 5.3 O Processo .....                                                                                                                                                                                                        | 153        |
| 5.4 A Psicoterapêutica teatral .....                                                                                                                                                                                        | 157        |
| 5.5 O Karma Yoga do Ator.....                                                                                                                                                                                               | 161        |
| <b>CAPÍTULO 6: Exercícios Espirituais II. Organicidade como via para tornar-se o<br/>que era ou a aceitação de si como transformação de si: As experiências de O<br/>Príncipe Constante e Apocalypsis cum figuris. ....</b> | <b>166</b> |
| 6.1 O Príncipe Constante.....                                                                                                                                                                                               | 167        |
| 6.1.1 O processo atoral.....                                                                                                                                                                                                | 169        |
| 6.1.2 O Lugar da montagem: .....                                                                                                                                                                                            | 172        |
| 6.1.3 Autotranscendência, devoção, Dom de si. ....                                                                                                                                                                          | 175        |
| 6.2 Tantra yoga.....                                                                                                                                                                                                        | 180        |
| 6.2.1 A transmutação de energias: .....                                                                                                                                                                                     | 183        |
| 6.2.2 O Caminho pessoal:.....                                                                                                                                                                                               | 184        |

|                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>6.3 Apocalypsis Cum Figuris .....</b>                            | <b>187</b> |
| 6.3.1 <i>“Mostra-me Teu Homem e eu te mostrarei meu Deus” .....</i> | <i>195</i> |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>                                              | <b>199</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                             | <b>207</b> |

## INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga alguns espetáculos de Jerzy Grotowski e suas relações com o ritual e a espiritualidade. Se o percurso do artista é marcado por constantes movimentos e transformações, pode-se notar na ideia e na referência ao rito e à espiritualidade uma constante, ainda que tais noções operassem de múltiplas formas. O estudo procura identificar como essas noções aparecem (de modo explícito ou implícito) no trabalho de Grotowski. Porém parte de uma definição própria de tais termos, uma chave de leitura a partir da qual se possa captar o movimento do artista e os diferentes expedientes cênicos utilizados por ele, bem como o motivo da adesão e abandono da noção de ritual, e de diversos procedimentos de trabalho. A hipótese é de que a espiritualidade e o ritual ofereceriam uma perspectiva fértil para a leitura de alguns aspectos constantes na obra de Grotowski.

No que concerne às muitas leituras realizadas de seus textos, mesmo no meio acadêmico, penso que ainda haja alguns mal-entendidos, quando se pensa no trabalho de Grotowski. De fato, a pesquisa de Tatiana Motta Lima ilumina e dissipa muitas sombras, além de permitir uma visão mais crítica e menos mítica sobre o artista polonês. *Palavras Praticadas*, dessa pesquisadora, junto aos textos do próprio Grotowski, constituem-se na referência fundamental para este trabalho. Contudo, intento estabelecer um diálogo em uma perspectiva específica com tal referência. Se é verdade que as tentativas de buscar sintetizar, em uma única definição, o longo e multifacetado trabalho de Grotowski levaram a uma redução e mesmo incompreensão sobre as propostas do polonês, não é menos verdade que, pós-Tatiana Motta Lima (digo, a partir dela), podemos retomar a pretensão de encontrar alguns princípios gerais, sem cair na exaltação e na análise superficial sobre o artista. Dessa forma, este trabalho tem preocupação maior com o desenvolvimento da temática da espiritualidade em Grotowski, as implicações dela decorrentes, as continuidades e rupturas de pesquisas em alguns de seus trabalhos. Pretendo demonstrar que a busca por uma dimensão *espiritual* do trabalho fazia-se presente já nos primeiros espetáculos, ainda que tal dimensão não fosse nem de longe alcançada. Da mesma forma, e isso é sem dúvida inspirado em Motta Lima,

proponho pensar essa vertente espiritual não como exclusividade de Grotowski, mas sim como ocorrência na tradição teatral polonesa e também em Stanislavski, a quem, muitas vezes, Grotowski referenciou.

Embora os temas do ritual e da espiritualidade apareçam ou possam ser identificados de modo mais claro, nas proposições pós-espetaculares do polonês, optei por analisar o período do Teatro dos Espetáculos, pela possibilidade de reflexão sobre a questão do ritual que se configura de modo particular: não em uma relação harmônica, e sim na fricção, no limite, nos sucessos e fracassos frente ao teatro e ao espetáculo. Ademais, tal proposta permite pensar “ritual” em diferentes significados, ora com ênfase na dimensão da cerimônia espetacular, ora como exercícios para o trabalho do ator e da atriz sobre si. De modo que “ritual” pode até significar coisas opostas.

Se certa ideia de espiritualidade balizou os diferentes processos de trabalho de Grotowski, é preciso verificar como essa espiritualidade foi entendida e buscada ao longo do percurso do artista. Importante, antes de tudo, definir o que entendo por espiritualidade. Pauto-me em Michael Foucault e Pierre Hadot para compreender tal tema de modo não restrito à esfera da religião, mas sim ligada à questão que articula a busca pelo conhecimento e a transformação do indivíduo. Por outro lado, a ideia de *cuidado de si*, apresentada por Foucault na *Hermenêutica do Sujeito*, tem sido utilizada para pensar processos artísticos e de performance. Nesse sentido, além de Cassiano Quilici, também oriento a pesquisa a partir dos estudos feitos por Gilberto Icle, entre pedagogia teatral e *cuidado de si*. Evidentemente que Foucault, ao discorrer sobre tal noção, referia-se à filosofia antiga e não podemos simplesmente enxergar em práticas artísticas contemporâneas a continuidade desse processo. Contudo, o *cuidado de si* e, mais do que isso, a *espiritualidade* a ele vinculada, oferecem boa chave de leitura para essas práticas. Particularmente, no caso de Grotowski, e com todas as problematizações e ressalvas, é possível, a partir dessa ideia de *espiritualidade*, identificar certa continuidade oculta sob as aparentes rupturas no percurso do encenador.

De fato, a palavra espiritualidade – ou ideias a ela vinculadas – foi criticada e é muitas vezes evitada por Grotowski. Essa crítica devia-se mais a uma preocupação: evitar cair no sentido geral a que a palavra espiritualidade remete hoje. No contexto de Grotowski, na Polônia comunista, poderia soar como algo

associado ao misticismo ou religião – de modo que evitar tal palavra seria uma tentativa de não incomodar os censores do regime no país (mesmo problema enfrentado por Stanislavski décadas anteriores). Também a própria prática poderia ser mal interpretada, com o entendimento de “espiritual” como algo superior ao corporal ou algo de caráter excessivamente introspectivo. Esse foi um dos fatores modificados em seus textos nas constantes revisões que o artista fazia de seus escritos.

[...] Assim, por exemplo, a famosa fórmula histórica “ato total” chegou a escritos publicados anteriormente, em que substituiu definições do tipo “o real ato espiritual do ator”, que podiam sugerir práticas introspectivas, já corrigidas no trabalho com os atores em favor de uma psicofísica ativa, aberta ao espaço externo, onde tudo é contato, troca, comunhão, ato em relação com o Outro. (FLASZEN in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.19)

No texto *Sobre a Gênese de Apocalypsis*, Grotowski afirma: “tudo aquilo que é espiritual demais, ideal demais, no fundo não é autêntico”. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.182). Claro que o artista refere-se a certo entendimento da noção. O termo espiritualidade tem sentido muito difuso, pode ser confundido com qualquer prática mística, esotérica, ligada a uma tendência contemporânea de consumo mercadológico, espiritual e religioso, no qual aspectos da tradição são negligenciados e práticas e filosofias são completamente distorcidas e adotadas de modo passivo e superficial.

Tenho consciência de todas essas dificuldades em torno da palavra, e a opção por utilizá-la se deve a determinados motivos. Penso que o termo espiritualidade dá conta de um campo de significados que outro não daria, vincula-se a processos diversos, sem se reduzir a nenhum deles, a saber: processos psíquicos, intelectuais, perceptivos, físicos, mentais, exercícios de pensamento e sensoriais que visam a permitir ao praticante um voltar para si problematizando-se. O segundo ponto é pelo fato de espiritualidade ligar-se a algo que pode ser entendido como fundante na existência das pessoas e não necessariamente do ponto de vista metafísico, também sem precisar excluí-lo. Espiritual, e aqui me aproximo de Pierre Hadot, embora designe esse voltar para si, também aponta para algo que ultrapassa a individualidade do sujeito e diz respeito (ou visa a) uma “razão objetiva”, uma “ordem do cosmos”. Ou seja, trata-se da mudança de uma perspectiva do sujeito para outra mais objetiva, que possa dizer respeito ao cosmo, na medida em que permite ao próprio sujeito ultrapassar-se. Utilizo cósmico também

em sentido não religioso, muito menos esotérico. Essa questão será desdobrada no primeiro capítulo. Outro motivo de adotar o termo é pelo próprio fato de tal adoção ser facilmente alvo de críticas, de modo que é evitada em meios acadêmicos, em vez de ser enfrentada e problematizada. Por fim, há em torno do termo espiritualidade uma série de práticas-ideias que, embora não se limitem ao campo da religião, não necessariamente o excluem, e pode dizer respeito tanto a práticas de caráter xamânico – ligadas a transe e rituais – até elaborações racionais, como na filosofia antiga.

Como veremos adiante, Foucault vincula a filosofia antiga ao cuidado de si e à espiritualidade. Evidentemente, se utilizo o termo, não o faço sem ressalvas. A ideia de espiritualidade estava ligada a uma relação específica entre o sujeito e a verdade. Ela designa um conjunto de práticas por meio das quais o sujeito pode, se transformado, ter acesso à verdade. Para Foucault, tal noção cobriria um longo período da Antiguidade grega e latina, de Sócrates aos primeiros cristãos. Claro que a ideia de “verdade” tem peso absolutamente distinto para os filósofos antigos, a ponto de ser daquelas palavras vistas sob suspeita na contemporaneidade. Como ressaltei acima, não se trata de identificar em Grotowski a continuidade daquilo que estava em jogo na Antiguidade, mas sim de encontrar, na prática desse artista, elementos ligados a certa noção de espiritualidade e ritual, a partir da qual seja possível identificar algumas constantes em seu percurso.

Nessas propostas, há aproximações com diversas tradições culturais, sobretudo as orientais. Autores ligados a: antropologia, psicologia e estudos da religião – Jung, Eliade, Strauss, Mauss – são referências importantes no contexto da década de 1960. Estes, além de exercerem influência sobre Grotowski, contribuíram para o modo como o Ocidente leu práticas das sociedades primitivas ou de tradições orientais. A esse fator, soma-se a questão da contracultura e do enfrentamento dos valores ocidentais dominantes. Muitas vezes, isso tudo levou a uma adesão imediatista das propostas vindas de outras culturas, e resultou certa invenção do Oriente. Embora haja todo um contexto que tenha favorecido essa relação problemática, não se pode simplesmente – sob a perspectiva de crítica ao “orientalismo” – reduzir a pesquisa de Grotowski a uma aproximação fortuita com as tradições. Considerar isso, *a priori*, seria abandonar talvez o que há de mais importante no legado do artista. Por outro lado, invocar um Grotowski intercultural,

sem cuidado crítico, impossibilita-nos de compreender aspectos poéticos e teatrais do encenador polonês, e a relação que ele travava com seu contexto.

No Capítulo I dedicarei espaço para pensar a questão da espiritualidade, buscar uma definição do termo, bem como sua relação com a tradição teatral na qual Grotowski estava inserido. Procurarei, assim, deslocar o foco sobre o indivíduo Grotowski, para enxergar em seus antecessores, em seu meio artístico, em sua cultura, algumas de suas preocupações. Desse modo, estabeleço conexão entre certas características do trabalho de Grotowski com: o romantismo polonês, o trabalho de Stanislavski e o grupo *Reduta*, importante grupo polonês por quem Grotowski muitas vezes demonstrava muito respeito. Proponho apresentar, como nessas fontes, já havia a relação entre arte e espiritualidade. No caso de Stanislavski, isso fica bem claro com a elaboração de seu sistema, em total relação com práticas da Yoga, como mostra Andrew White.

Pesquisar Grotowski, após o trabalho realizado por Tatiana Motta Lima, parece ser uma tarefa mais fácil e ao mesmo tempo muito mais difícil. A partir da pesquisadora, pude enxergar e compreender uma série de transformações no percurso de 1959 a 1974, além do significado de termos do diretor polonês, muitas vezes repetidos por estudiosos e estudantes sem muita preocupação em contextualizá-los. Assim, uma ideia de um “Teatro Pobre”, acabava por reduzir o entendimento sobre o artista, levando a confusão, ou imprecisão de noções como *partitura*, *ator santo*, *sacrifício*, *ato total*. Uma característica comum, mesmo entre pesquisadores, era reduzir tudo sob a mesma perspectiva de modo a enxergar, por exemplo, *Akropolis*, *Dr. Fausto* e *Príncipe Constante*, como expressões de um Teatro Pobre, cujas características e os processos de trabalho seriam semelhantes. Com Motta Lima, podemos acompanhar as mudanças radicais, compreender Grotowski em constante devir. Nesse sentido, leio Grotowski, muitas vezes já filtrado pelo olhar proporcionado pelo estudo de *Palavras Praticadas*.

Por outro lado, o estudo torna-se mais difícil, pois, mais do que nunca, é necessário manter rigor para não contribuir com a confusão que, justamente, *Palavras Praticadas* superou. A opção que faço, assim, não é das mais fáceis, uma vez que procuro estudar questões específicas, como o ritual e a espiritualidade. Tal proposta pode sugerir uma lente que já reduz – ou mesmo distorce – o objeto analisado. Mesmo a proposta de enxergar um tema único, geral, nos diversos

experimentos do artista, pode levar a essa redução. Desse modo, pautado no estudo da pesquisadora, posso investigar tais questões, sem deixar de lado especificidades e rupturas efetuadas pelo encenador em cada momento de seu trabalho.

De fato, o material estudado é composto por textos de Grotowski, produzidos em diferentes períodos, por vezes textos oriundos de palestras do encenador. Em tais ocasiões, muitas vezes o artista lançou olhar retrospectivo sobre seu trabalho, na busca de unidade e coerência que não necessariamente seu percurso apresentara. Quando fala sobre *Teatro e Ritual*, na conferência homônima, no final dos anos 1960, o encenador analisa um período de quase dez anos, em que enxerga, nas produções do início da década de 1960, elementos que só sua experiência posterior permitia enxergar. Isso pode levar a uma falsa coerência nas propostas, nas quais identificamos e atribuímos elementos *a posteriori* e que não estavam presentes no momento de feitura dos espetáculos. Esse mesmo fator pode ser encontrado em outros textos, que o encenador constantemente refazia, na medida em que altera palavras em busca da expressão mais adequada. Desse modo, quando investigo alguns textos e termos e trabalhos neles apresentados, pode parecer que o faço com uma perspectiva elaborada a partir de textos e práticas posteriores, usando, por exemplo, “lentes” de 1965, para ler textos de 1960. Embora acredite, e pretendo demonstrar, que certa espiritualidade era o objetivo das pesquisas do encenador, tentarei ser fiel a textos e pensamentos produzidos nos momentos específicos que analisarei, e quando efetuar “saltos”, usando termos, reflexões posteriores, explicitarei ao leitor. Esses “saltos” são importantes, pois, mais do que compreender o que foi, ou teria sido, de “fato”, importa também saber o que poderia ou o que pode ser, o que podemos fazer com o legado de Grotowski.

Ao analisar textos como *Brincamos de Shiva* e *Farsa Misterium*, de 1960, pode parecer que utilizo referências posteriores a eles, e enxergo preocupação “espiritual” que na época não existia. Proponho-me, no entanto, apresentar como essa busca, que vincula conhecimento e transformação de si, já se apresenta como principal objetivo nos textos iniciais. Tal objetivo mobilizou, por sua vez, uma série de expedientes teatrais, recursos que passaram, eles mesmos, a ser encarados como novos objetivos; por exemplo, a coparticipação ritual, a estilização e o choque entre estéticas distintas. Assim, se isso tudo aparece como algo a ser conquistado na cena, quase como objetivos, eles jamais são um fim em si e estão submetidos ao



objetivo último citado e que levou o encenador a uma série de transformações. Ligado a essa meta, procurei investigar como temas constantes ou recorrentes aparecem e por que aparecem, sob múltiplas formas no percurso do artista. Analiso, principalmente, alguns textos e espetáculos relativos ao período de 1959-1969, em que busco não apenas compreender o trabalho de Grotowski, mas também as relações concernentes ao ritual, ao trânsito entre teatro e ritual, e a possibilidade de um trabalho espiritual, um trabalho sobre si, por meio do teatro, no momento em que o encenador se dedicava ainda a montagem de espetáculos, mesmo que o fizesse em nome de algo “além do teatro”.

No segundo capítulo proponho pensar os meios a partir dos quais Grotowski buscou atingir objetivos espirituais em suas propostas iniciais de 1959 a 1961. Apresento alguns elementos de peças específicas, extraídas de materiais diversos, desde pesquisadores e/ou colaboradores do artista como Zygmunt Molik, Osinski e, sobretudo, Tatiana Motta Lima e Ludwik Flaszen (este último, o principal colaborador de Grotowski no período dos espetáculos), textos do próprio encenador, até materiais descritivos dos espetáculos disponíveis em meio eletrônico, presentes no site oficial do Instituto Grotowski, bem como consulta de materiais audiovisuais. Analiso tais peças em confronto com textos do encenador produzidos no período. Encontramos, assim, retomando sempre Motta Lima, a ideia de ritual como próxima ao jogo e à teatralidade, marcando um trabalho cuja proposição estética foi bastante diferente daquele teatro pobre que acabou por caracterizar as propostas posteriores do encenador. Na medida do possível, atrelado ao foco da pesquisa, tento trazer algumas informações de peças poucas vezes mencionadas ou estudadas, como *Caim* e *Sakuntala*. Também nesse capítulo aponto algumas bases do pensamento de Grotowski que se encontravam não no teatro, e sim no campo das filosofias e religiões orientais, especificamente no hinduísmo. Dessa forma procuro estabelecer relações de suas produções artísticas com sua visão “filosófica”, das quais procuro extrair temas constantes e recorrentes em seus trabalhos, mesmo que sob rupturas de procedimentos. No interior desse mesmo capítulo apresento alguns limites das propostas “rituais” de Grotowski e o modo como ele procurou superá-las. Além dos aspectos formais, analiso elementos como arquétipo e mito e a ideia de *dialética da derrisão e da apoteose*. Com tais operadores, Grotowski teria dado um passo além na investigação, ultrapassou a exterioridade do rito, atingiu aspectos que estariam

na base dos rituais (ligados a mito e arquétipo). Para abordar essas últimas questões apresento elementos da montagem de *Os Antepassados*, de 1961, e encerro o capítulo sobre as primeiras aproximações entre cena e rito. Cabe ressaltar que a escolha dessa peça, para sintetizar o trabalho de aproximação entre cena e rito, a partir dos elementos mencionados, é uma escolha consciente, ainda que problemática. Por um lado, tal escolha explicita a dificuldade de analisar o trabalho de Grotowski, tal qual se deu nos momentos de feitura, sem se afetar e contaminar com reflexões e interpretações do próprio artista, que as experiências posteriores proporcionaram. Justamente, esse é um dos fatores que me levaram a adotar tal peça. De fato, é no espetáculo subsequente, *Kordian* (de 1962), que o encenador realiza a abordagem do arquétipo e da chamada dialética da derrisão e da apoteose<sup>1</sup>. Segundo Tatiana Motta Lima, é no texto *A Possibilidade do Teatro*, escrito em meio aos ensaios de *Kordian*, que tais termos aparecem pela primeira vez. Com essas noções, o artista faz uma revisão de algumas de suas peças anteriores, o que não indica, contudo, que as noções operassem no momento de feitura desses espetáculos. Porém o termo *dialética da derrisão e da apoteose* foi utilizado pelo crítico Kudlinski, ao referir-se à peça *Os Antepassados*. Dessa forma, se em *Kordian*, as noções de arquétipo e mito são utilizadas de modo consciente, como operadores de cena, havia algo em *Os Antepassados* que permitiu a construção delas. Ainda que não materializado em palavras e procedimentos específicos, algo do arquétipo e dessa *dialética da derrisão e da apoteose*, na qual se exaltava e profanava o mito, já se anunciava na peça de 1961. Assim, adoto *Os Antepassados* pelo fato de a montagem funcionar como essa transição: por um lado, seria a condição de possibilidade para o “surgimento” de novos operadores; por outro, ainda apresenta a teatralidade e o jogo de estéticas e convenções opostas, que marcaram as peças anteriores. Essa transição, além de caracterizar a adesão do grupo ao repertório Romântico polonês, também marca a consumação e os limites da cena ritual, aponta para a necessidade de superação de certos procedimentos até então empregados.

No terceiro capítulo, abordo as tensões entre cena e rito e aponto os motivos do abandono por Grotowski da ideia de ritual. Essa parte é pautada nos Estudos da

---

<sup>1</sup> Pode-se definir a *dialética da derrisão e da apoteose* como um modo de abordar um arquétipo- mito em cena, de modo a exaltá-lo e escarnecê-lo ao mesmo tempo. Junta-se algo solene, muito elevado, a algo baixo, grosseiro, para dar um sentido profanador ou blasfematório.

Performance de Richard Schechner e na Antropologia de Victor Turner, principalmente as noções de *liminaridade*, *liminal*, *liminoide* e *comunitas*. Com tais referências procuro pensar características, senão específicas, mais acentuadas em teatro e ritual – duas das inúmeras manifestações de performance, em sentido amplo, tal como Schechner compreende o termo. Com as noções de liminal e liminoide intento refletir sobre as particularidades na sociedade contemporânea, em que o teatro de Grotowski é realizado, e nas sociedades antigas, em que o ritual tinha importância capital para a manutenção da sociedade. Grotowski, desde o início, sabia que não era possível reproduzir aquele ritual antigo religioso em uma sociedade heterogênea, como a contemporânea; desafio que o impeliu ao uso de muitas estratégias – algumas das quais se mostraram ineficazes e importa compreender os motivos. Creio que a partir dessas diferenças, ligadas ao *liminal* e ao *liminoide*, às sociedades antigas, pré-industriais e às sociedades complexas, seja possível compreender os limites da proposta de teatro-ritual do encenador, bem como vislumbrar outras possibilidades para esse trânsito.

No quarto capítulo tem lugar uma investigação mais aprofundada sobre uma experiência particular de Grotowski: *Akropolis*. Essa peça foi importante por uma série de fatores, entre os quais podemos destacar alguns desde já. Seria a partir dessa peça que Grotowski teria alcançado algo daquele “ritual” almejado em cena. Curiosamente, a peça marcaria o abandono, por parte do encenador, do objetivo de realizar o teatro ritual. Essa peça é apresentada por vezes como o início do período chamado “Teatro Pobre”, e referindo-se a ela que Flaszen usa a mesma ideia de “pobreza” para designar o trabalho desenvolvido. A montagem também propunha uma relação com o espectador diferente daquelas realizadas anteriormente. Grotowski, nos trabalhos anteriores, investigou possibilidades para uma participação ativa do público nas peças, levando-o, por exemplo, a assumir determinados papéis em momentos do espetáculo. Com isso, buscava-se a coparticipação entre atores e espectadores, de modo análogo ao ritual. Observados os limites nessa coparticipação e obedecidos os intentos da encenação de *Akropolis*, Grotowski busca não mais manipular o público, mas sim encará-lo como observador, ou como testemunha. Isso marca a transição de um teatro que a todo o custo desejava realizar um efeito forçado sobre o público, para um trabalho mais voltado aos recursos de atuação. Desse modo, procuro apresentar algumas características da

peça *Akropolis* e verificar o diálogo que Grotowski trava com o texto original de Stanislaw Wyspianski.

Até esse capítulo tento verificar as diferentes proposições cênicas, os recursos ligados à exploração do espaço cênico, a abordagem do texto, as experiências com o público e as formas de atuação. Nesse último caso, existe ainda a dificuldade em compreender a fundo os processos de trabalho atorais, talvez pela própria dinâmica que tais processos envolvem, e tento suprir essa carência a partir de referências, textos e entrevistas dos próprios atores, como Zigmunt Molik e Zbigniew Cynkutis.

No quinto capítulo apresento a radicalização desse teatro, cujo foco não é apenas a encenação, mas também o trabalho atoral, o trabalho do artista sobre si. Interessa analisar os discursos relativos a processos de trabalho do espetáculo *Dr. Fausto*. Trata-se da valorização daquilo que ocorre na sala de ensaio, o polo invisível do teatro, mais que do produto espetáculo. Essas propostas, às quais se ligaram rigorosos treinamentos, com descobertas e rupturas, também proporcionaram e exigiram que atores e atrizes fossem autocríticos e considerassem não só a abordagem técnico-profissional, mas também o engajamento total e pessoal no trabalho, em que as esferas psíquicas, físicas e intelectuais do humano são solicitadas. Isso teve implicações éticas e poéticas e, nesse sentido, houve a culminância da busca pelo conhecimento e pela transformação de si, pela dimensão da espiritualidade no trabalho atoral. Algo que se anunciava primeiramente, apenas com efeitos de encenação, com referências nos espetáculos, circunscrito às montagens no palco, transborda para a sala de ensaio, atinge o dia a dia dos artistas, dos quais exige não mais apenas compromisso profissional, e sim constante trabalho sobre si. Ligado à temática da peça e aos processos de trabalho atoral, proponho pensar a relação da espiritualidade com a ideia de cura: um teatro no qual se cruzam aspectos das noções de magia, ciência e religião.

No sexto e último capítulo, abordo elementos das peças *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum figuris*. Na primeira, cuja estreia ocorreu em 1965, há rupturas, com relação ao trabalho anterior de *Dr. Fausto*, que decorrem da constatação de certos limites, dentre eles a introspecção exagerada por parte do ator. Importantes descobertas e noções que, em certo sentido, espraiam-se para as fases posteriores do artista, nas fases pós-espetaculares, têm origem nesse processo. Com

*Apocalypsis cum figuris*, temos o último espetáculo dirigido por Grotowski, trabalho que marca o final da fase de produção Espetacular, e anuncia a transição rumo a experiências Parateatrais na década de 1970.

## CAPÍTULO 1

### **Grotowski é filho de alguém: a relação entre espiritualidade e teatro em Antepassados Artísticos de Jerzy Grotowski – Apontamentos preliminares à guisa de contextualização.**

Este estudo aborda o tema da espiritualidade e do ritual em parte da obra de Jerzy Grotowski, de quem busca investigar algumas produções teatrais, entre 1959 e 1969.

A exemplo de Artaud e outros tantos importantes nomes do teatro, o “mito” constituído em torno da figura do artista dificulta a apreensão crítica de suas propostas. Torna-se necessário compreender o artista em seu contexto histórico, identificar, em seus trabalhos, continuidades de pesquisas já realizadas anteriormente por outros diretores, e superar certo “mito Grotowski”, no qual a confluência de aspectos do ritual e da arte aparece como inauguração, particularidade do artista. Ao adotar tal postura, confrontamo-nos com o mito, da mesma forma que em tantas de suas propostas artísticas, não para negar seu importante trabalho, mas sim para compreendê-lo com mais profundidade.

É comum identificar a trajetória do encenador como um percurso em que se alinham investigações teatrais e um tipo de trabalho – que poderíamos chamar “espiritual”. No interior dessa prática, é recorrente a aproximação entre rituais e ideia de rito. Os discursos do próprio Grotowski sobre suas propostas enfatizam essa relação. Nesse sentido, uma análise imediatista tende a reduzir suas pesquisas a uma “nostalgia do sagrado”, a uma pesquisa de caráter “ecumênico”, além de evitar problematização da questão do ritual, fenômeno fundante nas sociedades tradicionais, cujas particularidades – ao operar nas sociedades complexas – nem sempre são abordadas. Outro fator: a sedução de estudar práticas antigas e remotas do oriente, a partir de certa idealização, acaba por impedir a análise daquilo que estava mais próximo do artista, de modo mais concreto, o próprio contexto de Grotowski, que sem dúvida exerceu influência em seu trabalho.

Seja como “traidor” ou continuador, Grotowski herda um discurso sobre o teatro em que a questão da espiritualidade já estava, de certa forma, presente. Tal presença está vinculada à ênfase na *pedagogia do ator* como elemento, por vezes,

tão ou mais importante que a montagem de espetáculos. Podemos apontar a obra de Stanislavski como um dos momentos em que esse enfoque ganha relevância. Não é à toa que Grotowski associa suas pesquisas a certas investigações do mestre russo. É evidente que ele, no contexto polonês, com suas influências pessoais e sua “filosofia”, dá coloração particular a esse fenômeno. Em parte, o vocabulário utilizado, seu modo de pensar, as temáticas de suas peças, sua trajetória de vida, tendem a sublinhar aspectos espirituais quase que em sentido místico-religioso (de religiosidade não ortodoxa, cabe ressaltar) ainda que muitas vezes ele próprio evitasse que essa aproximação se desse de modo superficial. Por outro lado, há uma preocupação quase que científica, na busca pelo rigor, pela metodologia de trabalho, um “método” (não entendido como receita, mas um antimétodo).

Deparar com ambiguidades e paradoxos é resultado frequente, ao estudar Grotowski. Segundo de Marinis (2004: p.18) é necessário compreender o encenador em dois contextos: um é o contexto teatral; e o outro, o contexto daquilo que está “além do teatro” e, para isso, seria preciso lançar uma “dupla mirada” sobre o percurso de Grotowski (TAVIANI apud DE MARINIS, 2004).

Inicialmente o encenador dedicou-se a produções de espetáculos para depois abandoná-los e concentrar-se em uma busca espiritual (DE MARINIS, 2004: p.20). Contudo o abandono dos espetáculos não significa o abandono do teatro. Nos últimos anos, Grotowski teria utilizado elementos desse contexto, ou seja, de técnicas teatrais com outra finalidade que não a produção espetacular, mas sim para “escavar o caminho de um yoga livre de fundamentos doutrinários e metafísicos” (TAVIANI apud DE MARINIS, 2004: p.20). Essa busca pelo “yoga do ator” revela a porosidade na fronteira entre as artes cênicas e os rituais. Assim, ao contrário do que se pode supor, não só tradições espirituais e elementos de distintos rituais teriam oferecido suporte às mais variadas práticas artístico-teatrais como a própria tradição teatral teria fornecido ferramentas para certo exercício espiritual. Ademais, essa “dupla mirada” esteve presente – mesmo nos momentos em que o foco era a produção de espetáculos – pois, como veremos, no período em que Grotowski encenava peças, ele acreditava também que, por meio delas, era possível alcançar uma dimensão, por assim dizer, espiritual. Assim, seria um equívoco opor a fase de Arte dos Espetáculos às fases posteriores, como se a primeira tivesse um sentido simplesmente artístico e as últimas um sentido espiritual.

Diante dessas questões buscamos a intersecção entre as abordagens dos estudos teatrais com os filosóficos, os antropológicos e com os *Performances Studies*. Procuramos identificar influências, bem como os contextos nos quais o encenador se insere, segundo essa “dupla mirada”. Procuramos, desse modo, apresentar esse “duplo fundo”, artístico e espiritual, como algo que se faz presente não só em Grotowski, mas se anuncia no próprio contexto e tradição com os quais ele dialoga. Adiante, abordaremos o tema da espiritualidade e os modos como tal tema se aplica a esse trabalho, para apontar a rede de influências que permitiram ao encenador polonês transitar entre esses dois campos: o do teatro e o do que está além do teatro.

### **1.1 Definindo o campo da Espiritualidade**

Ao analisar textos dos grandes diretores de teatro, é comum encontrar o termo “espiritual” para definir uma faceta, muitas vezes encarada como a principal, no trabalho atoral. Stanislavski (1990: p.272) ressaltava que o trabalho do ator deveria utilizar “as forças do aparato criador, espiritual e física”. Ludwki Flaszen define o trabalho do ator em Grotowski como aquele que “tendendo para uma expressividade física levada aos limites extremos, reconhece a unidade daquilo que é espiritual e corpóreo...” (in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.88)

A partir de tais descrições, em um primeiro momento, pode-se entender espiritual, posto que figura ao lado do “físico”, como que além ou simplesmente que difere deste, como uma esfera relacionada a processos internos do ator (emoção, intenção, subconsciente), ainda que encarado, como é o caso, como indissociável da expressão física (portanto, psicofísica). Esse mesmo termo se aplica também àquilo que constituiria o cerne do trabalho do ator, sua dimensão “humana”. Assim, em um trabalho espiritual, o artista se engajaria não como profissional apenas, mas também como sujeito em seu ofício teatral. O trabalho do ator seria, portanto, na definição de Stanislavski, um trabalho sobre si.

Para compreender melhor tal questão, podemos nos ater ao sentido etimológico da palavra: *spiritus* (do verbo latim *spirare*, soprar, respirar). Respiração



relaciona-se àquilo que caracteriza a vida, a força vital (ao valor fundamental da vida). Nesse sentido, a ideia de espiritualidade relaciona-se ao cerne da existência, ao “ser” do sujeito ou, se quisermos, ao próprio sujeito.

Desse “valor fundamental” decorre a associação entre verdade e espiritualidade. A verdade da vida é o que expressa um valor fundamental: *spiritus*, termo que, assim entendido, aproxima-se bastante do uso comum, porém não necessariamente ligado a uma transcendência metafísica. Nesse sentido, temos uma vinculação com a verdade, não como simples conhecimento, mas como verdade que embasa, caracteriza mesmo a vida.

Pierre Hadot (2014), ao definir a filosofia antiga mais como prática do que como discurso teórico, estabelece uma associação desta com “exercícios espirituais”. Por conceber a filosofia como atitude frente ao mundo, atitude que implica mudança no modo de “ver e de se estar” nele (HADOT, 2014: p.15), o autor explica o porquê da escolha do termo “espiritual”. Tal opção se deve mais à insuficiência de outras noções para recobrir os aspectos que pretende abordar. Assim, exercícios espirituais não poderiam ser reduzidos a exercícios “morais”, “psíquicos”, “éticos” ou “intelectuais”, embora aborde cada um desses qualificativos, não se reduz a eles.

A palavra “espiritual” permite entender bem que esses exercícios são obra não somente do pensamento, mas de todo o psiquismo do indivíduo e, sobretudo, ela revela as verdadeiras dimensões desses exercícios: graças a eles, o indivíduo se eleva à vida do Espírito objetivo, isto é, recoloca-se na perspectiva do Todo (“Eternizar-se ultrapassando-se”). (HADOT, 2014: p.20)

Aqui entrevemos um aspecto importante da noção. A espiritualidade implica duas coisas: transformação do sujeito e da visão de mundo. Ou seja, vincula-se o ato de conhecer a verdade (O Espírito Objetivo) à metamorfose da personalidade. Ele encara a filosofia como ato de conversão, mudança radical de perspectiva, transformação de si. Isso envolve prática rigorosa e constante, daí o exercitar-se. A filosofia antiga (nas diferentes modalidades e escolas) é um exercício, é “um ato que não se situa apenas na ordem do conhecimento”, é uma “conversão que subverte toda a vida, que muda o ser daquele que a realiza” (HADOT, 2014: p.22).

Michel Foucault (2010) também aborda esse momento da filosofia como indissociável da espiritualidade, que pode ser compreendida como forma de *cuidado de si*. Segundo ele, tal noção foi fundamental na filosofia antiga, apesar de deixada à margem pela historiografia que valorizou o famoso *conhece-te a ti mesmo*. O autor

ressalta que esse preceito délfico, que aparece na filosofia, estava inserido no preceito geral de cuidado de si. O *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo) seria:

[...] uma das formas, uma das consequências, uma espécie de aplicação concreta, precisa e particular, da regra geral: é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidado contigo mesmo. (FOUCAULT, 2010: p.6)

Tal ideia de *epiméleia heautoû* (cuidado de si) teria vigorado por séculos e sofreu longa evolução milenar (século V a.e.c. - século V d.e.c.), na qual apareceu como base da filosofia, no contexto socrático-platônico, passou pelos neoplatônicos e por diferentes escolas greco-latinas e desembocou, por fim, no cristianismo, em suas primeiras formas de ascetismo (FOUCAULT, 2010: p.12).

Tal cuidado consiste de fato em exercícios espirituais. Ocupar-se de si não designa apenas voltar a atenção a si de modo geral, mas implicou, nas diferentes escolas filosóficas, em ações concretas, exercícios de si para consigo: meditações, exame de consciência, análise e purificação das representações, superação de uma perspectiva antropomórfica entre outros (FOUCAULT, 2010).

Essas atividades visavam à purificação e à transformação da pessoa que as exercia, de modo a torná-la apta ao acesso à verdade. Esse é o ponto fundamental de vinculação entre filosofia e espiritualidade. Se a “filosofia” é “forma de pensamento que se interroga sobre o que permite o sujeito ter acesso à verdade” (FOUCAULT, 2010: p.15), “como ter acesso à verdade”. A “espiritualidade” é o conjunto de buscas e práticas que permitem ao sujeito tal acesso, por meio de uma modificação do ser mesmo do sujeito (FOUCAULT, 2010: p.15-7).

Nessa perspectiva da espiritualidade, o preço para ter acesso à verdade é a transformação de si. Ou seja, o sujeito, tal como ele é, não está apto para a verdade, e esta não depende de um simples ato de conhecimento (conhecimento que mais tarde caracterizou a ideia de filosofia ocidental). Por isso o cuidado de si é noção fundante, já presente na figura de Sócrates, nos textos platônicos, no qual o filósofo exorta seus concidadãos a ocuparem-se consigo, a cuidarem não do que se têm, mas do que se é.

Retornaremos algumas vezes a essa questão e seus desdobramentos; por hora saliento a relação espiritualidade como transformação de si para o acesso à verdade.

Outra maneira possível de abordar a questão é entender espiritualidade ligada ao campo da religião, o qual ainda mantém o sentido de busca pela “verdade” (se não igual, ao menos em certo sentido, análoga), e de transformação da pessoa para seu acesso. Tal sentido liga-se à ideia de transcendência e sagrado, e pode ser encontrada em outras referências bastante distantes da filosofia do ocidente: as variadas formas de religião, mística e práticas ritualísticas, técnicas espirituais nas mais variadas tradições.

Por outro lado, não se pode afirmar que as noções, essas “espiritualidades” signifiquem exatamente a mesma coisa, situadas que estão em contexto absolutamente diferentes. Se “espiritual” em Stanislavski e no teatro é associado a essa noção de “exercícios espirituais”, faço-o pelos processos que o termo envolve, ou pode envolver, mais que pelo significado atribuído pelo diretor russo. Muitas vezes, e pautado nele, essa ideia de “espiritual” no teatro confunde-se com a noção de psique, ou com a ideia de integração psicofísica dos atores. De fato, a espiritualidade trata de algo distinto, pois está ligada não só à integração de processos psíquicos e físicos, mas à transformação, à transcendência de um “eu fixado” - seja como exercício de constituição do sujeito, seja como deslocamento para uma perspectiva objetiva do Espírito ou “Cósmica” da existência.

Ressalto essas possibilidades, pois parto da hipótese de que o trabalho de Grotowski relaciona-se com tais perspectivas de espiritualidade. Isso não só pela busca pessoal do artista e suas influências e pensamento “filosófico”, mas porque também, como mencionamos, o seu contexto teatral está preenchido por questões espirituais.

## **1.2 Influências e tradições**

Retomado o problema da “dupla mirada”, de encontrar um quadro que pudesse dar conta do duplo fundo sobre o qual as pesquisas de Grotowski deveriam ser investigadas, talvez a análise sobre as características do teatro polonês possa ajudar a responder à questão de Taviani: “a que História geral faz parte a história de Grotowski?” Como sugere Motta Lima (2012: p.27), uma das respostas possíveis

talvez seja justamente a história do teatro polonês, ou de maneira mais geral da arte eslava.

Dentre as inúmeras influências, mais diretamente ligadas ao teatro e citadas por Grotowski, encontramos o Reduta, grupo teatral de Juliusz Osterwa e Mieczyslaw Limanowski; alguns autores românticos poloneses, ligados ao teatro polonês; além das pesquisas de Konstantin Stanislavski, cuja postura frente à arte, ainda que pesem inúmeras diferenças, coaduna-se com a de Grotowski.

Ainda no campo do teatro, influências de Vakhtangov, Meierhold, encenadores da chamada Grande Reforma Teatral, fazem-se sentir, sobretudo, no período inicial do teatro grotowskiano. De alguma forma, todos esses encenadores são citados pelo artista polonês.

Fora do teatro, as “filosofias” orientais, o hinduísmo, o yoga, além de autores dos campos da antropologia, psicologia e sociologia como Mircea Eliade, Durkheim, Jung e Mauss, também lhe interessaram, embora Grotowski, muitas vezes, fizesse uso “doméstico” desses diferentes autores, isto é, envolvia-os com objetivos definidos pelo teatro. Eugenio Barba, ao referir-se às conversas que tinha com Grotowski, no início dos anos 1960, cita que nelas havia um núcleo de autores que os influenciavam: Jung, Durkheim, Lévy-Bruhl, Mauss, Lévi-Strauss, Caillos, Bachelard, Eliade:

Seus textos nos faziam refletir em voz alta, usávamos a nós mesmos e as nossas experiências para indagar a zona fértil dos “arquétipos”, das “representações coletivas”, do “pensamento selvagem”. Nós os comentávamos, os parafraseávamos, eles nos inspiravam intermináveis suposições e hipóteses. Eram a fonte na qual bebíamos para reformular incessantemente a visão do teatro. (BARBA, 2006: p.44)

A despeito de todas essas influências, mais ou menos diretas, destaco três: o Romantismo polonês, o grupo Reduta e Stanislavski, pois elas apontam de modo bastante claro para o “duplo fundo”, para a relação entre teatro e espiritualidade, além do fato de que Grotowski, inúmeras vezes e em diferentes fases, referiu-se a elas como uma tradição com a qual suas pesquisas se relacionavam. Dessa forma, também podemos situar melhor o contexto de Grotowski: o Romantismo polonês e o Instituto Reduta por constituírem também um quadro da cultura teatral na qual ele está inserido; e Stanislavski, por deslocar o foco exclusivo da produção de espetáculos para a pedagogia do ator, pedagogia essa que se liga ao trabalho espiritual.

### *1.2.1 O Teatro e o Romantismo Polonês*

Ao longo dos dois últimos séculos, o teatro polonês representou importante papel para defesa da nação polonesa contra a influência cultural estrangeira (BRAUN, 2001). No final do século XVIII, a Polônia politicamente não existia e tinha seu território dividido entre a Rússia, a Prússia e a Áustria. O país só alcançou independência no fim da Primeira Guerra Mundial.

O teatro deveria ser o responsável pela autoafirmação da identidade nacional, e o Romantismo polonês teve papel fundamental nesse processo. A partir de 1795, a Polônia tem todo seu território ocupado pelas três potências vizinhas e, após o fracasso de tentativas de independência em alguns territórios, é criado em 1815 o Reino da Polônia, sob o jugo do Czar Alexandre I, da Rússia. Em 1830, é organizado um levante contra a dominação russa, e as tropas polonesas são derrotadas em 1831; desse modo, muitos intelectuais poloneses sofreram punições severas, como deportação para a Sibéria e exílio na França. Muitos membros desse levante eram poetas ligados ao Romantismo que se desenvolve nesse contexto de resistência e luta contra o domínio estrangeiro, em busca da libertação nacional (SIEWIERSKI, 2000: p.75).

A literatura e a filosofia do período são marcadas por espiritualidade, misticismo e messianismo: a Polônia é vista como nação salvadora. Nesse período de dominação, a arte serve como forma de resistência e criação de identidade polonesa. O poeta Adam Mickiewicz (1798-1855) apresenta os poloneses como “os escolhidos”, e a Polônia como o “Cristo das Nações”, eleita para redimir os pecados do mundo<sup>2</sup>.

Esse misticismo e essa espiritualidade, atrelados ao projeto de emancipação da nação, estimula e propicia a retomada de peças do teatro romântico polonês em diferentes contextos.

Com a independência após a Primeira Guerra, o Repertório Romântico, até então proibido pelos Russos e Alemães, tornou-se o principal desafio para atores e diretores poloneses (BRAUN, 2001: p.25). Tais peças poéticas e espirituais exigiam

---

<sup>2</sup> Caderno de campo do pesquisador, escrito a partir do Curso de Mirosław Kocur na UNICAMP, SP, em que se tratou a relação entre o romantismo polonês e as “tecnologias do self”. Cf. também SIEWIERSKI (2000: p.76).

dos atores diferentes recursos expressivos, para além da interpretação psicologizante convencional, o que deve ter implicado a necessidade de elaborar uma pedagogia, uma formação e um treinamento bastante variados.

Grotowski assume a importância que o Romantismo teve em seu trabalho. Primeiro porque as peças tratavam de material que constituía elemento vivo no imaginário do povo polonês; e, segundo, por trazer, mais marcadamente que em outros países, um viés espiritual, metafísico, como que ligado ao que ele mesmo chamou de pesquisa do destino, uma tentativa de “desvelar os motivos secretos do destino humano” (GROTOWSKI [1968] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.128). O artista reconhece ser difícil explicar em que consistia esse fascínio do romantismo polonês para os poloneses. Salienta que este, diferentemente do romantismo francês, possuía linguagem crua, tangível e, ao mesmo tempo, tinha uma ala metafísica que buscava ultrapassar situações cotidianas, tocando dimensões existenciais mais amplas. Quando abordarmos a questão de arquétipo e análise de obras específicas em Grotowski, isso talvez fique mais claro; por ora cabe ressaltar que o romantismo polonês teria essa investigação sobre a existência do humano em sentido amplo, na medida em que aborda questões filosóficas que poderiam atingir os espectadores como humanos, num laço coletivo mais profundo, para além de particularidades socioculturais. Ao mesmo tempo, essa produção literária constituía imagens que compunham a identidade cultural polonesa, seu modo de pensar e ver o mundo.

O repertório romântico foi revisitado e montado por grandes artistas sob diferentes ópticas. Tomados, apenas como referência, textos sobre os quais o próprio Grotowski trabalhou, encontramos a peça *Dziady* (Os Antepassados), de Adam Mickiewicz, montado em 1901 por Stanislaw Wyspianski (mesmo autor de *Akropolis*) em importante encenação, com abordagem mais “realista”. Mais tarde, na década de 1930, foi montado por Leon Schiller, com proposição mais alinhada à vanguarda. Juliusz Osterwa, ator e diretor, fundador do Instituto Reduta, dirigiu e atuou em importantes peças Românticas também remontadas por Grotowski, como o *Príncipe Constante*.

Pela temática espiritual e ao mesmo tempo política, pelas censuras sofridas e constantes remontagens e reinterpretações, o repertório romântico estava bastante presente na cultura teatral polonesa. Como veremos mais detalhadamente adiante,

quando Grotowski propõe a remontagem de tais textos, a partir do choque e subversão de elementos do drama, estabelece diálogo crítico com a tradição cultural. Da mesma forma que os ritos trabalhavam com mitos comuns à sociedade, podemos enxergar nessas peças um terreno comum sobre o qual o encenador trabalha, sem visar à identificação com o mito, mas sim confrontá-lo.

Desse modo, as peças românticas foram importantes para o teatro polonês. Como pondera Braun (2001) os princípios e os valores do Romantismo estão igualmente presentes no teatro; o autor apresenta alguns princípios recorrentes e fundamentais no ensino da atuação e direção teatral na Polônia, passíveis de serem estendidos a todo o teatro polonês. Dentre eles chamam a atenção o princípio da prioridade dos valores estéticos e espirituais, segundo o qual o treinamento para atuação e direção é encarado não só como pertencente à esfera profissional, de uma “carreira”, como também ligado à mais elevada noção de arte e espiritualidade humana; o princípio ou a consciência do caráter ético da criação teatral: o artista é tratado e formado acima de tudo como “ser humano”, seu trabalho é o de um cidadão a serviço da sociedade, como membro de uma nação (BRAUN, 2001: p.30). Se tais são as características gerais do teatro polonês, pode-se supor que as ideias do romantismo, ao atribuírem à arte uma missão espiritual e ao mesmo tempo emancipatória, suscitaram toda uma ética e exigiram a elaboração de procedimentos, ferramentas e modos de ser por parte dos artistas, que viabilizassem tal “missão” da arte.

Em outras palavras, a dimensão espiritual não é algo que o teatro toma emprestado de fora, de tradições distantes, de outros campos da cultura, ela está na própria noção de arte desenvolvida na Polônia.

Se a tendência à espiritualidade e ao ritual, no sentido religioso e católico do termo, está fortemente enraizada na tradição teatral polonesa, e Grotowski seria mais um herdeiro nessa tradição (DE MARINIS, 2004), paralelamente, essa mesma espiritualidade não se reduz a um sentido religioso específico; ao contrário, serve até como contraproposta aos limites da religião oficial.

É importante estabelecer um duplo aspecto da noção de “espiritualidade”: um ideário, um sistema de pensamento místico, religioso e/ou “filosófico” (como os valores presentes no romantismo polonês); ao lado da “espiritualidade” vista como prática, como conjunto de exercícios espirituais, como ferramentas de trabalho sobre

si, algo que poderíamos aproximar tanto da filosofia antiga, quanto das tradições orientais, como yoga, por exemplo. De certa forma, a própria prática teatral assume esse último sentido, ao servir a objetivos espirituais.

### *1.2.2 A experiência do grupo Reduta*

A busca de conexões mais diretas entre o teatro de Grotowski e o teatro polonês leva à forte influência, exercida pelo grupo *Reduta*, fundado em 1919, em Varsóvia, por Juliusz Osterwa e Mieczyslaw Limanowski, inicialmente como teatro laboratório, que desempenhou importante papel no período entre guerras na Polônia. Em 1922, Osterwa transformou-o em escola de atuação; e, assim, nasceu o *Instituto Reduta*, propriamente dito (BRAUN, 2001: p.16). Osinski afirma que o Reduta pode ser considerado o primeiro teatro laboratório da Polônia; e aquele criado por Grotowski e Flaszen, o segundo (OSINSKI, 2008: p.56). Braun acrescenta, sobre o treinamento multifacetado desenvolvido no Reduta, que “seus métodos enfatizavam o aspecto psicológico da atuação, mas era igualmente forte o destaque dado ao treinamento físico”, e a escola oferecia diferentes aulas: “movimento, ginástica, expressão corporal, dança, esgrima, hipismo” (2001: p.16)<sup>3</sup>. Assim, esse primeiro laboratório teatral na Polônia dedicado à arte do ator, fornecia treinamento rigoroso, além de abranger diversas atividades pedagógicas.

Osterwa tinha fortes preocupações espirituais e exigências éticas, no trabalho em conjunto, por isso tentava imprimir nos membros do grupo atores e aprendizes, tanto uma devoção ao teatro, quanto uma concepção do trabalho de ator como serviço à sociedade. Além disso, enfatizava o trabalho sobre as virtudes humanas e, segundo Braun (2001: p.16), com uma “espiritualidade quase religiosa”. Os estudantes do instituto viviam como numa comunidade: dividiam o mesmo dormitório, a cozinha e até o dinheiro.

Da mesma forma que fazia com o romantismo polonês, Grotowski assume a influência do Reduta sobre seu trabalho. Em certo sentido, o Teatro Laboratório pode ser visto como continuidade das pesquisas, ou melhor, de certos princípios desse grupo. Grotowski reconhece a relevância do Reduta como importante

---

<sup>3</sup> “In his methods they emphasized the psychological aspect of acting, but equally strongly stressed physical training, offering in his school classes of movement, gymnastics, corporal expression, dance, fencing, and horse riding.” (BRAUN, 2001: p.16).



tradição, à qual ele busca dar continuidade. Tanto que, em 1966, o emblema do Reduta é adotado pelo Teatro Laboratório, apenas com uma pequena alteração: dos dois círculos conectados com a letra “R” no centro, Grotowski substitui o “R” de Reduta, pela letra “L”, de Laboratório. Tal adoção explicita a relação e a continuidade entre os dois teatros (OSINSKI, 2008: p.52).

Grotowski admite que as pesquisas, as técnicas e o trabalho, sobre a arte do ator, sejam diferentes nos dois grupos, é o propósito da arte em ambos que se assemelha. O diretor do Teatro Laboratório dizia irritar-se com a falta de respeito de algumas pessoas de teatro que criticavam o Reduta como um estilo “monástico” e “ingênuo” (GROTOWSKI [1966], apud OSINSKI, 2008: p.53). Assim, ao proclamar-se continuador de certas propostas do grupo, o artista pretende valorizar sua importância histórica, dialogando com a tradição da qual ele, Grotowski, faz parte.

Resumidamente, Braun (2001) destaca como princípios de trabalho de Osterwa: a importância da dimensão ética do trabalho do ator, os princípios morais e sociais; aspectos, em certo sentido, presentes na pedagogia teatral da Polônia de modo geral; e valores morais encarados como o cerne do trabalho teatral. Outro princípio que chama atenção, que poderíamos entender como diretamente ligado a propostas grotowskianas, é a ideia do ator como *sacerdote*, que “não apenas interpreta, atua, mas comete um ato de sacrifício” (BRAUN, 2001: p. 17). O teatro, menos que uma peça feita para o público, deveria ser um sacrifício sacerdotal, oferecido pelos atores para a congregação, os espectadores. Podem-se notar aí semelhanças com o trabalho e as concepções de Grotowski, não só na ideia de ritual, que opera em seus trabalhos iniciais, mas, sobretudo, no paralelismo entre a relação ator-espectador e a relação sacerdote- comunidade de fieis<sup>4</sup>, assim como na noção do trabalho do ator como ato de sacrifício, no período próximo ao chamado “teatro pobre”.

Osinski (2008) destaca que Grotowski reconheceu e prestou tributo ao Reduta não só na fase do “Teatro de Espetáculos”, como nas sucessivas fases de seu trabalho, tanto que algumas rupturas e mudanças de rumo de suas investigações encontram similaridades com aspectos dos trabalhos de Osterwa e Limanowski<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Desenvolveremos essa questão em capítulo posterior, a partir de análise dos textos iniciais de Grotowski, como *Farsa-Misterium*.

<sup>5</sup> Inclusive, segundo Grotowski, suas investigações no “Parateatro”, correspondiam ao anseio de Osterwa, de superar as barreiras do teatro. (apud OSINSKI, 2008, p.55)

Certa busca espiritual encontrada em Grotowski, no início pela aproximação da encenação com o rito, ocorre também na visão de trabalho desenvolvida no Reduta, o que revela mais afinidades entre teatro e essa certa ideia de “religiosidade”. Em notas manuscritas de Osterwa, encontramos:

O teatro foi criado por Deus para as pessoas às quais a igreja não é suficiente. O teatro é uma história viva da Beleza-Harmonia, ou seja, Conformidade Milagrosa da Bondade e da Beleza [do Bem e do Belo] com Destino-Fortuna. No teatro, um objetivo sutil da Verdade sobre Deus é mostrada<sup>6</sup>. (OSTERWA, apud OSINSKI, 2008, p.62)

Encontramos algo semelhante em texto de Grotowski de 1960. Esse entendimento do teatro como um lugar capaz de abordar questões vinculadas ao sagrado, sem, no entanto, estar reduzido à esfera religiosa, muito menos a instituições religiosas, aparece também nos textos de Grotowski:

Presumo que aquilo que é a essência do teatro seja capaz- *de modo laico*- de satisfazer certos excessos da imaginação e da inquietude desfrutados nos ritos religiosos. Ao mesmo tempo, suponho que aquilo que poderia ser o substituto laico do ritual religioso seja o núcleo da teatralidade como arte. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007, p.40)

O teatro deve ser, portanto, um rito laico, ligado a um objetivo sutil, uma busca do sagrado fora do âmbito das religiões. Essa exigência implica uma série de fatores: elaboração de procedimentos técnicos, ênfase na esfera espiritual, moral, ética dos atores e, mesmo, a criação de uma comunidade particular de artistas.

Esse *sacrum* não se refere ao tema dos espetáculos, mas à concepção do teatro como forma de vida, em que o lugar de encontro artistas/ sacerdotes e espectadores/congregação, isto é, o espetáculo, não é mais produto, um mero negócio de arte e cultura teatral entendida como entretenimento. Assim, a peça teatral é apenas mais um dos elementos do teatro, a pedagogia do ator entendida como prática do artista e de um *trabalho sobre si mesmo* ocupa um lugar central nessa concepção de teatro. O que acontece em ensaios, treinamento, dia a dia da comunidade de atores tem importância capital<sup>7</sup>. Daí Osterwa associar teatro a “monastério”, associação retomada por Grotowski e utilizada por Flaszen, seu colaborador, que por sua vez definiu o teatro como um eremitério.

---

<sup>6</sup> “Theatre was created by God for those for whom the Church is not enough. Theatre is a living history of Beauty-Harmony, i.e., Conformity Miraculous of Goodness and Beauty with Fortune- Destiny. In theatre, an objective subtle Truth about God is shown.” (OSTERWA, apud OSINSKI, 2008, p. 62).

<sup>7</sup> Cabe aqui uma ressalva, já que o trabalho de Grotowski inicialmente, mesmo com este anseio pelo “sagrado”, ou pelo “mistério”, ainda esteve mais atrelado a procedimentos formais de encenação do que a uma prática de trabalho sobre de si por parte dos artistas.

Para prosseguir na metáfora religiosa, não se trata de rezar uma missa no domingo ou apresentar um espetáculo, mas deixar que a vida, a cada dia, a cada momento, seja afetada, direcionada pelo fazer teatral. Teatro como prática cotidiana, não só profissional, também espiritual, aquela que abarca toda a existência dos sujeitos. Tais aspectos encontram relação com a própria discussão da arte moderna que buscava ultrapassar as fronteiras entre arte e vida.

Essa concepção, além de deslocar a ênfase da obra para o processo artístico, implica na redefinição constante do papel do espectador. Também aqui encontramos paralelos entre dois teatros: o grupo Reduta e o Teatro Laboratório. Assim, lemos em Osterwa que a arte “nem sempre necessita de uma audiência” (apud OSINSKI, p.56). Tal noção retoma a concepção de arte como *técnica*, não no sentido mecanicista da palavra, não técnica virtuose para exibicionismo, mas sim como conhecimento e domínio de procedimentos do ofício, modos de fazer, artesanias. Esta, por sua vez, não existia por si, nem para fazer um espetáculo mais “Interessante”. Técnica aqui deve ser entendida como técnica de si, trabalho sobre si, preocupação constante com o ofício e consigo. No que concerne à relação entre ator e espectador, há a ideia de que o ator não interpreta para o espectador, e sim diante dele (o que Grotowski retomou depois como crítica ao “publicotropismo”).

Outro aspecto “consagrado”, talvez característico do teatro grotowskiano, já se apresentava de certa forma em algumas concepções de Osterwa: o teatro como lugar de “sacrifício”. Tal ideia de ofício sagrado levou também à redução de elementos. Segundo Brunsch (apud OSINSKI, 2008), em certo trabalho, o Reduta teria dispensado o uso de figurinos, maquiagens, truques. A roupa era encarada como uniforme de soldado, de trabalhador, um hábito de sacerdote. Não havia a tentativa de criar ilusão: “Não temos aparatos técnicos além de um soquete elétrico e um *dimmer* de luz. Nossa equipe técnica é feita de atores, membros do Reduta” (apud OSINSKI, 2008: p. 56). E, ainda segundo Osinski, nenhuma cortina, adereços ou cenário eram utilizados, apenas duas lâmpadas.

Essas características parecem bastante próximas do “Teatro Pobre” de Grotowski que, em dado momento, ao perguntar-se o que não era essencial ao teatro, acabou por abandonar todo excesso de figurinos, cenários, música gravada,

adereços, para concentrar-se no trabalho do ator<sup>8</sup>. Evidentemente que as propostas de Grotowski têm particularidades; como vemos, elas se enquadram num contexto bastante específico, com o qual é possível notar certas continuidades. E há, ainda, uma raiz mais profunda, uma base mais anterior nesse contexto.

### 1.2.3 O legado de Stanislavski

Podemos notar que, no teatro polonês, a questão de espiritualidade, mito e misticismo religioso, esteve presente de modo característico desde o Romantismo. Além dessa esfera da cultura, em trânsito com o imaginário mítico-religioso, é possível encontrar aspectos da espiritualidade em outros contextos teatrais extra muro da Polônia. Trata-se aqui de uma espiritualidade um tanto difusa e geral, que poderia ser entendida, em certo sentido, como forma de *cuidado de si*, em que práticas teatrais ligavam-se também às tradições espirituais de fato. O centro de gravidade dessa dimensão espiritual seria a emergência da pedagogia do ator<sup>9</sup>, pedagogia esta que foi determinante para o Reduta, cujas raízes encontram-se nas propostas de Stanislavski. Com efeito, é com o diretor russo que se delineia (o que não quer dizer que necessariamente se inicia), toda a investigação centrada na pedagogia atorral. Aqui, diversos aspectos, concernentes ao Reduta, talvez encontrem origem ou inspiração em Stanislavski.

Grotowski também, em diversas ocasiões, mencionou a importância de Stanislavski em seu trabalho. Enxergava a si próprio como um continuador de certas pesquisas do diretor russo (RICHARDS, 2012: p.121).

Pode-se dizer que a investigação de Stanislavski, vinculada que estava à busca de autenticidade e entendimento das condições que viabilizassem a criação do ator, permite essa passagem da tradição repetitiva à improvisação (compreendida como elemento criativo), permite também a superação do ensino cumulativo de técnicas (ICLE, 2010: p.77). Essa espécie de *via negativa*, retrabalhada depois por Grotowski, procura identificar o que obstaculiza a criação para liberar o ator. Nesse sentido, investigam-se os condicionamentos do artista também como humano, na medida em que visa a sua libertação. Isso pressupõe

---

<sup>8</sup> Na verdade não foi em um “dado momento” brusco, mas em um movimento gradual. Desde 1960, por exemplo, já não se utilizava música mecânica.

<sup>9</sup> Gilberto Icle (2010: p.75) propõe o trabalho de Stanislavski como foco de análise, não do início, mas das condições de emergência da Pedagogia Teatral, como marco histórico.

constante olhar para si, implicar-se no trabalho de improvisação, ocupar-se e trabalhar sobre si. Segundo Iclev (2010: p.79), essa seria uma ruptura instaurada pelo mestre russo: “usar a improvisação para refazer, transformar o humano no cotidiano”.

A busca por superar os clichês da atuação conduziu a todas essas investigações. Responder à pergunta: “o que eu faria nas circunstâncias do papel?”, um dos procedimentos do Sistema de Stanislavski, exige o engajamento pessoal e íntimo do ator. Assim, o ator está em cena psicofísica e espiritualmente. O trabalho deveria, então, ser realizado “não de maneira atoral ou artesanal senão humanamente, verdadeiramente” (STANISLAVSKI apud JIMENEZ, 1990: p. 273). Claro que Arte e artesanaria são preocupações caras ao diretor russo. Devemos entender “atoral” e “artesanal” como os clichês, as fórmulas prontas às quais os atores poderiam recorrer. O caminho é justamente do ator criador, da autonomia do ator, ou seja, nem o artista – meramente reprodutor técnico –, nem a pessoa circunscrita em seu comportamento conhecido, imediato, automático da vida cotidiana. Para Stanislavski tratar-se-ia mais do “homem-artista”.

Elabora-se todo um discurso (e prática) em que a dimensão espiritual aparece ligada à “natureza criadora” que, em seu caráter holístico, envolvia as diferentes esferas do ator. Não entrarei em detalhes sobre os aspectos do Sistema de Stanislavski, nem de nuances da terminologia empregada por ele. Mesmo assim creio que analisar em seu texto a recorrência de certas expressões pode contribuir para o entendimento da relação entre espiritualidade e o Sistema. Os diversos procedimentos empregados por Stanislavski, ao longo de suas investigações, visavam a esse despertar da natureza, do subconsciente, uma vez que permite uma criação autêntica do ator. O trabalho com as ações físicas seria meio e decorrência desse processo<sup>10</sup>. Diferentemente de um estudo frio de mesa, o trabalho de análise ativa, o trabalho com ações, já conduziria, desde o início, a esse movimento global:

Em outras palavras: não analisamos [“hemos analisado”] nossas ações somente com a razão, friamente, de maneira teórica, mas temos atacado pelo lado da prática, da vida, da experiência humana; pelo lado dos hábitos, os sentimentos artísticos e outros, como a intuição, o subconsciente, etc. Buscamos o que é [“ha sido”] indispensável para a realização das ações

---

<sup>10</sup> Refiro-me à ação física no sentido geral da metodologia empregada por Stanislavski tal como ele apresenta no texto referido. Pautados nele, encontramos que as ações compõem uma estrutura que permite o despertar interno, da linha da alma, contudo, essa “linha da alma” aparece justamente por meio da e na ação física, nesse caso psicofísica, compondo uma unidade. Eis porque afirmo que a ação física é meio para o despertar espiritual, e fim do processo, em que tal despertar a requalifica.

físicas, e nossa natureza mesma nos serviu de ajuda e nos dirigiu. Penetrem neste processo e entenderão que esta foi a análise interna e externa de si mesmo [interno y externo de uno mismo], do homem nas condições da vida da personagem. Este processo não se parece com a investigação fria e intelectual sobre o personagem que geralmente desenvolvemos na primeira etapa do processo criativo. Este processo de que hoje estou falando se realiza [se lleva a cabo] com a participação simultânea de todas as forças intelectuais, emocionais, espirituais e físicas de nosso organismo<sup>11</sup>. (STANISLAVSKI in JIMENEZ, 1990: 264-5)

Esse trabalho com ações foi desenvolvido por Stanislavski em fase posterior ao dito método da “memória emotiva”. Ao contrário das emoções, que não estariam sujeitas à vontade, portanto não podem ser fixadas, as ações poderiam fornecer um meio seguro, repetível para o despertar das emoções e da dimensão interior.

No texto *O Método das Ações Físicas*, ao recorrer à imagem da viagem de trem, Stanislavski estabelece uma metáfora bastante precisa para abordar o trabalho do ator. Tal trabalho deveria estar sustentado por um trilho, que são justamente as ações físicas: a partitura de ações permite a viagem do trem que passa por diferentes lugares, estações sazonais entre outros aspectos (ou seja, há aqui algo fixo, somado a algo que muda: como um binômio da estrutura e espontaneidade, no qual se apoia de diferentes formas o trabalho de Grotowski?<sup>12</sup>).

Sobre essa “viagem de trem”, escreve: “Em nosso caso há que se tocar aqui a função importante do sentido de verdade.” (STANISLAVSKI in JIMENEZ, 1990: p.281). Tal sentido não se relaciona a uma definição teórica, conhecida por meio da linguagem racional e intelectual. Trata-se de verdade experimentada e percebida como verdade, crível. Nesse campo do *sentido de verdade*, encontra-se o léxico empregado pelo diretor russo: “natureza”, “orgânico”, “segredos da alma”, “subconsciente”, “sinceridade”, “vida da alma humana”, “vida do corpo humano”.

---

<sup>11</sup> “En otras palabras: no hemos analizado nuestras acciones solamente con la razón, friamente, de manera teórica, sino que las hemos atacado por el lado de la práctica, de la vida, de la experiencia humana; por el lado dos hábitos, los sentimientos artísticos y otros, como la intuición, el subconsciente, etc. Hemos buscado lo que ha sido indispensable para la realización de las acciones físicas, y nuestra naturaleza misma nos sirvió de ayuda y nos dirigió. Penetren en este proceso y entenderán que éste fue el interno y externo análisis de uno mismo, del hombre en las condiciones de la vida del personaje. Este proceso no se parece a la fría, intelectual investigación sobre el personaje que habitualmente desarrollábamos en la primera etapa del proceso creativo.

Este proceso del que hoy estoy hablando se lleva a cabo con la participación simultánea de todas las fuerzas intelectuales, emocionales, espirituales y físicas de nuestro organismo.” (STANISLAVSKI in JIMENEZ, 1990: 264-5)

<sup>12</sup> A respeito desse binômio em Grotowski, ver Tatiana Motta Lima (2012). Também cf. *Resposta a Stanislavski* em que o artista polonês ressaltava semelhante aspecto no trabalho de Stanislavski, a saber, a relação entre o que é palpável e concreto como via para atingir o intangível.

Tais expressões apontam algo que está além do controle racional e palpável, da manipulação imediata do artista. Não se trata, contudo, simplesmente do acaso, nem do improvisado automático. Há algo próximo, nesse sentido, do pensamento grotowskiano sobre a arte atoral. “Vida da alma/corpo humano”, “natureza”, “orgânico”, sugerem algo que ultrapassa a esfera do simples arbítrio do artista, não se reduz a sua vontade, ou à vontade do “ego”. Ao mesmo tempo não é passível de ser totalmente controlado, conhecido pelo ator, supera também a esfera pessoal, individual, para dizer respeito a sua natureza (do “humano”, ou algo mais), à organicidade. Por outro lado, encontramos outro grupo de expressões: “sinceridade”, “subconsciente”, “profundos segredos da alma”. Acrescento aqui outra expressão também utilizada no mesmo texto. Stanislavski (in JIMENEZ, 1990: p.283) afirma que o ator necessitaria da verdade das ações para: “despertar a vivência espiritual”. Nesse outro conjunto, nota-se algo que está, por assim dizer, oculto, adormecido e deve ser liberado para a criação (subconsciente criador, despertar espiritual) ou revelado (sinceridade, profundos segredos), e está ligado à intimidade de cada ator. A sinceridade ultrapassa a atuação mecânica, pautada em convenções artificiais, o que exige a conexão do organismo psicofísico do ator, de sua intimidade e natureza. Com esses dois conjuntos de palavras, associadas ao campo geral do “sentido de verdade” (para usar também uma expressão da tradução do texto do diretor russo), a partir desse trabalho, ator ou atriz seriam – insistamos nesse ponto – não simplesmente artistas profissionais ou técnicos, nem apenas humanos, no sentido da pessoa conhecida cotidianamente, mas sim o “humano-artista”. Humano requalifica o artista, dá-lhe caráter pessoal, subjetivo, íntimo, ultrapassa o âmbito do simples “atuar”. Artista requalifica o humano, pois não se trata de homem e mulher, como se comportam no cotidiano, na vida banal, não é a pessoa nesse nível superficial que está implicada.<sup>13</sup> Algumas dessas expressões (revelar, despertar) denotam a existência de algo já presente, que precisa ser liberado; daí o trabalho do ator tratar-se menos de aquisição, é desobstrução que permite fluir a vida.

Outro fator importante que, de alguma forma, encontramos tanto nessa noção de espiritualidade, quanto no exercício atoral, é a relação de circularidade entre espiritualidade e verdade. Assim, nota-se um trabalho “espiritual” – a constituição de

---

<sup>13</sup> Convém ressaltar que não é exatamente por isso que o trabalho atoral desse “humano-artista” contém uma dimensão espiritual, no sentido mesmo que atribui. Se há uma dimensão, é porque, voltado para si, o sujeito ultrapassa a esfera individual, para acessar algo transcendental, “a verdade humana”.

si, conversão, transformação – para obter acesso à “verdade” que, ao ser alcançada, modifica mais uma vez o sujeito. Desse modo, podemos ler que, se o trabalho espiritual visa a alcançar a verdade, é necessária a verdade para o despertar espiritual.

[...] necesitamos da verdade das ações físicas e da crença nelas não para o realismo ou naturalismo senão para que possamos de maneira natural, despertar em nós a vivência espiritual através do reflexo do personagem; também necesitamos desta verdade e crença para não afugentar e violar os sentimentos, para conservar sua virgindade, sua espontaneidade e pureza, para recriar no palco um ser vivo, humano, espiritual no personagem representado<sup>14</sup>. (STANISLAVSKI, in JIMENEZ, 1990, p.283)

Assim, o “espiritual” aparece tanto como meio, quanto como fim, confunde-se por vezes com a noção de verdade, que também (de diferentes formas) é objetivo e meta. Aqui convêm ressalvas importantes. Talvez essa circularidade só seja feita com algumas distorções. Não se pode, pelo fato da recorrência de certas palavras, estabelecer analogia imediatista entre a prática espiritual e a prática atoral. Quando Stanislavski cita “verdade das ações físicas” não é necessariamente a mesma “verdade” daquele “sentido humano”. Da mesma forma há que se questionar se a ideia de “despertar espiritual” não seria como o “revelar o segredo da alma”, o que significa uma dimensão psíquica do sujeito e o engajamento psicofísico na ação. Embora tenha citado a filosofia antiga, na perspectiva de Foucault (2010) e Hadot (2014), não se pode dizer que as noções de espiritualidade e verdade, que aparecem na cultura greco-latina, sejam as mesmas utilizadas por Stanislavski. Mesmo para o próprio diretor russo, parece haver nuances nessas palavras: por vezes, o espiritual significa a integração dos diferentes atributos do sujeito, sobretudo a confluência psicofísica; noutras sugere algo mais, na medida em que esse espiritual permitiria, ou corresponderia, ao despertar da verdade humana, numa dimensão talvez transcendental. Ao mesmo tempo a “verdade” na “verdade das ações físicas” apresenta o mesmo problema de “espiritual”, pois se trata de um envolvimento integral com a ação que permite o despertar à “vivência espiritual” (nesse caso, entendido como “verdade” transcendental). Talvez essa imprecisão

---

<sup>14</sup> Na tradução da edição mexicana:

[...] necesitamos la verdad de las acciones físicas y la creencia en ellas no para el realismo o naturalismo sino para que podamos de manera natural, despertar en nosotros la vivencia espiritual a través del reflejo del personaje; también necesitamos esta verdad y creencia para no ahuyentar y violar los sentimientos; para conservar su virginidad, su espontaneidad y pureza, para recrear en el escenario un ser vivo, humano, espiritual en el personaje representado. (STANISLAVSKI, In JIMENEZ, 1990, p.283).



conceitual do diretor seja resultado mesmo da dinâmica que o processo atoral e também espiritual carrega, e exige uma não cristalização das noções. Por outro lado, seria preciso investigar tais palavras no original em russo, para compreender mais profundamente os significados delas, o que foge a minha competência. Apesar dos limites, a tradução já nos deixa captar o suficiente para a nossa reflexão.

O trecho citado também direciona para outro elemento importante, em que talvez resida grande parte da vitalidade da proposta e do Sistema de Stanislavski. Não se trata de questões ligadas especificamente a uma estética: “não para o realismo ou naturalismo, mas para despertar a vivência”. Grotowski concorda com essa visão e afirma que seria importante separar estética da técnica, de modo que – se o contexto de Stanislavski é o realismo – a técnica responderia a questões do ofício teatral de modo mais amplo, da formação do ator.

A busca por um teatro que propõe superar formas prontas e receitas, para atingir uma esfera elevada do humano, não deve ser perdida de vista. Assim, não corresponde necessariamente à estética realista, embora possa a ela se ligar; o objetivo está além da simples reprodução da realidade cotidiana em cena. Está mais relacionada à revelação daquilo que é íntimo no ator e, ao mesmo tempo, partilhável; ao que é autêntico e coletivo, posto que é “humano”. Tal objetivo deve direcionar o entendimento sobre diferentes procedimentos utilizados por Stanislavski, da própria atitude do diretor, que o conduzia ao constante movimento nas pesquisas, a mudanças de paradigmas. Se, em determinado momento, encontramos mais ênfase nos aspectos da “memória afetiva”, ou a busca mais direta por estados emocionais, posteriormente o foco cairia nas ações físicas (GROTOWSKI, 1990: p.20). Isso não significa que a ação física fosse um fim em si, mas apenas que ela correspondeu, no entendimento de Stanislavski, a um meio mais eficaz para se atingir a meta. Não considerar esse fator, pode levar a adesão dos aspectos do seu Sistema, como se fossem receitas, métodos prontos e fechados, esquecendo-se das especificidades do contexto no qual eles se desenvolvem. Referindo-se ao método das ações físicas de Stanislavski, Toporkov (in JIMENEZ, 1990: p. 299-300) escreve:

[...] Todo procedimento técnico-diretivo do mestre não era mais que o meio para chegar meta principal: a encarnação mais completa da imagem cênica dentro da orientação da ideia, que basicamente constitui seu fundamento. A

seleção mesma das ações físicas, das circunstâncias dadas, sempre esteve condicionadas por propósitos finais<sup>15</sup>.

A imagem cênica, a interpretação de um papel significa mostrar no palco a “vida do espírito humano” (TOPORKOV in JIMENEZ, 2010: p.337). Para alcançar essa verdade, essa vida do espírito humano, o ator deve partir de si mesmo e responder às circunstâncias:

[...] deve-se partir, primeiramente, de si mesmo, de suas qualidades pessoais; em um segundo momento, seguindo as leis criadoras, em um terceiro, subordinar seu próprio eu a lógica de outra pessoa [personagem]<sup>16</sup>.

Como mencionei, esse partir de si mesmo e essa busca pela desobstrução da criatividade caracterizam uma pedagogia bastante específica, mais relacionada à condução e, paradoxalmente, um retorno a si, que ao aprendizado de técnicas (no sentido cumulativo). Essas podem compor um arsenal, uma caixa de truques a que o ator recorre, sem espontaneidade, kit de habilidades que resulta em clichês; ou, no melhor dos casos, em um ator simplesmente virtuoso. Há semelhança com a pedagogia de Grotowski: “a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas eliminar do organismo a resistência a esse processo psíquico”, no qual o processo seria a “integração total da mente do ator com seus atributos físicos” (o que Grotowski, em dado momento, chamou de “transe”) (GROTOWSKI, 2011: p.13). A preocupação em não cair na superficialidade e na dimensão apenas técnica do ofício, a necessidade de constante abertura e enfrentamento com o desconhecido, faz com que a própria formação do ator deva constantemente ser questionada, problematizada. Assim, Stanislavski afirmaria a necessidade de todo ator ter de voltar à escola a cada cinco anos para reaprender o ofício a partir do zero, eliminando os clichês, o narcisismo e uma série de elementos que se sedimentam ao longo de sua carreira e dificultam sua ação criadora e sincera (TOPORKOV in JIMENEZ, 1990: p.294).

---

<sup>15</sup> “[...] todo procedimiento técnico-directivo del maestro no era más que el medio para llegar a la meta principal: la encarnación más completa de la imagen escénica dentro de la orientación de la idea, que basicamente constituye su fundamento. Y la selección misma de las acciones físicas, de las circunstancias dadas, etc., siempre estuvo condicionada por los propósitos finales.” (TOPORKOV in JIMENEZ, 1990, p. 299-300)

<sup>16</sup> Na tradução mexicana:

“[...] hay que se partir en primer término de sí mismo, de sus cualidades personales; en segundo término, siguiendo las leyes creadoras, y en tercero, subordinando su propio yo a la lógica de otra persona...” (TOPORKOV in JIMENEZ, 1990: p.295)

Portanto, o conhecimento, muitas vezes se dá nas buscas pela condição que permite à natureza desempenhar seu papel. Por isso que, mesmo em Stanislavski, já podemos falar em uma espécie de *via negativa*, ainda que o termo em si seja mais associado a Grotowski.

### *Via Negativa*

A via negativa é um caminho para se chegar a um conhecimento de modo não direto. Grotowski usa o termo, emprestado de autores cristãos, embora como prática ela possa ser associada a filosofias antigas e orientais<sup>17</sup>.

Uma imagem usada por Grotowski, para explicar esse processo, é a imagem do trabalho do escultor. A essa mesma imagem recorreram os antigos, como o filósofo Plotino, para designar exercícios espirituais. Como escreve Grotowski, diferentemente da pintura que adiciona cores (algo que poderíamos associar ao ator que aprende habilidades), a escultura retira o excesso do bloco para chegar à forma que já está lá. Essa seria uma maneira de compreender a “*via negativa*” (em sentido mais amplo) no trabalho do ator (Grotowski, 2011: p.13; 30-1).

O caminho da ascese para o filósofo antigo é o desapego ao corpo, a superação do mundo sensível, a purificação da alma, a retirada do supérfluo, para chegar a “si mesmo” e, a partir daí, alcançar o Intelecto e o Uno, e ser um com o Uno. “Retira tu mesmo tuas máculas e examina-te e tu terás fé na tua imortalidade” (PLOTINO apud HADOT, 2015: p.53). É um retorno a um “eu essencial”, que abandona as paixões e as ideias que se tem a respeito de si. De modo análogo, Grotowski exige do ator a renúncia, a prontidão passiva; em certo sentido, a superação do ego.

---

<sup>17</sup> Sobre a via negativa em Grotowski cf. FLASZEN (2007, p.30). O termo também é empregado na teologia mística cristã remontando a Pseudo-Dioniso (“pseudo”, pois não se sabe ao certo a identidade do autor que teria vivido por volta do século V e VI) como uma das formas para se alcançar o “conhecimento” sobre, ou experiência de Deus. A via apofática (negativa) propõe chegar a Deus não pela afirmação de seus atributos (que são incognoscíveis), mas pela negação, dizendo aquilo que Deus não é. Eugênio Barba conecta a “via negativa” ao modo de se atingir o grande Vazio na doutrina *sunyata*, por meio da renúncia e abandono das categorias discursivas, dos fenômenos e do próprio “eu”, experienciando o Vazio não dual. Assim, influências místicas orientais também poderiam ter levado Grotowski a adoção desse caminho indireto. Seja como for, Grotowski utiliza a via negativa como caminho prático para o trabalho com o ator, visando ao desbloqueio psicofísico. É possível identificar também essa proposta nos aspectos formais de sua escrita, em que o autor muitas vezes opta por não definir algo, mas dizer o que não é. Sobre a relação com *sunyata* e aspectos de religiões em alguns fundamentos de Grotowski, ver Jenifer Lavy (2005).

Assim, a despeito de toda diferença de procedimentos e objetivos (será?), em ambos os casos haveria uma prática sobre si por meio de um processo indireto, como uma via negativa<sup>18</sup>.

De volta a Stanislavski, nele já encontramos um bom exemplo desse retorno a si. Em seus escritos percebemos esse tipo proposta, na qual o mestre leva o aluno-ator a aprender não por uma via direta. Um exemplo de condução que não é uma mera resposta ou transmissão de conteúdo:

- Como posso atuar se não sei o que devo fazer? [pergunta o aluno]
- Você não conhece tudo, mas algo há de saber. Atue precisamente esse algo. Falando de outra maneira: por favor, realize a vida da personagem, ainda que seja as ações físicas mais pequenas que possa você fazer com sinceridade. [resposta do professor-diretor]
- Eu não posso fazer nada porque não sei nada! [aluno]
- Como? [...] Na obra se diz: "Entra Glestakov". Não sabe como se entra em um quarto de pousada? [diretor]
- Sim. [aluno]
- Depois Glestakov tentará convencer Osip para que este lhe dê comida. Não sabe dirigir-se alguém com esta penosa petição?
- Isso eu também sei.
- Então atue o que a princípio seja mais acessível, o que sinta de verdade, o que possa sinceramente crer. (in JIMENEZ, 1990: p. 254)

Em vez de dar uma resposta pronta, o diretor faz com que o aluno perceba que a sabe. A própria opção de Stanislavski, por escrever nessa forma de diálogo, característica em diversos de seus textos sobre a prática da atuação, pode ser compreendida como tentativa de dar conta em palavras, do caráter processual da pedagogia do trabalho do ator, que escaparia a qualquer definição rígida. Também denota a importância à interlocução, à pessoalidade da relação diretor e ator: o outro afeta o modo como o professor vai conduzir a proposta. É um caminho, portanto, em que o si mesmo está implicado no outro (na relação com o diretor e na relação com o papel). Parte-se daquilo que é mais acessível de si, para, pouco a pouco, chegar-se a um *outro si mesmo*, alinhado às circunstâncias da personagem, um si mais sutil, ligado aos "segredos da alma humana". Assim, mesmo ao desempenhar o papel no palco, o ator não deve se perder nele. Mesmo subordinado à lógica da personagem, o ator é sempre ele mesmo, do contrário seria como olhar a personagem como algo alheio e tentar imitá-la, o que redundaria em um estereótipo

---

<sup>18</sup> Salvo engano, Grotowski não cita Plotino, nem filósofos como referência. Essa aproximação estabeleço apenas no intuito de mostrar como exercícios espirituais podem se ligar a diferentes campos seja da religião, filosofia e mesmo o teatro. Uma das importantes influências no pensamento de Grotowski foi o mestre hindu Ramana Maharshi que, em certo sentido e com todas as particularidades e ressalvas, propõe um trabalho análogo de superação do "ego". Desenvolveremos esse ponto no capítulo posterior.

(STANISLAVSKI in JIMENEZ, 1990: p.296). Em todo o momento a dimensão humana, em seus diferentes aspectos, está implicada, como meio e como objetivo do processo.

Ao longo do século XX, a exigência de renovação teatral levou a pensar procedimentos para encontrar um novo ator; este, por sua vez, só poderia ser alcançado a partir da problematização do humano, para além do profissional. A ênfase dada à pedagogia atoral abre um caminho de exploração do humano em que, pela radicalidade, pelas implicações e exigências, aproxima-se da ideia de espiritualidade (algo que abarca toda a existência do sujeito, para conhecimento e transformação de si). Nesse sentido, Stanislavski ocupa, sem dúvida, lugar de destaque na investigação sistemática da arte atoral. Contudo, podemos encontrar outros aspectos bastante relevantes em seu Sistema, não só no campo de trabalho do humano, no sentido “psicológico” ou “psicofísico”, mas na conexão com determinadas tradições espirituais. Assim, tal espiritualidade não só é um trabalho sobre si em sentido geral, como também se manifesta nas relações com práticas místicas e espirituais do oriente de modo bem específico.

Se Grotowski buscou a “yoga do ator”<sup>19</sup>, e trânsitos entre diferentes tradições rituais, é possível também encontrar já em Stanislavski, na base mesma de seu Sistema, relações com a Yoga.

### *Stanislavski e a Yoga*

Andrew White (2006) desenvolve um estudo no qual apresenta essas relações. Segundo o autor, há uma concepção mais difundida que associa o Sistema do diretor russo à psicologia e ao realismo psicológico, negligenciando aspectos espirituais. Tal abordagem, tenderia a separar corpo e mente, dificultando o entendimento sobre o Sistema.

---

<sup>19</sup> Aqui há um problema que merece ser investigado. A relação de Grotowski com a Yoga foi bastante duradoura e profunda, e não simplesmente como práticas utilitárias para o trabalho do ator. Ao que tudo indica, o artista polonês era um conhecedor da Yoga e bastante marcado pelo pensamento Hindu, em nível filosófico, existencial. Contudo, no que concerne ao teatro, Grotowski adaptou elementos da Yoga para o trabalho, mas apontou seus limites. Se utilizo a expressão de Taviani “yoga do ator” é em referência ao trabalho do ator/performer desenvolvido por Grotowski, sobretudo, em sua fase pós-teatral. Tal trabalho permitiria uma investigação no campo espiritual análoga ao yoga. Também aqui é preciso ter cuidado. A prática da Yoga, ou parte dela, visaria à diminuição dos processos vitais, e conduziria a certa introspecção e nesse sentido, o trabalho de Grotowski caminha em outra direção, é um trabalho ligado à amplificação desses processos, ao contato e à organicidade.

Abordar aspectos da Yoga permitiria a compreensão mais profunda das propostas de Stanislavski.

Nesse sentido, o criador do Sistema também se inscreve em um contexto bastante específico. Em fins do século XIX, havia na Rússia muito interesse por misticismo, ocultismo<sup>20</sup> e religiosidade, oriundos do Extremo Oriente. Stanislavski e muitos artistas não eram indiferentes a essa questão. Possivelmente como resultado de uma crise espiritual e contraposição a racionalismo, cientificismo e capitalismo, artistas buscavam formas alternativas de abordar a espiritualidade (WHITE, 2006: p.76). Entendia-se ser possível, por meio do trabalho artístico, alcançar experiência de transcendência. Em particular o simbolismo proporia “uma experiência espiritual que ultrapassava os limites da ortodoxia” (WHITE, 2006: p.74). Importante notar aqui o mesmo que se apontou sobre Osterwa e o Reduta, bem como Grotowski: a arte como lugar para satisfazer necessidades espirituais que as religiões oficiais não dariam conta.

Esse movimento de abertura a culturas do Extremo Oriente permitiu o desenvolvimento de diversas correntes filosófico-religiosas, que muitas vezes adaptavam e mesclavam elementos de diferentes tradições. Ivanovich Gurdjeff (1886-1949), por exemplo, combinava elementos do Islã, yoga e outras tradições para compor a própria ideologia mística (WHITE, 2006: p.77). Assim, o conhecimento das antigas tradições era muitas vezes difuso, reduzido ou modificado, e originava outros sistemas ocultos de “mestres” espirituais.

Se, por um lado, isso pode ser visto como uma espécie de reducionismo da tradição, uma invenção de um Oriente; por outro, pode ser compreendido como tentativa de adaptar aspectos de determinada tradição a outros contextos, tornando-os mais eficazes. Ademais, pode ser que muitas adaptações que visavam a elaborações de novos sistemas exigissem conhecimento bastante profundo das tradições, mais do que simples reproduções.

Seja como for, ainda que de modo superficial, Stanislavski entrou em contato com elementos da Yoga, utilizando-os para experimentações no campo do trabalho do ator e para a elaboração do próprio Sistema. Essa busca teria que ver com a tentativa de alcançar um ato criativo autêntico como já mencionamos e exigia o

---

<sup>20</sup> Como explica White em nota, aqui, ocultismo refere-se a ideologias que apareceram no final do século XIX e início do século XX, fundadas por líderes espirituais carismáticos que afirmavam possuir um conhecimento místico que levava ao despertar espiritual. Assim, a Yoga ou antigas tradições religiosas diferem desse ocultismo e não possuem um único líder. (WHITE, 2006: p.89)

reconhecimento da conexão entre mente e corpo ou espírito e corpo. A adesão da yoga seria a resposta, ou uma das repostas, a essa necessidade de abordagem holística. Já em 1906, o diretor russo utilizaria exercícios de tradições espirituais:

[Stanislavski] encontrou uma pista [dica] nas práticas dos sábios da religião Budista – e a partir daí ele pedia a seus atores que praticassem longos exercícios psicofísicos como meio de cultivar a concentração da atenção... A partir desses ensinamentos das metafísicas orientais, seus seguidores esforçavam-se para visualizar o “ego” elusivo [um não-eu superior?] – para viver, enquanto estiver no palco, a vida do espírito e tornar-se familiarizado com as estranhas fases da vida espiritual<sup>21</sup>. (FOVITZKY apud WHITE, 2006: p.78)

Em 1912, com a fundação do Primeiro Estúdio, no Teatro de Arte de Moscou, pesquisas relacionadas ao Yoga foram intensificadas. O objetivo do Primeiro Estúdio era investigar e desenvolver o sistema por meio de experimentos práticos. Sulerjitsk, diretor artístico e administrativo, que conhecia tradições espirituais e fazia parte dos Doukhobors<sup>22</sup>, foi bastante importante no período. Ele estabelecia retiros de verão, nos quais os atores viviam como uma comunidade em que cada um tinha uma responsabilidade, como: cozinhar, cuidar do espaço entre outros afazeres. Além disso, havia muitos exercícios de atuação derivados ou vinculados à Yoga. Em certo sentido, o trabalho do grupo aproximava-se bastante de uma comunidade “monástica”, como no grupo de Osterwa, com forte ênfase na dimensão espiritual do trabalho atoral, em que o dia a dia era bastante diferente daqueles de companhia teatral convencional.

Mesmo nas fases posteriores do trabalho, a relação com a Yoga teria permanecido em Stanislavski. Segundo Serguei Tcherkasski (2012), uma série de termos dos manuscritos de Stanislavski foi modificada pelos censores ideólogos do regime stalinista. Tudo que soasse místico, espiritual, deveria ser suprimido. Foi assim que, já ao final da década de 1920, quase todas as referências relativas à

---

<sup>21</sup> “[Stanislavski] found a hint in the practices of the wise men of the Buddhist religion- and thenceforth he required his actors to practice long psycho-physical exercises as a means of cultivating concentration of attention... Following these teachings of Oriental metaphysics, his followers strove to visualize the elusive “ego”- to live, while on the stage, the life of the spirit and to become acquainted with strange phases of spiritual life.” (FOVITZKY, apud WHITE, 2006, p.78).

<sup>22</sup> Os Doukhobors são uma linha importante do Cristianismo espiritual na Rússia, ligado aos camponeses. Opunham-se à Igreja Ortodoxa Russa, rejeitando rituais e intermediários entre os praticantes e Deus. Acreditavam que cada indivíduo deveria se engajar para encontrar a voz de Deus em si mesmo. Foram perseguidos durante muito tempo pelo Czarismo e pela Igreja Ortodoxa. No final do século XIX, com a intensificação das perseguições, conseguem refúgio no Canadá. Em 1898, Sulerjitsk participou de uma emigração de mais de mil Doukhobors do Cáucaso para o Canadá. Segundo Andrew White as práticas meditativas dos Doukhobors teriam certamente influenciado Sulerjitsk (2006, p.79).

Yoga começaram a desaparecer tanto nos manuscritos de Stanislavski, quanto nos textos publicados (TCHERKASSKI, 2012: p.2). Se, nas publicações oficiais, a base da yoga ficou encoberta, é possível encontrar em atores e ex-alunos do mestre russo referências à tal prática, seja por seus escritos concernentes aos trabalhos desenvolvidos, seja por técnicas que anos mais tarde eles, agora como professores, ensinariam em outros contextos. Assim, em ensaios de 1935, encontram-se menções ao uso do “prana”<sup>23</sup> (TCHERKASSKI, 2012: p.10). White afirma que, no mesmo ano, Stanislavski escreve para Elizabet Hapgood (que preparava a tradução para o inglês da obra *O trabalho do ator sobre si mesmo*), e faz menção ao prana e à yoga. Outros aspectos de seu Sistema, como exercícios ligados à concentração, círculo de atenção, irradiação, que derivavam de elementos da Yoga (WHITE, 2006: p.78-9).

Curioso é que o conhecimento de Stanislavski sobre yoga baseava-se, ao que tudo indica, nas obras *Hatha Yoga* e *Raja Yoga* de Ramacharaka – autor que não foi nenhum mestre hindu. De fato, esse era o pseudônimo de Willian Atkinson (1862-1932), advogado e escritor estadunidense, que tinha forte interesse em esoterismo, religiões e tradições orientais. Nos trabalhos do Primeiro Estúdio, em que os atores foram introduzidos ao conhecimento da prática hindu, os improvisos eram alternados com leituras do *Hatha Yoga* (POLYAKOVA apud TCHERKASSKI, 2012: p.5). Desse ponto de vista ocidental, Ramacharaka não menciona nenhuma linha ou escola específica da Yoga, nem mesmo uma fonte precisa; apenas trata de uma visão geral da “filosofia” *yogue*, em que combina “ideologia de ocultismo popular” com vários aspectos da Yoga oriundos de textos clássicos da prática (WHITE, 2006: p.82). Desse modo, talvez não tenha sido muito difícil utilizar ferramentas e técnicas apresentadas no livro, uma vez que elas já eram adaptadas aos leitores ocidentais.

Essa conexão, entre Yoga e Stanislavski, aponta que na própria tradição da pedagogia atoral que se delineou após o diretor russo, nas raízes mesmas da investigação sistemática do trabalho do ator no século XX, são encontrados aspectos de tradições espirituais. Conclui-se que tal pedagogia atoral teria sido constituída já a partir do trânsito entre campos da arte teatral e práticas místico-religiosas (para não mencionar outras áreas do conhecimento, como psicologia).

---

<sup>23</sup> Grosso modo, Prana pode ser entendido como energia vital na tradição da yoga. Teria sido uma das palavras que Stanislavski abandonou para se adaptar a exigências dos censores, substituindo-a por “energia”, “energia muscular”. Porém, como vemos, no trabalho prático, continuava a utilizar os termos e procedimentos relativos à yoga.



Entretanto cabe ressaltar que o contexto da Rússia, a explosão do “ocultismo”, a multiplicidade de linhas esotéricas, o fascínio da Europa e do Ocidente por um Oriente distante e inventado, acabavam muitas vezes por resultar em aproximações superficiais, tortuosas, reducionistas (o que não retira as contribuições das práticas do “yoga” no Sistema de Stanislavski).

Toda a pedagogia que se elabora aí permite pensar um trabalho paralelo que se desenvolve além do espetáculo (ainda que conduzisse a esse). Isso faz com que Teatro e espetáculo deixem de significar exatamente a mesma coisa, e a pedagogia passe a ocupar um lugar privilegiado no campo teatral (ICLE, 2009: p.72).

Se o espetáculo é apenas a ponta de um iceberg, segundo Grotowski o elo visível do teatro na cadeia das *performing arts*, o trabalho em salas de ensaios, escolas e estúdios, constituiriam a base oculta do campo teatral, o elo quase invisível (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.229). Justamente nesses encontros submersos pareciam residir as principais buscas de Grotowski. Em um contexto no qual a Polônia sofria forte censura governamental, o encenador dizia-se atraído pelo teatro, porque – ainda que os espetáculos fossem controlados – o que acontecia nos ensaios não era (SLOWIAK, 2013: p. 21) Assim, a sala de ensaio apresentava-se como campo fértil para a investigação do humano. Longe de limitar-se a ser mera preparação para um espetáculo, os ensaios permitem ao ator explorar possibilidades, descobrir-se, ultrapassar limites (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.229).

### **1.3 Tradição e traição**

O diálogo, travado por Grotowski com tais referências, aponta para uma relação crítica com a tradição, na qual não há espaço nem para a adesão imediata, nem para a recusa total ou a mera rebeldia. Quanto a Stanislavski, interessava a Grotowski, sobretudo, a postura diante da arte do ator, o eterno renovar-se e colocar-se no caminho de investigação, além do esforço do mestre russo para buscar o “intangível” da arte por uma base prática e concreta (GROTOWSKI, 1993: p.20). Em sua juventude, Grotowski formou-se sob o sistema do diretor russo e,

como ele mesmo afirma, era um ator “fanático por Stanislavski”. Posteriormente, ao buscar o próprio sistema criativo, seguiu vias opostas às do mestre. Salienta o artista polonês que, também nesse momento, tratava-se de uma espécie de “mitologia”, na qual ele teria passado da imitação à rebelião. É possível que esse momento alinhe-se aos primeiros anos do Teatro das 13 Filas, em que a influência de Meierhold, a valorização da artificialidade em oposição ao naturalismo são características do trabalho. Fato é que após a imitação e a rebelião, Grotowski abandonou a ideia de método, como sistema criativo fechado, como se fosse uma receita, para encontrar as próprias vias de trabalho (também mutáveis, a despeito do rigor) (GROTOWSKI, 1993: p.19). Ao adotar tal postura, a crítica ao próprio trabalho e o contínuo refazer-se passaram a caracterizar o percurso de Grotowski, fato que o aproxima da postura de Stanislavski, marcada pela autorreforma permanente, não com o intuito de permanecer “moderna”, mas sim como decorrência de sua “busca mesmo pela verdade” (GROTOWSKI, 1993: p.20). Dessa forma, o encenador polonês, vai afirmar em seu texto, *Em busca de um teatro Pobre*, que Stanislavski teria colocado as questões metodológicas-chave; apenas as respostas entre eles seriam diferentes, por vezes opostas.

Assim, há uma série de elementos que aparentemente diferencia o trabalho de Grotowski dessas fontes e influências; enquanto, em nível mais profundo e sutil, há uma “irmandade” ou herança comum, algo que subjaz a questão estética e poética, talvez até procedimental, algo como uma atitude mesma no trabalho. Quanto ao Reduta e Osterwa, Grotowski afirma que nos detalhes tudo pode parecer distante: o modo de trabalho, o modo de expressar—se e afins; profundamente, em “essência”, há forte proximidade humana e um grande respeito (apud OSINSKI, 2008: p. 64).

Essa vinculação ao diretor russo e outras fontes polonesas é importante, pois ela se enquadra em um modo de dialogar com a tradição que pode servir como pista para investigar as diferentes propostas de Grotowski, sobretudo quando ele buscar nos ritos certo modelo de fazer teatral, ou ainda ferramentas para o trabalho atoral (o trabalho sobre si). Esse modo vai levar Flaszen a chamar o trabalho de Grotowski não de teatro de vanguarda; ao contrário, de retaguarda (no que diz respeito- ainda- à fase dos espetáculos) (FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.118). No período pós-teatral, o próprio Grotowski autoproclama-se mais próximo, não dos artistas da

vanguarda, mas sim de pintores rupestres – para os quais a pintura não era mera questão de estética, era algo como uma via para alguma outra coisa (GROTOWSKI, 1993: p. 26).

No interior dessa questão estaria o problema da reprodução de elementos da tradição. Isso vale tanto para o campo artístico teatral quanto para o trânsito com aspectos do rito. Se o artista polonês criticava o ecletismo de um teatro “rico”, dito de vanguarda, meramente experimental e sem compromisso, também criticava o apego às formas, aos modos de fazer que, situados em um tempo-espço funcionaram em um contexto específico, e que deixavam de fazer sentido, quando deslocados. Um desses exemplos era certo uso de Stanislavski, a mera reprodução de sua terminologia, de seus exercícios em contextos completamente diferentes do qual se inseriam; desse modo, desfiguravam a proposta do diretor russo e cometiam um “assassinato de Stanislavski mesmo após sua morte”<sup>24</sup>.

No campo do ritual, isso se deu de inúmeras maneiras. Nesses casos, Grotowski criticava o próprio trabalho. A ideia inicial de um teatro ritual levou ao afastamento e à redução do rito, e revelou-se uma prática contraditória. Em um primeiro momento, tratou-se de adotar elementos exteriores do ritual, numa espécie de encenação participativa entre atores e espectadores – questão que será desenvolvida nos capítulos subsequentes. Em todo caso era um “clichê” do ritual: gestos solenes, formais, certo uso de mitos e participação ativa do público. Quanto ao trabalho com atores ou *performers*, os clichês apareciam na simulação de transe, cortejos ou bombeamento emocional. Também encontramos problematizações em torno do rito, fora do contexto do espetáculo. No texto *Tu eres hijo de alguien*<sup>25</sup>, pode-se notar que Grotowski estudou uma série de práticas rituais com intuito de desenvolver e encontrar ferramentas para trabalho sobre si. Contudo estava ciente da diferença de contextos. O artista cita que certas práticas como as danças do povo

---

<sup>24</sup> Em *Resposta a Stanislavski* (1980), Grotowski cita sobretudo os americanos, como alunos que tenderiam a reduzir o trabalho sistemático de Stanislavski a meras receitas, repetindo termos como “super objetivo” entre outros. No texto *Exercícios* (texto de 1971, oriundo do encontro realizado em 1969), Grotowski ressalta o uso, por exemplo, de técnicas de relaxamento e do exercício do “sentir o objeto”, como falsas “receitas milagrosas” que garantiriam a criatividade. Tais abusos levariam, ao contrário, ao fechamento do ator em si, à perda do contato; e, no que concerne ao relaxamento, a um estado astênico. No texto *Da companhia teatral à arte como veículo* (texto de 1993, baseado nas transcrições de conferências de 1989 e 1990), também encontramos referências aos mesmos problemas: Departamentos Universitários, nos quais professores, em nome de Stanislavski, propõem montagens de peças em poucas semanas, “um absurdo”, segundo Grotowski, tendo em vista que para Stanislavski esse era um empreendimento que levava muitos meses.

<sup>25</sup> Texto de uma conferência de 1985, em Florença, por ocasião da abertura do *Workcenter of Jerzy Grotowski*. Versão publicada em 1989, em Paris, *Tu es le fils de quelqu'un*.

do deserto Kalahari, o vodu dos Yorubas, na África e os Bauli na Índia que usam técnicas antigas que permitem o acesso a uma energia primária, na medida em que despertam um outro corpo e outro estado nos atuantes (estado este procurado por Grotowski). Tais técnicas tradicionais, contudo, requerem anos de aprendizagem e são extremamente sofisticadas, de modo que não se pode extrair delas um instrumento simples para o trabalho. Grotowski salienta também que, no caso dos Kalahari, são técnicas bastante ligadas à estrutura mental do povo, sendo quase impossível para os ocidentais resistir a um tempo tão longo de trabalho sem perder o equilíbrio psíquico (GROTOWSKI, 1993: p.71). Ainda que essas técnicas permitissem o acesso ao “corpo primário” (energia, ou seja lá o nome que se dê para o objetivo de Grotowski), o que estaria em jogo seria a compreensão dos diferentes contextos para verificar sua eficácia.

Ao passar dessas culturas mais antigas para aquilo que Grotowski chama de derivados da tradição, o encenador cita a dança *yanvalou*, do vodu Haitiano. Movimentos e cantos executados organicamente, com bastante precisão, alta qualidade e rigor “artístico”, de dança e canto. Esse trabalho exige prática não-diletante, maestria. A partir do domínio dos detalhes por parte do praticante, tal dança poderia proporcionar o efeito de outras técnicas anteriormente mencionadas (o trabalho sobre a energia sutil, o “cérebro réptil”, o “corpo primário”). O artista menciona uma série de dificuldades enfrentadas nesse primeiro nível, por assim dizer artístico, como a necessidade de conhecimento, não intelectual mas sim global, das qualidades vibratórias do canto. Nesse caso, a artesanaria, sobre a dança e o canto, funcionaria como um instrumento, um *yantra*<sup>26</sup>, no qual se alinham estrutura e organicidade, para impedir que os *performers* percam o controle de si. Afirmo o artista que resolvido o problema difícil da técnica restaria o do *si mesmo*. Ou seja, superar a questão da técnica, alcançar maestria do ofício, confrontar-se com os problemas clássicos das *performing arts* seria a condição *sine qua non* para o acesso a essa outra esfera do humano (Grotowski, 1993: p.75). Esse tipo de trabalho marcou as pesquisas finais de Grotowski, o período conhecido por Arte como Veículo.

---

<sup>26</sup> Encontramos em Grotowski que “yantra” em hindu, “organon” em grego, significariam algo como “instrumento”. Exigem a maestria dos meios técnicos e permitem aos *performers* manterem-se “de pé no princípio”, na confluência do instinto e consciência, não dividido entre os dois polos como na vida cotidiana, mas plenamente em ambos os extremos (GROTOWSKI, 1993: p.72).

Em todos os casos, tradição para Grotowski fazia sentido com a pesquisa, com o confronto entre contextos. O artista ressalta a necessidade de buscar a própria resposta. Ao aproximar-se de distintas técnicas tradicionais, ele buscou respostas, o próprio caminho, procurou estabelecer uma ponte entre diferentes culturas. Não se trata de reprodução ingênua, nem de reduzir essas ferramentas à prática artística, para fazer um show. O artista deve nelas encontrar elementos simples, úteis e eficazes para o trabalho do ator/performer sobre si, no contexto da contemporaneidade. A fricção com o teatro ocorre em diferentes níveis também na fase da arte do pós-espetáculo. Aqui, a artesanaria teatral estaria também como instrumento para fins “rituais”, na medida em que a partir da relação com elementos das *performing arts*, como certa relação de ações físicas com cantos da tradição, seria possível o acesso a um outro si. Por isso “Arte como Veículo”, no qual os elementos artísticos são meios para um fim que os ultrapassam, como em técnicas rituais. Embora nosso trabalho atenha-se ao período das “Artes do Espetáculo”, aponto esse momento final, para mostrar como esse trânsito com a tradição foi mantido, ainda que de forma distinta; mais que se manter, aprofundou-se.

Mas o que significa tradição? Nesse sentido, tradição converte-se em pesquisa viva, não só ligado ao passado, mas ao presente. A própria palavra tradição está ligada à transmissão. A raiz da palavra vem do latim *traditio*, derivado de *tradare*, verbo formado por *trans* (adiante, além) e *dare* (dar, entregar). Significa, portanto, “passar adiante”, “entregar algo a alguém”. Há assim, na tradição, a relação entre passado e futuro, entre alguém e outrem.

*Traditio* é também a raiz latina da palavra traição. De fato, entre o passado e o futuro, há o presente, o outro que, em seu contexto específico, transforma, reforma a herança recebida. Desse modo, a traição é a condição, a possibilidade para que viva a tradição.

Grotowski cita Meierhold como um grande aluno de Stanislavski não porque reproduzisse os ensinamentos do mestre russo, mas sim porque soube ser um traidor, exercer a “alta traição” (GROTOWSKI, 1993: p.26). É nesse sentido também que Grotowski é continuador de Stanislavski. Recebeu uma herança, buscou as próprias respostas, atualizou a tradição e, ao mesmo tempo, traiu o mestre (nesse caso mais um mestre imaginário, uma vez que Grotowski não teve contato direto com o diretor russo).

É nesse confronto da herança com o presente que tradição e traição cruzam-se: seja ao rever aspectos do Sistema de Stanislavski, seja por questionar os mitos católicos do passado polonês ou ainda confrontar as peças românticas com o contexto da década de 1960. Assim, o artista é um *Pontifex*, aquele que constrói pontes<sup>27</sup>: confronto com os mitos, encontro do que é pessoal com o que é coletivo, da história contada com a literalidade do ato na cena, do passado com o futuro, do que se é com o que se pode vir a ser. *Pontifex*, tradição e traição apontam para o dismantelamento das muralhas das categorias rígidas, superação das fronteiras, abrem fendas para novos caminhos na arte e na cultura. Disso tudo decorre um trabalho que exige a aceitação dos paradoxos, como a necessidade e a renúncia de maestria da técnica. Em seu diálogo e tensão com o passado – Stanislavski, Reduta, Romantismo polonês, entre outros – Grotowski deixa um legado que é um desafio (para usar palavras de Osinski); desafio que nos impele à traição na fidelidade e à fidelidade na traição. Fidelidade à tradição mesmo na traição. Não se trata do mito do novo, do criador, do rebelde, que com um “ceticismo” *a priori* é mais ingênuo que a ingenuidade que ele critica, recusando-se a problematizar o passado. Uma baixa traição. Tampouco se trata de uma relação passiva com a tradição, com uma fé cega que recebe sem questionar aquilo que lhe é passado. Trata-se do confronto e da luta aberta com o mito: “A luta contra Deus por Deus”.

Apresentamos aqui algumas das influências diretas sobre Grotowski, fontes nas quais, de certa forma, já se fazia presente aquele “duplo fundo” artístico e espiritual, comumente relacionado ao artista polonês. Trata-se agora de investigar como se deu esse duplo fundo, não de modo geral, como até aqui esbocei, mas na singularidade de alguns dos processos teatrais do artista.

---

<sup>27</sup> No texto *O Performer*, Grotowski define assim o Performer (com “P” maiúsculo), que seria uma ponte entre a testemunha (espectador) e algo (1993: p.77)

## CAPÍTULO 2

### O Ritual no Teatro ou o Teatro no Ritual? Rito, Jogo e Encenação.

O espetáculo de estreia de Grotowski, no Teatro das 13 Filas, se deu 1959, mesmo ano em que o artista assumiu a direção artística do grupo. Os primeiros trabalhos do encenador diferem bastante em suas características daquilo que marcou, anos mais tarde, seu “teatro pobre”. Desde o início, contudo, é possível identificar uma oposição (ou uma tentativa de oposição) a certo teatro em voga na época.

Ao analisar os textos iniciais e as definições de teatro neles presentes, encontramos uma série de aspectos muito distintos, quando não opostos, do que caracterizou o Teatro Laboratório. Se, anos mais tarde, encontramos a definição do Teatro Laboratório como um grupo não de vanguarda, mas de “retaguarda”<sup>28</sup>, em sua origem, o Teatro das 13 Filas era designado como um teatro de vanguarda em oposição à cena naturalista<sup>29</sup>. A essa “vanguarda” atrelava-se uma concepção de criação que tinha na *mise-en-scène* seu eixo estruturante. A utilização de inúmeros recursos expressivos, no trânsito entre linguagens artísticas e dentro da linguagem teatral, o deslizamento e choque entre vários gêneros caracterizam os primeiros espetáculos e resultam um teatro que o próprio Grotowski chamou, anos mais tarde, de “teatro rico” (vale ressaltar “rico em imperfeições”)<sup>30</sup>. Se o último espetáculo produzido pelo grupo foi fruto de um processo de cerca de três anos<sup>31</sup>, a primeira peça resultou de um período de ensaio bastante curto: baseado no texto de Jean Cocteau, Grotowski definiu um script e ensaiou com os atores por cerca de três semanas, montando assim *Orfeu*, em 1959. Pode ser que tal abordagem tenha sido resultado da necessidade de iniciar rapidamente as atividades do grupo, bem como de uma possível falta de experiência dos atores com um trabalho mais

---

<sup>28</sup> Flaszen, “brincando”, assim definiu o Teatro Laboratório no texto ‘Depois da Vanguarda’, de 1967 (FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.118).

<sup>29</sup> Flaszen, citado por Jerzy Grotowski em texto de 1962, *A Possibilidade do Teatro*. (FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.48-9)

<sup>30</sup> Grotowski assim nomeou e criticou algumas de suas produções iniciais, bem como certas tendências teatrais em voga. Cf. entrevista a Eugênio Barba, *O Novo Testamento do Teatro* (GROTOWSKI, 2011: p. 25) e o texto *Para um Teatro Pobre* (FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.15).

<sup>31</sup> Trata-se da peça *Apocalypsis cum figuris* que teve a estreia oficial em 1969.

colaborativo<sup>32</sup>, contudo o fato é que, entre outubro de 1959 e julho de 1960, o grupo já havia montado três espetáculos.

Nessas produções não havia a ênfase no trabalho atoral, sobretudo no que diz respeito a um empenho interior. A atuação era apenas mais um elemento da encenação. É evidente que muitas mudanças de procedimentos e de entendimento sobre arte teatral ocorreram ao longo dos anos no Teatro Laboratório, mas é preciso ter em mente quais motivações levaram a essas mudanças. É necessário evitar pensar as produções de Grotowski como trabalho experimental sem compromisso e, da mesma forma, não encarar as aparentes rupturas como mudanças de objetivos. Tais rupturas representam, na maioria das vezes, mudanças de caminhos, procedimentos, entendimentos sobre meios adotados, não de objetivo. Essa é uma questão problemática e difícil, mas como anunciei anteriormente, é preciso aceitar alguns paradoxos. Ainda que a pesquisa de Grotowski estivesse em devir, em constante transformação, ela esteve quase sempre vinculada a uma busca, a uma motivação que se manteve, mesmo que com mudanças de nuances, o que levou à adoção de expedientes cênicos, por vezes, opostos. Por trás das contradições, há linhas de força que se mantêm e que procuraremos identificá-las sob suas inúmeras aparências.

## **2.1 Teatro como meio para espiritualidade: rastreando o(s) objetivo(s) das propostas de Grotowski**

Grotowski dizia que a prática precedia a formulação teórica, a formulação discursiva. Já seu colaborador, Flaszen, questiona se não teriam existido palavras que precediam essa prática, “palavras-projeto”, “palavras-intento”, “palavras-sonho”, como a palavra “mistério” (2007: p. 20). Hoje podemos ler os discursos que surgiram da prática, e compará-los com as “palavras-projeto” que os antecederam, analisando distâncias e imbricações. Ademais, além da palavra-intento, escrita ou pronunciada, lançada, projetada, existe o intento sem palavra, as motivações nem sempre explicitadas, nem sempre formuladas, cujos traços revelam-se, nas palavras-rastros,

---

<sup>32</sup> Tais informações encontram-se na descrição da peça no site oficial do Instituto Grotowski: <<http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/orpheus>> Acesso em 04.04.2015.



nas palavras “atos falhos”, nas entrelinhas, nas lacunas a serem preenchidas. Não se trata de fazer uma “psicanálise” do autor, nem de preencher lacunas com suposições infundadas; no entanto, é possível perceber como o ritual e os aspectos do ritual (e sob diferentes óticas) foram recorrentes na prática de Grotowski, e como obedeciam a esse anseio que chamo aqui de espiritual. Essa perspectiva, contudo, não deve nos impedir de analisar questões artísticas, poéticas, caras a Grotowski, até porque a reflexão sobre elas aponta os limites e as condições de possibilidade para se tocar aquilo que está “mais além do teatro”.

Pode-se compreender melhor essa questão, após entender espiritualidade em sentido amplo, a partir de Foucault, vinculada à ideia de *cuidado de si*, naquela associação entre espiritualidade e filosofia antiga. A filosofia surge, então, como a forma de pensamento que se interroga sobre a possibilidade de o sujeito alcançar a verdade e a espiritualidade como um conjunto de práticas que lhe facultam tal acesso (FOUCAULT, 2004: p.15).

Relembremos aqui a articulação entre verdade (conhecimento) e espiritualidade. Essa consiste em práticas que visam à transformação do próprio sujeito. Para que se possa conhecer é preciso, de alguma forma, transformar-se. Lembremos também a associação feita por Hadot entre a filosofia e um ato de conversão radical, mudança da maneira de ver o mundo, de ver a si, mudança no sujeito. Portanto espiritualidade implica conhecimento e transformação do sujeito.

Nos textos *Brincamos de Shiva* e *Farsa-Misterium*, Grotowski apresenta uma série de características de sua proposta teatral: jogo, magia, choque de convenções, mostrar a realidade sob seus múltiplos aspectos, coparticipação... Um “brincar” que se liga, entre outras coisas, ao trânsito com diversos gêneros teatrais, cada qual para mostrar um aspecto da realidade. Entretanto isso não era apenas uma questão de linguagem, nem de simples brincadeira:

A forma não funciona aqui como um fim em si, nem como um meio de “expressão” ou para “ilustrar” algo. A forma- a sua estrutura, a sua variabilidade, o seu jogo de opostos (em uma única palavra, todos os aspectos tangíveis e técnicos da teatralidade de que se falou)- é um peculiar *ato de conhecimento*. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.46)

Motta Lima refere-se a essa citação quando afirma que a arte, entendida como passível de permitir o conhecimento, ou caracterizada como o próprio ato de conhecimento, foi uma constante no percurso de Grotowski. Tal constante não se

manifestou em uma única maneira de encarar a arte. Como aponta a pesquisadora, esse entendimento impeliu o artista ao uso de diversas noções e práticas relacionadas ao ator, o espectador, o teatro e o ritual, resultando em inúmeras mudanças e até abandono desses termos (2012: p. 59).

Adiante, o texto de Grotowski revela a outra metade da questão:

O ato de conhecimento, por sua natureza, é algo de aberto, não acabado, não pode ser uma repetição de métodos, e de efeitos. A forma, de um espetáculo para o outro, não tem direito de estabilizar-se, o espetáculo é *étude*, é superar a teatralidade apreendida (e, consequentemente: superar- ou desmentir- o eu “apreendido”). (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.47)

Esse trecho aponta para muitos aspectos do trabalho de Grotowski e sintetiza boa parte de suas propostas, não só as feitas nessa época das peças *Orfeu*, *Caim*, *Mistério Bufo* e *Sakuntala*, como também nas posteriores. Apesar do caráter específico, direcionado às pesquisas e propostas daquele momento, podemos encontrar aí o germe, a semente, não de procedimentos e estéticas, mas de uma postura geral do artista polonês. “Superar a teatralidade apreendida” pode ser entendido, de modo imediato, como que relacionada ao jogo entre estéticas opostas em um mesmo espetáculo, jogo também chamado choque ou jogo de convenções, choque ou dialética das convenções contraditórias – ou, ainda, dialética das formas. Por exemplo, uma cena que trabalhasse sobre a convenção dramática, séria ou solene, poderia ser bruscamente rompida ou confrontada, com elementos de convenções estranhas a ela, como a farsa, o grotesco, a paródia, produzindo um choque na recepção. Explicitarei adiante como se dava tal procedimento e o que se buscava com ele. “Superar a teatralidade apreendida” pode ser visto, assim, como a necessidade de uma determinada convenção ou gênero teatral ser superado no meio de uma peça por outro gênero contrastante, em nome do jogo entre estéticas opostas. Esse jogo de opostos é resumido no próprio título do texto *Farsa-Misterium*. Porém podemos ler, nesse elemento, a relação com aspectos que se estendem para além do período. Por um lado, pode-se notar, e pretendo demonstrar no desenvolver da pesquisa, que na base de tal jogo, havia um intento que marcou diversas outras propostas de espetáculos. O jogo de opostos, que é manifestado no início como uma dialética das convenções, mais do que apresentar estéticas múltiplas, visa a superar as oposições, a dualidade na qual estamos inseridos, objetivo presente no percurso de Grotowski e que se manifestou em diferentes níveis e aspectos.

Também lemos, no texto, que Grotowski compreende o ato de conhecimento como algo aberto, que não pode ser mera repetição de métodos. Essa compreensão caracterizou o trajeto posterior do artista que frequentemente criticava os limites de procedimentos já utilizados anteriormente, bem como (e, sobretudo) opunha-se à ideia de um método de trabalho entendido como receita.

Por fim, a “não repetição de efeitos” junto à “superação da teatralidade”, embora ligadas ao fluir das convenções, apontam e sugerem (se quisermos) para a mudança radical de um teatro cujo *telos* era o espectador, baseado no efeito sobre este, para um teatro que é mais um ato literal, desde aquilo que Grotowski chamou de *ato total*, no espetáculo *O Príncipe Constante*, para o próprio abandono do espetáculo que ocorreu anos mais tarde. Assim, essa superação não seria apenas da teatralidade – entendida como determinada convenção - mas do próprio teatro, como espetáculo, um fim em si mesmo. Em hipótese alguma quero dizer que Grotowski escreveu isso prevendo tais mudanças específicas. O fato é que ele escreveu tendo em vista o objetivo de sua pesquisa, que em parte corresponde ao *ato de conhecimento*. A busca por tal ato previa mudanças e aberturas, o que de fato ocorreu. Por isso, creio que nesse trecho podemos encontrar, tanto aquilo que se liga a elementos específicos da época do texto, quanto o que se liga à postura “geral” do artista.

É surpreendente como o fator chave pode passar despercebido: intentos sem palavras, intentos nas entrelinhas e, nesse caso, intentos entre parênteses. O encenador afirma que o espetáculo quer superar a teatralidade apreendida e acrescenta: “consequentemente: superar- ou desmentir- o eu ‘apreendido’.” Revela dessa forma a força, o cerne de sua pesquisa.

Desse modo, há nesse texto a associação do teatro a duas coisas importantes: temos, de um lado, a forma como *ato de conhecimento*; e, de outro, a relação com *superação do eu apreendido*. Superar o eu apreendido não é senão transformação de si. Portanto conhecimento e transformação de si. Não estamos longe da ideia de Foucault. Para conhecer é preciso transformar a si mesmo. O conhecimento permite a transformação de si. Ainda que o significado da palavra “verdade” tenha na filosofia antiga um peso bem diferente do contexto de Grotowski... sim, nesse sentido, o objetivo do artista é a espiritualidade.

## 2.2 Primeiras aproximações com o rito em busca de um trabalho espiritual

Uma vez identificado tal intento das propostas do encenador, convém apresentar e investigar os meios a partir dos quais Grotowski buscará alcançá-los. Tais meios encontram-se justamente em determinados aspectos de certo entendimento sobre o rito, entendimento que, por sua vez, vincula-se ao contexto teatral polonês da época, seja na oposição, seja na adesão a determinados valores em voga.

Desse modo, as primeiras produções do grupo teatral estão ligadas a um espelhamento entre teatro e ritual, com este último entendido de maneira bastante específica. O programa do Grupo define-se, para além desse espelhamento, na oposição tanto à estética naturalista burguesa, quanto aos excessos da vanguarda<sup>33</sup>, além da oposição às tendências do teatro do absurdo e do existencialismo.

Se não a primeira, uma das primeiras menções ao ritual, aparece já no texto de 1960, *Brincamos de Shiva*, na qual Grotowski define o teatro antigo:

O teatro indiano antigo, como o japonês antigo e o helênico, era um ritual que identificava em si a dança, a pantomima, a atuação. O espetáculo não era “representação” da realidade (construção da ilusão), mas “dançar” a realidade (uma construção artificial, algo como uma “visão rítmica” voltada a realidade) (in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.38)

Desse modo, seu teatro também não visaria a imitar a realidade, como o teatro naturalista, mas “dançá-la”. Dançar pode ser entendido aqui como celebrar a realidade, celebração que conduz à participação de atores e espectadores. Nesse caso a plateia não estaria apartada como na relação do teatro ilusionista, com a quarta parede. A partir dessa ideia de participação, ainda em 1960, Grotowski escreve que o teatro poderia ser o substituto *laico* da religião, que possuiria o privilégio da “ritualidade”, na qual poderiam coparticipar atores e espectadores, e o espetáculo seria uma espécie de cerimonial coletivo. Entretanto, para restituir tal dimensão, seria preciso assumir a teatralidade. Esta asseguraria que o espectador tivesse consciência de estar em um tempo-espço outro, distinto do cotidiano, modo pelo qual também lhe seria proporcionado algo de diferente daquela fruição

---

<sup>33</sup> De fato, Flaszen, em texto de 1962, define o Teatro das 13 Filas, como um teatro com princípios “experimentais e de vanguarda”. Embora a oposição radical seja ao teatro burguês realista, Flaszen tece críticas às tentativas de vanguarda na qual “veem-se pretensões extravagantes ou manias inofensivas.” (FLASZEN, [1962], 2007: p.49)

resultante da estética realista. Esta última opera de modo a atenuar ao máximo os elementos de estilização, convenção e jogo, para manter-se com uma aparência de realidade. Sob essa perspectiva, tal cena se configuraria mais como um espelho, uma fotografia da realidade cotidiana, dificilmente revelando os seus variados aspectos ocultos, sem afetar a vida de modo radical.

O teatro antigo, por sua vez, ligado à religião e aos mitos, ao menos na visão daqueles que o fazem, age de modo mais direto sobre a vida. Tal ação se apresenta de modo codificado, formal, agregando uma série de “artes” como dança, pantomima, atuação, longe de uma representação mimética ilusionista.

Ainda que não mais vinculado ao modelo religioso, esse teatro que “dança” a realidade para celebrá-la, poderia ser, na visão do encenador, retomado a partir de elementos da teatralidade, de certo modo presentes nesses modelos antigos. Esse aspecto “teatral” constitui o próprio núcleo do teatro, um acordo tácito entre atores e espectadores que, em determinado tempo e espaço, aceitam regras (convenções) que permitem experiência peculiar de *performance*. Esse jogo “ritual”, que seria o “princípio vital” do teatro, teria permanecido apenas de forma residual, como um mal inevitável no teatro burguês ilusionista (FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.40-1), que visa a justamente a imitar a realidade. Desse modo, podemos entender que a restituição do ritual no teatro dialoga com a ideia de teatralidade e ambas se opõem ao teatro naturalista. É nesse sentido que a ideia de *artificialidade* – ligada à convenção não naturalista/ilusionista, a ideia de arte submetida não às leis da vida, mas às próprias leis, e uma série de outros termos, apresentam-se como referência no período dos primeiros espetáculos do encenador.

Vimos, no capítulo anterior, que Grotowski apontava Stanislavski como importante referência, e que sua formação como artista se deu sob o Sistema do diretor russo. É possível que a passagem da fase da imitação à da rebelião, conforme citado em *Resposta a Stanislavski*, corresponda justamente a esse período. Grotowski adota vocabulário ligado a um teatro de convenção, especificamente de Meierhold, vocabulário esse que se opunha, em certo sentido, àquele empregado para descrever os processos de atuação realista ou mais ligado a Stanislavski. Assim, palavras como *jogo*, *artificialidade*, *arte*, *construção*, *teatralidade*, *convenção*, *farsa*, aparecem bastante nesse período do início dos anos 1960 (MOTTA LIMA, 2012: p.59).

Tais referências enquadram-se no contexto de produção artística da época. Segundo Braun, desde os anos 1930, há forte tendência de o teatro polonês centrar-se na encenação. Apoiava-se na chamada “*Wielka Reforma*”, Grande Reforma teatral, cuja marca eram as ideias de Gordon Craig<sup>34</sup>. O grande representante polonês desse teatro, no período entre guerras, foi Leon Schiller que desenvolveu um teatro de elaborada *mise-en-scène*, visualidade, música abundante e expressividade na atuação (BRAUN, 2001: p.28). As experiências da vanguarda russa, sobretudo as de Maiakovski, e o trabalho de Meierhold também foram importantes para constituir um teatro teatral, no qual o encenador é quem organiza e concebe a totalidade do espetáculo.

No mesmo período entre guerras, destaca-se o teatro de Osterwa, o Reduta, descrito no capítulo anterior, preocupado com a ética do trabalho do ator e da atriz e com a modernização da atuação, influenciado principalmente pelas propostas de Stanislavski. Ao que tudo indica, essa tendência à teatralidade inspirada nas vanguardas, ou ao “realismo” do Reduta, não chegavam a extrapolar o âmbito de público “iniciado”, formado por jovens e intelectuais, enquanto o grande público continuava a preferir os espetáculos das grandes estrelas, do “riso fácil”, a qualquer outra estética (RANGEL, 2011, p.124).

Braun afirma que muitos diretores, mesmo no pós-segunda guerra, seguiam as tendências do teatro da Grande Reforma. Em um primeiro momento, podemos compreender o trabalho de Grotowski no diálogo com tal tradição recente. Mas a ênfase no aspecto ritual acaba por dar coloração particular ao fenômeno.

### 2.2.1 Teatro e Ritual

No interior do espelhamento teatro-ritual encontramos inúmeros elementos dignos de reflexão. Retomada a citação inicial, na qual o teatro antigo é visto como ritual que se identifica à “dança, à pantomima, à atuação”, vê-se a valorização da dimensão teatral, que se utiliza de distintos elementos expressivos, sem buscar “imitar a realidade”. Nesse mesmo texto, Grotowski aproxima suas investigações teatrais ao deus Shiva, cuja imagem é a de um Dançarino Cósmico. O autor elenca uma série de imagens ligadas a esse deus: ele é aquele que gera tudo e tudo

---

<sup>34</sup> Craig defende a ideia de que a encenação tem valor autônomo frente ao texto dramático. Nesse “teatro de encenação”, o diretor é o grande autor do trabalho teatral, o regente absoluto.

destruirá, dança a totalidade das coisas, conhecedor da relatividade das coisas e criador dos opostos. Surge a primeira definição daquilo que serão suas pesquisas teatrais, expressa no título do texto, *“Brincamos de Shiva”*. Diferentemente da cena burguesa naturalista, que se contentava com a “lógica da vida”, com uma ilusão literal, o espetáculo para Grotowski deveria apelar para a “lógica formal”, “sistema de signos”, para uma composição artificial que permitisse exprimir a multiplicidade da realidade. A dialética das convenções opostas permitiria apresentar dimensões trágicas, cômicas, ao mesmo tempo em que traz diferentes e opostas facetas do real. A ação dos atores estaria, assim, submetida a essa lógica formal; e a ação deveria ser encarada sob a perspectiva da totalidade da encenação. No texto, Grotowski assim exemplifica a “lógica formal”:

No espetáculo, durante um monólogo patético, o ator está plantando bananeira. Os estranhos nos perguntam: “por quê? qual o objetivo dessa esquisitice? por que o ator está plantando bananeira?” Respondemos: na realidade, o detalhe deve ser justificado pela estrutura da totalidade, nada no espetáculo pode aparecer por acaso; são de rigor a lógica e a coerência da forma. Portanto, por exemplo, na cena do louco monólogo está de cabeça para baixo o monstruoso burocrata Pobiedonóssikov - o absurdo das palavras tornou-se o absurdo da situação. O elemento acrobático justificou-se na lógica da forma, evidentemente, a seu modo diversa da lógica de cada dia. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p. 44).

Em *A Possibilidade do Teatro*, Grotowski ressalta a proximidade entre os termos arte e artificialidade, considerando artístico o que é artificial (construção, composição). Sem dúvida é possível encontrar paralelos com o vocabulário de Meierhold<sup>35</sup>. Assim, a relação com o ritual se daria por meio de pelo menos dois fatores: pela artificialidade/teatralidade e, resultado disso, pela participação do espectador. Na medida em que se explicita para o público os próprios expedientes teatrais, o jogo “ritual”, este se converte numa espécie de “cerimonial coletivo de sistema de signos” (GROTOWSKI, 2007: p.41). Nesse primeiro momento, não se trata necessariamente de participação ativa, na qual o público desempenha papel em cena, por exemplo, mas a dialética da convenção, com suas múltiplas mudanças de gêneros e ritmos opostos, ataca constantemente a percepção do público, proporciona-lhe choques que o impedem de cair em estado inerte de fruição. Tais recursos deveriam definir “a estrutura rítmica do espetáculo e ao mesmo tempo o ritmo da recepção e da atenção do espectador”.

---

<sup>35</sup> Um bom exemplo é o texto *O Teatro de Feira*, de Meierhold, em que elementos como farsa, grotesco, convenção e artificialidade são fortemente valorizados. (in THAIS, 2009: p. 315)

Transitava-se, dessa forma, do grotesco ao trágico, do silêncio e repouso à intensificação do som e movimento, do solene à zombaria (idem). Ou seja, a dialética das convenções teria a dupla função: dar conta das várias facetas do tema abordado, da totalidade (como o deus Shiva) e permitir certa participação do espectador, cuja atenção era constantemente solicitada pelas bruscas mudanças. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.46)

Além da coparticipação e da artificialidade, encontramos outro aspecto nesse espelhamento: Grotowski cita os *Mistérios Gregos* antigos e os mistérios medievais, nos quais formas teatrais semelhantes funcionavam na fronteira com o culto aos deuses (in FLASZEN POLLASTRELLI, 2007: p. 42). Ele salienta a diferença, pois nesses casos os participantes buscavam o “segredo” (*misterium*-segredo) em algo “exterior” a eles, nas divindades, deuses, espíritos ou afins. Agora, na proposta do mistério moderno, tratar-se-ia de buscar esse “segredo” no interior dos participantes. Isso aponta para algumas diferenças entre o teatro e o ritual, diferenças nas quais podemos enxergar também alguns limites dessa mesma relação. É por esses motivos que a proposta equivale ao que Grotowski chamou de “ritual laico”, ou função laicizante do teatro: apesar do ritual, não se tratava de deuses, nem de religião no sentido ortodoxo, embora na base dessa postura possa ser encontrada espiritualidade. Segundo o texto de Grotowski, o teatro deveria funcionar como contraproposta à religião, para permitir que o público desfrutasse de certos excessos de imaginação como no rito religioso, porém de maneira laica<sup>36</sup>.

Encontrar esse “segredo” coletivo nos tempos modernos seria fundamental para a prática. De fato, tal necessidade impeliu o artista, posteriormente, a diversas buscas (como a busca pelo mito, arquétipo, e textos enraizados na tradição). Por fim, paralelo ao “mistério”, existia a função da brincadeira, do *jogo*, que permitiria a participação do espectador. Diferentemente dos ritos antigos, religiosos, que são uma “espécie de magia”, o participante aqui não acredita nos mitos; sua imaginação não trabalha a sério, mas “fingindo”, “segundo as regras da brincadeira, de uma brincadeira coletiva” (in FLASZEN POLLASTRELLI, 2007: p.43-4). Esse elemento leva ao constante “brincar” com as formas teatrais e convenções adotadas, permitindo a dimensão “farsesca” do espetáculo, que resulta uma “farsa-misterium”.

---

<sup>36</sup> Por outro lado, Flaszen explica que essa era uma das palavras camuflagem de Grotowski usada para driblar os censores comunistas, uma vez que seu teatro era subvencionado, e o governo não via com bons olhos questões ligadas à religião e ao misticismo. Ademais, rito laico denotaria exploração de espiritualidade não ortodoxa (FLASZEN; POLLASTRELLI [ORG.] 2007, p. 28).



Temos, assim, no espelhamento entre teatro e ritual, algumas linhas de força que vão caracterizar os primeiros trabalhos de Grotowski: artificialidade/ teatralidade – jogo de opostos (dialética das convenções) – Brincadeira (pois é o “jogo” como contraproposta à “magia” do ritual antigo) e coparticipação (espectadores como coatores)<sup>37</sup>.

Podemos agora apresentar alguns exemplos concretos de como o encenador utilizou esses operadores para cena.

### 2.2.2 Os primeiros espetáculos

Os primeiros espetáculos resumem bem o que foi apresentado. A ênfase dada à encenação e à produção de efeitos explorava pouco as possibilidades dos atores. Esses trabalhos correspondiam ao chamado “Programa Negativo” e caracterizavam-se pela oposição ao teatro em voga e às tendências absurdistas e existencialistas (MOTTA LIMA, 2007: p. 69). A escolha dos textos decorria, por um lado, do fato de abordarem temas com os quais seria possível realizar o contato com o espectador (talvez aquele “segredo” no interior dos participantes), por outro, pelo intento de Grotowski de se opor aos próprios autores. Aqui, se a escritura da encenação tem certo valor autônomo frente ao texto (como caracteriza a Grande Reforma), importante ter mente que essa autonomia também responde à visão “filosófica” do encenador sobre o material (o texto dramático).

*Orfeu*, baseado no texto de Jean Cocteau, estreou ainda em 1959. Segundo aponta Flaszen, podemos entender que essa escolha se deve por tratar de temas passíveis de diálogo como “a morte, o amor, a passagem do tempo, a razão de ser” (FLASZEN, 2015: p.82). A encenação visaria a superar o que Flaszen chamou de “brecha ‘existencialista’ entre o indivíduo e o mundo que o cerca”. Grotowski intentava mostrar a “complexidade do mundo, e a batalha contínua entre o caos e a ordem”. Essa complexidade era abordada pelo *jogo de opostos*. Assim, a peça era composta a partir da oposição das personagens que demonstravam atitudes diametricamente distintas, contrastantes: de um lado, o Cavalo do Absurdo, que

---

<sup>37</sup> É importante ressaltar que, nessa relação de coparticipação, mesmo que no texto Grotowski sugira eliminar a separação entre palco e plateia em prol de um espaço unitário (in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p. 41), os primeiros espetáculos ainda mantinham certa separação. É em *Sakuntala* que será utilizado espaço único. A peça em questão alimentou e foi alimentada pelos textos que analisamos (*Brincamos de Shiva* e *Farsa-Misterium*).

personificava as forças cegas da natureza, enquanto Heurtebise personificava a ordem racional<sup>38</sup>. A peça era marcada por um jogo de zombaria, com cenas sucessivas entre o trágico e o grotesco, o solene e o frívolo. A personagem Orfeu, por exemplo, enquanto realiza um monólogo sobre a grandeza da poesia, come cenoura ralada. Ao final, a personagem título levanta um brinde e profere o discurso de um texto escrito por Grotowski (*Invocação*), uma espécie de oração-agradecimento ao mundo, em que ressalta ambiguidade e unidade, uma espécie de oração panteísta, cósmica.



FIGURA 1 - Barbara Barska e Zygmunt Molik, em Orfeu, 1959. Foto de Leonard Olejnik

A segunda peça foi Caim, de Byron. Em tal texto, além dos elementos citados na peça anterior, encontramos a dimensão blasfema (elemento importante no percurso de Grotowski). De fato, a história bíblica já é tratada desse modo, em 1821, pelo próprio poeta romântico inglês que apresenta argumentos para o assassinato cometido por Caim, considerando-o um nobre rebelde que enfrenta o poder divino e

<sup>38</sup> Cf. descrição da peça no site oficial do Instituto Grotowski <<http://www.grotowski.net/>> Acesso em 04.abr.2015 e Flaszen (2015: p.8-3).

uma ordem de mundo injusta (FLASZEN, 2015: p.84). Contudo Grotowski também aqui relativiza e polemiza com a visão do autor e, claro, a montagem não se relaciona muito com as convenções românticas da época em que a peça foi escrita. Seguindo as premissas da montagem de *Orfeu*, o poema dramático é encenado a partir de uma heterogeneidade estilística: diálogos filosóficos sérios e solenes, entremeados por cenas com estilos de paródia, de cabaré. No âmbito da atuação, partes do poema são recitadas de modo mecânico, ritmado, enquanto outras têm tratamento quase que de uma fala cotidiana (FLASZEN, 2015: p.86).

Na visão de Byron, haveria uma cisão absoluta entre o homem e o mundo, e “a existência humana seria marcada por uma condição de ‘sem saída’”. Haveria apenas um *pathos* trágico (FLASZEN, 2015: p.85). Grotowski relativiza essa perspectiva, a partir da autoironia, em busca de superação dessa visão totalmente “desesperançada”, de um “pessimismo absoluto”. Assim, tanto o *pathos* trágico, totalmente pessimista, quanto o *pathos* otimista ingênuo, eram superados por meio da dialética das convenções opostas.

Nesse caso, havia na oposição a Byron, uma oposição a aspectos do existencialismo em voga na época. Flaszen atribui o fim do espetáculo como “tentativa de desmascarar as oposições abstratas do existencialismo: o eu e o mundo, os elementos e a mente” (FLASZEN, 2015: p.86).

Alguns temas que marcaram as propostas posteriores de Grotowski, que de alguma forma são bem característicos do romantismo polonês, já se esboçam na montagem, como a ideia de sacrifício e o trabalho de transgressão sobre os mitos (no caso, o mito bíblico, feito por Byron mesmo). Tais temas podem ser percebidos no próprio drama e, sobretudo, na abordagem do encenador. No drama romântico, a história tem início na cena em que se reúnem, entre outros, as personagens Adão, Eva, Caim e Abel, para oferecer um sacrifício a Deus. Caim recusa-se a orar a Deus, diz não ter nada a pedir, nem a agradecer. Questionado se não deveria agradecer por estar vivo, Caim retruca: “Mas não devemos morrer?”. Segue um diálogo em que Caim, repreendido por Adão, mostra sua insubmissão à ordem divina: “A serpente disse a verdade. Era a árvore do Conhecimento. A árvore da Vida: o conhecimento é bom, e a vida é boa. Como podem ambos ser o Mal?” <sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> “The snake spoke *truth*; it was the Tree of the Knowledge; It was the Tree of Life: Knowledge is good, And Life is good; and how can booth be Evil?” Disponível em <<http://www.encyclopaedia.com/ebooks/18/38.pdf>> Acesso em: 04.mai.2015.

Já nessa primeira cena da montagem, o encenador enfatizou o sacrifício introduzindo uma personagem na trama. De fato, um ator interpretava um Cordeiro que era imolado ao ritmo de uma música de cabaré, tornando a cena uma paródia de sacrifício. Adão e Eva são caricaturados usando roupas cômicas (Adão veste uma espécie de collant listrado com uma folha de figueira e uma tigela cobrindo suas partes íntimas), outras personagens do “paraíso” usavam roupas similares, num estilo de cabaré. As personagens apresentavam-se de meias-máscaras. Isso criava certo destaque em Caim, apresentado como um rapaz contemporâneo: não usava máscara e vestia um blazer e uma calça marrom.

As cenas de conflito de ideias eram distanciadas também por meio da paródia, com recursos de encenação que o transformavam em embate físico. Uma cena, em que há disputa sobre Caim, torna-se partida de tênis na qual os atores usavam raquetes reais. O duelo de Caim e Abel converte-se em luta de boxe; e o assassinato de Abel, uma paródia da cena inicial do sacrifício do cordeiro. Outro conflito transforma-se numa espécie de luta de esgrima, em que os atores “duelavam” com as luzes de refletores. Ao que tudo indica, essa cena foi ideia do ator Zygmunt Molik<sup>40</sup>. Importante por suas contribuições no início do inexperiente grupo atores, Molik parece referir-se a essa cena na citação a seguir. Quando perguntado por Giuliano Campo se eles utilizavam um “estilo de vanguarda” na peça, o ator responde:

Sim, fizemos um duelo com tochas. É claro que tudo naquela época era uma sugestão pessoal, porque Grotowski não estava muito interessado em coisas tão pequenas. (MOLIK apud CAMPO: 2012, p.212)

Pela citação, concluímos que Grotowski realmente se ocupava mais com questões ligadas à encenação e o modo como ela chegava aos espectadores. No que diz respeito ao trabalho de atuação, havia mais liberdade de proposição por parte dos atores (pelo menos em Molik, que tinha importante função nesse momento).

Do ponto de vista espacial, Grotowski efetuou divisão que permitia realçar as oposições abordadas. À esquerda do palco havia uma escultura, uma construção “surrealista” formada por três ovos gigantes em um dos quais havia uma cruz egípcia, o outro – quebrado – continha a escultura de um peixe; e no terceiro estava

---

<sup>40</sup> Zygmunt Molik (1930-2010) foi um dos mais importantes atores do Grupo Teatro Laboratório, tendo participado da formação original, sob a direção de Grotowski, em 1959.

inscrita a letra grega Alfa. À direita, parcialmente coberto por placas, ficava um manequim masculino, no qual se podia notar a letra Ômega e a equação famosa de Einstein.

Havia momentos em que os atores dirigiam-se à plateia, transitavam pelo lugar da audiência. Apesar da relação frontal à italiana, a postura dos atores deveria promover contato mais próximo para facilitar a coparticipação. Grotowski menciona em texto, um pouco posterior a esse período<sup>41</sup>, que o espaço teatral tomava forma como uma espécie de culto, precisamente uma “missa católica, romana” em que a divisão entre sacerdote e fiel seria, em certo sentido, análoga a palco e plateia. O palco era o lugar das oferendas rituais, o altar sacrificial; e a plateia, a nave dos fiéis. Evidentemente que, pelas proposições estéticas, não se tratava de reprodução de uma “missa” convencional, era paródia dessa relação:

[...] os atores = os “sacerdotes-sacrificantes” falam com os espectadores, os provocam, no âmbito de uma espécie de “liturgia negra”; há nisso naturalmente o motivo do jogo, quase do cabaré. (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p. 68)

No que concerne ao período temporal da ação, o encenador também utilizou tratamento irônico em que se encontram: cultos mágicos arcaicos e uma espécie de viagem espacial do futuro, o “cabaré burguês” e uma demonologia medieval (FLASZEN, 2015: p. 86). Tais procedimentos retratam a tentativa de abarcar a complexidade do mundo, em suas múltiplas dimensões (temporalidades, pontos de vista), tal como lemos no texto “*Brincamos de Shiva*”, uma tentativa de dar conta da totalidade do Cosmos.

O jogo de opostos torna-se explícito, não só nas convenções, mas também nas figuras de Alfa e Ômega e aí estava mais uma mudança efetuada com relação ao texto original. No texto de Byron, além da família de Adão e Eva, há as personagens Anjo do Senhor e Lúcifer. Grotowski transforma-as respectivamente em Alfa e Ômega. Como apresentamos, a disposição espacial no palco também obedecia a essa divisão. Alfa (Deus ou Anjo do Senhor) representava a personificação dos Elementos e do automatismo da natureza; enquanto Ômega (Lúcifer) representava a razão e a consciência humana. Contraste análogo já se anunciava nas personagens de *Orfeu* (Heuterbise e o Cavalo do Absurdo). De fato, ao substituir as figuras de Lúcifer e Deus por Ômega e Alfa, Grotowski faz mais que

---

<sup>41</sup> A Possibilidade do teatro, 1962.

mostrar a distância, o contraste e a diferença entre as duas entidades. Podemos enxergar aí uma analogia com o livro do *Apocalipse* (“Eu sou o princípio e o fim. O Alfa e o Ômega”). Com isso já se anunciava a metáfora de que essas duas forças opostas seriam dois lados de uma mesma unidade, assinalando a abolição das oposições aparentes. Essa abolição fica clara na cena final. Alfa surge como Ômega, em uma cena em que Ômega está adormecido, e ambos são representados pelo mesmo ator, Zigmunt Molik. Essa unidade estende-se a todo universo do espetáculo: todas as personagens colocam uma máscara de Alfa-Ômega e dançam um rock ao fim da peça. Ao final, desce um cartaz que expressa essa unidade Alfa-Ômega, com mensagem semelhante àquela da *Invocação* do final do espetáculo *Orfeu*. Porém o cartaz carrega letras e desenhos infantis, que criam mais um contraste (talvez aqui relativize a esperança ou o otimismo de uma unidade ingênua).

Esses múltiplos contrastes acabavam por criticar as “oposições abstratas” do existencialismo, mencionadas por Flaszen. Apesar das referências a Alfa e Ômega (sugerindo o livro da revelação), possivelmente a visão que sustentava esse jogo contrastante é menos cristã ou católica, do que oriunda da influência de aspectos do hinduísmo em Grotowski. Agora que já tratamos de algumas características e recursos da encenação, nos primeiros espelhamentos entre teatro e rito, gostaria de abrir uma digressão, e apontar para uma das possíveis raízes filosóficas (se podemos assim chamar) de tais procedimentos.

## **2.3 A influência do Hinduísmo**

De fato, Grotowski, ao escolher Shiva como “patrono”, símbolo de suas pesquisas iniciais, não realizou uma opção fortuita. O encenador estudou hinduísmo (ou melhor, linhas do hinduísmo) e esse exerceu forte impacto em sua vida. Antes de ingressar na Escola de Teatro da Cracóvia, Grotowski havia enviado solicitações para os cursos de psiquiatria, estudos orientais e teatro (SLOWIAK; CUESTA, 2013: p.24). A escola de teatro foi a primeira a responder levando Grotowski ao mundo artístico. Enquanto estudava teatro, Grotowski dedicava-se também ao estudo de

sânscrito e desenvolvia seu interesse pela Ásia. É possível que a visão de mundo e a “filosofia” de Grotowski tenham se desenhado aos poucos, mas podemos encontrar a recorrência de temas, sobretudo, a busca pela unidade a partir da superação das oposições (ou do que se entende como oposto), marcando a relação do eu com o mundo, a partir de um ato de conhecimento e de uma transformação. O encenador teria entrado em contato com as filosofias hindus e do oriente, quando criança, por influência de sua mãe que era atraída por tais temas. Quando jovem, nos tempos de faculdade, conseguiu bolsas de estudos que permitiram que ele viajasse a Paris, Egito e regiões do Oriente Médio<sup>42</sup>. Eugenio Barba cita que, desde o início, Grotowski era movido por um interesse pelo hinduísmo e que, em 1957 e 1958, o polonês dava conferências sobre o tema “O Pensamento Filosófico Oriental” (BARBA, 2006: p. 43).

Barba também aponta para o duplo aspecto do trabalho do artista: de um lado o teatro que deveria ser um ritual “laico”, envolvendo atores e espectadores, cujas influências eram os artistas da Grande Reforma; por outro lado, havia o que Barba chamou de uma “tensão secreta” em direção a uma “religiosidade” (não religião) que se ligava ao hinduísmo (BARBA, 2006: p. 33,34). A respeito das conversas que travava com Grotowski, no início dos anos 1960, o diretor italiano, então aprendiz do encenador polonês, cita os diversos “pontos de vista do hinduísmo” (*darshanas*)<sup>43</sup>, temas sobre os quais discursavam. Entre os textos discutidos em suas conversas encontravam-se: textos de Pantanjali sobre a Yoga; de Shankara, e o seu Advaita Vedanta; e de Nagarjuna; com sua “Nova Escola da Sabedoria”, com a doutrina do *Sunyata*<sup>44</sup>. O diretor italiano vê, nesta última doutrina, uma série de relações com a visão de Grotowski sobre o teatro (como a “via negativa”, a “disponibilidade passiva”

---

<sup>42</sup> Cf. The Journal Religions, Vol. 4, nº.2, 2005, p.117, em: <[http://www.rjournal.org/vol\\_4/no\\_2/lavy.html](http://www.rjournal.org/vol_4/no_2/lavy.html)> Acesso em 10.ago.2014.

<sup>43</sup> A diversidade filosófica, na qual convivem diferentes pontos de vista é uma característica importante da cultura hindu. Assim, *Darshan* significa um ponto de vista sobre a “realidade universal”. Esses *darshanas* são distintos, mas não necessariamente opostos.

“[...] *Shámkhya* e *vedanta*, assim como os demais pontos de vista do hinduísmo, não são excludentes entre si, possuindo abordagens distintas em sua metafísica, numa comparação simplista, de maneira equivalente à forma que a química, a biologia, a economia e a sociologia podem tratar todos os aspectos do ser humano, por caminhos distintos.” (BORELLA... [et al], 2007: p. 239)

<sup>44</sup> Embora sua existência histórica seja questionada, Patanjali teria sido o autor dos *Yoga Sûtras*, obra importante por ter sido a primeira sistematização e formalização da doutrina do Yoga, por volta de 150 d.e.c. Shankara ou Shankaracharya foi um reformador religioso que, por volta do século VIII, IX d.e.c., desenvolveu uma síntese de diferentes seitas e teses hindus, conciliando tendências até opostas, tendo como base o Vedanta: O Advaita Vedanta, enfatizando a não dualidade entre a realidade última (divindade, *Brhman*) e o “eu” (*atman*). Nagarjuna foi um importante filósofo budista do início da era cristã (entre os séculos II e III).

e a “dialética da derrisão e da apoteose”). *Sunyata* denota o Vazio em tradições budistas, a não substancialidade do eu.

Como foge da minha competência e do escopo do trabalho discorrer filosoficamente sobre o conceito, aponto diretamente a definição de Barba:

O *Sunyata*, o Vazio, não é o nada, mas sim a não-dualidade na qual o objeto não se diferencia do sujeito. O eu e a crença do eu são a causa do erro e da dor. O método para fugir do erro e da dor é eliminar o eu. Esta é a Sabedoria Perfeita, a iluminação que se obtém por *via negativa*, negando as categorias e os fenômenos do mundo até negar o Eu e chegar ao Vazio. (BARBA, 2006: p. 43)

Embora Barba tenha conhecido Grotowski em 1961 e unido-se a ele como seu assistente no ano seguinte, é possível que tais aproximações com essa base do *Sunyata*, ou de um pensamento oriundo deste, já tenham influenciado a elaboração dos primeiros trabalhos, em 1959-1960. Entretanto, caberia perguntar se, em Grotowski, não haveria um “eu” transcendental (ainda que não definível) que se identifica com o Absoluto, mais que uma noção de Vazio budista.

Outra fonte importante no pensamento de Grotowski, essa inclusive apontada pelo próprio artista, foi a figura de Ramana Maharshi. A mãe de Grotowski obrigou-o a ler, quando criança, o livro de Paul Brunton, “A Índia Secreta”. Em sua viagem pela Índia, em busca da Verdade ou de algo que o convencesse, o cético autor narra seus encontros com diferentes figuras: entre mendigos, charlatões, *yogues*, santos, mestres e sábios. Entre essas figuras, Brunton conhece Maharshi e, nessa obra, descreve suas experiências com esse mestre. O método, ou a via empregada por Maharshi, consiste na meditação sobre o “Eu”, ou melhor, na pergunta incessante: “Quem sou eu?”. Essa meditação levaria à destruição do “eu”, ao perceber-se que não é nem o corpo, nem a mente, nem os desejos. Dessa destruição do ego ilusório se alcançaria a luz, o conhecimento, ou qualquer outro nome que se dê a esse objetivo<sup>45</sup>.

Esse pensamento está ligado à doutrina do Advaita Vedanta, que também professa a não-dualidade. O desaparecimento do “eu” seria a identificação sem distinção entre “*Atman*” (“eu”, a “alma” individual) e *Brahman*, o absoluto, a realidade última. Então, é possível inferir que a pergunta: “quem sou eu?”, atrelada à superação da dualidade deve ter motivado muitas práticas de Grotowski<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> BRUNTON (s/d; p.145-50)

<sup>46</sup> De fato, no livro *Jerzy Grotowski*, James Slowiak e Jairo Cuesta afirmam que essa questão tornou-se um dos fios condutores da vida e obra do artista (2013: p.19).



Diante desse pensamento, que tende a romper com as oposições entre sujeito e objeto, eu e mundo, fica mais coerente a crítica nas peças de Grotowski à desesperança absoluta de certo “existencialismo” e do dito teatro do absurdo. O texto escrito pelo encenador, utilizado no final da peça *Orfeu* salienta esses aspectos:

[...]

Nós te agradecemos, mundo, pois possuímos a consciência que nos permite vencer a morte: compreender a nossa eternidade na tua eternidade. E porque o amor nisso é mestre, abecedário. Te agradecemos por não sermos separados de ti, por sermos tu, porque justamente em nós atinges a consciência de ti, o despertar. Nós te agradecemos, mundo, por ser. (GROTOWSKI [1959], in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007, p. 35)

Já no espetáculo *Caim*, essa mesma unidade aparece no recurso de Grotowski, ao transformar Deus em Alfa, e Lúcifer em Ômega. No cartaz que descia ao final do espetáculo se lia “Alfa=Ômega= mundo”. É como se a ideia do “advaita” em Grotowski tivesse mobilizado rumo à integração, os variados procedimentos, tanto formais quanto discursivos, às vezes apenas sugeridos pelo contraste das cenas; às vezes explicitados, como no caso dessa citação, no final das peças em *Orfeu* e em *Caim*. Seria possível enxergar, nessa mesma tentativa de superar oposições e cisões, porém de modo mais concreto, a busca do que Grotowski chamou de *ato total* - termo que usa a partir das experiências de *O Príncipe Constante*, em 1965. Isso corresponde ao que apontei anteriormente, quando mencionei a “superação da teatralidade” como algo ligado a postura e busca geral do artista. De fato, há um percurso cuja ênfase desloca-se da encenação para o trabalho atoral e, mais do que isso, da encenação/representação para um ato literal, mais do que um “falar sobre algo”, vivenciá-lo. Assim, se os aspectos formais, bem como os recursos iniciais, representavam Alfa e Ômega, em referência à não-dualidade, manifestado mais como “encenação”, com o *ato total*, teríamos a experiência direta: o ator superaria a cisão à qual está submetido no cotidiano. As esferas intelectuais, espirituais e instintivas encontrar-se-iam em integração total do ator, o que corresponderia à realização de fato da superação da dualidade.

Para desenvolver essas relações com o hinduísmo, seria necessário avançar para as montagens posteriores, investigar textos relativos às peças *Dr. Fausto*, *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum figuris*, ou seja, um longo período entre 1964-1969. Deixo em suspensão essa questão para retomá-la em momentos oportunos, mas é preciso ter em mente que ela aparecerá diluída ao longo das análises que

farei daqui para frente dos trabalhos do encenador. Por ora, cabe mencionar que – se houve uma mudança, da encenação e busca por efeitos rumo a um ato literal – permanecia a base que as motivava: a busca por uma experiência de ultrapassar a dualidade.

Com relação à peça de 1960, alguns críticos viram, em *Caim*, amadurecimento e realização do potencial apresentado na peça anterior. Realização de uma peça “filosófica” no âmbito da “bufonaria”. Salientavam, por exemplo, o fato de Grotowski não ter se deixado levar pelo sensacionalismo das descobertas das tendências existencialistas na poesia byroniana, bem como ressaltavam a dimensão filosófica, extraída do texto e expressa nos elementos formais da encenação (apud FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.55-6). Entretanto algumas críticas não eram favoráveis, por reconhecerem certo caráter ilustrativo em algumas ideias do Teatro das 13 Filas. Havia também a crítica ao trabalho dos atores, considerado superficial, até vergonhoso (FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.56).

Importante notar que a aproximação com a Índia e o Oriente não se dá diretamente com o teatro produzido nessas regiões, ainda que tenham existido influências e estudos, sobre teatro oriental e – mesmo – tentativa de “reproduzir” parodicamente signos de um teatro oriental estilizado, como no espetáculo *Sakuntala*. Porém o que marca a obra artística de Grotowski, não são tanto as formas desses teatros, mas sim a base, uma raiz ligada a um sistema de pensamento. Especificamente, aspectos da filosofia hindu foram decisivos para a visão de Grotowski e, esta sim, marcou seu teatro. Acredito que os diferentes e sucessivos experimentos e estudos, de alguma maneira, são tentativas de materializar, dar conta e forma, responder a questões ligadas a seu pensamento filosófico (ainda que a prática possa ter transformado tal pensamento).

Ainda no mesmo período entre as montagens de *Caim* e *Sakuntala*, o grupo montou *Mistério Bufo*, texto de Vladimir Maiakovski, que estreou em 1960 e, em linhas gerais, não fugia muito das diretrizes que marcaram primeiras encenações. A despeito de certa semelhança entre os trabalhos anteriores, sobretudo no que diz respeito ao foco na encenação, em detrimento de um trabalho voltado aos processos atorais, notam-se algumas particularidades. Dessa vez, Grotowski não polemizava com o autor, como nos espetáculos anteriores, ainda que tratasse o texto como inspiração, procedimento este, segundo Flaszen, amigável ao próprio

Maiakovski que propunha suas peças como espécie de roteiro. Tal conduta também diz respeito ao fato de Maiakovski estar ligado à vanguarda russa e aos experimentos teatrais que inspiravam Grotowski, uma vez que “o programa dramático do autor russo se aproximava das premissas do Teatro das 13 Fileiras” (FLASZEN, 2015: p.88). Outra diferença pode ser atribuída ao trabalho do ator, encarado no espetáculo a partir da ideia de um *ator-jogador* que assumia diversas personagens e até objetos, de acordo com as convenções teatrais pré-estabelecidas com a plateia (MOTTA LIMA, 2012: p.74). Nesse trabalho atoral, Flaszen aponta referências ao trabalho do ator biomecânico de Meierhold, o que talvez anuncie o início de um estilo de trabalho atoral (in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.23). Porém ressalta Motta Lima que Grotowski, quando se referia aos primeiros espetáculos em textos posteriores, omitia *Orfeu* e *Mistério Bufo*. Segundo a pesquisadora, possivelmente tal omissão se deva ao fato de Grotowski não enxergar em tais peças o ponto de partida de pesquisas posteriores (nem mesmo pelo lado da crítica e oposição) (MOTTA LIMA, 2012: p.75).

Nesses trabalhos, embora a ênfase seja dada a *mise-en-scène*, com o trabalho do ator pouco valorizado, ocorre algo aparentemente paradoxal. Nas primeiras peças havia mais liberdade dos atores. Ao menos é o que afirma Molik. Este ator teria sido fundamental nas primeiras peças, pois atuava como protagonista e propunha muitas ideias para os espetáculos. Embora Grotowski, como no caso de *Orfeu* e *Caim*, tivesse ideia já preconcebida do espetáculo (e talvez por isso mesmo), a contribuição de Molik era significativa, no que diz respeito à atuação. Uma vez que o diretor se ocupava com a questão espacial, montagem, iluminação, definição do *script*, é possível que os atores se sentissem mais “livres” no campo da arte atoral. Contudo também essa liberdade provavelmente os deixasse em regiões de conforto no trabalho. Quanto a essas questões, em entrevista a Giuliano Campo, sobre o estilo de atuação usado em *Caim*, Molik afirma:

[Utilizei] O estilo escolar, que veio da escola que eu tinha frequentado e também dessa temporada em Lódz<sup>47</sup>. Fiz o meu melhor e inventei muitas coisas. Fui muito inventivo naquela época, sugeria muitas coisas. (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.210)

---

<sup>47</sup> Foram peças representadas em Lódz antes do ingresso de Molik no Teatro das 13 fileiras. Eram trabalhos do início da carreira, em 1958, segundo o próprio ator, “nada de muito interessante” (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.208)

Posteriormente, o ator afirma que perdeu essa liberdade inicial, o que curiosamente parece coincidir com a gradual mudança para uma ênfase no trabalho de atuação (por exemplo, com os *Antepassados*, Molik já passava a ser “liderado” (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.211), sem contribuir tanto quanto antes).

Depois não tive mais tanta liberdade, como nas primeiras apresentações. Naquela época, estava dando muitas sugestões mas, mais tarde fui apenas um executor das ideias de Grotowski. No começo, estava sempre dando ideias estranhas que eram imediatamente aceitas por Grotowski. Todas as apresentações eram repletas de alegria. Mesmo que não fossem comédias, elas eram muito alegres. (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.210)

Já o espetáculo *Sakuntala* apresentava mudanças significativas que merecem alguns apontamentos. A peça estreou no final de 1960 e seus ensaios ocorreram simultaneamente à elaboração dos textos *Brincamos de Shiva* e *Farsa-Misterium*. Aqui cabe uma ressalva. Embora tenhamos utilizado tais textos para a compreensão do período inicial do Teatro das 13 Filas, alguns dos aspectos apresentados dizem mais respeito ao espetáculo *Sakuntala*, que aos trabalhos anteriores. Por exemplo, o entendimento do espetáculo como “sistema de signos”, apoiado em convenção do trabalho do ator, materializa-se nessa última montagem. Se, antes, a ideia de artificialidade operava na *mise-en-scène*, agora passa a ser buscada no trabalho de atuação. Da mesma forma, a referência ao ritual, alinhada à ideia de convenção, cuja teatralidade era buscada não só na tradição da Grande Reforma, mas também a partir da inspiração no teatro oriental, é realizada mais plenamente aqui. Em *Brincamos de Shiva*, quando Grotowski apresenta o teatro “antigo”, helênico e oriental, como a associação da dança, pantomima e a atuação, o encenador não faz senão sugerir que o artifício estaria ligado diretamente à arte dos atores. Tais direcionamentos se deram justamente em *Sakuntala*.

No que diz respeito à relação com o público, essa peça foi marcada pela abolição do palco, levando a ação dos atores para o meio da sala, para caracterizar mais proximidade que em espetáculos anteriores<sup>48</sup>.

Outro fator importante é que a influência hindu em Grotowski agora se materializa na peça. *Sakuntala* foi um importante drama indiano escrito por Kalidasa, que teria vivido nos séculos IV ou V a.e.c.; Grotowski, na montagem, utiliza não só materiais ligados ao teatro oriental como também de aspectos gerais da cultura

---

<sup>48</sup> Assim escreveu Flaszen (2015: p.91) sobre o espetáculo: “[...] que o espectador cercado dos atores se sinta não uma testemunha passiva dos acontecimentos, mas um participante ativo de um “ritual” acontecendo no centro da sala.”

indiana (FLASZEN, 2015: p.90-1). No mais, o espetáculo seguia diretrizes apresentadas anteriormente. A mesma lógica dos contrastes foi aplicada no trabalho: *Sakuntala* é uma história ingênua de amor e, segundo Flaszen, no espetáculo, a “poesia do amor sublime” é confrontada com a “prosa tola de rituais”, de etiquetas e morais de comportamento (FLASZEN, 2015: p.90). Esse rito da “prosa tola de rituais”, citado por Flaszen, deve ser entendido aqui como comportamentos impostos, ligados a normas e etiqueta, que não correspondem ao “ritual” buscado pelo encenador, o qual ao contrário buscava uma relação direta e autêntica com o espectador.

O “sistema de signos”, a artificialidade, apoiados no trabalho do ator, marcam o terreno do teatro e ritual em oposição à lógica da vida, das ações do teatro naturalista. Para explicar, Grotowski associa o ator ao xamã:

O xamã que no dia anterior à caça lança um encanto sobre o urso, para que este se deixe matar e comer impunemente, serve-se de uma sequência fixada de encantos (signos de movimento, palavras e entonações). O ritual é um cerimonial com princípios fixados; no jogo ritual vige um sistema de signos abreviado, definido *a priori*- e portanto convencional.

Pois bem: o sistema de signos, o alfabeto convencional, o abandonar as ações “reais”, literais, em direção à estrutura artificial, distinguem a teatralidade da vida, conferem à teatralidade o *status* de arte por meio da composição e síntese. O teatro burguês, em nome da “verdade da vida” negou essa lei. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.42)

A ideia de partitura começou a operar também: o ator deveria, por meio de trabalho minucioso, realizar uma sequência de ações, posturas, movimentos, de modo rigorosamente preciso, como se elaborasse uma partitura matemática com seu “corpo-voz” (FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.24). Esse corpo-voz realizava posturas e movimentos fixados, ritmados, emitia sons da palavra com diferentes registros de entonação, de modo não realista, como que musicalmente. O espetáculo tinha duas fases, com sequências que se alternavam, ditando o seu ritmo, duas fases que correspondiam a dois modos de apresentar a vida: de um lado como um “transe, uma paixão, um sonho”; e de outro, como uma cerimônia simbólica, com comportamento convencional. A fase do “transe” era marcada pela imobilidade, nas quais os atores realizavam grotescamente posturas de yoga (*ásanas*), enquanto a fase “convencional” correspondia a uma movimentação “cerimonial” dos atores (FLASZEN, 2015: p.91).

Essa referência a um cerimonial de signos do teatro oriental era, contudo, realizada sob um tratamento jocoso da ideia de teatro oriental. Tratava-se de um “ritual” que, pelo seu caráter secular e laico, levava à constituição de um teatro pseudo-oriental, uma espécie de paródia (FLASZEN, 2015: p.92). A linguagem do espetáculo e a partitura vocal do ator visavam não só a transmitir conteúdo, no sentido de significar mensagem, mas também a explorar qualidades acústicas e sonoras, em jogo com a artificialidade (FLASZEN, 2015: p.92). Assim, esse “ator/atriz-xamã” assumia posturas do yoga, imitava plantas, animais, utilizava vocabulário de signos fixados, em uma versão europeia (e paródica) do teatro oriental. Como mencionamos anteriormente, essa partitura de signos – com sua lógica formal – deveria facilitar o contato com o espectador, num registro de jogo e “ritual”. Talvez o elemento importante decorra justamente desse fator. Como apresenta Motta Lima, dessa necessidade de elaborar signos e uma partitura precisa, tanto vocal quanto corporal, resultou a elaboração de um treinamento que habilitasse os atores para tal tarefa (MOTTA LIMA, 2012: p.78). Tratava-se, assim, da construção de um corpo-voz habilidoso, uma vez que o sucesso do espetáculo dependia, fundamentalmente, da artificialidade materializada no trabalho atoral. Contudo esse treinamento obedecia estritamente à necessidade da encenação. Assim, não havia trabalho “criativo” por parte do ator (ao menos do modo como este ficou marcado posteriormente no Teatro Laboratório), nem empenho interior de sua parte, uma vez que era a lógica formal da encenação que definia as ações dos atores, não sua iniciativa individual (o que deixava de lado seu envolvimento psicofísico). Tratava-se, portanto, mais de reproduzir “signos” sem preocupação, da parte do ator, de significado ou intenção. Seja como for, *Sakuntala* marcou o início de um treinamento atoral, ainda que submetido especificamente à lógica e à necessidade da encenação em questão.

Outra diferença com relação às peças anteriores é que aqui o grupo inteiro parece ter feito um trabalho convincente no que concerne à atuação (havia críticas aos atores nas peças anteriores que os acusavam de diletantes). Segundo Molik:

Foi o primeiro trabalho em que o grupo teve uma boa atuação, e não apenas eu, como ator. Nesse espetáculo foi a primeira vez que apresentamos as qualidades de diferentes atores como Rena Mirecka, Antoni Jaholkowski e outros. (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.213-4)

De modo geral, podemos caracterizar essas propostas iniciais como as de um teatro inspirado em certo modelo de ritual, sobretudo pelos aspectos da coparticipação da plateia e da artificialidade (sistema de signos). Tais fatores tinham como referência os encenadores da Grande Reforma Teatral, de modo que o ritual era entendido a partir do espelhamento com o teatro da convenção (da teatralidade, do lúdico com a “lógica formal”, não realista). Essa teatralidade seria uma espécie de contraproposta de uma religião nos tempos modernos: um ritual laico. A despeito disso, haveria a presença do mistério, não mais com o “segredo” nos deuses ou divindades, mas com o “segredo” no interior dos participantes. Daí a busca por temas que pudessem efetuar diálogo profundo com a plateia. Por outro lado, essa inspiração no ritual e na teatralidade tinha motivo específico: abordar a realidade em seus múltiplos aspectos. Disso decorria também a oposição radical ao naturalismo que, pela lógica da vida cotidiana, não poderia efetuar essa abordagem adequada da realidade. Ou seja, não se trata de uma opção estética apenas por um gosto formal, e sim por um objetivo claro. A multiplicidade da realidade exigia a heterogeneidade formal com o choque das convenções opostas (incluindo ritmos, gêneros, atmosferas). Esse mostrar ou alcançar a realidade por seus variados aspectos estava, por sua vez, ligado a outro objetivo: a busca pelo *ato de conhecimento* que permitia a *superação do “eu” apreendido*. Teríamos assim a seguinte articulação:

Teatro “ritual” → dialética das convenções → Totalidade da realidade → *Superação do “eu” e conhecimento*.

Eis a linha de meios e objetivos que caracterizaram as primeiras propostas. Porém, quando os meios se revelam ineficazes, devem ser substituídos ainda que isso implique na mudança total de caminhos. Foi o que com o tempo ocorreu. Se os críticos apontaram limites e fragilidades dos primeiros trabalhos, na época de suas apresentações, o próprio Grotowski vai logo reconhecê-los, não porque passou a concordar com os críticos, mas talvez porque a própria busca por esse trabalho “espiritual” impeliu-o a se aproximar, de modo mais radical, do rito, o que significou compreender seu funcionamento para além da “teatralidade”. Essa mudança ocorreu gradualmente, vejamos, desde os primeiros passos desse novo caminho.

## 2.4 O Arquétipo: em busca do “segredo” para a cena ritual. Algumas correções de rota.

Após a realização desses experimentos, Grotowski detecta alguns impasses na relação de espelhamento entre cena e rito. Sobre isso gostaria de analisar aspectos de dois textos produzidos em períodos bastante distintos: um deles é *A Possibilidade do Teatro*, de 1962; o outro, baseado em conferência, de 1968, chamado *Teatro e Ritual*. Nos textos, o autor reflete criticamente sobre uma série de procedimentos comumente adotados, que demarcavam certos limites em suas propostas. O primeiro já sugere conscientização de problemas nos trabalhos desenvolvidos e mudança de procedimentos ou ênfase. Escrito no período em que se ensaiava a peça *Kordian*, tal texto aponta para duas noções importantes: a noção de arquétipo, por vezes apresentado como mito, e a de “dialética da derrisão e da apoteose”, ambas passaram a operar a partir daí – já anunciadas desde a peça anterior, *Os Antepassados* – e caminhavam no sentido de uma proposta de mudanças significativas no pensamento sobre o trabalho do ator e a participação do público. A partir delas Grotowski relê suas peças anteriores e reconhece seus limites. No outro texto, o autor faz um balanço a respeito das investigações que o grupo desenvolvera em quase uma década de existência. Nelas, uma série de elementos importantes é pensada sobre as relações da cena com o ritual. O diretor aponta como no início havia uma espécie de encenação do rito, pautado em seus aspectos formais e como ele caminhou pouco a pouco para o abandono deles. Há críticas inclusive sobre fatores – que apresentarei aqui como algo positivo, uma vez que tentamos seguir o percurso do artista e, no período de sua realização, o próprio Grotowski encarava-os assim. Nesse importante texto surgem temas como: ritual, religião, ecumenismo, mitos, arquétipos, transe e “clichês”, que a palavra rito suscita no âmbito teatral. Por ora, apontarei apenas os aspectos do texto que se relacionam diretamente ao momento analisado que incluem as peças produzidas entre 1959-1962; assim poderemos identificar os limites nessas propostas, alguns já apresentados no texto de 1962, *A Possibilidade do Teatro*.

Sobre o espetáculo *Caim*, Grotowski reconheceu que o excesso de convenção (efeitos e estilos), algo buscado e encarado positivamente no momento anterior, gerava alguns problemas. O encenador apresenta essas questões no texto



a *Possibilidade do Teatro*, em que a ideia de arquétipo começa a ser utilizada (explicarei adiante o que Grotowski entendia por tal termo). A noção de arquétipo passa a ser entendida como a possibilidade para relação e o contato vivo entre ator e espectador. Assim, aplicando essa ideia a espetáculos já realizados, o artista escreve:

O que era força em *Caim* – a dialética de convenções contraditórias e surpreendentes, a série de convenções, quase a série de gêneros – por causa do excesso sufocava por momentos o motivo principal: o próprio arquétipo. De fato, podia ter-se a impressão de uma certa falta de controle, de um excesso, havia nisso algo de exorcismo, em sentido negativo. (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.56)

Outro aspecto: em *Caim*, os atores faziam rápidas incursões na área da plateia; ainda que se estabelecesse contato direto, era em raros momentos, e a ação ainda se dava à frente, com a divisão palco e plateia. Havia também um modo de abordar o texto, com intervenções, enxertos de cenas e mudanças muito radicais, que Grotowski passou a reconhecer como problemático (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.74). Essa postura acabava por aniquilar o texto dramático em prol da encenação; e isso impedia o contraste necessário entre encenação e texto, pois este último era como que anulado. Desse modo, deveria ser buscada uma cena que respeitasse e ao mesmo tempo confrontasse o texto. Portanto é relativizada a ideia de autonomia total da encenação, frente aos demais elementos teatrais e à literatura dramática, que de certo modo inspiravam as produções iniciais.

Entre o teatro que ilustra a literatura e o teatro que a destrói, se encontra – assim penso hoje – uma variante real que mantém a autonomia do teatro e os valores da literatura: a variante que consiste no impacto entre uma encenação forte e um texto forte, no seu contraste e unidade. (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.74)

Creio que isso também esteja ligado, de certa forma, ao problema do arquétipo, que deveria assegurar a coparticipação de modo mais “interiorizado”, não simplesmente numa interação em que o ator dirige-se diretamente ao espectador. Manter os valores da literatura significaria abordar textos que dialogassem com o imaginário, com a vivência do público, e os elementos de diálogo seriam justamente os arquétipos, encontrados ou sugeridos pelo texto. Isso justifica a escolha de Grotowski por recorrer ao repertório romântico polonês a partir da peça *Os Antepassados*, de 1961.

Quanto a *Sakuntala*, Grotowski menciona no mesmo texto que o arquétipo ali extraído não estabelecia a relação que ele almejava. Como mencionamos, a montagem tinha como base um texto indiano e referências ao teatro oriental (ainda que de modo jocoso). Haveria, então, uma distância e mesmo estranheza na montagem que não foram superadas.

Observei que a falta de um enxerto do arquétipo amoroso oriental em um arquétipo claramente europeu, a falta de um enxerto evidente, de uma referência- a Adão e Eva? a Romeu e Julieta? a alguém mais?- provocou uma certa estranheza nesse espetáculo. O espetáculo obteve sucesso de crítica e entre os espectadores- não me libertei até o fim da sensação de que haja nesse jogo algo de estranho, algo que “não nos pertence”, que “não é dos nossos”. (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.58)

Outro problema detectado na peça é com relação ao alfabeto de signos desenvolvido. Talvez em menor grau esse problema se encontre nas peças anteriores (e talvez até na subsequente, *Os Antepassados*), mas em *Sakuntala* fica clara e explicitada essa problemática, por outro motivo. Grotowski discorre sobre a questão no texto de 1968, ao afirmar que no teatro oriental haveria certo modelo, pois até mesmo na forma laica, como a *Ópera de Pequim*, teria sua estrutura ritual, constituída como um cerimonial de sistema de signos, estabelecido pela tradição e repetido a cada espetáculo (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.129). Em *Sakuntala*, o encenador buscou justamente criar os signos no teatro europeu. Evidentemente que se tratava de uma paródia do teatro oriental, embora houvesse ao mesmo tempo a investigação dessa possibilidade da elaboração do signo adaptado à civilização europeia:

[...] sob a superfície dessas pesquisas irônicas e voltadas contra o espectador, estava um propósito escondido- a aspiração de descobrir um sistema de signos adaptados ao nosso teatro, à nossa civilização. Nós o fizemos: o espetáculo era efetivamente construído com pequenos signos vocais.[...] Mas observei que era uma transposição irônica de cada possível estereótipo, de cada possível clichê; cada um desses gestos, desses ideogramas construídos expressamente, constituía no fim o que Stanislavski chamava de “clichê gestual”; na verdade não era “eu amo” com a mão no coração mas se resumia em suma a algo semelhante. Tornou-se claro que não era esse o caminho. (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.129-30)

Grotowski também ressalta a importância de tal espetáculo, pois ele exigiu aquela elaboração do treinamento, como mencionamos. Para realizar uma partitura precisa de signos físicos e vocais, foi necessária preparação especial, que marcou o início do treinamento no grupo. Essa problemática dos signos leva a pensar que – se

no teatro oriental existia uma tradição que permitiu o desenvolvimento, longo, gradual, no qual os atores passam por anos e anos de treinamento para a sua execução – ficava claro que não bastava querer criar signos para a civilização ocidental, da noite para o dia, em um espetáculo. A despeito do “clichê gestual”, o espetáculo em questão propunha uma espécie de paródia, o que talvez tenha atenuado o problema.

Como apresenta Motta Lima, no texto do encenador, de 1962 encontramos duas advertências que também sugerem os limites da pesquisa, não só do signo, como da própria lógica formal que determinava as ações do ator. Podemos entender essa “lógica formal” que operava pela distância à lógica da vida (naturalista) como uma das características principais desse teatro de encenação de Grotowski. As ações dos atores em cena não buscam reproduzir a realidade, uma vez que estão submetidas às leis da teatralidade, da composição, da estrutura cênica e são justificadas pela totalidade da encenação.

Quero dizer, se antes o ator realizava uma ação de acordo com a necessidade da cena, da ideia geral de encenação, sem nenhuma preocupação com a intenção e a significação dela, sem nenhum empenho interior, como uma espécie de executante hábil de formas, agora Grotowski afirma que seria necessária uma intenção. Assim, questiona-se o princípio da artificialidade submetido apenas à lógica formal. Na advertência lemos: “Aquilo que é artístico, que é arte, é artificial (*ex nomine*), isto é, ágil, como uma demonstração de habilidade, pode ser examinado como puro efeito (físico ou vocal)” (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.72). Essa primeira advertência relaciona-se àquelas características apresentadas nos textos *Brincamos de Shiva* e *Farsa-Misterium*, nos quais a artificialidade é defendida como efeito, ligado à totalidade da lógica do espetáculo, contrapondo-se à lógica cotidiana naturalista. *Sakuntala* talvez seja a grande expressão desse fator, no que diz respeito ao trabalho de atuação. Há, porém, uma segunda advertência em que o encenador afirma: “o que é artístico é intencional”.

A prática me convenceu de que na escola da “revivescência” há um pouco de razão. O efeito do ator, no teatro que estou falando, é artificial, mas para que esse efeito seja executado de modo dinâmico e sugestivo é necessária uma espécie de empenho interior. Não há efeito, ou há unicamente um efeito tronco de madeira, se na ação do ator não há uma intenção consciente (durante a realização, não só durante a composição), se a ação não é “sustentada” pelas próprias associações íntimas, pelas próprias “pilhinhas” psíquicas, pelas próprias baterias interiores. (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.72)

Aqui temos a indicação de mudança de rota que se dará posteriormente: a necessidade de engajamento interior do ator. Contudo não se trata ainda daquele “ator santo” ou do ator das experiências posteriores, e sim do ator virtuoso. Por exemplo, o encenador afirma que “truques” do ator seriam possíveis e convincentes (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.73). Veremos que, posteriormente, no teatro pobre, não se tratará mais de um ator habilidoso, nem serão admitidos truques. Por enquanto, era como se esse empenho interior estivesse em função do efeito, para a construção de um signo que pudesse influir no espectador e tocasse o que chamou de “imaginação coletiva”.

Com esses limites apontados no que concerne à pesquisa de Grotowski, passemos a investigar esses novos termos: arquétipo e mito, verificando como se deu na prática sua utilização.

#### *2.4.1 Os Antepassados: Teatro, Jogo e Ritual*

A montagem de *Os Antepassados*, em 1961, marcou o primeiro trabalho do grupo com textos Românticos poloneses. Sabemos que o romantismo foi extremamente significativo nas produções do teatro de Grotowski, importância que talvez exista em razão de o movimento ser fundamental para o próprio teatro polonês, bem como para o povo polonês. Como mostramos no capítulo anterior, é possível compreender os motivos da adesão a tal repertório. O imaginário polonês, que tinha a ideia de sacrifício, de transcendência, de entendimento da Polônia como “Cristo das Nações” é forjado no movimento romântico. Ademais, pela situação política do período, em meados do século XIX, a produção romântica apresentava-se como forma de resistência à dominação estrangeira e alinhava um lado metafísico, místico e, ao mesmo tempo, político e emancipatório. O repertório romântico, por tais motivos, foi frequentemente montado pelos diretores teatrais do país no século XX. Esse imaginário comum, essa memória da nação presente nas obras, de fato, é mais um dos fatores – senão o principal – que vai permitir o contato vivo entre atores e espectadores. Se pensarmos que as noções de arquétipo e mito

vigoram, sobretudo, a partir, ou após a montagem em questão<sup>49</sup>, podemos entender que, no Romantismo, via-se a possibilidade de encontrar tais arquétipos. Embora na análise de Motta Lima, as noções de arquétipo e dialética da derrisão e da apoteose operem a partir de *Kordian*, escolhi a peça *Os Antepassados*, pelo fato de essa experiência ter trazido esses termos e ideias. “Dialética da derrisão e da apoteose” foi utilizado na crítica de Kudlinski à peça em questão. Concordo com a pesquisadora que, de fato, *Os Antepassados* corresponde a muitos aspectos daquele teatro no qual se encontravam os elementos opostos como a farsa e o mistério, o jogo de convenções cuja relação proposta era ainda mais exteriorizada. Embora tente seguir o percurso do artista, esse não é o foco da pesquisa. Quando, em 1962, Grotowski utiliza tais noções para compreender suas peças anteriores, isso não significa que elas vigorassem no momento de suas produções. O enquadramento que faz Motta Lima de *Os Antepassados* como um representante daquele teatro da dialética das convenções, em que exemplifica o tipo de relação proposta ao espectador, do ritual participativo, faz sentido na medida em que a pesquisadora ocupa-se rigorosamente em analisar e estabelecer o percurso das palavras e práticas do encenador. Assim, ela segue o momento em que aparecem os termos e, ainda que Grotowski os utilize em visão retrospectiva para analisar suas peças, a pesquisadora atém-se ao que de fato teria operado no momento em que foram concebidas as montagens. Ademais, a análise de Barba, em *Terra de Cinzas e Diamantes*, na qual critica certos excessos encontrados em *Os Antepassados* e enxerga a concretização das teorias sobre o mito e arquétipo, em *Kordian*, corrobora a visão da pesquisadora. No entanto, pelo próprio escopo da presente pesquisa, penso ser pertinente analisar a peça *Os Antepassados*, a partir desses termos e ideias, pois podemos entender a montagem como a dobra, a curva que permitiu o surgimento deles e, ao mesmo tempo, a culminância de procedimentos anteriores: a investigação do espaço unitário de cena que incorporaria atores e espectadores, a coparticipação e o choque da dimensão da “farsa” com o “mistério”. Por situar-se nessa margem, ela pode contemplar, para o intuito desta pesquisa, alguns dos aspectos dos dois momentos diferentes do percurso do artista.

---

<sup>49</sup> Cf. introdução em que abordamos a dificuldade em situar de modo claro o ponto de origem desses novos termos, bem como justifico a escolha da peça *Os Antepassados* e não *Kordian*, para abordar tais questões.

O próprio Grotowski, também no texto/conferência de 1968, *Teatro e Ritual*, atribui a dialética da derrisão e da apoteose, no monólogo de Konrad, na peça *Os Antepassados*.

Feita essa ressalva, podemos prosseguir com a análise da encenação. Se a teatralidade (com sua lógica formal, artificial) e a disposição espacial unitária (que culmina também nessa peça) eram facilitadores da aproximação dos dois *ensembles* (atores e público), o Romantismo, com a possibilidade de trabalho sobre o “arquétipo”, permitiria um passo adiante naquele “segredo” comum aos espectadores- participantes.

Convém definir o que Grotowski entendia por arquétipo. Apesar de o termo aparecer ligado a outros como “imaginação coletiva” e até “inconsciente coletivo”, o encenador não os utiliza no sentido estritamente científico, mas sim como inspiração, um operador de trabalho (a despeito de todo o rigor que envolvia as pesquisas). Motta Lima, ao citar Barba, afirma que havia variedade de fontes que influenciavam Grotowski nessas pesquisas, tais como Durkheim, Levi-Strauss, Mauss e o próprio Jung. Contudo, para a pesquisadora, não se tratava de rigor científico por parte do artista, de modo que não valeria a pena recorrer a tais autores para compreender as expressões utilizadas (MOTTA LIMA, 2012: p.313). Tratar-se-ia mais da utilização de termos emprestados e ressignificados para fins práticos do trabalho, o que Grotowski chamou de “metáforas operacionais” (in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.51).

Grotowski não entendia arquétipo no sentido junguiano, embora pudessem existir similaridades. Assim, ele afirma utilizar o termo sem o *background* de Jung, pois aponta que a concepção do arquétipo formulada pela psicologia analítica (que o artista chama “moderna psicologia do eu profundo”) serviria de “uma interpretação radicalmente irracional com a qual é difícil de concordar”, e prossegue: “uso arquétipo em um sentido restrito [...] não presumo a incognoscibilidade do arquétipo nem que ele exista fora da história” (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.51).

Com essas ponderações, o encenador parece obedecer a dois intentos: primeiro não ter de responder ou entrar em discussões filosóficas e científicas sobre tais termos; e, segundo, proceder com o mesmo cuidado, quando utiliza as “palavras camuflagem” para driblar os censores. Essa interpretação universal e a-histórica do

arquétipo poderia soar como algo transcendente, quase que religioso e ser mal vista pelos censores do regime comunista na Polônia<sup>50</sup>.

No mesmo texto de 1962, Grotowski apresenta definições do termo arquétipo, como “*uma forma simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo, ou – se alguém preferir – de ignorância*”<sup>51</sup> (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.51). Ao definir que a tarefa no trabalho seria destilar do texto a ser montado, ou plasmar sobre sua base o arquétipo (uma vez que ele não existe necessariamente de modo objetivo no texto, mas como uma possibilidade), o encenador assim explica:

[o arquétipo é] o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhantes, que tenha mantido valor como uma espécie de metáfora, de modelo do destino humano, da situação do homem. (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.50)

Assim, Grotowski liga o arquétipo a uma forma de conhecimento (ou de ignorância) do humano sobre si. Não é à toa que sua pesquisa centralize-se nessa ideia. Lembremos aqui do texto *Farsa-Misterium*, escrito dois anos antes de *A Possibilidade do Teatro*. Não percamos de vista aquele objetivo: *ato de conhecimento e superação do eu apreendido*. Essa definição de arquétipo parece adequar-se profundamente a tal intento. Além disso, trata-se também de algo radicado na tradição de uma comunidade, não apenas ligado à individualidade, o que significa que o “segredo” do mistério laico, que assegurava a coparticipação, agora ganha forma mais definida. Do mesmo modo, fica claro por que o trabalho com textos românticos, a partir de *Os Antepassados*. Temos um direcionamento, os primeiros passos a uma “interiorização”. Se o artista polonês compreendeu, na advertência que fez em *A Possibilidade do Teatro*, que era preciso empenho interior por parte do ator para realizar suas ações em cena, essa noção de arquétipo também indica um processo de interiorização por parte da relação proposta com o público. Aquele choque das convenções, a dialética da forma, não saía de um nível superficial e, sozinha, não abarcava a relação almejada com o espectador. Se o objetivo último era a “superação do eu apreendido” e o “ato de conhecimento”, os elementos empregados deveriam facilitar esse intento. Acreditava-se que a coparticipação do público, a exemplo do que ocorre nos rituais, asseguraria esses

---

<sup>50</sup> cf. MOTTA LIMA (2012: p.324).

<sup>51</sup> O destaque é meu.

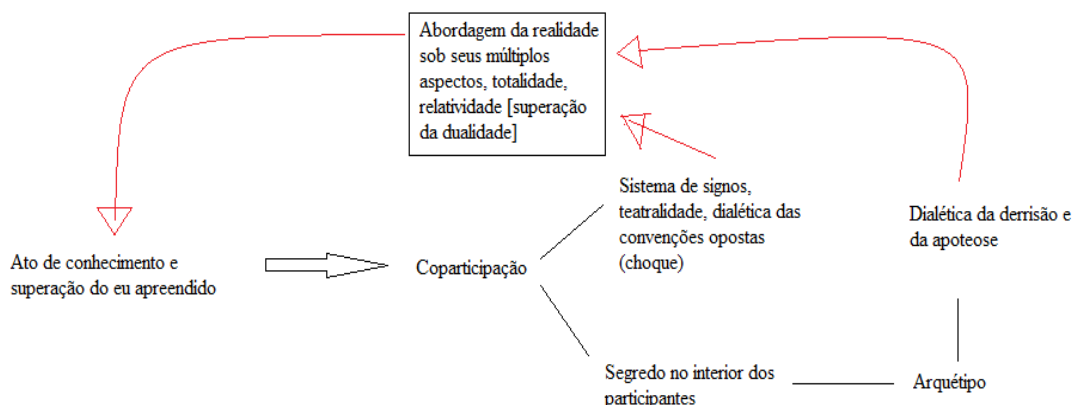
objetivos. Assumir a teatralidade, a lógica formal não cotidiana, permitiria o acordo tácito entre atores e espectadores de estar em um tempo-espço outro, e a consciência de estar em uma *performance* regida por outras convenções diferentes da vida. Isso possibilitaria a coparticipação, relação distinta daquela proporcionada pelo teatro realista/ naturalista. Por outro lado, a dialética das convenções, com choques de estéticas e ritmos contraditórios, permitiria a mesma coparticipação, na medida em que cria e quebra bruscamente as atmosferas, solicita a atenção constante do espectador para surpreendê-lo com rupturas. Além disso, cabe lembrar que essas múltiplas estéticas seriam capazes também de exprimir a totalidade da realidade, com seus diferentes aspectos. Percebemos, assim, que teatralidade, artificialidade, convenção, dialética das formas, ligam-se a esse objetivo que é a coparticipação e (re)apresentação do real (algo mais “real” que a realidade cotidiana), ou seja, deveria ligar-se também ao ato de conhecimento sobre tal realidade. Identificado o limite da convenção e da forma por si, o emprego do arquétipo facilitava a coparticipação, uma vez que ele funcionava como aquele “segredo” agregador da comunidade, “segredo” no interior dos participantes, não mais nos deuses. Anteriormente, esse segredo fora buscado com textos cuja temática eram passíveis do diálogo – como a morte, o amor – porém, esses temas eram gerais demais. O “arquétipo”, radicado em identidade nacional, é forma de conhecimento e, ao mesmo tempo, de ignorância do humano sobre si, e esse recurso dialogaria de modo mais eficaz com o público, a fim de proporcionar aqueles objetivos últimos citados. Por funcionar como “segredo” da comunidade, permitia uma participação mais profunda do público, da qual decorreria experiência análoga ao ritual que, por sua vez, proporcionaria o intento do ato de conhecimento e transformação de si.

Há, entretanto, maneira peculiar de trabalhar com esse arquétipo, que não significa apenas apresentá-lo em cena, de modo confortável para que o público nele se reconheça, para despertar apenas aquela sensação de pertencimento. Grotowski propõe o choque com o arquétipo. Como se trata de um rito laico e não religioso essa confrontação era indispensável. Também era a condição para o ato de conhecimento, pois o arquétipo seria compreendido se fosse “atacado”, questionado, “profanado”, não para negá-lo totalmente, mas para testar em que medida ele responde, determina, dialoga com a condição contemporânea.



O arquétipo será revelado, compreendido em sua essência, se o “atacamos”, o colocamos em movimento, o fazemos vibrar, se o “profanamos” desnudando-o nos aspectos contraditórios, através de associações contrastantes e do choque de convenções. Então levamos o arquétipo do “inconsciente coletivo” para a “consciência coletiva”, o tornamos laico, o utilizamos como modelo-metáfora da situação do homem. Atribuímos-lhe uma função cognitiva, ou mesmo- talvez- uma função de livre pensamento. (GROTOWSKI [1962] in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.52)

Aquela “paródia” anterior que se fazia com os mitos, agora é aprofundada com a ideia de arquétipo. Esse procedimento é o que ficou conhecido por *dialética da derrisão e da apoteose*. Exaltação e ao mesmo tempo profanação e escárnio do mito. Isso significou o diálogo crítico com a tradição, não a oposição como no “programa negativo”, como se fazia nos primeiros espetáculos; um diálogo mesmo, como quem reconhece suas raízes, e, ao mesmo tempo, questiona-as, como problematização de si<sup>52</sup>. Não mais uma escolha do mito em sentido genérico, como *Orfeu*, ou ainda temas tradicionais, mas distantes; tradicionais apenas para outra cultura (como a cultura indiana). Ao encontrar o mito ancestral, não simplesmente atacá-lo com rebeldia vazia (pelo menos não deveria ser), e sim um superar conservando, com a consciência de que “tu és filho de alguém”, ou seja, de que há antepassados. Esses itens até aqui apresentados, podem ser assim resumidos:



É em meio a esse cenário, ou – para ser mais exato – em momento imediatamente anterior, uma curva, uma dobra que permitiu as mudanças para esse cenário (esse último também uma transição), é nesse momento que encontramos a

<sup>52</sup> Creio que esse fator será radicalizado, aprofundado em outra dimensão, na proposta do *ator santo*, no qual ao questionar e romper com determinados mitos – raízes que estruturam sua própria psique – o ator realizaria uma transgressão e um sacrifício.

montagem de *Os Antepassados*. Esse drama em versos foi escrito por Adam Mickiewicz (1798-1855) e constitui-se como conjunto de textos publicados, entre 1823 e 1832, dividido em quatro partes. Como obra romântica, o texto é fortemente marcado pela visão de mundo do povo polonês, em que espiritualidade e o ideal revolucionário emancipador aparecem na figura do herói rebelde e trágico – Konrad. É baseado e emoldurado no rito popular no qual os vivos entram em contato com os mortos. Trata-se da história de um jovem da geração romântica que se manifesta como Gustaw, “talvez um suicida, talvez um fantasma”, e depois, na terceira parte da obra, como Konrad. Essa Terceira Parte, última a ser composta, em 1832, constituía a parte mais importante, considerada a obra prima do drama romântico polonês<sup>53</sup>. No drama escrito, esse ato tem certo caráter autobiográfico, por tratar de estudantes presos pelo império Russo czarista. Konrad está na prisão e aí “rebela-se contra Deus e contra a ordem do mundo identificando-se com os sofrimentos de seu povo”. Tal momento tem relação com a forte ideia romântica que encarava a Polônia como “Cristo das Nações”. Expressa o alto misticismo, e ao mesmo tempo grande concretude, que atrela metafísica e política. Na revolta contra Deus e a ordem havia revolta contra a opressão do império Czarista. Era algo que dizia respeito à história da Polônia, até mesmo a sua identidade, construída em momentos no qual seu território era ocupado por forças estrangeiras. Essa parte constitui um famoso monólogo conhecido como a Grande Improvisação.

Essa peça tornou-se montagem obrigatória para os grandes encenadores poloneses. Assim, o poeta e pintor Wyspianski, autor de *Akropolis*, montou a peça em 1901, com abordagem mais realista. Outro importante encenador do período entre guerras, Leon Schiller, também a montou em 1934, com abordagem apoteótica. Utilizava três cruzeiros, para recriar a Gólgota e aumentar a identificação com o Cristo sofredor. Tal montagem virou modelo, imitado por vários encenadores nos anos seguintes, somente rompido, em 1961, na montagem de Grotowski<sup>54</sup>. Todos esses elementos indicam que a peça poderia oferecer terreno comum de experiência, no qual se poderia trabalhar a noção do arquétipo. Foi o que Grotowski fez: aproximou Konrad de Cristo, não para identificação, mas para crítica a tal visão.

---

<sup>53</sup> Cf. segunda nota do texto *Dziay, Kordian, Akropolis no Teatro das 13 Fileiras*, (FLASZEN, 2015, p. 108)

<sup>54</sup> Tais referências sobre as montagens dos diretores e a ruptura efetuada por Grotowski, devo ao curso do Prof. Miroslaw Kocur, da Universidade de Wroclaw, no Simpósio Grotowski (UNICAMP-SP, 04.03.2015, anotações pessoais do pesquisador).

Assim, ele trava diálogo com a tradição em múltiplos momentos: tradição romântica, a católica e inclusive a tradição recente das montagens anteriores da mesma peça.

Em sua adaptação, Grotowski enfatizou o aspecto ritual do drama, ao transformar a encenação em jogo ritual. Ao menos a ideia de “brincar” com o rito, anunciada desde o texto *Farsa-Misterium*, teria se concretizado plenamente aqui. O encenador realizou cortes e montagens no texto, manteve aquilo que se ligava ao ritual, ao amor romântico e à rebelião romântica. Como ocorria anteriormente, o texto era tratado em algumas partes com grande devoção; e em outras de maneira jocosa (o choque de convenções). Quanto à coparticipação, a peça ocorria em toda a sala, de modo até mais radical que no trabalho anterior: nesse espaço unitário, as cadeiras dos espectadores ficavam espalhadas junto aos atores, realmente misturados, em diversos níveis e em várias posições, de modo a inclusive deixar os espectadores admirados com a própria presença (FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.77). A matéria prima era o Coro, a massa de atores, os líderes do coro guiavam ações: “o coro emerge da plateia, os líderes [emergem] do coro” (FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.76). Isso deveria superar o espetáculo e proporcionar a participação de uma única coletividade em participantes de primeiro e segundo plano (atores e espectadores, respectivamente), o que Grotowski chamou, anteriormente, de “participáculo” (FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.42). Nesse rito, o que prevalecia era a dimensão do jogo. Não se trata simplesmente de opor o jogo ao rito, como se fossem manifestações fechadas em si, e sim de entender como o primeiro tenderia mais para a diversão e entretenimento; enquanto o segundo, para a eficácia e obrigação. Desenvolverei melhor essas questões no capítulo subsequente. Quanto à peça propriamente dita, apresentarei a seguir como ocorria essa aproximação com o jogo.

Além do espaço unitário, a participação era efetivada por meio das ações dos atores que delegavam funções ao espectador na cena, levavam-no a assumir papéis no meio do espetáculo. A uma jovem do público é confiada um papel sem nenhuma combinação prévia. Grotowski apresenta o relato do professor Jerzy Kreczmar:

[...] interpreta forçada a pastorinha uma jovem do público que desconhece as próprias funções, que se sentou sobre a tumba e é identificada imediatamente pelo ator que distribui os lugares da sala (...). “Do que você ri” diz o coro e acompanha aquela que está toda confusa do lado de fora da porta. Um momento depois há a pausa e “a atriz, malgrado seu” volta à sala entre os aplausos’ ... (apud FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.62)

Tudo contribuía para a teatralidade e para o “rito laico”. Aquele “acordo” de boa-fé com o espectador, bem como aquilo que deveriam ser as implicações desse acordo, aparece na própria estrutura da peça. Com Grotowski, *Os Antepassados* torna-se uma espécie de brincadeira infantil. O lugar da magia ritual encontra espaço no lúdico e na infância. Grotowski concebe a cena como uma brincadeira em que se evocam espíritos. Entre litânias rituais, surpresas, os atores assumem papéis de espíritos que, ao serem invocados, manifestam-se. A descrição de Flaszen explicita tal jogo:

Os atores dando-se as mãos como fazem as crianças que brincam, rodam em volta de um alto candelabro colocado no alto da sala [...] As aparições se manifestam entre os participantes do ritual e depois de terem interpretado o próprio papel voltam para o coro. O Feiticeiro usa incenso de verdade cujo aroma se difunde pela sala. (FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.77)

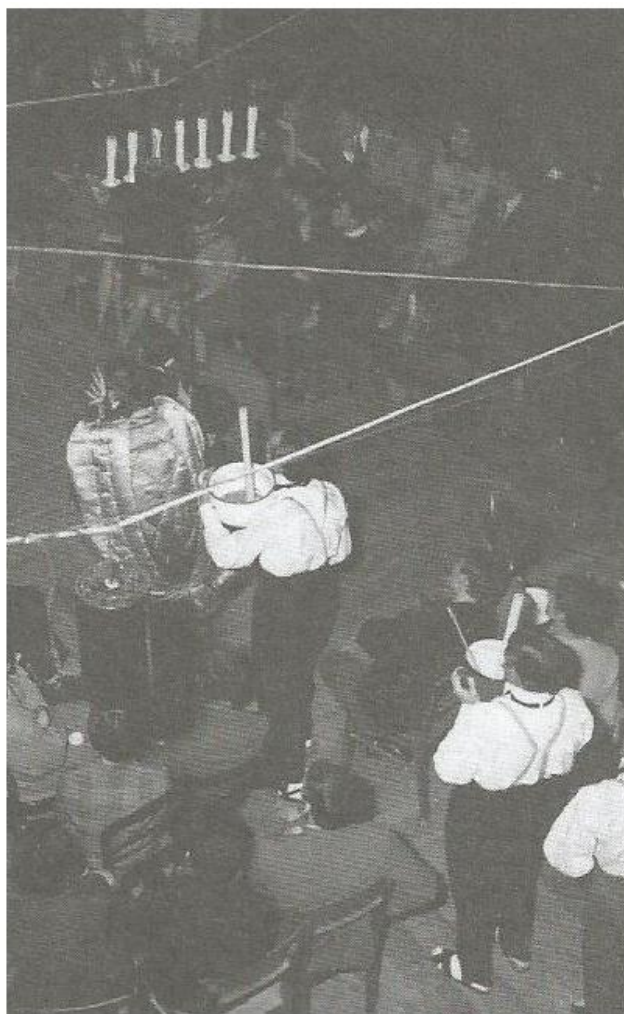


FIGURA 2 - Durante ritual, atores evocam espíritos entre os espectadores.  
Foto: Zdzislaw Mozer. (GROTOWSKI, 2012, p.187)

Para Molik, é a partir dessa peça que seu trabalho e suas ideias deixam de influenciar tanto na elaboração das cenas:

[...] nesse momento, estava sendo liderado. Trata-se de Dziady [Os Antepassados], e em Dziady encerrou-se a fase em que eu dava muitas ideias e trazia muita inovação. Fiz o papel de Konrad, o grande herói nacional. (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.211)

Talvez já houvesse mais homogeneidade no grupo de atores, e Grotowski poderia dedicar-se ao aprofundamento dos elementos da encenação, como o jogo de opostos que, atrelado à exploração mito/arquétipo, resultou na dialética da derrisão e da apoteose. Provavelmente, com isso, houve restrição às iniciativas individuais dos atores.

Os figurinos e os objetos são “teatrais” e permitem uso lúdico. Objetos comuns e banais são utilizados de acordo com a ação, assim como fazem as crianças quando brincam, assumem outros sentidos conforme as necessidades da cena/ brincadeira. Entre o sério e o grotesco, a dialética das formas oscila e captura do espectador. Desse modo, com a mistura dos gêneros dá-se um tom de mistério à farsa e ao mesmo tempo um tom de farsa ao mistério (MOTTA LIMA, 2012: p.314). Esse infantilismo não era sem propósito, visava-se com ele a criticar determinados aspectos do romantismo como a fé passional na rebelião individual, certa ingenuidade e nostalgia pela unidade perdida. A culminância nesse jogo da dialética das formas ocorria no monólogo da personagem Konrad, momento conhecido como a “Grande Improvisação”.

O “arquétipo” trabalhado aqui é o do sacrifício, do prometeísmo. Vimos como as noções de sacrifício e messianismo, que moldaram o imaginário polonês, aparecem de modo pleno no romantismo e são importantes para o encenador. Em Grotowski não se trata de mostrar apenas o herói trágico Konrad. Ele não só se rebela contra Deus, como também é apresentado como Cristo de modo peculiar. O encenador transforma seu monólogo em *via-crucis*, porém sua cruz é uma vassoura doméstica, o que dá à cena um contraste grotesco. Konrad/Cristo carrega sua cruz, assume posições iconográficas das estações da Paixão. Ao final, desfere palavras contra Deus que é identificado com o czar. Assim, Grotowski ataca o “arquétipo”, critica ou questiona algumas raízes da tradição romântica polonesa e da cristã. Nesse trecho, o elemento grotesco tenderia mais ao trágico que ao cômico. O aspecto ridículo da vassoura acentuaria o trágico. Trágico porque é ingênuo. Como

se o sacrifício não passasse de infantilismo bobo. Enquanto Konrad carrega a cruz, mulheres cantam lamentosamente invectivas contra Deus. Há aqui também a abordagem do “blasfemo” e da “devoção” (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p. 52). Esse tipo de tratamento com o arquétipo, conhecido como *dialética da derrisão e da apoteose*, não se confunde necessariamente com a dialética da teatralidade (das convenções citadas anteriormente), embora possa estar a seu serviço. A dialética das convenções pode abordar uma série de aspectos estéticos, o choque e o trânsito entre diferentes gêneros, uma vez que oscila entre o cômico e o solene, o silêncio e a intensificação do som, imobilidade e movimento, cria atmosferas contrastantes. Esse recurso não necessariamente abordaria a questão do arquétipo. Já a dialética da derrisão e da apoteose nasce junto à ideia de arquétipo e é uma proposta de confrontação a ele. A expressão “dialética da derrisão e da apoteose” foi utilizada pelo crítico Kudlinski para descrever uma cena em *Os Antepassados*:

*Gustaw-Konrad (intérprete: Zygmunt Molik) ao invés de um ramo de pinheiro leva (à casa do padre) uma vassoura que mais tarde na Improvisação segura sobre os ombros com ambas as mãos e que o esmaga em direção ao chão, como o peso da cruz. O aspecto ridículo do utensílio torna-se de repente trágico (...) Nessa cena atinge o ápice também a fundamental dialética da derrisão e da apoteose em que o histrionismo grotesco e um martírio trágico e demoníaco se interpenetram”. (apud Grotowski in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.52)*

Como já explicitamos, essa abordagem e os termos a ela referentes surgiram após a realização da peça, possivelmente não como operadores de trabalho na época de sua feitura; foram utilizados apenas depois, com o espetáculo *Kordian*, de 1962. Se dessa experiência de *Os Antepassados* decorreu a elaboração de tais conceitos, é plausível que já se anunciasse algo da coisa (ainda que não manifestado em palavras) que esses operadores carregam.

Dessa forma, atacava-se o arquétipo, pela transição do inconsciente coletivo para a consciência coletiva, ao testar suas verdades e encontrar o que ainda dizia respeito à experiência contemporânea de espectadores e atores. Não como negação da tradição, por rebeldia ingênua, mas como confronto com ela. O “rito laico” seria desse modo instaurado: começaria como brincadeira de convenção, do lúdico da teatralidade, até atingir a seriedade dentro da própria brincadeira, como jogadores que se “perdem” no jogo e alcançam uma esfera distinta da realidade cotidiana.

Assim, concretizavam-se a farsa e o mistério nesse jogo ritual; e a coparticipação, como vimos, era efetivada. Ademais, com a base comum do texto romântico, do arquétipo e da “dialética da derrisão e da apoteose” o espectador era confrontado com o mito. O rito no teatro teria finalmente sido alcançado? O singular ato de conhecimento? A transformação do “eu”?

Também aqui Grotowski reconheceu posteriormente uma série de limites, propôs resoluções e, nessas últimas, encontrou também novos problemas. Em menos de dois anos, o encenador vai mudar radicalmente as pesquisas. A constatação desses limites leva a uma crise em que não só procedimentos, mas a própria ideia de ritual no teatro passa a ser questionada (e por fim abandonada). No próximo capítulo, realizaremos análise desses novos limites, a fim de compreender os motivos da renúncia da busca pela instauração do rito na cena. Por ora, enquanto tais constatações não são evidentes, concluímos com uma proposição esquemática, definindo de modo geral as pesquisas iniciais desse espelhamento teatro e ritual.

## 2.5 Quadros de Resumo

O Teatro-Ritual (da teatralidade) em oposição ao teatro “burguês” naturalista.

| <b>Teatro-Ritual (da teatralidade)</b>                                                        | <b>Teatro burguês naturalista</b>                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lógica formal                                                                                 | Lógica da vida (representação cotidiana)                                                   |
| Explicitação dos elementos essenciais do teatro (ritualidade, artificialidade)                | Elementos essenciais presentes apenas de forma residual, existindo como um mal inevitável. |
| Artificialidade (construção)                                                                  | Ilusionismo, (Literalidade do ponto de vista estético, na aparência)                       |
| Coparticipação e contato direto entre atores e espectadores                                   | Separação entre atores e espectadores                                                      |
| Totalidade e relatividade do Cosmos                                                           | <i>Tranche de vie</i>                                                                      |
| Múltiplos aspectos da realidade (pela dialética das convenções e/ou da “derrisão e apoteose”) | Um único aspecto da realidade.                                                             |

Diferenças entre ritual e teatro na concepção de Grotowski no período inicial (1959-1962). O teatro-ritual como substituto laico da religião:

| Ritual religioso                     | Teatro- Ritual (da teatralidade)                                                                            |
|--------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mistério                             | Farsa-Mistério                                                                                              |
| Sistema de signos (convenção)        | Sistema de signos (convenção)                                                                               |
| Coparticipação do público            | Coparticipação do público                                                                                   |
| “Segredo” exterior aos participantes | “Segredo” interior nos participantes                                                                        |
| Deuses, divindades                   | “imaginação coletiva”, arquétipos                                                                           |
| <i>Magia</i>                         | <i>Jogo</i>                                                                                                 |
| Fé: “Imaginação trabalha a sério”    | “Brincadeira”: A Imaginação trabalha segundo as regras da brincadeira, como que “fingindo”.                 |
| Identificação com o Mito             | Confrontação com o Mito/arquétipo (paródia, dialética das convenções, dialética da derrisão e da apoteose). |

### *Coparticipação*

Como apontado acima, a coparticipação foi um dos elementos fundamentais para o espelhamento entre teatro e ritual. Esse fator exigiu a utilização de uma série de expedientes que viabilizassem a agregação de atores e público. Um dos primeiros elementos era a “teatralidade”, que pressupunha acordo comum entre os participantes na explicitação do jogo teatral. A participação seria, assim, a “comunhão” de códigos e signos teatrais, assumidos enquanto tais. A dialética das convenções também funcionava nesse sentido, pois choques e mudanças bruscas de ritmo, estilo, atmosfera, solicitavam constante atenção do público, para torná-lo participativo do ponto de vista sensorial e cognitivo. A investigação sobre o espaço teatral também tinha esse intuito, caminhava pouco a pouco para um espaço unitário e envolvia todos os participantes, sem mais separá-los em palco e plateia. Outro fator é a ação dos atores, que deveria incluir na peça o espectador, a quem atribuía papéis no espetáculo. Aqui o espectador teria, de fato, participação ativa. Por fim, há algo que, mencionado já nos textos iniciais, deveria assegurar uma coparticipação intensa, a busca por aquilo que Grotowski chamou de “segredo”, no interior dos participantes, não mais nas divindades. Esse “segredo” funcionaria como terreno de experiência comum diante da qual a cena proporia confrontação. Inicialmente, encontramos apenas textos com temas passíveis de diálogo, temas gerais, como morte e amor. Com o tempo, esse “segredo” ganha forma mais definida a partir da noção de arquétipo. Esse mesmo “segredo”, ligado ao arquétipo e mito, terreno comum de experiência, teria levado à aproximação do repertório das peças românticas polonesas.



### CAPÍTULO 3

#### **Liminal e Liminoide: Limites das propostas de encenação.**

Se até o momento apresentamos os motivos da adesão de Grotowski à ideia de ritual, ainda que tenhamos esboçado alguns limites já identificados nas primeiras peças do grupo, importa agora discorrer sobre as razões que, após inúmeras tentativas, levaram o encenador a abandonar essa mesma ideia. De fato, a realização de *Os Antepassados e Kordian*, marcam certos impasses na exploração do ritual. Tal noção de rito operava na relação com o “jogo” e a teatralidade, obedecendo àqueles intuitos que denominei “espirituais”. Embora tenha esboçado essa conexão, creio que seja necessária a elaboração de reflexão sobre o descompasso entre os meios empregados, nos mais variados expedientes cênicos, e os objetivos visados nessas escolhas. No limite, a adesão ao ritual tinha que ver com o elemento da teatralidade que permitia, por meio de uma lógica formal e não ilusionista/cotidiana, explicar os múltiplos aspectos da realidade o que, por sua vez, permitiria a experiência de conhecimento e de superação do “eu” apreendido. A ideia de rito operava por um lado, quanto aos meios utilizados pelo artista; por outro, quanto à meta a ser alcançada, na medida em que esse objetivo visado pelo teatro encontrava sua possibilidade de realização nos ritos antigos.

Outro aspecto: a cena ritual levava à coparticipação que instauraria uma espécie de comunidade única de atores e espectadores. Como vimos no texto *A Possibilidade do teatro*, tal relação significava o núcleo da teatralidade e correspondia ao contato vivo e direto entre os dois *ensembles*. Contudo, pode-se perceber que não eram apenas os expedientes lúdicos e teatrais que operavam como mecanismos para tal ato de conhecimento e coparticipação, mas também o espelhamento com o ritual apontava também para uma relação além do aspecto da teatralidade, da lógica artificial. Foi o que aconteceu com a ênfase que pouco a pouco se deu ao mito e à questão do arquétipo, esboçados na peça *Os Antepassados*. Desse modo, além da dimensão formal e “teatral”, o espelhamento com o ritual se daria também por uma ideia geral de rito, na qual se atrelam elementos, como: cura, magia, contato autêntico, transformação de si. Utilizar

ferramentas da antropologia e dos Estudos da Performance pode contribuir para pensar nos limites de certas propostas de Grotowski.

Além dos objetivos citados, e em diálogo com eles, podemos encontrar em diferentes textos, aquilo que viria a ser a meta do teatro proposto pelo encenador. Nos distintos momentos do Teatro Laboratório, nas variadas proposições, muitas vezes opostas, é possível identificar certas constantes no que concerne às metas. Assim, no famoso texto de “Para um Teatro Pobre/Em busca de um Teatro Pobre”, encontramos que – dentre os motivos do fazer artístico – estariam: a necessidade de “cruzar as nossas fronteiras”, “ultrapassar as nossas limitações”, “arrancar a máscara da vida”, máscara cotidiana. No texto Teatro e Ritual, sobre a relação entre esses dois campos, havia: a busca por um “teatro vivo” e “espontâneo”, de reação “liberada” e “autêntica”. Tal teatro estaria em oposição à ideia de um teatro como mero entretenimento ou “produto cultural”<sup>55</sup>. Aqui não se trata apenas de crítica à determinada estética do teatro, ou ao teatro em voga, mas à função do teatro, ao modo como a sociedade (artistas e público) encara essa arte. Os objetivos de “cruzar as fronteiras”, “superar as máscaras diárias”, realizar um teatro vivo de relação “espontânea” e “autêntica”, todas essas expressões parecem alinhar-se àquelas iniciais, sobretudo a do contato vivo entre atores e espectadores. Esse contato, núcleo da teatralidade, e a ausência de uma forma fixada, diferenciariam o teatro de outras formas artísticas, como cinema e televisão (tal definição é anterior ao “teatro pobre” e é enfatizada com ele). Pelo que apresentamos, esse “contato vivo” não é apenas o contato “ao vivo”, não mediado, pela televisão ou outras formas de arte. É o “contato vivo” não mediado pelas máscaras da vida, pelas máscaras cotidianas, é uma ruptura mesma com o cotidiano. Isso significa entender o teatro não como mero entretenimento, nem como descanso do trabalho, prazeres que poderiam ser desfrutados em cabarés, salas de concerto e afins. Assim, essa arte deveria satisfazer “genuínas necessidades espirituais” dos espectadores, no desejo de se analisarem em confronto com o espetáculo (GROTOWSKI, 2011: p.31). Para tanto, a estética, a poética, os procedimentos adotados para o trabalho devem ser medidos pela sua eficácia em proporcionar tal objetivo. Nesse ponto, creio que pode

---

<sup>55</sup> Para tais objetivos e destinações do teatro de Grotowski cf. *Para um Teatro Pobre* (GROTOWSKI, [1965] 2011, p. 17), *Novo Testamento do Teatro*, entrevista a Eugenio Barba (GROTOWSKI [1964?], 2011, p. 31) e *Teatro e Ritual* [1968] (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.119).

ser útil pensar nas funções das diferentes modalidades de performances, segundo os Estudos da Performance.

Richard Schechner propõe uma definição de performance de modo a não reduzi-la à linguagem artística<sup>56</sup>. Para ele, performance compreenderia uma gama de manifestações humanas: espetáculos, artes, esportes, rituais, jogos, brincadeiras e até mesmo os simples comportamentos cotidianos. Performances corresponderiam a “comportamentos restaurados”, aprendidos, reutilizados pela segunda e enésima vez, que podem ser recombinaados em variedade infinita. De modo geral, essas seriam as performances cotidianas, comportamentos sociais<sup>57</sup>. Poderíamos separar, e Schechner o faz, tais comportamentos cotidianos de outras modalidades mais definidas de performance, estas seriam: “comportamentos restaurados restaurados” ou duplamente restaurados, comportamentos emoldurados, separados do simples viver (SCHECHNER, 2003: p. 34). Também aqui, é impossível separar de modo fixo da esfera do cotidiano, dadas as muitas possibilidades, desde os rigidamente estruturados e emoldurados, como um espetáculo, um ritual; até os “disfarçados” ou “inconscientes”, como quando se acentua e emoldura um determinado comportamento para chamar a atenção ou seduzir alguém. Assim, performamos o tempo todo, diferentes papéis sociais, segundo diferentes códigos aprendidos: professor, pai, mãe e mesmo gêneros de homem e mulher.

Interessa ao nosso trabalho pensar a performance para além do comportamento cotidiano, no âmbito da arte e do ritual, ainda que nesses âmbitos as categorias também não sejam rígidas: algo pode ser visto como “arte” em determinada cultura, e – para aquela que a produziu – não tinha necessariamente um fim estético. Um jogo ou uma cerimônia pode ser apreciado pelo seu lado estético. Artefatos de uso mágico-religioso podem ser expostos em um museu, como uma obra de arte, e assim por diante.

---

<sup>56</sup> O que se convencionou chamar *performance art*, linguagem artística que teria se desenvolvido, com esse nome, de modo mais sistemático, na década de 1970, proveniente dos *happenings* dos anos 1960 e das variadas manifestações “Performáticas” já realizadas nas diferentes vanguardas no início do século XX, questionando as fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas, bem como entre a arte e a vida (COHEN, 2011: p.37-46).

<sup>57</sup> Embora, em uma perspectiva etológica, poderíamos falar de performances animais, e mesmo rituais animais, a partir de modos de comportamento e comunicação geneticamente transmitidos, fixados (caso das abelhas e insetos), podendo variar em maior grau de liberdade, como comportamentos aprendidos em espécies ditas mais evoluídas (SCHECHNER, 2012: p.58-63).

Desse modo, definir a que modalidade de performance pertenceria determinada atividade, dependeria do contexto cultural na qual ela está inserida e a função a que se destina. Contudo existem algumas características que se sobressaem em cada modalidade. O ritual, por exemplo, propõe-se como algo transcendente. O rito existe como espécie de veículo para a conexão com o sagrado, com os deuses, com forças sobrenaturais, na busca pela boa fortuna, pelo sucesso na caça, pela boa colheita, por proteção, ou pela transformação do indivíduo. Seria nesse sentido, da função atribuída, que poderíamos distinguir o teatro do ritual. Há, todavia, ritos com forte apelo espetacular, como certas festas de Orixás no candomblé, e teatro com funções próximas ao ritual, que busca agir de modo direto na vida vivida, sobretudo se pensarmos no teatro político. De modo geral, embora um ritual possa ser “belo”, por congregar o que chamamos dança, música, teatro e uma série de “artes”, ele é medido e caracterizado pela relação com o transcendente e sua eficácia em auxiliar as comunidades nos momentos fundamentais da vida.

O ritual, como uma performance emoldurada, não deve ser entendido aqui no sentido de rituais cotidianos, ou seja, pequenos hábitos que realizamos inconscientemente. No ritual religioso há consciência das ações performadas e separação com o contínuo da vida diária – que não são específicas do rito. O que caracteriza a diferença mesma do ritual é a função à qual está ligado. Schechner afirma que os rituais são “como pontes sobre as águas turbulentas da vida” (2012: p. 63), têm função reguladora, ligada a uma *necessidade vital* para determinada cultura. Desse modo, ele propõe que, em vez de pensar as diferenças entre teatro e ritual em si, pensemos tais performances como atividades que transitam entre dois polos, o da “eficácia” e o do “entretenimento” (SCHECHNER, 2012: p.81)

O autor ressalta que eficácia e entretenimento não devem ser entendidos como uma oposição binária, mas sim como polos de uma mesma ação contínua. Assim, embora na prática não haja essa separação rígida, as performances tenderiam mais a alguns elementos de um polo que de outro. Entretanto, nada impede que haja diversão no ritual ou resultado em certas performances artísticas. Observe-se a comparação no quadro:

| <b>EFICÁCIA/RITUAL</b>               | <b>ENTRETENIMENTO/ PERFORMANCES ARTÍSTICAS</b> |
|--------------------------------------|------------------------------------------------|
| Resultados                           | para se divertir                               |
| ligação ao(s) Outro(s) transcendente | foco sobre o aqui e agora                      |
| tempo intemporal- o eterno presente  | tempo histórico e/ou agora                     |
| performer possuído, em transe        | autoconhecimento do performer em controle      |
| virtuosismo pouco desempenhado       | virtuosismo fortemente valorizado              |
| comportamentos/roteiros tradicionais | roteiros e comportamentos novos e tradicionais |
| transformação do eu possível         | transformação do eu improvável                 |
| audiência participa                  | audiência observa                              |
| audiência acredita                   | audiência aprecia, avalia                      |
| crítica desencorajada                | crítica floresce                               |
| criatividade coletiva                | criatividade individual                        |

(SHECHNER, 2012, p.81)

Grotowski é um bom exemplo dessas contaminações, da passagem do entretenimento à eficácia, do ritual ao teatro e vice-versa. Como destacamos até aqui, o trânsito entre teatro e ritual em Grotowski apresenta a intersecção em pelo menos dois dos diferentes pontos apresentados na tabela: “a audiência participa” e a “transformação do eu possível”. A preocupação do encenador em eliminar a separação entre palco e plateia, tanto quanto a noção de superação do eu apreendido, remete diretamente ao polo do ritual no interior mesmo da experiência teatral. A relação autêntica de coparticipação, “transformação do eu”, a superação da máscara diária, são bons exemplos da busca por “resultado” no teatro, para além do mero “divertir”. Grotowski, desde o início de suas buscas, estava ciente dos limites dessa empreitada, pois (querendo ou não) atuava no campo do “teatro” e não do “ritual”. Como a busca era pela experiência autêntica e o contato vivo (no sentido de contato “metacotidiano”), bem como da “transformação do eu”, talvez seja importante pensar não só o ritual, ou rito religioso no sentido geral, mas o rito que, em seus aspectos, por excelência, corresponderia a tais intentos: o rito de passagem.

### 3.1 Liminaridade

Partindo da divisão de Van Genep, sobre os ritos de passagem, o antropólogo Victor Turner (2013) apresenta a constituição de tais ritos em três etapas, que poderíamos chamar: a preliminar, liminar, pós-liminar. É justamente a segunda etapa que vai interessar ao antropólogo e ao nosso trabalho. De fato, os ritos de passagem, sobretudo nas sociedades antigas, suscitam transformações radicais no indivíduo, proporcionando-lhe uma adequação às novas exigências que deve cumprir na sociedade. Trata-se da consolidação de um novo papel, função social, de forma que os ritos ensinam os indivíduos a se portarem de acordo com esse estado. De modo resumido, Turner apresenta a definição de Van Genep:

O próprio Van Genep definiu os *rites de passage* como “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social de idade”. Para indicar o contraste entre “estado” e “transição”, emprego “estado”, incluindo todos os seus outros termos. É um conceito mais amplo do que *status* ou “função”, e refere-se a qualquer tipo de condição estável ou recorrente, culturalmente reconhecida. (TURNER, 2013: p.97)

A superação desse “estado”, portanto, pode implicar mudança de personalidade conhecida, reorganização, reconfiguração de si. Significa que tais ritos de passagem não são apenas celebração, comemoração de mudança de fase na vida, eles são os mecanismos que permitem tais mudanças para seus participantes. Se esses ritos representam para o indivíduo uma difícil tarefa, por vezes aterrorizante, o neófito é amparado pela estrutura da sociedade, que necessita para sua continuidade que o indivíduo assuma outro estado. Ou seja, se o neófito muda, a própria mudança visa a estabelecer ou manter equilíbrio social. Nesse percurso, há um momento em que o indivíduo encontra-se como em suspensão, nem “aqui”, nem “lá”, sem pertencer a um estado reconhecido. O primeiro momento, preliminar (ou preliminar), corresponde à separação entre a pessoa e o grupo (o afastamento da estrutura social e do estado definido do indivíduo). No segundo momento, o “limiar”, o neófito é submetido a uma série de ritos, provas, aprendizagens que visam a sua transformação. Nesse momento, as características do sujeito ritual são ambíguas, não correspondem aos atributos do passado nem aos do futuro. Por fim, na última fase, há a reagregação da pessoa à sociedade, quando se consuma o rito de passagem. Aqui o sujeito ritual já não é o

mesmo, está pronto para assumir o novo papel social, com novos direitos e novas responsabilidades.

A liminaridade é o momento crucial dos ritos de passagem. Essa etapa escapa à estrutura definida, ordenada e recorrente, situando-se entre as posições de costume e convenções sociais. A pessoa ritual experimenta a abertura a inúmeras possibilidades – embora se objetive a construção de um estado bem definido ao final. O neófito passa por experiências radicalmente distintas das quais está habituado. A liminaridade instaura na pessoa ritual um trânsito com a alteridade, a partir de procedimentos que tendem a buscar uma indiferenciação sexual, social e superação de qualquer função definida. Essa pessoa “vazia” a ser preenchida, curiosamente, não é só simbolizada por representações do vazio; por vezes, também da totalidade, da união de elementos considerados como opostos pela convenção e estrutura.

Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas sociedades em que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua. (TURNER, 2013: p.98)

A Liminaridade é proporcionada por uma série de procedimentos que visam a igualar os neófitos (deixando-os, por exemplo, com roupas iguais, mantendo-os em silêncio), superar as distinções sexuais e as hierarquias sociais. A própria abstinência sexual tem sentido de “romper” com a estrutura social, uma vez que as relações de parentesco formam a base da sociedade, a interrupção do ato sexual marca – mais que abdicação de um desejo frequentemente presente e natural nos animais humanos –, a descontinuidade com a manutenção da relação de parentesco e, conseqüentemente, com a estrutura (pode-se aqui pensar também o contrário, a total abertura sexual como ruptura frente ao parentesco estrutural). Soma-se aos elementos liminares, a superação do ego ordinário, desenvolvido pela renúncia às vontades e iniciativas individuais e submissão a uma ordem superior.

Na fase liminar, os neófitos submetidos à autoridade dos anciões morrem para a velha vida e ainda não estão formados para a nova. Ao menos entre os neófitos, a relação que a liminaridade propõe é a de um contato para além daqueles mediados pelos papéis sociais estruturados, uma relação mais autêntica, com algo

“essencialmente” humano<sup>58</sup>. Essa relação é o que Turner chamou de *communitas*. Uma humanidade mais fundamental está em relação, um “Eu-Tu” (TURNER, 2013: p.122).

Assim, a liminaridade é antiestrutura que permite à *communitas* a relação de humanidade “essencial”<sup>59</sup>. Em texto/conferência de 1968, referindo--se ao período inicial de seu trabalho, Grotowski aponta que a inspiração no rito se dava também pela busca de relação distinta das relações cotidianas, suscitadas por aquele teatro “cultural”, na acepção mais comum, como “produto de pessoas cultas”. Um teatro em que nada de essencial ocorria. A busca por um “teatro vivo” levou ao “retorno” do rito primitivo, por meio do qual seria possível reencontrar a “relação de reciprocidade peculiar (fenômeno um tanto raro em nossos tempos), a reação imediata, aberta, liberada e autêntica” (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.120). Nesse sentido, os distintos expedientes obedecem a esse intento (além do *ato de conhecimento e superação do eu apreendido*): relação que podemos facilmente associar a: liminaridade, ruptura com o cotidiano e *Communitas*. Como os ritos de passagem inserem-se em contexto bastante específico; a comunidade à qual se destinam possui certa homogeneidade, diferentemente das sociedades modernas. Grotowski compreendia essa questão, quando, por exemplo, afirmava que o “segredo” no mistério moderno (o teatro que ele propunha) estaria no interior dos participantes não mais na divindade; e, principalmente, quando aponta que no rito religioso opera uma espécie de magia, enquanto no teatro operava o jogo. A questão que se impõe é: seria possível instaurar o mesmo rito eficaz com essas particularidades da sociedade contemporânea? Quais limites decorrem desse descompasso de uma atividade que propõe certa experiência de vida radical e transformadora, mas que se dá no campo da arte em uma sociedade que tende a encará-la como mero entretenimento? Mais uma vez, Victor Turner pode nos ajudar a compreender a questão.

---

<sup>58</sup> Turner escreve que, na liminaridade e na *communitas*, seria reconhecido “um laço humano essencial e genérico, sem o qual *não* poderia haver sociedade.” (TURNER, 2013: p.99)

<sup>59</sup> O antropólogo ressalta que a *communitas* não decorre exclusivamente da liminaridade, mas das diferentes formas de antiestrutura: “A *communitas* irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade; e por baixo da estrutura, na inferioridade.” (TURNER, 2013: p.124)



### 3.2 Liminal e liminoide

Victor Turner chama a atenção para os estados liminares da sociedade, nos quais se produzem – fora da estrutura social – símbolos que podem constituir futuramente nova estrutura. Trata-se de símbolos protoestruturais, os quais devem ser entendidos em sentido expandido. Para Turner, símbolos correspondem às diversas produções no campo da cultura e incluem gestos, comportamentos, modos de agir e as mais variadas expressões da sociedade.

A liminaridade, esse período *entre* a estrutura, seria, portanto, a antiestrutura e ocorreria de modo bastante particular nas diferentes sociedades. Apesar das inúmeras diferenças culturais, entre uma sociedade e outra, o antropólogo salienta que se pode notar diferença fundamental entre aquelas pré-industriais e as modernas, complexas<sup>60</sup>. Como Turner afirma, a liminaridade e a *communitas* dela decorrente vêm acompanhadas de sensação de poderio sem precedentes. Nas sociedades antigas, nesse momento “entre”, como os neófitos não têm os direitos que tinham anteriormente, estão também liberados das obrigações sociais. Essa antiestrutura aparece muitas vezes de forma ameaçadora à ordem social. Assim, a *communitas* tende a ser associada ao sagrado, supera diferenças e hierarquias; por ser ameaçadora, também é cercada por preceitos e tabus, que visam a um controle que impeça o desequilíbrio social. Interessa-nos, aqui, pensar em como se dá essa diferença da antiestrutura nas sociedades antigas e modernas.

Turner chama de *liminal* esse momento entre estruturas que se dá em culturas pré-industriais, enquanto às culturas modernas atribui o termo *liminoide*. Algumas diferenças são bastante claras; por exemplo, a homogeneidade de sistema de valores, as divisões sociais mais definidas e demarcadas nas sociedades antigas. Por outro lado, o mundo contemporâneo é marcado pela heterogeneidade, diluição de certas fronteiras, e papéis sociais não tão rígidos, o que resulta também na diminuição do fator agregador. Alguns desses elementos são apontados pelo encenador polonês, como vimos até aqui. Contudo, o antropólogo chama a atenção para um fator fundante no qual se encontra a diferença entre essas sociedades. O

---

<sup>60</sup> Turner assim escreve: “[...] Apesar da imensa diversidade dentro de cada campo, sempre restará uma distinção fundamental no nível da cultura expressiva entre todas as sociedades de antes e todas as sociedades subsequentes à Revolução Industrial...” (TURNER, 2012: p. 225)

fator determinante reside nas noções, ou conceitos-chave de *trabalho*, *brincadeira* e *lazer* e o modo como elas operam ou não em comunidades primitivas e complexas. O autor discorre sobre as diferentes designações desses conceitos multivocais. Referindo-se às culturas antigas, Turner ressalta que o ritual é associado ao trabalho, e a principal distinção, diferentemente do que ocorre em nossas sociedades, não é entre trabalho e lazer, mas entre trabalho sagrado e profano (trabalho dos deuses e trabalho dos humanos). A comunidade tem por obrigação participar – diretamente ou por representantes – do ritual inteiro. “Mais cedo ou mais tarde, ninguém é isento dos deveres rituais, do mesmo modo que ninguém o é dos deveres políticos, econômicos e legais” (TURNER, 2012: p.226).

Essa ideia de trabalho pode incluir brincadeira, diferentemente das sociedades complexas, isto é, nos ritos primitivos, pode haver tanto trabalho quanto brincadeira; neste caso, o “lúdico” está conectado ao trabalho coletivo, por exemplo, em ações simbólicas, performances, manipulação de objetos que visam a aumentar a fertilidade sexual, agrária ou favorecer a caça. Assim, esses comportamentos jocosos são brincadeiras dentro de certos limites:

Consequentemente, a brincadeira é levada a sério e tem que ser dentro dos limites. Por exemplo, no ritual dos gêmeos dos Ndembu, Wubwang’u, descrito no *The Ritual Process*, num episódio em que mulheres e homens se abusam verbalmente de modo altamente sexual e jocoso. Muitas ficções pessoais são inventivas, embora algumas sejam também estilizadas. Contudo, esse comportamento lúdico está no lugar do objetivo final do ritual – produzir descendência saudável, mas não muita de uma vez. Abundância é bom, mas abundância irresponsável é uma brincadeira boba. Portanto, brincadeiras entre homens e mulheres mantêm razoável fertilidade e reprimem insensata fecundidade. (TURNER, 2012: p.227)

Se um dos sentidos da palavra “trabalho”, como emprega Turner, é “gasto de energia para determinado fim”, a brincadeira coletiva teria, assim, esse mesmo propósito<sup>61</sup>. Na sociedade pós-industrial, ele é determinado pelo ritmo da indústria (e do mercado), não mais pelo ciclo natural. Há, ainda, uma separação considerável entre trabalho e lazer. Somente fora do tempo de produção que os indivíduos podem dedicar-se a atividades, como cuidados da saúde, higiene, descanso, brincadeira, cerimônias civis, religiosas. O lazer seria uma característica da sociedade pós-industrial: o “Lazer” pressupõe trabalho, “é um não-trabalho, até mesmo uma fase de antitrabalho na vida da pessoa que também trabalha.” (TURNER, 2012: p.231).

---

<sup>61</sup> Tuner examina a palavra “trabalho” a partir do inglês “work”, conectado à raiz grega “ergon”, “orgon” (TURNER, 2012: p.225).

Ao menos em tese, nas sociedades complexas, o trabalho e o lazer estão sujeitos a escolhas individuais. O *liminoide*, com jogos, esportes, arte, competições, é escolha. Não só o entretenimento tal como o entendemos, mas também as diversas atividades, que se dão fora do espaço-tempo da produção. Assim, laboratórios e universidades teriam dimensão *liminoide*, pois pesquisam e produzem “símbolos” que não fazem parte da estrutura.

Ainda que certas atividades *liminoides*, como competições esportivas, exijam rotina até mais rigorosa que o próprio trabalho, como ela é uma escolha individual está também imbuída de prazer (TURNER, 2012: p.232). Quanto ao *liminal*, pouco importa a vontade individual, mais cedo ou mais tarde, os membros deverão submeter-se a ritos de passagem, assumir o estado (o papel, função) mais adequado para o trabalho coletivo.

No *liminal*, há inversão mais que subversão dos símbolos (ações, comportamentos, modos de ser) da estrutura. Assim, antes de assumir um cargo de muita importância, de liderança, o neófito deve ter postura humilde e submissa diante daqueles que serão seus súditos; ou ainda, a aqueles que vão ter grandes responsabilidades, é permitida liberdade sem limites na fase *liminal*. Como apontado anteriormente, esse momento antiestrutural é também protoestrutural, na medida em que alguns de seus símbolos podem se recombinar e compor futuramente a estrutura (isso tanto no *liminal*, quanto no *liminoide*) (TURNER, 2012: p.240). Os símbolos liminais em sociedades tribais, agrárias, tendem a ser logo cercados e pode-se dizer que essa antiestrutura se dá em relação a uma rígida estrutura. A reversão *liminal* pode ser vista como necessidade de vazão ou expressão de elementos sufocados na estrutura, mas também servem para sublinhar esta última. Mostram aos membros da comunidade que o “caos é uma alternativa ao cosmos, assim eles estariam melhor ligados ao cosmos, isto é, à ordem tradicional da cultura, embora possam por algum tempo ser caóticos”, como em “manifestações carnavalescas e orgias institucionalizadas.” (TURNER, 2012: p.236).

Sem dúvida o *liminal* tende a ser mais eficaz que o *liminoide*. Por exemplo, nos ritos de passagem os neófitos são incentivados socialmente a uma transformação radical que deve ocorrer. O trabalho da comunidade, a estrutura, necessita dessa transformação do indivíduo. Essa estrutura rígida possibilita, na liminaridade coletiva, aflorar a *communitas*: o sistema de valores homogêneo, as

distribuições de papéis sociais dentro de tal sistema, e todo seu funcionamento rígido são superados em conjunto, o que permite mais relação *Eu-Tu*. Esse seria o “calcanhar de Aquiles” dessas comunidades antigas (TURNER, 2012: p.240). O grupo, ao passar de um certo nível de organização para outro, vivencia um breve momento de *límen*; assim, a antiestrutura é tão radical quanto a rigidez da estrutura, embora esse momento seja logo dominado e colocado a serviço da normatividade.

Já o *liminoide*, geralmente é criação de um indivíduo (como o artista), embora o coletivo e grupos da sociedade possam desfrutar de suas produções. Se o liminal era uma “oscilação subversiva”, o liminoide permite a produção de símbolos altamente críticos e refratários a estrutura e moral sociais. O artista brinca com uma série de símbolos, transforma, recria em variedade infinita, de acordo com sua criatividade. O liminal, por mais que inverta e transforme em combinações bizarras, essas possibilidades são ainda definidas pelo coletivo, pela norma, pois o liminal tem algo de “sagrado”, e há limites nas produções simbólicas (por mais distante da estrutura que possam parecer). O lúdico e a livre experimentação nas manifestações liminoides estão muito mais presentes que nos ritos e celebrações liminais. Contudo a transformação no liminoide é mais rara. Nesse caso não há estrutura que incentiva e forneça meios para a transformação radical de seus membros. O funcionamento estrutural nas sociedades complexas não depende tanto de tais transformações.

Assim, a experimentação de estados intermediários radicais, bem como grandes transformações nos indivíduos são mais difíceis nas sociedades complexas, apesar do teor subversivo e crítico que o liminoide possa apresentar. Da mesma forma, devemos perguntar se a instauração da *communitas* no contexto liminoide não seria mais difícil, pois este está mais ligado à escolha e necessidades individuais do que coletivas. Podemos estabelecer um quadro comparativo entre liminal e liminoide, a exemplo da díade eficácia e entretenimento, proposto por Schechner.

| LIMINAL                                                               | LIMINOIDE                      |
|-----------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| Sociedade tribais, agrárias (ou pré-industriais)                      | Sociedades pós-industriais     |
| Coletividade sobre o indivíduo                                        | Indivíduo destacado            |
| Compulsório                                                           | Opcional                       |
| Transformação do eu possível (e provável)                             | Transformação do eu improvável |
| Manutenção da estrutura                                               | Crítica à estrutura possível   |
| Inversão de papel, experimentação de possibilidades pré-estabelecidas | Experimentação livre           |
| Trabalho que deve ser feito                                           | Prazer                         |

Retornemos a Grotowski e analisemos alguns aspectos a partir dessas premissas. Compreendemos agora que a produção do encenador circunscreve-se no contexto liminoide, a fim de ter algo de liminal, no que concerne a: transformação radical e superação de estados cotidianos. Se pensarmos em termos da díade eficácia-entretenimento, também compreendemos que o contexto em que se dá seu trabalho é o do entretenimento, embora sua preocupação seja a busca de certa eficácia. O encenador não utiliza tais termos, mas parece ter consciência das ideias subjacentes a eles. Ao afirmar buscar um “ritual laico”, o segredo no “interior dos participantes”, o confronto com o mito, percebemos que não se trata apenas de uma busca pelo “liminal”. O confronto com o mito, a relativização deste, pressupõe crítica à estrutura social, à norma, e uma reconfiguração da consciência sobre a realidade, o que aponta para um caráter subversivo e refratário, mais próximo das atividades liminoides que liminais. Dessa forma, podemos entender as produções de Grotowski como um teatro em busca de um lugar “entre” o liminal e o liminoide.

Retomados os textos iniciais do artista, analisados até aqui, podemos elaborar mais algumas reflexões. Mesmo correndo o risco de ser repetitivo, cabe apontar novamente alguns aspectos desses textos. Em *Brincamos de Shiva* e *Farsa Misterium* há essa oposição dialética entre o “brincar” e algo sério, como ligado aos “deuses”, ao sagrado e ao “mistério”. Apresentamos essas reflexões no capítulo anterior, no qual nos detivemos mais aos elementos “sérios” do título (Shiva e Misterium). Nos mesmos títulos temos *Farsa* e *Brincamos*. A farsa seria o gênero mais “baixo” do teatro, ligado à comédia, não à comédia intelectual, mas àquela definida por vezes como “rude”, grosseira, do baixo ventre, uma comicidade

exagerada, comédia que ao mesmo tempo requer grande habilidade do ator que deve dar credibilidade ao inverossímil (VASCONCELOS, 2009: p.117). Também é marcada pela teatralidade, não propõe iludir, e sim brincar e explicitar os elementos da arte teatral. Em sentido mais geral, a farsa também pode ser entendida como mentira, aquilo que se opõe à realidade, algo não sério. E brincadeira, dentre outras definições, pode também ser associada como algo que se opõe ao que é “sério”, algo alegre, como participar de um jogo. Poderíamos nesse polo encontrar o jogo como elemento comum. Brinca-se, finge-se ser um deus, brinca-se e joga-se com o ritual. Não percamos aqueles objetivos de vista: é uma “farsa-misterium”, é uma “mentira” que revela um mistério, uma verdade.

Como vimos, o jogo não é só a questão da teatralidade, não deve ser entendido apenas como articulação das convenções opostas, nem como elemento “lúdico” no sentido de divertimento. Existe tudo isso. Mas o jogo aqui também aparece como o fator agregador da comunidade, que permitiria o “ritual” moderno, laico:

O ritual religioso desempenha uma função mágica...

[...]

A função do teatro como jogo “ritual” é evidentemente diferente. *O ritual da religião é uma espécie de magia, o “ritual” do teatro, uma espécie de jogo.*

[...] A imaginação não trabalha aqui “a sério”, de boa fé, como no contato com os mitos religiosos, mas “fingindo”, segundo as regras da brincadeira coletiva... (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.43-4)

Pode-se associar essa imaginação, que não trabalha a “sério”, como a opcionalidade que marca as atividades liminoides. O contexto de entretenimento no qual Grotowski busca instaurar um efeito de “liminal”, eficaz, exige uma série de torsões, reelaborações. Vemos que brincadeira aqui não se assemelha àquela brincadeira conectada ao ritual no qual Turner vai atribuir um poder também transformador, nas sociedades antigas. Esse “fingindo”, ou o modo de “fingir”, e não encarar a “sério”, talvez seja um dos grandes fatores que inviabilizaram o encenador a alcançar seus intentos.

No texto *Teatro e Ritual*, o diretor aponta os limites da abordagem entre esses dois campos. No capítulo anterior, percebemos os primeiros problemas, já elencados no texto *A Possibilidade do Teatro*, questões que levaram à adoção do mito e arquétipo, encarados como eixo do ritual. Agora frente a esse contexto, temos os motivos que levaram Grotowski a abandonar até mesmo ideia de realizar um ritual em cena. Embora o rito primitivo, ou o mistério, possam funcionar como fonte

inspiradora para utilização e criação de inúmeros expedientes cênicos, as sociedades que os engendram são radicalmente diferentes.

Grotowski optou por buscar extrair do texto o arquétipo, buscando interiorizar, na relação entre ator e espectador, algo que o simples choque de convenção não daria conta. Da mesma forma com o espaço unitário e a inclusão do espectador na ação da peça, como vimos no exemplo de *Os Antepassados*, fazia com que essa participação se efetivasse como participação ativa. Também nessa peça e em *Kordian*, operavam aquela dialética da “derrisão e da apoteose”, que permitiria o confronto com o mito. A respeito de todos esses itens, o encenador tece críticas reconhecendo as fragilidades dessas propostas.

Primeiro: a questão da coparticipação. Lembremos que ela agregava uma série de fatores, desde a busca pelo “segredo” interior dos participantes, até investigações espaciais. Em *Os Antepassados*, fica claro no relato na qual uma espectadora, confusa e embaraçada, interpreta “forçada”, um papel em certo momento da peça (apud FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.62). Esse problema já é pensado por Grotowski no texto de 1962, escrito imediatamente após o espetáculo *Os Antepassados*. Após apresentar a questão da dificuldade, por arte do público em se enxergar a ação cênica, uma vez que as cadeiras dos espectadores estavam misturadas no espaço de cena, o diretor escreve:

A segunda questão é a falsa expectativa de que o fato de colocar o espectador na situação de “ator”, automaticamente suscite nele os correlatos, intensos estados psíquicos. Não tenho, em relação a isso, motivos específicos para me lamentar; mas quais eram as esperanças? (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.63)

No texto de 1968, o encenador evidencia essa questão. A participação ativa não correspondia em participação autêntica, pelo contrário. Uns se mostravam divertidos, irônicos, outros inteligentes, mas eram reações estereotipadas, fingidas, banais (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.121-2).

Segundo: a “dialética da derrisão e da apoteose”. Esta também tinha seus limites. Para que funcionasse, ela deveria atuar nos dois polos para cada espectador, provocando o choque necessário. Entretanto cada espectador reagia de modo diverso, uns encarando como simples zombaria, outros com fascinação.

Em termos de eficácia, acontecia em planos diversos: na reação direta, quando o espectador reagia fascinado, funcionava eficazmente a polaridade da apoteose, enquanto no plano do pensamento- quando o espectador analisava a estrutura do espetáculo- funcionava a derrisão. Por isso não era

um experimento modelo, não tinha homogeneidade, não produzia a inteireza das reações, funcionava em planos diversos e de modo diverso em cada um dos espectadores... (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p. 125)

Por fim, havia os problemas ligados ao mito. Grotowski criticou a maneira como se trabalhava com o mito, que buscava de modo “calculado” extrair ou enxertar certo arquétipo no texto, na encenação, o que resultava imitação do mito, uma realização passiva das imagens míticas (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: 126). O artista recorre ao seu colaborador Flaszen e utiliza sua metáfora de Torre de Babel, para explicar o problema. De fato, diferentemente de comunidades tradicionais, não havia mais um sistema de crenças comum. Não só as comunidades, mas os próprios indivíduos muitas vezes estão cindidos entre filosofias e crenças conflitantes. Desse modo, realizar o teatro ritual tornava-se impossível, tendo em vista que não havia terreno comum, como no ritual religioso, cujo eixo era constituído pelo ato de fé, pela imagem mítica. Ademais, Grotowski explica uma série de problemas ligados a certas tendências que essa relação entre cena e rito trazia: a simulação do transe, uma espontaneidade falseada, a manipulação do público, a utilização de diversos mitos e temas das mais variadas culturas, tentando realizar uma cena ritual “ecumênica”. Em suma, Grotowski critica, e aí havia também autocrítica, o fato de que, em nome do ritual, – que deveria permitir teatro vivo, de relação autêntica - se realizava uma mera encenação do ritual, inócua.

Creio que todos esses problemas estão atrelados às particularidades apontadas por Turner no que concerne ao *Liminal* e *liminoide*, às especificidades e limites de cada cultura.

Frente a esses impasses Grotowski opta por deixar de lado a ideia de rito: “Já se esvaiu hoje o eixo das representações míticas, não há coparticipação verdadeira, portanto é preciso abandonar a ideia de teatro ritual” (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: 127). Abandonar tal ideia não significa abandonar a busca de relação autêntica, de superação da cisão cotidiana, de ato de conhecimento e de transformação de si. Nessa ruptura, por mais radical que possa parecer, Grotowski mantinha-se fiel a certos princípios. As peças iniciais eram estruturadas com forte ênfase na encenação, valorização da artificialidade, e mesmo quando esta era centrada no trabalho atoral, ainda obedecia à *mise-en-scène*, que buscava incluir o espectador na obra. Entretanto, agora e pouco a pouco, o diretor deixa de lado a



exploração, a manipulação do espectador, entendendo que este era tratado como cobaia. Desse fator fundamental, ao qual se liga a renúncia à certa ideia de rito, decorreu a ênfase cada vez maior ao trabalho atoral, não como mero instrumento na mão do encenador, mas como um parceiro de busca, como fonte viva de criação. Em outras palavras, Grotowski abandonava a busca por “efeitos”, efeitos que a ideia de ritual deveria superar, em vez do que acabou por reforçá-los.

O artista afirmou que, quando deixou de querer manipular o espectador, acabou por sepultar a ideia de si como diretor e concentrou-se na arte do ator como criador (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.129). O abandono do ritual, de aspectos do rito, foi progressivo e concomitantemente à ênfase ao trabalho atoral e à dimensão pessoal desse trabalho. “Fidelidade na traição, traição na fidelidade”. Eis o aparente paradoxo: em nome de um trabalho espiritual, era preciso renunciar a efeitos e truques, era preciso esquecer-se de si (“sepultei a ideia de mim mesmo como diretor”) e, ao mesmo tempo, voltar-se para si, trabalhar sobre si.

## CAPÍTULO 4

### Rumo ao despojamento de Jó. Ritual: Abandono e Encontro?

A montagem da peça *Akropolis* ocorreu em 1962. Tratou-se de um espetáculo importante no qual se apresentam alguns dos elementos vinculados ao rito e ao abandono dele, o que permite aprofundar problematizações e reflexões sobre a relação do teatro com a ideia de ritual. Ao lado de *O Príncipe Constante*, essa obra tornou-se conhecida internacionalmente, foi representada durante muitos anos e possui muitas versões. Isso implica certa dificuldade de compreendê-la em um percurso linear. Como a prática de Grotowski é marcada por constante revisão de procedimentos, rupturas e transformações, é provável que determinados apontamentos digam respeito às montagens posteriores da peça.

Um exemplo concreto disso é quando Grotowski, em 1968, no texto/conferência, *Teatro e Ritual*, chama o espectador dessa peça de testemunha, da mesma forma que aponta para um *ato total* coletivo realizado na encenação. No momento de feitura do espetáculo, essa noção não estava em jogo. Salvo engano, somente após *O Príncipe Constante*, Grotowski utilizará o termo *Ato total*. Contudo, penso ser importante abordar esse trabalho, a despeito dessas dificuldades, em especial pela possibilidade de nessa apresentação sairmos da linearidade do percurso do encenador e avançarmos para períodos posteriores, nas versões subsequentes da peça.

*Akropolis* é um trabalho importante que pode ser identificado como um marco, posto que sua elaboração relaciona-se à abertura de uma série de novos caminhos. Em certo sentido, do ponto de vista do espetáculo, podemos compreender como a primeira realização satisfatória de alguns aspectos daquela relação com o ritual. Ao mesmo tempo, como já apontamos, esse trabalho corresponde ao momento em que Grotowski abandonou a ideia de coparticipação literal. *Akropolis* foi pensada como uma espécie de espetáculo síntese da produção do grupo teatral<sup>62</sup>. É também no ano de sua estreia que o grupo muda seu nome de Teatro das 13 Filas para Teatro

---

<sup>62</sup>Segundo Slowiak e Cuesta, esse espetáculo foi pensado para ilustrar o trabalho que se desenvolvia em Opole buscando atrair a atenção internacional (SLOWIAK; CUESTA, 2013: p.153).

Laboratório das 13 Filas, ainda na cidade de Opole. Tal mudança já sugere a ênfase à dimensão de laboratório, de pesquisa no trabalho do grupo. Aquelas características do “teatro pobre” de certa forma apresentam-se aqui de modo mais delineado e, de fato, é sobre essa encenação que Flaszen utiliza a ideia de “pobreza”. Outro aspecto importante é que, por necessidades da encenação, elaborou-se treinamento atoral em que se alinhavam elementos da artificialidade com dimensões psíquicas, para superar aquele problema do clichê gestual<sup>63</sup>. A partir desse momento, o treinamento foi ganhando importância cada vez maior, incorporado como exercícios diários e rigorosos, independentemente da construção do espetáculo.

Se tudo isso indica a importância dessa obra, convém analisar a fonte com a qual Grotowski dialogou: o autor do texto, Stanislaw Wyspianski. Espero com isso desfazer um pouco o mito de um Grotowski que se apropriava de textos alheios, contrapondo-se aos autores, transformando-os segundo suas intenções, sem considerar as singularidades do material. Se há uma espécie de originalidade em Grotowski, ela pode ser encontrada – mais que nas rupturas – no diálogo e desdobramentos de algumas propostas já presentes em Wyspianski.

#### **4.1 Stanislaw Wyspianski**

O autor de *Akropolis* foi um importante poeta, dramaturgo, pintor, arquiteto, cenógrafo e diretor teatral. Estudou filosofia na Universidade Jagelônica e pintura na Academia de Belas Artes. Cresceu próximo ao Castelo Real de Wawel, na Cracóvia, onde seu pai tinha uma oficina. A proximidade com monumentos, sepulturas de heróis e reis da Catedral, bem como museus e diversos trabalhos de arte, exerceram grande influência em Wyspianski (SIEWIERSKI, 2000, p. 138). Em 1890 viaja para Alemanha, Itália e França. Visita Catedrais Góticas diante das quais fica impressionado. Via nelas a consumação da obra de arte: arquitetura e múltiplas formas de artes permitiam uma experiência integral e sinestésica. Assim, não só os

---

<sup>63</sup> Ver no capítulo anterior o item sobre *Sakuntala*, no qual apresentamos este e outros limites da peça.

rituais das igrejas possibilitavam tal experiência singular, mas também a própria estrutura (MCGUILLEN, s/d).

De 1890 a 1894 o autor viaja bastante, estabelece-se na França, onde tem contato com as tragédias de Shakespeare e o teatro antigo, maneira pela qual desenvolve seu interesse pela arte teatral e é influenciado pelas concepções da “obra de arte total” de Wagner.

O teatro de Wyspianski é impregnado pela discussão sobre a função e a essência da arte, por isso aborda temas como vida e morte, memória e futuro, história e contemporaneidade, sonho, representação do fantástico e realidade. Seu teatro poderia ser visto como extensão ou mesmo culminância da “obra de arte total wagneriana” (TAYLOR, 1988, p.199).

Nos dramas do autor polonês, as artes visuais e grandes monumentos da história ganham vida e assumem status de personagem ((TAYLOR, 1988, p.198). Wyspianski, ao estudar na França, entrou em sintonia com as tendências artísticas mais recentes da Europa, particularmente com o Simbolismo, do qual será um importante representante na Polônia. Talvez por ser um artista multifacetado, dedicado à exploração de diversas linguagens, pelo interesse por obras de arte e monumentos que eram encarados como memórias vivas da história da nação, o autor escreve peças que visam à encenação, sem se limitar ao diálogo entre personagens. Desse modo, seus escritos não eram destinados apenas à literatura, compondo uma espécie de partitura de texto dramático (SIEWIERSKI, 2000). Ao mesmo tempo suas peças não apresentavam linearidade e eram compostas por fragmentos, quadros dramáticos, muitas vezes, acompanhados por elementos musicais (SIEWIERSKI, 2000).

Wyspianski poderia ser considerado, senão o primeiro, um dos primeiros encenadores poloneses, no sentido moderno do termo: responsável pela totalidade da obra, que inclui texto, direção, desenho de palco, acompanhamento musical<sup>64</sup>. Sua importância para o teatro não está apenas nos dramas escritos, mas também em seu papel como diretor.

O Simbolismo inicialmente era um movimento de poetas, em que o texto tinha suma importância, e a palavra falada deveria evocar toda imaginação do espectador, como se o espetáculo se materializasse na mente de cada um, a partir do estímulo

---

<sup>64</sup> Informação da enciclopédia digital do Instituto Grotowski. Disponível em: <<http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/wyspianski-stanislav>>. Acesso em 10.ago.2015.

do texto. Tal proposta condenava à morte a própria ideia de encenação. Para fugir desse impasse, uma revolução no palco seria necessária. De certa forma, a síntese das artes alinha-se a esse teatro que, para manter-se vivo, precisou, nas antípodas do realismo mimético, lançar mão dos múltiplos recursos de linguagem<sup>65</sup>. Desse modo, o Simbolismo teve papel importante na história da arte e do teatro; neste último, por livrá-lo da subserviência à realidade que vigorava desde o Classicismo do século XVII, ao menos no teatro dito oficial. Os dramas de Wyspianski visavam a uma encenação que pudesse materializar as abstrações e atmosferas sugestivas do Simbolismo. Só esse fator não é suficiente para compreender o teatro do artista polonês. A forte relação com Wawel<sup>66</sup>, com as grandes obras de arte da cultura, com a arquitetura das Igrejas, faz com que ele atribua ao teatro o *locus* da realização e consumação das artes, como a arte universal em que memória, história e mito são revividos, reatualizados. Soma-se a isso, a preocupação com a essência da arte e sua função quase “mágica” (TAYLOR, 1988: p.199). Esses aspectos talvez aproximem sua arte de uma dimensão “cerimonial”, “sagrada” e “ritual”. Ao menos em *Akropolis* é possível identificar tais características. Assim escreve Romanska referindo-se ao castelo de Wawel, cujo papel é, ao mesmo tempo, político e religioso, pois transita entre aspectos da arte e do sagrado:

Devido a seu lugar na história da Polônia, Wawel sempre teve um status quase que sagrado [...] Ao localizar seu drama na catedral do castelo, Wyspianski, consciente ou inconscientemente, “borrou” as fronteiras entre a arte e o sagrado. A peça se torna uma espécie de *mysterium tremendum*, um rito performed por e para poucos iniciados que entendiam o peso da história e de sua dimensão sagrada. Foi esse aspecto sagrado e ritualista do drama de Wyspianski que capturou a imaginação de Grotowski.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Ou seja, a condenação da encenação por parte de alguns simbolistas que atribuíam à palavra poética a relevância absoluta no teatro. Tal visão acabaria por levar à morte o próprio teatro, de modo que o resultado foi atribuir aos diversos elementos da encenação o mesmo caráter alusivo e não mimético ilusionista que a palavra tinha para os poetas simbolistas. A esse respeito ver Roubine, 1998, p.31-9 e conferir, também no mesmo autor (2003), os subcapítulos: *Devaneios simbolistas* (p.120-6) e *O grande sonho litúrgico* (p.158-69).

<sup>66</sup> Abordaremos a questão adiante. Por ora cabe mencionar que é na colina de Wawel, Cracóvia, onde se localiza o castelo real e a catedral de Wawel, importante centro cultural, político e religioso da Polônia. Durante muito tempo funcionou como residência real, antes de a capital polonesa transferir-se para Varsóvia (1596).

<sup>67</sup> “Because of its place in Polish history, Wawel has always had a nearly sacred status (...). In locating his drama in the castle’s cathedral, Wyspianski, whether consciously or unconsciously, blurred the line between art and the sacred. The play became a form of *mysterium tremendum*, a ritual performed by and for the few initiates who understand the weight of history and its sacred dimension. It was this sacred, ritualistic aspect of Wyspianski’s drama that eventually captured Grotowski’s imagination.” (ROMANSKA, 2009: p.227-8)

O poeta é um dos representantes maiores no teatro da chamada Jovem Polônia<sup>68</sup>. Seus quadros, ornamentos, projetos vitrais, correspondem a símbolos artísticos e cartões postais do país. Segundo Siewierski, o drama *As Núpcias/ O Casamento (Wesele)* estreia em 1901 e seria o espetáculo inaugural do teatro polonês moderno. O poeta tem relação dialética com a tradição, fascínio pela herança cultural expressa nas obras de arte que aparecem em diálogo crítico com sua contemporaneidade, obras essas encarnadas em personagens nas peças. Nesse choque com a tradição, o poeta critica a martiriologia do Romantismo, a ideia da Polônia como “Cristo das Nações”. Por outro lado, retoma aspectos do movimento. Haveria em sua obra a confluência de duas atitudes difíceis de serem conciliadas: o culto pela arte, por sua autonomia e, ao mesmo tempo, a preocupação com um engajamento no debate sobre destino da nação (SIEWIERSKI, 2000: p.140-1): a Polônia que busca a liberdade, envolta em seus mitos que lhe dão força para resistir, com seu passado glorioso, seu futuro prometido, mas sem conseguir concretizar o sonho em realidade (SIEWIERSKI, 2000: p.140). Analisando a peça *Akropolis*, poderemos vislumbrar melhor essas características e lançar outro olhar para a produção de Grotowski.

#### 4.2 Akropolis de Wyspianski

Muito foi dito e escrito sobre a montagem de Grotowski, o modo como ele abordou o texto, o seu diálogo com a tradição. Contudo poucas vezes encontramos análise da relação da encenação de 1962, com o texto escrito em 1904. A obra original teria percurso ascendente, apoteótico, enquanto em Grotowski, ao contrário, um percurso descendente. Ao mesmo tempo, os mitos apresentados na obra escrita são adaptados e confrontados com a contemporaneidade da Segunda Guerra Mundial, dos campos de concentração. Esse tipo de abordagem do texto, em certo sentido, era comum em Grotowski. Todavia não podemos enxergar aí oposição

---

<sup>68</sup> O nome designa as diferentes correntes artísticas e filosóficas que surgiram no final do séc.XIX e início do séc.XX no país, tais como: Impressionismo, Decadentismo, Naturalismo, Expressionismo. Surge dos “filhos rebeldes do positivismo”, nascidos na década de 1860, que dão origem ao Modernismo na Polônia, também conhecido como Neo-romantismo, por ressuscitar certas ideias da arte romântica, em oposição ao utilitarismo positivista (SIEWIERSKI, 2000: p.129).

radical dele ao texto de Wyspianski; ao contrário estamos frente a continuidade e intensificação de alguns de seus elementos. Os confrontos com os mitos, com a contemporaneidade e a análise crítica da tradição, já são de fato realizados no texto escrito. Se a *Akropolis* de Grotowski é Auschwitz, a *Akropolis* de Wyspianski é a Catedral do Castelo Real. A transposição efetuada pelo encenador na década de 1960, da Igreja para o campo de extermínio, é apresentada como mais uma das operações blasfematórias de Grotowski, entretanto pouco se considera o significado do Castelo Real e da Catedral de Wawel, deixando escapar importantes fatores e as múltiplas camadas de significado nas obras de ambos.

A colina de Wawel tornou-se importante centro de poder, por volta dos séculos IX e XI, e serviu como uma das residências reais, comportando diferentes construções arquitetônicas. Quando a capital do país mudou da Cracóvia para Varsóvia e, posteriormente, com as sucessivas ocupações estrangeiras, o Castelo passou a representar, mais do que nunca, a memória do passado glorioso da Polônia. Além de importantes obras de arte, na Catedral encontram-se monumentos e arte funerária de grandes reis e personagens poloneses, sepultados no local. Assim, em Wawel há a necrópolis, chamada por Wyspianski de “cemitério das tribos”, repetida depois por Grotowski. Na Catedral há uma rica tapeçaria e muitas obras de diferentes séculos que, de certa forma, retratam ou sintetizam a história polonesa, com referências às tradições Greco-Romana e Judaico-Cristã, ou seja, por extensão, à base da cultura Ocidental.

Acredita-se que os eslavos instalaram-se em Wawel, no início do século VII. No final do primeiro milênio, a Colina de Wawel começa a despontar como centro de poder<sup>69</sup>. Miecislau I, primeiro governante da Polônia, e seus sucessores da dinastia Piast escolhem Wawel como uma de suas residências. Ao longo dos séculos são construídas Igrejas em diferentes estilos. Uma catedral de pedra em estilo Romanesco, por volta do ano mil. Mais tarde constroem uma Igreja em estilo Gótico. Posteriormente são feitas restaurações e construções renascentistas.

Já no século XVI, em seu reinado, Segismundo II, o Grande, trouxe importantes tapeçarias para o local. Após um incêndio de 1595, no reinado de Segismundo III, parte do castelo é reconstruída em estilo barroco.

---

<sup>69</sup> Para esses e outros aspectos históricos do Castelo de Wawel cf. <<http://wawel.krakow.pl/en/index.php?op=3>> e <<http://wawel.krakow.pl/en/index.php?op=4>>. Acesso em 5.set.2015.

Por volta desse período, a corte e a capital mudam-se para Varsóvia. Os monarcas passam periodicamente em Wawel, mas apenas em ocasiões especiais como coroações e funerais. Sob a ocupação da Suécia, o castelo sofreu outro grande incêndio em 1702. Após a perda da independência polonesa, o governo austríaco transformou-o em quartel militar, em 1796.

Toda história de grandes construções, incêndios, destruições e ocupações estrangeiras, fizeram de Wawel uma espécie de síntese da memória polonesa, encarada por Wyspianski como a essência da história e encarnação não só da cultura polonesa, mas também da civilização ocidental. Assim, a “acrópole” de Wyspianski será o Castelo de Wawel, por tudo o que ele simboliza.

A peça se passa durante a noite da Ressurreição, em que monumentos de arte da Catedral, estátuas e figuras das tapeçarias ganham vida. Já no primeiro ato, ambientado no interior da Catedral, podemos perceber a atitude do poeta frente à tradição cristã, semelhante a Grotowski. À meia noite, após a ressurreição, quatro estátuas de Anjos ganham vida; e, em certa altura, um deles seduz outra estátua de uma donzela<sup>70</sup>. Esse ato interpõe o amor erótico e o prazer carnal à solenidade do dia Páscoa, criando um choque.

No segundo ato, o lugar dramático é a base da torre da Catedral em que as Tapeçarias de histórias homéricas ganham vida. Nesse ato, narram-se os mitos gregos. Há certa visão pessimista: Heitor vai para uma guerra suicida e é relacionado aos heróis poloneses<sup>71</sup>. No terceiro ato, que se desenvolve nas escadas do portão principal da Catedral, é a vez de as histórias bíblicas ganharem vida: Jacó, Labão e Raquel, o conflito de Esaú e Jacó, e o retorno da esperança, quando os dois irmãos se reconciliam (talvez uma menção à necessidade de unificação da Polônia<sup>72</sup>).

Por fim, no quarto ato, novamente no interior da Catedral, temos a chegada do Salvador: Cristo-Apolo no Carro de Fogo, importante obra de arte, ganha vida. Com a chegada triunfal de Cristo libertador, a Catedral desmorona em um final apoteótico.

---

<sup>70</sup> Para descrição desses atos cf. TAYLOR, 1988: p.204-5.

<sup>71</sup> Heitor é consciente de sua morte, como seriam os soldados poloneses enviados para a guerra. Anotações pessoais do curso de Miroslaw Kocur, Caderno de campo do pesquisador. Também cf. ROMANSKA, 2009: p.230.

<sup>72</sup> Anotação da palestra proferida por Miroslaw Kocur em 03 de abril de 2015, no Curso Teórico - Jerzy Grotowski, realizado na UNICAMP, SP. Caderno de campo do pesquisador.



Como escrito acima, Wyspianski criticava a ideia romântica do martírio, que via a Polônia como o Cristo das Nações. Haveria nessa associação com o Cristo na peça uma tentativa de opor-se ao mito que cegava os poloneses e inviabilizava suas ações, uma vez que identificava o sofrimento com certa resignação. Segundo Colleen McQuillen<sup>73</sup>, a ressurreição de Cristo, no final da peça, pode ser vista metaforicamente como um levante da Polônia, a partir do duplo significado que a palavra “ressurreição” tem em polonês. *Powstanie* significaria tanto ressurreição quanto insurreição. A chegada de Cristo-Apolo libertador é associada a um levante militar. A personagem Rei David assim recebe o Senhor: “as trombetas retumbam como canhões, como fogos sobre os campos, como se toda a Polônia já tivesse se erguido.”<sup>74</sup> (apud MCQUILLEN, s/d).

Tal crítica à ideia de martírio associada a Cristo é reforçada pelo modo como o Salvador chega à cena. Como afirma McQuillen, a entrada de Cristo-Apolo no fim da peça é análoga à chegada de um *deus ex machina*. É preciso entender o significado desse recurso. *Deus ex machina*, em muitas tragédias antigas, correspondia à chegada de um deus no palco por meio de uma grua, nos momentos finais da peça, para resolução de um conflito difícil. Figurativamente, representa a chegada inesperada de uma personagem que resolve os impasses difíceis para o desfecho da obra. Esse recurso é utilizado também quando um dramaturgo enfrenta dificuldade em encontrar uma solução lógica para a sua trama. Muitas vezes é associado a uma solução ingênua, e até utilizado ironicamente para criticar supostas soluções políticas ou religiosas para determinados conflitos (PAVIS, 1999: p.92). Há, portanto, nessa associação ao “Cristo das Nações”, uma crítica a tal mito, como solução inócua para problemas, tal qual o *deus ex machina* no teatro (MCQUILLEN, s/d). Desse modo, essas associações sugerem que, mais que sofrimento e ressurreição mítica, seria pela insurreição e luta que a Polônia alcançaria a independência.

Todos esses elementos apontam para uma conexão entre Grotowski e Wyspianski com relação à tradição e aos mitos da cultura polonesa. Wyspianski fez

---

<sup>73</sup> Ver artigo: *Sanctity or Sanctimony in Stanislaw Wispiański's Akropolis: On boundary oppositions, subverted expectations, and Irony*. Disponível em: <<http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/409/294mcquil.html>> Acesso em 2.set.2015.

<sup>74</sup> Na fonte: “And the horns rumble like cannons, like fires in those fields; as if all of Poland has already risen up” (apud McQuillen, s/d).

isso em um contexto específico, no início do século XX<sup>75</sup>. Vejamos agora como Grotowski buscou a sua resposta, na década de 1960.

### 4.3 Akropolis de Jerzy Grotowski

A montagem marcaria uma nova fase no trabalho do grupo. O que mais chama a atenção é o fato de *Akropolis* apontar como a primeira possibilidade em que aquela relação dialética com o mito foi concretizada. É no texto referente a esse espetáculo que Flaszen discorre sobre o “teatro pobre”, o modo que esse trabalho ocorria. Assim, segundo algumas divisões sobre o percurso do artista polonês<sup>76</sup>, essa peça marcaria o início desse “novo momento” (entre aspas porque não correspondeu a um único momento, nem mesmo a um único “teatro pobre”).

Se Wawel era a síntese da civilização europeia, na qual Wyspianski atribui o *locus* dramático da peça, para Grotowski, a síntese dessa civilização será Auschwitz: uma civilização que comete um suicídio. Como no original, os mitos são revividos, não mais a partir do fantástico, no qual as obras de arte ganham vida. Agora, os presos do campo de concentração trabalham construindo um forno crematório e, em descansos e intervalos do trabalho, encenam momentos da história de Wyspianski. Essas figuras surgem não mais de monumentos do passado, mas da fumaça e do vapor do extermínio (FLASZEN, 2015: p.123). Desse modo, os presos trabalhadores encenam seus sonhos ao assumirem personagens do Antigo Testamento e das narrativas homéricas. Ao realizar esse choque, Grotowski propunha colocar o mito em movimento, testar suas verdades na contemporaneidade: O “apogeu” da sociedade, apoiada na cultura judaico-cristã e greco-latina, é simbolizado pela

---

<sup>75</sup> Cabe mencionar que Wyspianski desenvolveu projetos para restauração de Wawel, mas não foram aceitos. Na época da escrita da peça, havia uma discussão em torno de Wawel e do modo como ele deveria ser Reconstruído: alguns puristas defendiam que se mantivessem apenas os elementos renascentistas, sem incorporar as obras produzidas no período em que a Polônia sofreu dominação. Contudo Wyspianski defendia que as diferentes obras deveriam ser restauradas e mantidas em Wawel, pois elas faziam parte da história polonesa (informações retiradas de anotações do curso ministrado por Miroslaw Kocur. Caderno de Campo do Pesquisador).

<sup>76</sup> Na divisão apresentada por Marco de Marinis: “*En un comienzo Grotowski pensó en recrear un ritual colectivo [...] basado principalmente en el compromiso físico del espectador [...] A esta idea, a esta ilusión- puesto que más tarde se le reveló como tal- se asocian los primeros espectáculos [...] Esta línea de trabajo se extiende hasta el año 1961, con la presentación de Akropolis, um espectáculo de cuestionamiento en este sentido que es, probablemente, el primero de la serie de espectáculos del ‘teatro pobre’.*” (DE MARINIS, 2004: p. 23)

construção de um campo de extermínio. Como Wyspianski (talvez de modo muito mais intenso) do pós-Auschwitz, há um questionamento: em que medida esses mitos nos condicionam, nos mobilizam, nos cegam, legitimando ações absurdas e cruéis? Ou em que medida eles possuem algo de vivo, libertador? Se há um aprofundamento por meio da blasfêmia e do choque com o mito, tal como o autor simbolista, há também uma oposição a alguns elementos do original.

O enredo na encenação assume outro caráter, menos esperançoso que em Wyspianski. A peça tem início com a sala vazia, com o público espalhado em cadeiras pelo espaço. No centro há uma pilha de sucatas. Segundo as “regras” do teatro pobre, elementos que estavam presentes desde o início deveriam bastar para a encenação, e não se admite a introdução de outros adereços e objetos no meio da peça. Trata-se menos de cenários e figurinos que de “objetos de cena”, que assumem funções diversas de acordo com as circunstâncias. Isso denotaria certa ritualidade ao espetáculo. A peça pode ser compreendida como uma grande partitura musical: entonações de voz, som de metal contra metal, passos, cantos, gestos precisos, tudo funciona como uma composição. No silêncio da sala vazia, ouvem-se passos ritmados dos atores entrando na sala. Os sapatos tinham solas de madeira que permitiam essa sonoridade. Os presos trabalham montando o forno crematório: sons de marteladas, de construção junto aos passos e cantos formam uma música precisa. Quanto à utilização dos objetos, a banheira assume a função de altar e leito nupcial, uma das chaminés em dado momento representa a esposa, no casamento entre Jacob e Raquel. Uma vez que se trata de uma encenação dentro de outra (presos que encenam diversas histórias do texto de Wyspianski), há margem para operar com os expedientes do espetáculo, de modo explícito. A própria artificialidade em construções grotescas e precisas dos atores contribuía para esse fator. Antes de entrar nos aspectos de encenação e atuação, vejamos sucintamente a sequência de algumas cenas, para termos uma ideia geral sobre o espetáculo:

Na sala com pilhas de canos metálicos e objetos no centro, entra o ator Zygmunt Molik, que recita uma carta do próprio Wyspianski a respeito da publicação de sua peça, abrindo o espetáculo: “Estou lendo as cenas de Akropolis. Estou satisfeito com elas e tenho a impressão de que cada cena traz consigo uma rajada de ar fresco” (apud SLOWIAK; CUESTA, 2013: p.164).

Entram seis atores marchando, carregando carrinhos de mão sobre suas cabeças. O narrador prossegue:

Ação: a noite da Ressurreição na catedral Wawel, nossa acrópole. Começa com anjos, que descem ao chão, carregando o caixão de São Estanislau. Figuras e estatuetas das lápides da catedral ganham vida. O sonho de Jacó, judeu. Heróis de Troia, Helena e Páris vieram de uma outra tapeçaria [dois prisioneiros que representarão Helena e Páris arriscam poses desengonçadas]. Conclusão: ressuscitado, Cristo, o Salvador, vem para o chão do altar principal. (apud SLOWIAK; CUESTA, 2013: p.164)

Dentre as palavras finais desse texto, o personagem de Molik ainda diz algo como “o drama descreve o progresso da raça humana...”. Começa a tocar violino, e os outros atores iniciam a construção do crematório, juntando as sucatas. Frases da peça de Wyspianski são entoadas. As expressões “Nossa Acrópole” e “Cemitério das tribos” são repetidas obsessivamente (FLASZEN, 2015: p.122). Os prisioneiros descobrem uma boneca de pano no espaço (Molik havia entrado com ela). Falando da boneca, fazem menção a Cristo: “Você está vendo a coroa de espinhos?” (apud SLOWIAK; CUESTA, 2013: p.165).

Seguem algumas cenas, entre as quais a história de Jacó. As cenas relacionadas ao personagem do Antigo Testamento incluem: a luta de Jacó pela mão de Raquel, travada contra Labão; o casamento de Jacó, no qual Raquel é representada por uma chaminé. A luta de Jacó contra o Anjo do Senhor, em Grotowski, é a luta de Jacó contra o Anjo “Necessidade”. A cena da reconciliação final entre Jacó e Esaú do original é eliminada por Grotowski. Após as cenas bíblicas segue a sequência homérica: a cena de Páris e Helena, na qual Helena é também um homem, formando um casal homossexual. No fim do espetáculo a construção está feita. Como na cena final do original, em que Cristo-Apolo chegava em uma carruagem com desmoronamento da Catedral, na encenação Cristo também vem, mas como um cadáver, representado por um manequim de pano. David (interpretado por Molik) carrega o corpo do “Salvador”, seguido por uma procissão. Cantam uma tradicional música polonesa<sup>77</sup>. Todos cantam em direção à caixa no centro, que é o crematório. Um a um os atores entram até que Rena Mireka, a última a entrar, fecha a caixa. Após repentino silêncio ouve-se: “Eles se foram e a fumaça permanece”. (apud idem, 167).

---

<sup>77</sup> Segundo Slowiak e Cuesta, era o texto de Wyspianski cantado em tradicional música natalina (2013: p.168).

Se havia um percurso ascendente na peça de Wyspianski, em Grotowski, a encenação é descendente<sup>78</sup>: Ao final apoteótico da chegada do Cristo-Apolo salvador, Grotowski opõe o cadáver, boneco de pano carregado em procissão para o forno crematório. À Ressurreição é contraposta a morte coletiva, o extermínio. Ao final, em Wyspianski, há o desmoronamento da Catedral; ao passo que, em Grotowski, a peça inicia-se com a sala vazia com pilhas de sucatas e termina com a construção do campo de extermínio/ concentração metálica realizada.

No início a sala estava vazia, exceto pela pilha de canos e pelos espectadores que estavam distribuídos no espaço. No final da peça, a sala ficava completamente cheia de metal. A construção era feita de canos [chaminés]. Nós não queríamos ilustrar um crematório, mas nós demos aos espectadores a associação do fogo. Foi de modo indireto; no entanto os espectadores disseram que nós tínhamos construído um crematório.<sup>79</sup>

Essa declaração de Grotowski indica a tentativa de não ilustrar e não mimetizar Auschwitz. De fato, essa busca balizou o trabalho em múltiplos aspectos e tinha uma razão de ser. Grotowski não queria cair em sentimentalismo fácil que o tema radical por si só já poderia trazer. Uma série de procedimentos foi realizada de modo a aproximar e, ao mesmo tempo, distanciar o espectador do espetáculo. Para evitar tom muito “melodramático”, por exemplo, Grotowski propõe um trabalho bastante formal no que concerne à atuação. Tal artificialidade era marcada pela precisão, em partitura predeterminada e fixa. Podemos pensar que, nesse sentido, a peça se aproximaria da proposta de *Sakuntala*, também marcada pela partitura e pela artificialidade centrada no trabalho atoral. Entretanto há algumas diferenças que merecem ser apontadas: haveria agora o trabalho de elementos da pantomima clássica com impulsos (o que teria posteriormente influenciado nos exercícios *plásticos*) (SLOWIAK, CUESTA, 2013: p.161) buscando expressar a profundidade da condição humana, ainda que distanciada; a composição convencional aliava-se a “recursos expressivos biológicos literais” (FLASZEN, 2015 p.130). Assim, haveria um empenho interior, ou um trabalho que, embora formal, não redundava no problema do “clichê gestual”, apontado em *Sakuntala*.

---

<sup>78</sup> Anotações pessoais do Curso de Miroslaw Kocur, aula 03.03.2015. De modo análogo, Flaszen escreve: “Wyspianski destilou a síntese total da civilização para testar o âmago de seus valores. O mesmo é feito pelo diretor contemporâneo. Entretanto, em vez de uma grande apoteose, Grotowski oferece uma tragicomédia dos desgraçados.” (FLASZEN, 2015: p.107)

<sup>79</sup> “At the start, the room was empty except for the pile of pipes and the spectators were disseminated through all the space. By the end of the production the entire room was filled by the metal. The construction was made of heating pipes. We didn’t illustrate a crematorium but we gave the spectators the association of fire. It was indirect; nevertheless, afterwards the spectators said that we had built a crematorium.” (GROTOWSKI apud SCHECHNER, WOLFORD [org.], 2006: p. 51).

O distanciamento com relação ao tema em geral foi influenciado pela obra de Tadeusz Borowski<sup>80</sup>. Sobrevivente do campo de concentração, o autor polonês escrevia sobre Auschwitz de modo bastante particular, distanciado, até irônico, “como se escrevesse sobre um acampamento de verão, com uma distância gelada” (ROMANSKA, 2009: p.240). Essas características da escrita de Borowski são levadas à linguagem da encenação: ausência de heroísmo, em um estilo grosseiro e rude, em que ninguém está totalmente livre da culpa (ROMANSKA, 2009: p.24-1). Desse modo, a peça de Grotowski lida com o cruzamento e a justaposição de diversos planos: o período histórico do espectador, a contemporaneidade; o campo de concentração de Auschwitz; a peça de Wyspianski, com a qual também aborda a tradição Judaico-Cristã e Grega além da memória, da cultura e do romantismo Polonês.

Esse “distanciamento” é permitido pelo enquadramento do texto, pelos fragmentos utilizados, como a carta de Wyspianski; e por certa dimensão épica, por exemplo, a figura do narrador-cantor interpretada por Molik. Contudo não se tratava de um teatro épico no sentido brechtiano. A busca de Grotowski era por certa frieza emocional, e ao mesmo tempo por crueza e crueldade que pudessem tocar emocionalmente o espectador. Não cair em sentimentalismo fácil não significava um teatro desprovido de emoção; pelo contrário, o desapego e o distanciamento atingiam o espectador, levando-o a perguntar-se sobre a própria humanidade. Haveria, assim, algo da catarse Aristotélica, não necessariamente ligado a um objetivo estético, mas a uma função psicológica: “A visão de Grotowski sobre *Akropolis*-necrópolis é muito mais que uma imagem do século vinte, é um processo de descida no reino escuro e indizível do nosso subconsciente” (KALEMBA-KASPZAK apud ROMANSKA, 2009: p.241).

Ao final da peça, o julgamento sobre os mitos, sobre a história, a esperança ou falta dela, fica a cargo dos espectadores. Desse modo, há uma proposta reflexiva, de distanciamento, não como análise fria, mas sim experiência de choque, pois o próprio espectador analisar-se-ia, uma vez que está implicado nesse ato, quase como em processo psicoterapêutico. Dessa forma, teríamos em *Akropolis* um encontro inusitado entre manobras brechtianas e a catarse aristotélica? Entre instinto-emoção e razão? Entre teatro e rito? Um retorno pós-crítico ao ritual?

---

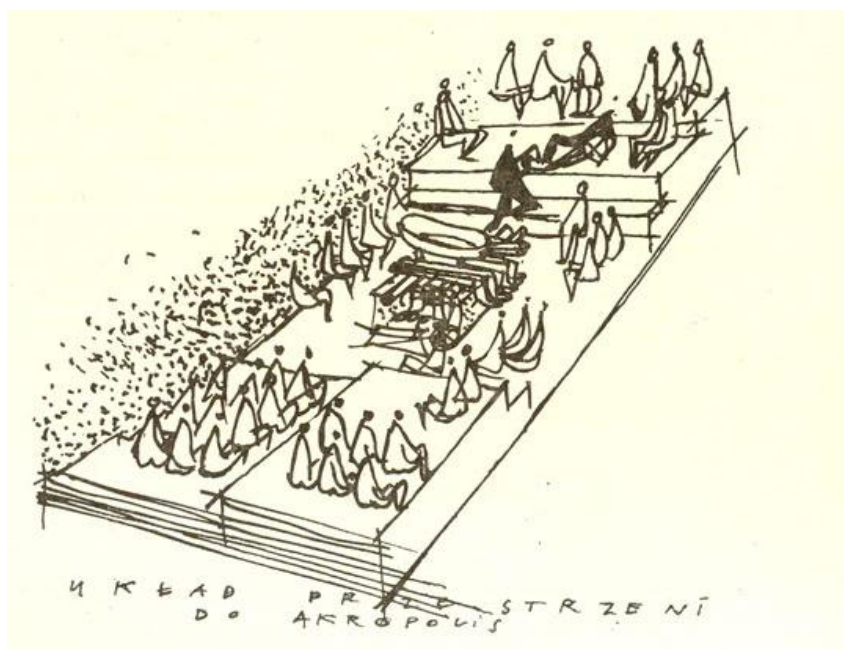
<sup>80</sup> Tadeusz Borowski (1922-1951): escritor e jornalista polonês. Durante a ocupação Nazista, foi prisioneiro em Auschwitz.

#### 4.4 A participação Ritual

Na relação com o espectador, há um ponto bastante importante para as pesquisas subsequentes de Grotowski. Pela primeira vez, ter-se-ia alcançado, ou esboçado, algo daquela relação “autêntica” com o público. Isso se deu por dois aspectos: por um lado, pela disposição espacial e pelo modo como os atores se comportavam frente ao público; por outro, pela superação daquela oscilação entre “derrisão e apoteose”, que não levava a um confronto radical com o mito. Esses impasses, impostos pela coparticipação e que redundavam em relação estéril, foram por fim superados, ainda que Grotowski não fosse de todo consciente nesse momento. Como em espetáculos anteriores, aqui os espectadores também estão distribuídos ao longo da sala, espalhados, e a ação cênica se dá em diversos planos, criando um espaço único. Como Grotowski propunha a aproximação com a crueza do espetáculo e, ao mesmo tempo, a separação e o distanciamento, como se o mundo encenado fosse o mundo dos mortos e o lugar dos espectadores, o mundo dos vivos (ou seria o contrário?), não há relação direta entre atores e espectadores. Esses últimos são de fato ignorados, como se fossem invisíveis – os olhares dos atores atravessam o espectador sem vê-lo. Essa proximidade física e distanciamento -no que concerne à ação dramática - provocavam reação peculiar no espectador, como a aparição de um fantasma, como um pesadelo, em que os mortos andam entre os vivos, com ações em diversas áreas do espaço, muitas vezes simultâneas. A proximidade física proporcionava efeito singular de estranhamento, ao passo que o fato de os atores ignorarem os espectadores, como que criava um abismo, uma distância que permitia, paradoxalmente, a “participação emotiva, direta mas emotiva” (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: 123).

Como o diretor reconhece, ao desistir de querer manipular o espectador, foi possível permitir ao público que desempenhasse seu papel. Seria como se esse espectador não fosse sequer aceito na cena, estando lá apenas para ver, observar, para ser testemunha. Cabe ressaltar: pode ser que essa consciência não estivesse plenamente desenvolvida, de modo que foi provavelmente a prática que permitiu ao artista pensar na ideia de um espectador como testemunha.

Grotowski mencionou, em entrevista a Richard Schechner, que a participação nas peças anteriores não levava o espectador a abandonar sua máscara diária (GROTOWSKI apud WOLFORD; SCHECHNER [org.], 2006: p.50). Ao querer reproduzir o ritual de modo externo, conduzir o público à interação direta, o diretor acabava por impossibilitar que a audiência desempenhasse seu papel original, ou seja, de observador. Ao colocá-los na função de loucos, como na peça *Kordian*<sup>81</sup>, ele simplesmente alterava a função natural de espectadores que observam. Embora esse problema tenha sido plenamente resolvido na peça *Dr. Fausto*, Grotowski admitiu que, ainda sem estar completamente consciente, fizera o mesmo em *Akropolis* (GROTOWSKI apud WOLFORD; SCHECHNER [org.], 2006: p.51).



**FIGURA 3** - Projeto de Jerzy Gurawski, 1962. Embora haja um foco no centro, a ação se desenvolve por toda a sala, na qual estão espectadores e atores em um espaço unitário (Instituto Grotowski<sup>82</sup>).

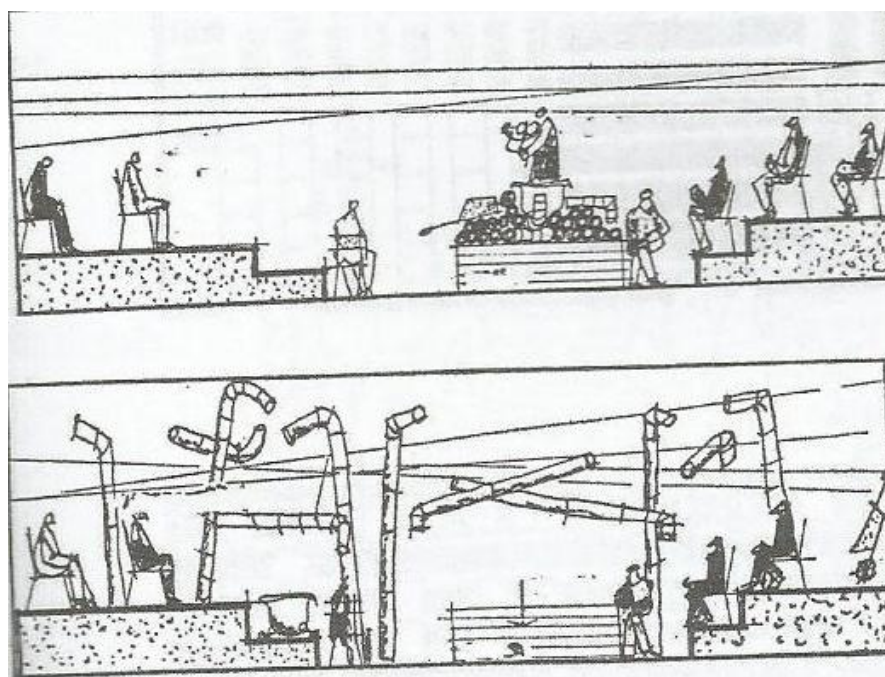
<sup>81</sup> A peça *Kordian*, baseada no texto romântico de Juliusz Słowacki, estreou em fevereiro de 1962. Na encenação, Grotowski transportou toda a história para a cena do Manicômio da peça, que assim funcionou como moldura do espetáculo. Dessa forma, atores e espectadores eram encarados como pacientes do hospital psiquiátrico. Desse modo, as cenas de *Kordian*, são apresentadas como delírios de loucos (cabe lembrar que, na figura de Kordian, há associação também a Cristo e aos aspectos da rebeldia e heroísmo romântico).

<sup>82</sup> Disponível no site oficial do Instituto Grotowski: <<http://www.grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-02>> Acesso em 10.set.2015.





**FIGURA 4** - Atores em Akropolis seguindo o boneco de Cristo cadáver. Ensaio de 1962: Maja Komorowska, Rena Mirecka, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jahółkowski, Andrzej Bielski, Barbara Barska e Zygmunt Molik (Instituto Grotowski<sup>83</sup>).



**FIGURA 5** - No início a sala está vazia, exceto pela presença de espectadores espalhados e pela pilha de sucatas com a banheira no centro. Na segunda imagem temos a cena final, com a construção de ferro por toda a sala. A caixa ao meio é o crematório onde os prisioneiros entram um a um em procissão seguindo o boneco do Cristo Salvador.

<sup>83</sup> Foto do Teatro Laboratório Disponível em: <<http://www.grotowski.net/en/media/galleries/akropolis-opole-1962-nr-inw350>> acesso em 20.jun.2015.

Outro fator referente a essa relação alcançada diz respeito ao modo da encenação de abordar o texto e propor o choque com o mito. Podemos ter uma ideia pensando na cena final: Cristo-Apolo Salvador aparece como um boneco destruído, seguido por uma procissão rumo ao crematório. Certamente, havia aí uma crítica a determinados valores cristãos e humanistas. Vendo as cenas do filme da peça<sup>84</sup>, podemos pensar se essa ideia de Cristo não carregaria, ela mesma, um mito que cega e conduz à morte coletiva. Como Motta Lima afirma, “não nos deparamos aqui com uma cena crítica e irônica” (MOTTA LIMA, 2012: p.354). Não haveria aqui a derrisão e o escárnio como ocorria nas peças anteriores. Seria mais blasfêmia que simples profanação. Os atores em procissão cantam, fanática e solenemente, como que em êxtase. O absurdo da cena enfatiza o lado trágico da situação e permite a confrontação com os mitos (MOTTA LIMA, 2012: p.354).

Para que isso funcionasse, além da distância imposta ao espectador, era preciso um trabalho específico por parte do ator. De fato, os atores treinam em busca de envolvimento pessoal com a cena, em nível instintivo, ao mesmo tempo marcado pela via da artificialidade. É difícil precisar exatamente esse trabalho, inclusive, ao pesquisar o material deparei com indicações, ao menos aparentemente, contraditórias. Flaszen, em texto sobre o espetáculo, escrito provavelmente em 1962 (certamente antes de 1964)<sup>85</sup>, afirma que o trabalho do ator é aqui marcado pelo uso da pantomima, porém buscando a expressão de impulsos vivos (FLASZEN, 2015: p.129). Haveria a confluência entre uma precisão e, ao mesmo tempo, a presença de elementos instintivos e internos do ator. Nessa artificialidade, contrapõem-se vozes a gestos, bem como as diferentes partes do corpo. Cria-se uma música no espaço com corpo e voz dos atores. De fato, ao assistir ao vídeo do espetáculo vislumbramos um uso bastante expressivo da voz e do corpo, para o que provavelmente tenha requisitado treinamento e preparo especiais.

---

<sup>84</sup> Trata-se do filme da quinta (e última) versão do espetáculo, gravado entre os dias 27 de outubro e 2 de Novembro de 1968 pela US television. Fonte: Enciclopédia do Instituto Grotowski < <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/akropolis>>. Acesso em 04.abr.2016.

<sup>85</sup> No livro *Grotowski e Companhia*, encontramos a descrição do espetáculo junto a outras peças, no texto intitulado “*Dziady, Kordian, Akropolis*, no Teatro das 13 Fileiras”. Ao final do texto lê-se “escrito antes de 1964” (FLASZEN, 2015: p.130). Esse trecho sobre Akropolis, com algumas modificações (ao menos na tradução para o português), aparece no livro *Para um Teatro Pobre* (edição brasileira de 2011).

A expressão dos atores, rica de toda espécie de deformações e da mistura de elementos contraditórios, está focada na comunicação de impulsos básicos. Vestígios de culturas misturam-se aqui em uma pasta quase animalizada: recursos expressivos biologicamente literais são combinados à composição convencional. Em “nossa Acrópole”, a espécie humana passa por um terrível espremedor. E a humanidade é lançada ao limite. (FLASZEN, 2015, p. 130)

Essa composição convencional e a biologia “literal” do ator permitem pensar em envolvimento de fato análogo ao ritual: como um *performer* “possuído” em transe, amparado por determinada estrutura (de certo modo, teríamos já aqui uma relação entre estrutura e espontaneidade?). É verdade que as noções de *ato total* e organicidade são posteriores a esse momento, esperamos apresentá-las adiante, sempre pautado em Motta Lima. Seja como for, Grotowski menciona que, nessa peça, haveria alcançado o que ele chamou de *ato total*. Embora esse também tenha sido um termo usado para definir o trabalho de Cieslak em *O Príncipe Constante*, surgindo dessa experiência de 1965. Em *Akropolis*, apresentada em diferentes versões entre 1962 e 1967, é possível que o encenador tenha introduzido algumas conquistas e abordagens de trabalho posteriores à estreia. Contudo, se considerarmos a afirmação de Molik, ator principal em *Akropolis*, as mudanças de versões deviam-se apenas ao fato da saída de atores e troca de elenco, o que acarretou mudanças no papel, sem resultar em grandes diferenças (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.218). Assim, em texto/conferência de 1968, Grotowski afirma que, na cena final de *Akropolis*, havia esse *ato total* de modo coletivo. Consideradas a afirmação de Molik e a citação de Falszen, podemos inferir que alguma “coisa” relacionada ao termo *ato total* já estaria presente, ainda que à época não fosse tão consciente. Grotowski assim expressa:

[...] se viram *Akropolis*, isso [o ato total] acontece na cena final, quando o cortejo vai em direção ao forno crematório; aparece ali aquele ato, que nesse espetáculo é coletivo, mas de algum modo presente. Se o ato tem lugar, então o ator, isto é, o ser humano, ultrapassa o estado de incompletude ao qual nós mesmos nos condenamos na vida cotidiana. Esmorece então a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro; o ator que fez isso alcança a inteireza. (GROTOWSKI, in FLASZEN; POLLASTRELLI [org], 2007, p. 134)

É verdade que, nessa citação de *Akropolis*, o diretor analisa, sobretudo, a peça *O Príncipe Constante*. Salvo todas as particularidades, podemos identificar certa proximidade no que diz respeito aos impulsos biológicos, citados por Flaszen, e à superação das oposições entre corpo e alma, instinto, sexo e cérebro aqui

mencionada. Tratar-se-ia de engajamento psicofísico do ator, que engloba camadas intelectuais, instintivas e corporais (em dado momento, Grotowski vai identificar isso como técnica do *transe*)<sup>86</sup>.

Molik define o trabalho em *Akropolis* como algo completamente diferente do que eles haviam explorado até então. Estavam em busca de algo novo, sem se aterem a pressupostos e convenções (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.229). Embora em *Sakuntala* houvesse também esse trabalho com a partitura, para Molik, em *Akropolis*, era algo mais artificial: em *Sakuntala* mais “orgânica”, com a partitura originada de improvisos<sup>87</sup> (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.229). Eis uma das contradições com a qual deparei. Talvez seja adequado entender “natural e orgânico” aqui como algo que está no lugar mais habitual do ator, não como a organicidade<sup>88</sup>. Ou seja, algo não distante do ser cotidiano do ator, ou que não exigisse empenho psicofísico radical.

Se Molik afirma que tudo foi composto artificialmente, isso não significa ausência da criação dos atores. Não só a questão física, mas também a fala transitavam com a precisão artificial, próxima ao canto:

[...] Foi um novo desafio para nós, encontrar uma nova expressão, um novo meio de expressão. Havia uma partitura que oscilava entre o canto e a fala. Tudo era exprimido como se houvesse notas muito específicas e tudo era novo para nós...

[...] era criado pelos atores, mas os atores criavam partituras artificiais. (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.219)

Outro elemento importante da peça foi o trabalho com as máscaras faciais. Seguindo as premissas do “teatro pobre”, os atores compunham com o próprio corpo, com seus músculos faciais construíam expressões fixas, congeladas, que permaneciam durante a peça como uma máscara. A máscara facial deveria possibilitar expressão da emoção humana, sem sentimentalismo, funcionava como uma espécie de distanciamento perturbador, algo como mortos-vivos. Isso obedecia

---

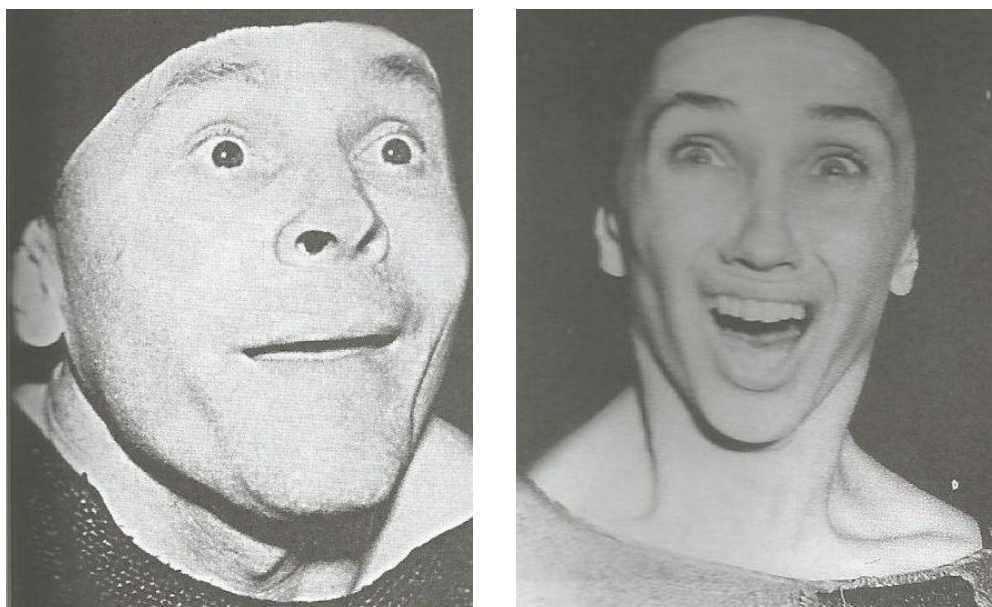
<sup>86</sup> Claro que as ideias de organicidade e *Ato total* são desenvolvidas a partir de *O Príncipe Constante*, e a tais ideias se ligam outras como *contato*. Quanto ao transe o termo também operou sob diferentes significados.

<sup>87</sup> Cabe destacar que artificial e orgânico aqui não diz respeito exatamente às definições de Grotowski. No trecho específico Molik associa “orgânico” com improviso espontâneo dos atores (não necessariamente com a organicidade). Ademais, seria contraditória com a visão de Grotowski, que via em *Sakuntala* a carência de um empenho interior e de uma dimensão psicofísica, sendo uma forma realizada pela forma. Ou seja, não era orgânico, no sentido que o encenador utilizará o termo.

<sup>88</sup> Tais questões ficarão mais claras no capítulo 6, quando tratarmos do trabalho de *O Príncipe Constante*.

à proposta da encenação, e esse trabalho não era método ou receita aplicada a todas as peças, e sim respondia à exigência do ofício naquele momento.

Segundo Slowiak e Cuesta, Grotowski pedia para que cada ator encontrasse um *slogan* pessoal que pudesse ser repetido internamente diversas vezes, como: “Todos estão contra mim”, “nunca vou chegar a lugar algum”. Para Grotowski, a expressão facial e as rugas eram frutos de intenções e pensamentos habituais ao longo da vida (SLOWIAK; CUESTA, 2013: p.160) Assim, ao solicitar que os atores encontrassem uma frase pessoal, buscava uma máscara que estivesse conectada à expressão particular de cada ator<sup>89</sup>.



**FIGURA 6** - Máscaras feitas por músculos faciais em *Akropolis*. Zigmunt Molik e Rena Mirecka (GROTOWSKI, 2011, p. 61)

Nesse sentido, apesar da aparente rigidez da expressão facial, não era algo apenas mecânico, e o trabalho demandava a criação do ator. Também Molik afirma que as máscaras foram inventadas individualmente (MOLIK apud CAMPO, 2012: p.220). Não eram máscaras que representavam apenas personagens, mas que foram criadas a partir de experiências pessoais.

Ainda que se buscasse essa dimensão pessoal e os impulsos para ação, ao longo do processo, o trabalho com a mímica foi bastante importante. Somente após certo domínio dos elementos da pantomima, que se pode trabalhar esses elementos

---

<sup>89</sup> Tal procedimento parece assemelhar-se ao realizado em *Dr. Fausto*, em que um trabalho introspectivo, com repetições de frases pessoais, era a entrada para o acesso a conteúdos inconscientes do ator. Cf. MOTTA LIMA (2012: p.125-6).

ligados aos impulsos. Em texto bem posterior ao período da feitura da peça e com uma visão retrospectiva, Grotowski diz:

Existiram períodos durante o trabalho de *Akropolis* nos quais procurávamos a expressão humana não sentimental em uma situação trágica. Representar a situação de prisioneiros em um campo de concentração em um registro sentimental seria faltar com qualquer modéstia e medida. Como reencontrar uma expressão humana que, em sua base, seja em um certo grau fria? Tomamos alguns elementos da pantomima, os mudamos de maneira que não fossem mais reconhecíveis como pantomima clássica. Os elementos frios eram sempre transformados dentro do ator e superados pelos seus impulsos vivos. Isso criava um conflito entre a estrutura e os impulsos vivos. Mas antes de chegar àquele ponto, trabalhamos longamente para assimilar os exercícios de pantomima. Trabalhamos sobre os signos da pantomima até que percebemos que esses signos funcionam como estereótipos que bloqueiam o processo dos impulsos vivos.<sup>90</sup> (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.171)

Essa escolha por uma artificialidade perturbadora alinha-se, de certa forma, também à proposta de um ritual, na medida em que não se buscava ilustrar algo, ainda que se abordassem temas próximos à contemporaneidade. Grotowski acreditava que seria impossível representar no palco a realidade de Auschwitz de modo mimético realista: “Nós não podemos representar prisioneiros, nós não podemos criar essas imagens no teatro. Qualquer filme documentário é mais forte” (GROTOWSKI apud WOLFORD; SCHECHNER [org.], 2006: p.51). Não havia ilusionismo realista: os figurinos foram feitos de sacos de batata. Essa elaboração não mimética não resulta, porém, em jogo lúdico como até então parecia ser explorado o elemento do ritual.

Ao fim da peça, após prisioneiros em procissão entrarem no forno crematório para a morte, os espectadores frequentemente não aplaudiam, permaneciam em silêncio. Como afirma Motta Lima, tal silêncio indicava a indignação do espectador, ou a adesão ao convite de autoanálise a partir do choque com o mito mostrado. Em todo caso, o silêncio apontava para a superação do teatro como entretenimento e como “obra de arte” (MOTTA LIMA, 2012: p.366) destinada à fruição, e concretizava em certa medida aquele “teatro ritual”. O trabalho com a pantomima e a estilização também parece convergir com a proposta de Wyspianski, que sugere a representação de esculturas e monumentos vivos: há algo de morte em movimento ou vida extática na expressão dos atores que lembram estátuas vivas, ou

---

<sup>90</sup> Cabe salientar: esse texto (*Exercícios*) provém de um encontro realizado em 1969. Noções bem diferentes – decorrentes das experiências de *Dr. Fausto*, *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum figuris* – operavam nesse período e provavelmente não estavam presentes no início das primeiras apresentações de *Akropolis*, que estreou em 1962.

marionetes expressivas, porém os impulsos e a dimensão instintiva atribuem vida densa e crua à expressão.

#### 4.5 Cena e ritual em Akropolis

Convém refletir em que medida se deu esse sucesso em *Akropolis*, no que diz respeito à instauração de uma relação autêntica com o público. Quando Grotowski inspirava-se no rito, na busca de reproduzi-lo externamente na cena, acabava por distanciar-se de alguns elementos do que podemos chamar campo teatral. Mas o que é o ritual? Ora, dentre outras coisas, o ritual é o diálogo, o contato com a tradição. Nesse sentido, ao operar no campo do teatro, Grotowski deveria considerar também a tradição na qual ele estava inserido não só no que diz respeito a mitos e grandes textos dramáticos, mas à forma teatral e às disposições, funções e relações que todo o aparato teatral historicamente propôs. Assim, ao abandonar a ideia de participação ativa, o espectador poderia ser observador e exercer sua função característica ao longo da história do teatro. Em *Akropolis*, os espectadores eram observadores da *performance* e testemunhas do contexto da peça (GROTOWSKI apud WOLFORD; SCHECHNER [org.], 2006: p. 52). Se considerarmos a afirmação de Brecht de que o teatro poderia até ter surgido ritual, e só se tornou teatro por ter abandonado este último<sup>91</sup>, vamos enxergar aí a ruptura instaurada pelo teatro na relação com o mito e também na relação entre os participantes. A antiga unidade é cindida, em nome de uma abordagem crítica que pressupõe um fazer e um olhar, uma teoria, uma reflexão e uma prática. Essa cisão é o questionamento racional frente ao mito, o questionamento do humano frente ao “Juízo de Deus”, a dimensão trágica da perda da ingenuidade primeira, da coletividade homogênea. Esse movimento corresponde à história de Tespis, em que o teatro teria surgido a partir do momento em que este, abandonando o coro e destacando-se na multidão, em vez de narrar começa a atuar em primeira pessoa. Tespis, o primeiro ator, instaura a diferença. Em termos de “ritual”, essa diferença permite que o coro se torne então espectador, há agora dois núcleos: da atuação e da observação. Ao deparar com a

---

<sup>91</sup>Grotowski menciona essa observação do diretor alemão no texto “Teatro e ritual” (in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.135)

alteridade de Téspis, o coro passa a enxergar-se como comunidade frente à diferença. Há na “origem” mesma do “teatro”<sup>92</sup> esse jogo de relação de identidade e alteridade. Ao mesmo tempo, há consciência do ato individual, da relação indivíduo e coletividade, a transgressão de Téspis. O teatro é, assim, a expulsão dos Ancestrais primordiais do paraíso, em nome do fruto da consciência. Crítica e crise frente à ingenuidade. Por outro lado, tudo aquilo que estava vinculado ao rito, como a manutenção da vida coletiva, a necessidade de ultrapassar as turbulências existenciais, é pouco a pouco abandonado no espetáculo, e redundando em teatro como mero entretenimento ou “obra de arte” desinteressada.

Grotowski nunca propôs a volta ao ritual antigo. Inspirou-se nele para, ao conhecer o passado, redescobrir o esquecido, elaborar algo não necessariamente novo, mas sim adequado ao seu tempo. Talvez um teatro-ritual (ainda que esse termo seja problemático, fiquemos com ele). É, pois, estudando o comportamento restaurado, o lugar ocupado por atores e espectadores na tradição teatral, que Grotowski vai alcançar seus intuitos. Talvez mais correto fosse dizer: o “ritual-teatral”. Para realizar um trabalho sobre si, e essa experiência radical de ato de conhecimento, é preciso dominar os procedimentos de trabalho, conhecer as ferramentas, agir no campo da sua própria especialidade, como diria Peter Brook<sup>93</sup>. Nessa medida, a arte será um “veículo”, ainda que estejamos na fase do Teatro dos Espetáculos. Há quem consiga alcançar um trabalho sobre si e uma experiência análoga pelas mais variadas formas, como por meio do disparo com arco e flecha, na tradição zen. O problema é estar no campo do teatro e buscar aprender danças xamânicas ou “selvagens” que demandariam uma vida para serem aprendidas. Os atores podem não saber dançar como os filhos de santo, podem não ter a “dança nos pés” ou “ginga”, mas alguma coisa eles sabem. E os que não souberem atuar, talvez saibam cozinhar, ou caminhar, ou simplesmente sentar. É por meio da própria área, do próprio ofício que se deve trabalhar. Creio que *Akropolis* e as peças posteriores apontam justamente para isso: buscar um trabalho artesanal no próprio

---

<sup>92</sup> Não quero afirmar que o teatro nasceu de uma única manifestação em um único lugar e tempo definidos. Utilizo aspas, pois se trata de uma das origens de um dos teatros, no caso o teatro oficial da Grécia. Opto por essa história/mito e por esse momento, pois, a despeito de se vincular a uma história hegemônica que não corresponde na sua totalidade àquilo que pode ser chamado teatro, desse momento creio que extraímos implicações radicais para pensar a relação indivíduo e sociedade, constituição do sujeito, mito e razão, religião, filosofia e ciência, aceitação, superação e transgressão.

<sup>93</sup> “O trabalho mais rico, não nos esqueçamos, é aquele que acontece no nosso próprio campo de especialidade.” (BROOK, 2011: p.72)



campo de atuação (no caso o campo é a atuação). Se o candomblé possui música, canto, dança, esses elementos estão aí, pois assim é a cultura que produz tal rito. Se a cultura teatral se estabeleceu na relação entre atores e espectadores, que são espectadores pela simples presença frente ao ato, talvez seja mais profícuo explorar aquilo que constitui a tradição na qual se está inserido, em lugar de imitar ritos “exóticos” e distantes. O rito se faz nas águas de seu próprio rio, ainda que vários rios possam surgir e desaguar na mesma fonte-mar.

Peter Brook salienta o fato de a peça ter exercido um profundo impacto sobre ele sem que se entendesse uma palavra do polonês. Podemos imaginar isso vendo o vídeo do espetáculo. Segundo Brook, os atores em *Akropolis* ultrapassam a barreira da comunicação racional:

Eles chegavam a um ponto no seu trabalho onde aquilo que eles estavam fazendo começava a se comunicar tão diretamente com cada um, que toda barreira linguística desaparecia. (BROOK, 2011: p.21)

E, a despeito de os atores não se dirigirem diretamente aos espectadores, o encenador britânico afirma que tinha uma “sensação física de estar em contato com os atores” (BROOK, 2011: p.21).

Essa questão aponta para dois aspectos do ritual: primeiro a experiência e o contato como algo que prevalece sobre a comunicação racional direta. Algo desencadeado pelo trabalho físico dos atores, os ritmos das ações, os tons de fala e canto, que permitem linguagem concreta e direta sobre o organismo do espectador. Da mesma forma, o engajamento psicofísico do ator, a convenção e o envolvimento de seus atributos biológicos, permitem uma presença não cotidiana, como o *performer* do rito diante da audiência de fiéis. A esse envolvimento liga-se o fato de o ator não precisar dirigir-se ao espectador: de fato, aqui e nas peças posteriores. Grotowski passa a criticar o “publicotropismo”, o ator que se orienta pelo público. A ideia é que o ator não deveria fazer *para* o espectador, mas *diante* do espectador. A questão de como a cena chega ao público seria preocupação e trabalho do encenador. Assim, os atores estão livres para explorar a si, no contato com “o *outro*” (a peça, os parceiros de cena), concentrados em um objetivo que é *fazer* e não mais *mostrar*. Teríamos uma aproximação com o rito, na medida em que tal *performance*,

no caso da atuação, tem a montagem no próprio ator<sup>94</sup>. Grotowski, anos mais tarde, definiu a diferença do ritual e do teatro a partir do lugar da montagem, em que se dava a *performance*: no ritual, a montagem se dava no interior do próprio *performer*, o entendimento para quem vê é pouco importante; no teatro, a montagem, o sentido, se dá na mente do espectador<sup>95</sup>. Assim, frente a um ritual, dificilmente um observador descreve uma história; muitas vezes ele não consegue compreender o que acontece, ao passo que os *performers* sabem exatamente o que e para quê estão realizando suas ações. Num espetáculo, todas as ações são organizadas para o entendimento ou experiência do espectador, a montagem se dá em sua mente. O ator poderia ficar assim dividido entre a necessidade de executar ações direcionadas à mente do espectador e a necessidade de um mergulho em ações mais literais e eficazes, do ponto de vista de um engajamento psicofísico de sua parte. Para conseguir intensidade ritual, talvez fosse preciso abandonar o “público-tropismo”, por isso o diretor teria papel importante para fazer a ponte entre atores e espectadores. Nesse sentido, a relação proposta com a audiência parece ser a justa medida, por manter – e ao mesmo tempo superar – os mecanismos do teatro, ultrapassar os truques de encenação, convertendo-se em ato radical e autêntico.

Outro aspecto que merece menção é a ausência de fé comum. Grotowski dizia que o rito era impossível devido ao fato de não existir mais um mito que funcionasse como eixo da coletividade. Mas a experiência de Auschwitz era recente, e ao mesmo tempo profunda, absurda e dolorosa. Provavelmente tal experiência ofereceu o terreno comum não só aos poloneses, como também à civilização ocidental do século XX. Há que se perguntar em que medida o sucesso da peça teria sido possível com outro tema. Essa “missa negra”<sup>96</sup> tinha seu próprio mito, bem real, de uma época.

---

<sup>94</sup> Isso ficará mais evidente quando analisarmos outras peças, sobretudo *O Príncipe Constante*. Apesar de todas as diferenças, penso que esse aspecto já se anuncia aqui pela relação estabelecida com o espectador.

<sup>95</sup> A esse respeito ver texto *El montaje en el trabajo del director* (GROTOWSKI, 1993).

<sup>96</sup> Peter Brook assim se refere à peça: *Akropolis* tem, para mim, alguma coisa da natureza perigosa de uma missa negra. Em uma missa negra- por mais que eu nunca tenha visto nenhuma- então digo que imagino que em uma missa negra vem um momento em que tudo o que é ostentatório, teatral e bizarro no ritual se torna insignificante, porque o mal mais puro se manifesta. De fato, eu tenho o sentimento de que, graças a uma mestria de elementos rítmicos profundos, a pulsação da vida, em um campo de concentração pôde se revelar claramente em *Akropolis* e eu senti algo realmente mal, realmente repugnante, alguma coisa que asfixia todo o pensamento e toda palavra. (BROOK, 2011: p.21-2)

## CAPÍTULO 5

### **Exercícios Espirituais I: Magia, ciência e religião. Uma possível dimensão terapêutica- “psicanalítica” no trabalho do Ator Santo.**

Quando pensamos em algo ligado à esfera de religiosidade, espiritualidade, mística, ritual, em um primeiro momento, parece que tocamos um campo do insondável, alimentado e movido por fé, crença ou, ainda, ingenuidade, frente a uma verdade encarada como absoluta, nas antípodas de uma disposição de espírito científica. Esta investiga causas, razões, realiza experimentos, valida ou não hipóteses, testa a “verdade”, transforma-a, derruba-a. Em tese, a ciência é sustentada por paradigmas. Paradigmas que balizam, e podem ser questionados, transformados, rompidos e, portanto, diferenciam-se do dogma da religião.

Haveria algo em comum entre ciência e ritual? Ciência e magia? Ambas vinculam-se ao critério de eficácia. Os mágicos, xamãs, eram os primeiros curandeiros, conheciam a ciência da natureza e das coisas que lhes permitia tratar os males, “naturais” e “sobrenaturais” da comunidade (talvez distinção essa sem sentido). Assim, o ritual era um ato social de múltiplas funções, inclusive médicas. Evidentemente que uma e outra – ciência e magia – são movidas por pensamentos distintos. Contudo, para assegurar a eficácia, precisam seguir determinadas regras: o médico-cientista ou o xamã-curandeiro não podem experimentar qualquer coisa sem seguir a rigor determinados parâmetros que vão permitir o sucesso em sua empreitada. Ainda que, no caso do cientista, isso signifique superar uma série de dogmas, o seu trabalho está apoiado em um modo de fazer, em procedimentos. A figura do alquimista resumiria bem a intersecção entre esses dois campos. Com isso, não é de se estranhar que Grotowski valorizava certa ideia de ritual, e ao mesmo tempo desenvolvia uma investigação que o impelia a novos paradigmas. Seu teatro passou a chamar-se Teatro Laboratório. Esse mesmo teatro era chamado por ele de *ashram*, algo como escola-eremitério hindu. Como cientistas de si mesmos, os yogues têm total conhecimento sobre o funcionamento de seu corpo, conhecimento advindo da tradição, mas também da experiência prática.

Laboratório e ritual são lugares em que se atrelam a prática e a busca pela eficácia. A ciência e, sobretudo, a filosofia acabam muitas vezes por serem

reduzidas a um conhecimento meramente discursivo e não prático, entendidas como algo apenas “teórico”, no sentido mais raso do termo, como que separado da realidade, da qual se aproximaria justamente a prática. Mas também aqui é preciso ter cuidado. Há uma faceta da palavra “teoria” que precisa ser retomada. De fato, Grotowski criticara o uso de teorias fora de contextos, discursos que não reverberam em mudanças na prática, conhecimento de biblioteca, tal qual a reprodução de ditos de Stanislavski como receitas. O artista polonês valorizava a prática como algo dinâmico, impossível de ser totalmente reduzida a método descritivo. Entretanto daí a se chegar à conclusão de que o trabalho de Grotowski não tinha fundo teórico parece apenas mais uma confusão, devido à confusão mesma que encontramos em torno da palavra “teoria” em seu sentido comum e vulgar. Entre a “metafísica e o artesanato”, há a palavra projeto, há pressuposições, volições, uma busca pela verificação de uma teoria, e pela (re)elaboração da própria teoria.

A palavra “Teoria” vem do grego: *Thea* + *horan* (thea= uma vista, horan=olhar, ver).<sup>97</sup> Teríamos algo como examinar, contemplar, inspecionar, a fim de compreender a “real” natureza do objeto mirado. Estaria ligado, portanto, a um saber “puro”, abstrato<sup>98</sup>.

Temos, então, teoria como que ligado ao “real”, porém afastado da realidade prática e concreta. Ora, o que interessava aos filósofos antigos? Justamente o conhecimento, estabelecer a verdade sobre os fenômenos. Nessa acepção teríamos uma dupla camada: se, por um lado, o saber teórico pode se afastar da realidade do dia a dia e pode ser pouco eficaz sobre ela; por outro, essa mesma realidade é o que muitas vezes se apresenta de forma obliterada, confusa, de modo que não corresponderia à natureza “real”. Esta não é aquilo que se mostra no dado imediato, ou melhor, imediatista. Seria preciso um olhar teórico para desvendá-la. Teoria seria, assim, uma visão correta, ou mais adequada. Nessa perspectiva, a prática cega seria o engano, e a teoria, a verdade por trás do engano. Isso é bem diferente de “teoria” entendida como mera suposição ou saber descolado da realidade.

De um lado, o ritual (e também o artesanato), um fazer-saber; de outro, o Laboratório. Creio que a ideia de ritual, ou ainda magia, requalifica certos desvios que ocorrem com a redução do entendimento da ideia de ciência, e esta por sua vez

---

<sup>97</sup> Dicionário etimológico online. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?teoria>>. Acesso em 12.jan.2016.

<sup>98</sup> JAPIASSÚ. Dicionário de filosofia. 2001, p.183 (documento eletrônico em pdf).

impele a uma atitude crítica frente à imutabilidade da “verdade” professada pelo ritual. No entanto, se algo é eficaz, não necessariamente se precisa saber por que ele é (pois às vezes isso não é possível) e sim saber quais meios permitem essa eficácia. Assim opera a magia. Em certa medida, assim opera também o artesanato que possui um saber, ou melhor, um fazer-saber sobre sua matéria.

Dessa forma, tanto ciência como magia e ritual estão ligados a um certo tipo de conhecimento, a um modo de fazer, uma técnica e um princípio de causalidade. Pautados em Marcel Mauss, poderíamos pensar em uma linha na qual se encontram a magia, a religião e a ciência. De forma geral, pode-se dizer que o rito mágico age sobre a realidade, por meio do princípio de causalidade. É menos uma “graça” dada por alguma entidade, um pedido feito por um fiel a um deus, e muito mais por uma operação “objetiva” sobre as forças externas da realidade. Uma vez feita tal operação com rigor, seguidos os preceitos necessários, invariavelmente a magia agirá sobre o mundo à volta. Temos aqui uma causalidade mágica. Já a religião tenderia ao apelo para deuses e divindades para conseguir seus objetivos, ou seja, devota-se aos deuses, busca por conciliação. Por outro lado, a ciência, justamente abandonaria essa devoção aos deuses para retornar ao princípio de causalidade, operando sobre a realidade, novamente sem intermediários. Claro que agora não se trata mais de causalidade mágica, e sim experimental (MAUSS, 2003: p.51)<sup>99</sup>. Nessa perspectiva, há muita relação entre ciência e magia, sobretudo, no que concerne a diferença frente à religião.

Retornemos agora à ideia da espiritualidade e *cuidado de si* na relação com o rito. Apontei anteriormente que o ritual antigo, mágico-religioso, vincula-se a inúmeras funções, dentre as quais a função de “cura”. Também a prática dos antigos filósofos atrela o exercício da espiritualidade à ideia “cura”. Ou seja, conhecimento e verdade conduzem à cura do indivíduo. Nesse sentido, poderíamos citar os padres do deserto, os terapeutas, o controle das paixões nos exercícios estoicos entre outras formas.<sup>100</sup> Esses apontamentos gerais servem para mostrar que há pontos de intersecção entre campos que em aparência são completamente distantes; e, em “essência”, opostos.

---

<sup>99</sup> Mauss refere-se a Frazer, ao abordar essa questão de ciência, magia e religião. Embora realize críticas ao último, penso que essa distinção, ainda que generalizante, pode nos ajudar a compreender as relações entre esses diferentes campos.

<sup>100</sup> E também, de modo diverso e com todo o cuidado crítico, as curas em terreiros, centros, igrejas etc.

A versão latina do grego *Epiméleia heautoû* é *cura sui*, o *cuidado de si*. Nessa mesma palavra “cura”, temos algo relacionado à noção de “cuidado”. Há aqui também o mesmo movimento circular da espiritualidade: cuida-se de si, transforma-se a si para alcançar a verdade, e esta – uma vez alcançada – transforma mais uma vez o sujeito. Cuida-se de si (*cura sui*) para alcançar a cura (libertação da enfermidade). “Cura” relacionar-se-ia tanto à meta, ao resultado final, quanto o processo por meio do qual (o cuidado) se atinge o objetivo.

Desse modo, podemos associar conhecimento, verdade, transformação de si à ideia de cura. Foucault apresenta uma série de correlações entre termos da filosofia antiga e da medicina. Uma série de expressões na literatura filosófica que não se reduz apenas à atividade do conhecimento (FOUCAULT, 2010: p.78). Assim, os filósofos antigos eram “médicos da alma”. Algo que hoje aparece na psicanálise e nas mais variadas linhas ligadas ao campo psicologia ou outras terapias (que se pese todo o mercado e tendências *new age* de propostas holísticas, *kitsch*, SPA e afins). Citando Epicteto, Foucault apresenta a crítica do filósofo direcionada aos seus alunos que teriam procurado sua escola apenas para:

[...] aprender, como diríamos, “filosofia”, para aprender a discutir, para aprender a arte dos silogismos, etc.: viestes para isso, não para obter vossa cura; portanto, antes de vos lançardes a aprender os silogismos, ‘curai vossas feridas, estancai o fluxo de vossos humores, acalmai vosso espírito’. (FOUCAULT, 2010: p.90)

Fica clara aqui a relação de conhecimento e cura. Mas também o ritual forneceria outra forma de *cuidado de si*. Foucault, ao afirmar que o *cuidado de si* não se reduziria à elite social, aos meios aristocráticos<sup>101</sup>, salienta o papel da religião como forma de prática de si. Nos grupos mais populares, menos favorecidos, encontrar-se-iam práticas de si “fortemente ligadas à existência, geralmente de grupos religiosos” e afirma tratar-se de grupos organizados em torno de cultos, com “procedimentos frequentemente ritualizados”. É possível inclusive enxergar no ritual uma dimensão pedagógica que, em certo sentido, trabalharia os mesmos aspectos que a filosofia:

---

<sup>101</sup> Embora formulado como “lei geral”, o ocupar-se consigo só poderia ser efetivado por um número limitado de indivíduos. Assim, esse ocupar-se consigo, tal como mencionado entre os filósofos greco-latinos seria um privilégio da elite. Foucault lembra a sentença lacedemônia: “é para podermos nos ocupar com nós mesmos que confiamos a cultura de nossas terras aos hilotas.” (2010, p.102). E acrescenta que não se pode ocupar-se consigo sem que se tenha uma vida que possa pagar pelo luxo do ócio. Apesar disso, em ritos e grupos religiosos, a prática de si poderia ser encontrada em grupos menos favorecidos.

Aliás, é esse caráter cultural e ritual que tornava menos necessárias as formas mais sofisticadas e mais eruditas da cultura pessoal e da investigação teórica. O quadro religioso e cultural dispensava um pouco esse trabalho individual de si por si. Entretanto, a prática de si, nesses grupos, era importante. (FOUCAULT, 2010: p.103)

O autor prossegue afirmando que, em vários cultos, os participantes impunham-se rígidas regras e disciplina, como abstinências muito precisas – alimentares, sexuais, e práticas penitenciais (FOUCAULT, 2010: p.103). Pierre Hadot, que sustenta que as práticas da filosofia antiga correspondiam a exercícios espirituais, também sugere que a pré-história de tais exercícios pode ser encontrada nas “tradições mágico-religiosas e xamânicas”, ainda que nesse caso se tratasse de técnicas ligadas a “transes catalépticos”, bem diferentes dos processos mentais de controle racional dos filósofos (HADOT, 2014: p.35-6). Conclui-se que a *espiritualidade*, à qual se liga a ideia de cura, atravessaria tanto os ritos mágico-religiosos quanto a filosofia e, certamente, poderia ser trabalhada em outros campos, com outras construções e configurações, além do contato com as tradições, como em terapias modernas, “psicanálises”, e – por que não? – na arte teatral.

Assim, nessa fronteira, ou melhor, nessa tensão entre magia/ritual e ciência, procuremos compreender o Laboratório de Grotowski – que se dedica à exploração metódica do trabalho do ator, o que não significa, cabe ressaltar, que o teatro seja disciplina científica. Contudo algo do rigor e da busca pela exploração e descoberta se faz presente na prática do teatro grotowskiano.

Neste capítulo, ao qual dedicarei de modo mais enfático a questão de espiritualidade, pretendo demonstrar esse trânsito entre diferentes disciplinas. Lembremos que Grotowski, por reconhecer certos limites, disse ter abandonado a ideia de ritual, posto que era impossível fazer o teatro ritual no contexto da sociedade contemporânea. Segundo citação dele, podemos inferir que essa transição ocorre entre as peças *Kordian* e *Akropolis*.

Após realizar crítica à dialética da derrisão e da apoteose, bem como à coparticipação (ativa, física ou psicológica), questões essas que estavam ligadas às peças *Os Antepassados* e *Kordian*, Grotowski afirma:

Já se esvaiu hoje o eixo das representações míticas, não há mais coparticipação verdadeira, portanto é preciso abandonar a ideia do teatro ritual. E passo a passo nos afastamos dessa ideia.  
Fizemos *Akropolis*, *Doutor Fausto* de Marlowe, *O Príncipe Constante*, depois a versão subsequente de *Akropolis*, por fim *Apocalypsis cum figuris*

e no decorrer do trabalho, passando por fases que se sucediam, constatamos que, uma vez que deixamos de lado a ideia de ritual, começamos de maneira *sui generis* a aproximar-nos do teatro ritual. (GROTOWSKI [1968] in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.128-9).

Como vimos no capítulo anterior, abandonada a ideia de manipular o espectador e abandonado o ritual, Grotowski afirmou que queria concentrar-se no trabalho do ator e esquecer-se do público. Isso pode parecer isolamento em um Laboratório – eremitério, espaço monástico-científico. Em certo sentido é; mas também não se pode deduzir disso que o espectador passou a ser desconsiderado ou, mais, que seu teatro deixou de tratar do problema do Outro<sup>102</sup>. Deixado o espectador, Grotowski sepulta a ideia que tinha de si como diretor, ou seja, havia aí certa renúncia à própria maneira como encarava o trabalho até então. Penso que foi nesse momento, centrado na pesquisa sobre o trabalho atoral, que a questão do Outro e do trabalho sobre si delineou-se. Se apresentamos *Akropolis* como certo modelo possível de teatro ritual, na renúncia mesmo a antiga ideia de rito; cabe lembrar que é a partir de *Dr.Fausto* que esse novo direcionamento ganha força. É nessa peça e nos textos produzidos no período de sua realização que encontramos algumas noções “clássicas” de Grotowski. Também aqui fica ressaltada a relação entre espiritualidade e cura. Um vocabulário por assim dizer médico-psicanalítico se faz presente no momento, ao lado de outro mais “místico”, com termos como o ator-santo.

## 5.1 Dr. Fausto

A imagem da personagem Fausto exemplifica bem os procedimentos adotados e o modo de encarar o trabalho desenvolvido no período. Nos textos da época, podemos encontrar noções bem conhecidas de Grotowski como *sacrifício*, *autopenetração* e *ator-santo*. Motta Lima apresenta as relações entre as palavras/

---

<sup>102</sup> Entendo que “esquecer o espectador” significou deixar de fazer uma obra voltada apenas para ele, deixar de ser um espetáculo encarado apenas como entretenimento. Embora haja concentração no trabalho sobre si, o objetivo era a atingir o Outro, que não seria nem o ator, nem o espectador, mas que diria respeito a ambos. Claro que haverá ainda uma série de limites e fracassos; e, talvez, somente com a noção de contato a partir de *O Príncipe Constante* que essa questão tenha sido resolvida.



conceitos adotados, os procedimentos realizados e a ideia da peça. Creio que seja importante retomar alguns aspectos. Realizo a análise a partir do estudo da pesquisadora, bem como de textos referentes ao período. Antes, porém, cabem algumas indicações sobre a peça e a história de Fausto em si.

A primeira aparição da personagem Fausto nas Letras seria na escrita em alemão em meados do século XVI. Fausto teria supostamente existido e seria um médico em Wittemberg (VILA in MARLOWE, 2011: p.12). A montagem de Grotowski utilizou o texto de Christopher Marlowe. Fausto é um erudito conhecedor de várias ciências, e em busca de um saber ainda “não experimentado” vende a alma ao Diabo. Misto de alquimista, feiticeiro e cientista, sua figura simboliza bem essa região de fronteiras entre ciência e magia, ritual e conhecimento. Em nome do conhecimento e da verdade, rebela-se contra Deus, ao fazer o pacto com Mefistófeles. Como escreve Barba a respeito da montagem de Grotowski, Fausto é “o santo contra Deus” que alcança seu ápice vivendo a crueldade de Deus (BARBA in GROTOWSKI, 2011: p.71).

O espetáculo estreou em 23 de abril de 1963, e o papel foi protagonizado por Zbigniew Cynkutis. Grotowski afirmou que esse foi o primeiro espetáculo “absolutamente tangível” do grupo (GROTOWSKI apud SCHECHNER; WOLFORD [org.], 2006: p.50). Embora nenhuma palavra do texto tenha sido alterada, o texto foi rearranjado em colagem para permitir a encenação<sup>103</sup>. Concentrar as atividades sobre as possibilidades criativas do trabalho atoral não significou negligência com a encenação, e o “esquecer-se” do público deve ser entendido com cuidado, agora que adentraremos em território no qual as palavras devem se encaradas de modo sutil, sem estereotípias. Aquela investigação espacial junto ao arquiteto Jerzy Gurawski permanecia de modo ainda a encontrar uma relação propícia com o espectador (como já pudemos notar em *Akropolis*).

A disposição espacial obedecia à remontagem das cenas. Grotowski ambienta toda a peça na cena específica da confissão de Fausto. Na montagem, ele convida os amigos para uma última ceia. O protagonista recebe o público, que de modo fictício é tratado como convidado para o jantar; juntos, sentam-se a duas mesas. O protagonista conta sua vida em episódios, que aparecem como flashbacks. Desse modo, Grotowski fez coincidir a função do espectador no

---

<sup>103</sup> É o que se lê no texto de Barba sobre a montagem da peça (in GROTOWSKI, 2011: p.63)

espetáculo com a função dramática na cena, criando mais “tangibilidade” e mais literalidade no ato (MOTTA LIMA, 2012: p.100). Lembremos que, ao menos desde 1962, o artista já apontava de modo claro para a necessidade de o espaço unitário e a ação dramática incluírem o espectador<sup>104</sup>, cuja função foi descaracterizada nessas participações. No capítulo anterior, apresentamos como Grotowski conseguiu abranger tal exigência, sem cair em participação superficial ou forçada. O diretor afirma, entretanto, que não era completamente consciente na época da realização de *Akropolis*, e somente com *Fausto* o problema teria sido totalmente superado. Referindo-se à peça *Kordian* e a essa relação problemática estabelecida, Grotowski apresenta os limites. Cabe lembrar, tratava-se aí de uma peça cuja ação dramática se realizava em um hospício, e as cenas eram como que delírios de loucos:

[...] nós ignorávamos o fato óbvio de que os espectadores estão, de qualquer maneira, desempenhando o papel de espectadores- eles são observadores! E quando nós os colocamos no papel de loucos, nós simplesmente perturbamos sua função natural como observadores- ou melhor- como testemunhas; em consequência suas reações não são naturais. A unidade de espaço, tempo e ação não se realizava [accomplished].<sup>105</sup>

Com *Fausto*, tal problema é superado pela abordagem do espaço e da ação:

Nós resolvemos esse problema quando fizemos Dr. Faustus, de Marlowe. Pela primeira vez nós encontramos uma situação literalmente [word-for-word] direta. A função dramática dos espectadores e a função do espectador como espectador eram as mesmas. Pela primeira vez nós vimos uma espontaneidade autêntica. A audiência era tratada como convidados de Fausto, pessoas procuradas por Fausto para que ele pudesse fazer uma análise de sua própria vida. Os espectadores estão ao redor de uma longa mesa e Fausto se relaciona com outras pessoas de sua vida em flashback. Foi absolutamente tangível.<sup>106</sup>

Teríamos, assim, um aprofundamento da experiência anterior. A unidade de tempo, espaço e ação são alcançadas e permitem a experiência “autêntica”. Cabe lembrar que essa unidade não diz respeito ao enredo, ao drama, no sentido

---

<sup>104</sup> Texto *A Possibilidade do Teatro* de 1962.

<sup>105</sup> “[...] we ignored the obvious fact that the spectators are anyway playing the role of spectators- they are observers! And when we put them in the role of madmen, we simply disturbed their natural function as observers- or, in the best case- as witnesses, in consequence their reactions were not natural. The unity of place, time, and action was not accomplished.” (GROTOWSKI apud SCHECHNER; WOLFORD [org.], 2006: p.49-50)

<sup>106</sup> “We solved this problem when we did Marlowe’s Doctor Faustus. For the first time we found a direct word-for-word situation. The dramatic function of the spectators and the function of spectator as spectator were the same. For the first time we saw authentic spontaneity. The audience was treated as Faustus’s invited guests, people whom Faustus seeks so that he can make an analysis of his own life. The spectators are around a long table and Faustus, with other people from his life, arranges for them a flashback. It was absolutely tangible.” (GROTOWSKI apud SCHECHNER; WOLFORD[org.], 2006: p.50)

“aristotélico”, mas trata-se de uma unidade dos mundos fictício e real, dos espectadores e atores/personagens.

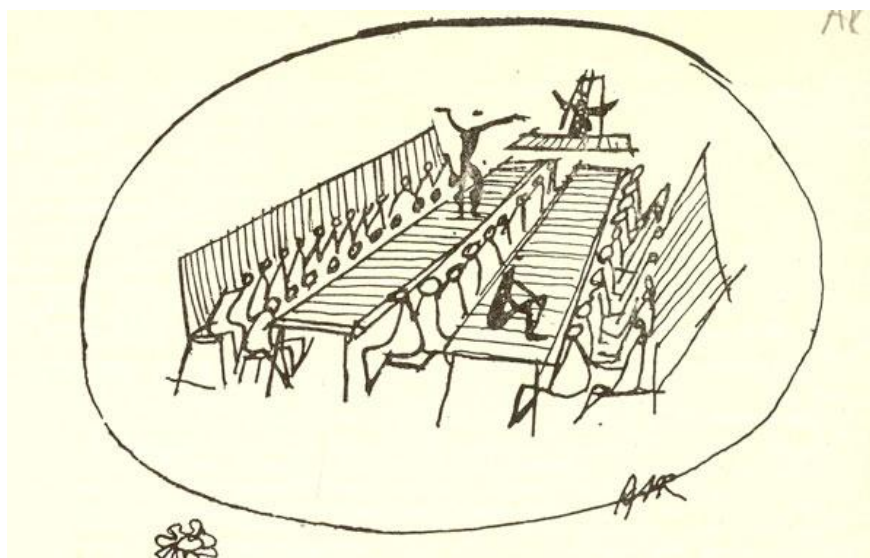


FIGURA 7 - Projeto de cenografia de Jerzy Grotowski para o espetáculo. Imagem disponível em: <<http://www.grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-grotowski-projects-04>>. Acesso em 10.jan.2016.

Na história original, Fausto se arrependeria de ter vendido a alma ao Diabo. Mas, como afirma Barba, na montagem essa é uma luta aberta em que o santo encontra Deus. Fausto é condenado, e é de certa forma vencedor: “Ele é o vencedor – moralmente. Embora tenha pagado um preço alto por essa vitória: o martírio eterno no inferno, onde tudo lhe é arrancado, até a sua dignidade.” (BARBA in GROTOWSKI, 2011: p.71).

Há o trabalho sobre o arquétipo do santo, do sacrifício e do mártir. Ao mesmo tempo a ridicularização da ideia habitual do que viria a ser um santo. Na confissão, Fausto assume como pecado aquilo que é comumente visto como virtude, “os seus estudos teológicos e científicos”, ao passo que assume como virtude aquilo que é visto como “pecado”: seu pacto com o Diabo. Fausto é santo, pois é fiel ao seu princípio, um santo contra Deus, por Deus. Com relação ao arquétipo e certa relativização deste, podemos nos perguntar em que medida o trabalho corresponde ou não àquela *dialética da derrisão e da apoteose* utilizada anteriormente e criticada por Grotowski no texto *Teatro e Ritual*. Penso que a crítica de Grotowski não é à ideia de arquétipo em si ou à tal dialética, mas ao modo como eram abordados. No mesmo *Teatro e Ritual*, encontramos a valorização de textos românticos e a relação que ele passou a ter com textos. Essa relação só pode ser entendida a partir da

nova ênfase que o diretor dava ao trabalho com os atores. Não se tratava mais de mostrar o arquétipo, e sim de encarná-lo.

A tangibilidade do espetáculo, à qual Grotowski referiu-se, também se devia a uma literalidade do ato. Além de o espectador ser tratado como espectador de teatro e convidado da confissão de Fausto (coincidindo assim a unidade de tempo e lugar nos planos da *performance* e do drama), a revelação de algo profundo por parte do ator, desconhecido, de sua natureza íntima, permitia contato mais direto com o espectador. Não se tratava tanto de abordar o arquétipo, como inicialmente era feito, como um cálculo frio, mas cabia agora ao ator encarná-lo, apresentá-lo em seu organismo, confrontando-se com ele (e com as próprias memórias e associações pessoais). O ator realizava esse ato, esse confronto diante o espectador, e isso era uma espécie de convite a que este fizesse o mesmo: confrontar-se com o mito, testar suas verdades, realizar autoanálise. Era no organismo do ator que se encontraria o terreno comum no qual espectadores e artistas poderiam compartilhar experiência.

No caso do processo de *Dr. Fausto*, esse trabalho se conectava a experiências e lembranças dolorosas:

Se começarmos a trabalhar numa montagem, ou num papel, violando nossas individualidades ou procurando por coisas que possam nos machucar profundamente, mas que ao mesmo tempo nos deem uma sensação de purificação da verdade e que finalmente tragam a paz, então acabaremos inevitavelmente nas *representações coletivas*. É preciso estar familiarizado com esse conceito para não perder o caminho quando o encontrarmos. Mas esse caminho não pode ser imposto a alguém antecipadamente. (GROTOWSKI, 2011: p.33)

Ao final da peça, no monólogo de Fausto, pode-se notar algo do que viria a ser o chamado *ato total* ou ao menos uma relação autêntica, distinta. Retomada a citação anterior:

[...] Os espectadores estão ao redor de uma longa mesa e Fausto se relaciona com outras pessoas de sua vida em flashback. Foi absolutamente tangível. Se, por exemplo, ele diz “agora vocês vão ver a cena quando eu me encontrei pela primeira vez com o Diabo. Eu estava sentado na cadeira deste modo, e estava ouvindo uma canção.” Então há uma canção e diante dos espectadores alguém aparece [comes in]. A confissão foi [era] autêntica porque o ator realmente mobilizava associações de sua vida. Ao mesmo tempo em que ele fazia a confissão de Fausto com o texto, ele realizava a sua própria confissão, muito drástica, mas disciplinada confissão.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> “[...] The spectators are around a long table and Faustus, with other people from his life, arranges for them a flashback. It was absolutely tangible. If, for example, he were to say, “now you will see the scene when I first met the devil. I was sitting in a chair like this, and I was listening to a song.” Then

Ao redor da mesa, dois atores, dentre eles Zigmunt Molik, faziam o papel de espectadores e diziam algumas poucas falas para *Fausto*. Em entrevista, o ator afirma a respeito da peça:

Foi uma das apresentações mais marcantes para mim, justamente porque eu não estava na apresentação. Eu estava na plateia e fiquei tão impressionado com tudo, embasbacado mesmo. [...] Não dava para assistir normalmente; era como se estivéssemos sendo tragados. Estava sentado com o público, mas fiquei muito tocado com aquilo. Era uma experiência absolutamente extraordinária de transformação do tempo presente, transformação do local, transformação de tudo. Não sentíamos que estávamos assistindo a uma apresentação e sim a algo tão incomum que parecia ser sublime, estar fora da terra, algo impossível, em algum lugar outro, e não sabíamos que lugar era esse. (MOLIK, 2012: p.224).

A descrição sugere uma experiência que ultrapassava a de um simples espetáculo. Diversos recursos cênicos como operações no espaço, certa inserção do espectador no drama, já se desenvolviam em trabalhos anteriores. Vale lembrar que também aqui a referência a Cristo aparece, por meio de imagens que aludiam à iconografia Cristã, como a virgem com seu filho. Da mesma forma, a questão da luta de opostos e superação da dualidade, aparecem novamente: havia dois Mefistófeles, um homem e uma mulher, que se referiam também ao Anjo Bom e Anjo Mau do texto original.<sup>108</sup> Com essas constantes apontadas, tudo indica que foi justamente o trabalho com o ator, com seus motivos íntimos, que tenha proporcionado essa experiência, como a descrita por Molik. Essa literalidade, que se assemelha em certo sentido a algo de “ritual”, e a confissão de Cynkutis foram alcançadas por todo um processo, este também “ritual”, no qual a renúncia, bastante valorizada por Grotowski, tinha papel fundamental. De maneiras diversas, a ideia de renúncia vai pautar também as investigações das peças posteriores do artista.

---

*there is the song and in front of the spectators someone comes in. The confession was authentic because the actor really mobilized the associations of his life. At the same time he made Faustus's confessions with the text, he accomplished his own very drastic but disciplined confession.*” (GROTOWSKI, In SCHECHNER; WOLFORD [org.], 2006: p.50)

<sup>108</sup> Para informações sobre o espetáculo: <<<http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/dr-faustus> >>. Acesso em 10.dez.2015.

## 5.2 Treinamento espiritual

Nesse momento, para compreender aspectos poéticos e elementos da peça se faz necessário valorizar aquilo que subjaz ao espetáculo. A encenação é resultado de um processo, sem abarcar todo o processo. Assim, chegamos ao ponto que mais interessa, em que poética e trabalho sobre si, ou se quisermos, poética e espiritualidade fundem-se. É preciso que se desloque o foco da parte visível do teatro (espetáculo), para a parte invisível (a sala de ensaio). Cada vez mais, os textos do diretor deixam de se referir a encenação apenas, para envolver o trabalho técnico/cênico e pessoal – dos atores e atrizes. Não só no que concerne a exercícios, pode-se ver agora um discurso ligado a uma ética de trabalho.

Se desde *Sakuntala* havia um treinamento e se, em *Akropolis*, inicia-se um treino contínuo não necessariamente ligado ao espetáculo, em *Dr. Fausto*, delineia-se de modo mais claro um trabalho de pesquisa íntima e pessoal do ator. Essa mudança pode ser percebida na descrição de Cinkutis, ator que interpretou Fausto:

Até esse ponto, o ator era um homem a ser usado durante o espetáculo, manipulado, as soluções eram sugeridas para ele. Durante o trabalho em *Dr. Faustus*, ele começou a ouvir os atores. Ele estava escutando, vendo, tentando fixar algo quase impossível de fixar, pontos podiam não ser esteticamente interessantes, mas que eram importantes como parte do processo. (CINKUTIS apud KUMIEGA, 1985: p.131)<sup>109</sup>

Grotowski teria começado a trabalhar por períodos mais longos com cada ator individualmente (MOTTA LIMA, 2012: p.100). Os textos do período apontam para um ator que deveria não se limitar a ser um artista habilidoso, para realizar a composição artificial da cena. O ator deveria ter o domínio do corpo, para poder vencê-lo, anulá-lo, ou melhor, desbloqueá-lo. Talvez seja aqui que a chamada *via negativa* comece a operar. Não se trata mais de ensinar ao ator, mas de detectar o que obstaculiza o processo criativo. Há aí uma aposta no organismo do ator, na possibilidade criativa da “natureza”. Contudo, o corpo ainda é visto como algo a ser domado. Motta Lima salienta que se a busca é por uma união psicofísica, ela parece ser pela adição de dois polos vistos ainda como separados (2012: p.93). Para essa

---

<sup>109</sup> A tradução utilizada é de Motta Lima (2012, p.100). No original, em inglês: “[...] Up this point the actor had been a man to be used during performance, manipulated, his solutions suggested for him. But during the work for *Dr. Faustus*, he began to listen to the actors. He was listening, watching, trying to fix something almost impossible to fix, points that may not have been aesthetically interesting, but were important as part of the process.” (CINKUTIS apud KUMIEGA, 1985: p.131)

tarefa eram exigidas renúncia e capacidade de auto-observação por parte do ator. De fato, o trabalho se aproxima de uma esfera “psicanalítica”, com exercícios de concentração e relaxamento que visavam a despertar vivências pessoais íntimas, memórias e associações muitas vezes dolorosas, reprimidas, esquecidas pelos atores, para fazer emergir um material inconsciente com o qual se pudesse fixar posteriormente em uma partitura de cena. É nesse contexto que aparece a ideia de *ator santo*. Um ator que deveria sacrificar-se diante do espectador. Essa noção de *ator santo* está ligada tanto a alguns procedimentos que descreverei adiante, quanto, em parte, àquela “santidade” do personagem *Fausto*.

Em torno da noção de *ator santo*, encontramos empregados por Grotowski uma série de termos que Motta Lima vai analisar. Destaco alguns: *autopenetração*, *personagem como bisturi*, *transgressão*, *excesso*, *doar-se*, *sacrifício*, *transe*, “*sugestão*”, “*ideoplástica*”, *anatomia do ator*<sup>110</sup>. Interessante notar justamente essa intersecção no vocabulário da época entre elementos ligados ao campo da “religiosidade” e ao campo médico-psicanalítico (ecos do jovem Grotowski, interessado em psiquiatria, yoga e teatro). A *autopenetração*, um mergulho e estudo sobre si, seria condição para a realização/elaboração da cena e seria viabilizada tanto pelos exercícios psíquicos (também chamados espirituais) quanto pelo papel/personagem que ajudaria o ator nessa caminhada interior de autodescoberta:

Mas o fator decisivo nesse processo é a técnica de auto-observação do ator. Ele deve aprender a usar o seu papel como se fosse um bisturi cirúrgico para dissecar-se. Não é uma questão de se retratar sob certas circunstâncias dadas, ou de “viver” em parte; tampouco se trata de impor uma atuação distanciada, baseada num cálculo frio, como no teatro épico. O importante é fazer do papel um trampolim, um instrumento para estudar o que está oculto atrás da nossa máscara diária- o âmago da nossa personalidade- para que seja sacrificado, exposto. (GROTOWSKI, 2011: p.28)

Em certo sentido, a personagem e o texto funcionariam como ferramentas para o trabalho sobre si. Em lugar de buscar responder “O que eu faria se estivesse em tal circunstância?” Para fazer um papel convincente, busca-se descobrir algo oculto e profundo de si, no confronto com esse material (personagem e texto), ainda que de modo indireto, por associações. Encontramos em Flaszen a definição de atuação como ato cerimonial de autoconhecimento. A longa citação pode nos ajudar a compreender de que se tratava essa atuação:

---

<sup>110</sup> O texto básico fonte é *O Novo Testamento do Teatro*, “entrevista” concedida a Eugênio Barba (GROTOWSKI, 2012).

Se – suponhamos – [o ator] faz um comandante que morre em batalha, não procura reproduzir em si a imagem de um verdadeiro comandante que realmente está em agonia no tumulto do combate; não procura o que aquele pode sentir e como se comporta, para depois viver e reproduzir subjetivamente no palco de modo crível, orgânico esse conhecimento de algum modo objetivo sobre os comandantes agonizantes. Ao contrário, no próprio fato de que alguém se imagine como um comandante agonizante poderá encontrar-se a própria verdade, o que é pessoal, íntimo, subjetivamente deformado. E então, por exemplo, representará o próprio sonho de uma morte patética; a nostalgia de uma manifestação heroica, a humana fraqueza de sublimar-se às custas dos outros; desvelará as próprias fontes, uma após a outra, como se desnudasse o tecido vivo. Não recuará devendo violar a própria intimidade, os motivos pelos quais se envergonha. Ao contrário o fará até o fim. É como se oferecesse literalmente- a verdade de seu organismo, das experiências, dos motivos recônditos, como se oferecesse aqui, agora, *diante dos olhos dos espectadores*, e não em uma situação imaginada, no campo de batalha. E assim responderá à pergunta: como ser um comandante, sem ser um comandante? Como morrer em batalha, sem combater, nem morrer? Cumprirá o ato de desnudar-se dos próprios conteúdos secretos, de sacrificar as falsidades superiores no altar dos valores. (FLASZEN in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.89)

A esse ator santo Grotowski opõe o ator cortesão. Na entrevista a Eugenio Barba podemos notar uma crítica a aspectos de suas produções precedentes. Criticou o teatro rico, passando a valorizar o encontro entre ator e espectador em um “teatro ascético”. Na crítica ao ator cortesão, podemos entrever uma revisão no que diz respeito ao entendimento sobre o mero ator habilidoso. Este, com certa experiência, conheceria todos os “truques” de atuação com os quais poderia realizar combinações para impressionar o público, compondo um “arsenal” que não passaria de uma coleção de clichês. Grotowski vai mais longe na analogia: esse ator cortesão, habilidoso, pode oferecer, com seus “truques”, prazer ao espectador, da mesma forma que um prostituto conhecedor de certas técnicas. Trata-se simplesmente da “existência do corpo”. Já o ator santo *doa-se* em ato de amor frente ao espectador. Essas palavras podem parecer banais ou piegas e ingênuas; no fundo, como dizia o diretor, era isso mesmo. Esse *doar-se* era o *autossacrifício*. Tratava-se justamente da “não existência” do corpo, sua anulação para o fluir do que se chamava na época de impulsos vivos. É importante notar aqui certa negatividade atribuída ao corpo. Isso levava ainda a dominação do corpo a favor de uma expressão psíquica (algo que será superado em *O Príncipe Constante*).

A exposição do âmago da personalidade é o próprio ato de *doar-se*. Como isso exige superar estruturas arraigadas, questionar certezas íntimas, o que não era um trabalho fácil, era chamado *sacrifício*. Eis porque esse ator idealizado, tal como Fausto, é santo. Alguns aspectos ligados a esse trabalho foram criticados



posteriormente, mas *grosso modo*, o texto de Flaszen resume bem o que seria o trabalho de atuação daí em diante. Por enquanto, gostaria de reter a questão do *doar-se*. Esse mergulho em si, essa autopenetração para o sacrifício, liga-se ao doar, que pressupõe dar algo a outrem, nesse caso, entregar-se a “si mesmo”, completamente a outrem. O ator não é só o sacerdote que oferece um sacrifício, ele é a própria oferenda. Isso implicava conhecimento de si e renúncia. Sem renúncia e passividade, esse “si mesmo” reduz-se a mera exposição do ego, ao narcisismo.

A realização desse ato a que nos referimos, de interiorização e desnudamento, exige uma mobilização de todas as forças físicas e espirituais do ator, que deve estar em um estado de prontidão total e disponibilidade passiva que permita uma partitura de atuação ativa. É preciso recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo nesse processo é a humildade ou uma predisposição espiritual: não fazer algo, mas abster-se de [não] fazê-lo. Senão o excesso se torna impudência ao invés de sacrifício. Isso significa que o ator deve atuar em um estado de transe. (GROTOWSKI, 2011, p. 29)

Essa dupla negativa é importante. Na tradução de Ivan Chagas temos “*não fazer*, mas *abster-se* de fazê-lo”. Isso significaria *não fazer* e pode mudar o sentido. De fato, a “disponibilidade passiva para realizar uma partitura ativa”, é um *fazer*. Um fazer que não é uma escolha fácil, do “ego”. Mas um *fazer* que resulta da dupla negativa, do abster-se de *não fazer*. Por isso é excesso, é ultrapassar a si mesmo.

É possível verificar essa questão cotejando com outra versão do texto e com outro trecho/ texto da mesma tradução. Em Ivan Chagas, temos: “A prontidão passiva é o estado de espírito desejável para realizar um papel ativo, um estado de espírito no qual, ao invés de ‘não querer fazer isso’, o ator ‘resigna-se a não fazer isso’.” (GROTOWSKI, 2011: p.13). Em Berenice Raulino,<sup>111</sup>: “O estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual ‘não se quer fazer aquilo’, mas antes ‘renuncia-se a não fazê-lo’.” (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.106). Isso impediria que a introspecção e a ação de doar-se se convertesse em simples narcisismo. Assim, a ação do ator não é voluntarista, mas quase que resultado de um dever, uma renúncia.

Quanto ao *transe*, Grotowski pouco explica, mas aponta algumas características, em *Em busca de um Teatro Pobre*:

---

<sup>111</sup> Talvez aqui o problema não seja tanto a tradução de Berenice Raulino ou de Ivan Chagas, mas do material a partir do qual eles realizaram a tradução: Berenice Raulino utilizou a versão italiana, provavelmente revisada e preocupada em manter mais fielmente a ideia de Grotowski, enquanto Ivan Chagas traduziu da versão em inglês.

O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica do “transe” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de “transiluminação”. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.106)

Motta Lima estabelece a relação da figura de Fausto com a ideia desse ator santo. Gostaria também de propor um paralelo de modo esquemático:

| <b>Dr. Fausto</b>      | <b>Ator santo</b>                     |
|------------------------|---------------------------------------|
| Busca pela verdade     | Conhecimento de si (verdade)          |
| rebelião contra “Deus” | luta contra suas estruturas psíquicas |
| pacto com o Diabo      | assimilação com “sombra” e doar-se    |

Essa correlação não está distante de uma ideia geral do percurso “terapêutico” e de autoconhecimento, aproxima ainda mais a prática do período a linhas da psicologia/psicanálise. Deixarei essa análise para adiante. Essa exposição do que é oculto, essa revelação, implica abandonar as máscaras cotidianas e aceitar características nem sempre aceitas da personalidade e impulsos reprimidos. Eis um dos motivos da passividade.

Outro ponto era que a mesma passividade permitia que o conteúdo inconsciente emergisse para a criação da cena. Como em associações livres e outros recursos terapêuticos, psicanalíticos, em que o paciente deixa “escapar” elementos inconscientes. Assim, o ator revela sua intimidade, desnuda-se, dissecase com o “personagem bisturi”. Ao reviver memórias, associações pessoais, íntimas, a cena converte-se em ato radical em que o ator está de fato implicado, mais como pessoa que artista. Todo esse trabalho exigia ambiente protegido, seguro, onde a confiança mútua entre ator e diretor pudesse levar ao desnudamento, à autopenetração. Provavelmente esse era um dos motivos dos longos ensaios individuais com os atores.

### 5.3 O Processo

No trabalho com o grupo, além dos exercícios técnicos como ginástica, acrobacia e estudos pantomímicos, havia os chamados exercícios psíquicos (MOTTA LIMA, 2012: p.125). Motta Lima apresenta alguns importantes elementos, encontrados na entrevista de Grotowski a Barba, posteriormente cortados pelo diretor na publicação de *Em busca de um Teatro Pobre*, em 1968. Segundo a pesquisadora, nesses textos encontram-se algumas descrições e análises de procedimentos de trabalho que sugerem a relação entre as técnicas do yoga e técnicas psicoterapêuticas (MOTTA LIMA, 2012: p.124). Não descreverei aqui em pormenores tais trabalhos, interessa ressaltar que para alcançar aquele “transe” os atores deveriam praticar exercícios psíquicos que permitissem a descoberta de seus motivos dolorosos, psicanalíticos<sup>112</sup>. Grotowski afirmou que os elementos fundamentais do transe eram “atitude introspectiva”, “relaxamento” e “concentração de todo organismo na região do coração” (apud MOTTA LIMA, 2012: p.125). Na atitude introspectiva, havia um trabalho com *slogans* pessoais: o ator deveria encontrar tais fórmulas, os motivos ligados à personalidade particular (MOTTA LIMA, 2012: p.126). Motivos íntimos, dolorosos, que regulam a vida do ator, como “sou pior que os outros”, “nunca vou conseguir”.<sup>113</sup>

O relaxamento permitiria o acesso aos motivos íntimos e aos conteúdos psíquicos. Também nesse estado de relaxamento:

O ator deveria pensar por meio de associações de ideias muito lentas, apoiando-se em recordações ou sensações que o feriram em seu íntimo. O instrutor observava quais partes do corpo começavam, através de micromovimentos, a “viver”. Depois ele sugeria ao ator que pensasse com uma determinada parte de seu corpo sem que esse “pensamento-movimento” se transformasse em uma composição. Gradualmente, a “vida” se estenderia a todo o corpo e, “no final o ator ‘pensa’ com o corpo que adquire uma expressividade devida a micromovimentos”. (MOTTA LIMA, 2012: p.126)

---

<sup>112</sup> Para análise fecunda e completa, cf. Motta Lima (2012: p.123-63).

<sup>113</sup> Como vimos no capítulo anterior James Slowiak e Jairo Cuesta afirmam que tais slogans também foram utilizados para a construção das máscaras faciais em *Akropolis*. (SLOWIAK; CUESTA, 2013: p.160)

Por fim, a concentração na região do coração significava, a partir do sugestionamento, transferir o “eu consciente da cabeça para a região do coração” (MOTTA LIMA, 2012: p.127). Talvez aqui se visasse a um trabalho mais livre do controle do ego e da mente ator.

Todo esse trabalho (de relaxamento, sugestionamento e alusões) conduzia a um processo de descida ao mundo do inconsciente. O próprio diretor refere-se à atuação como espécie de “psicanálise”:

O ator que, mergulhando em si mesmo, se sacrifica e revela seus aspectos mais íntimos – e mais dolorosos, que não se destinam aos olhos do mundo – deve estar pronto para manifestar o menor dos impulsos. Ele deve ser capaz de exprimir, através de sons e movimentos, aqueles impulsos que oscilam na fronteira entre o sonho e realidade. Em resumo, ele deve estar apto a construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, assim como um grande poeta cria sua linguagem psicanalítica com palavras. (GROTOWSKI, 2011: p.27)

De fato, não são muito claras as indicações de como se dava esse trabalho por parte dos atores. Devido a mudanças, e mesmo omissões, efetuadas por Grotowski em seus textos, corremos o risco de confundir práticas e investigações realizadas em momentos distintos. Contudo alguns aspectos podem ser apresentados, baseados na análise feita por Motta Lima. A pesquisadora realiza um confronto de duas versões de textos de Grotowski, na qual a segunda apresentava algumas omissões. Tratava-se de fragmentos da entrevista a Eugenio Barba, *O Novo Testamento do Teatro*. Essa entrevista foi publicada no livro *Alla ricerca del teatro perduto*, em fevereiro de 1963 (MOTTA LIMA, 2012: p.87). A pesquisadora aponta para o fato de que, na entrevista, aparecem dois fragmentos em que os procedimentos descritos não se repetem mais em lugar nenhum nos textos do artista: fórmulas ligadas a reações instintivas e um trabalho baseado no sugestionamento (MOTTA LIMA, 2012: p.132). Uma série de procedimentos/conceitos é descrita como: “posição do cocheiro”, “sugestionamento”, “nós de expressividade”. Ao que tudo indica, esses termos estariam ligados a outros bem conhecidos no período, alguns dos quais foram mantidos na publicação posterior: *autopenetração, sacrifício, transe, ator santo, doar-se...*

Motta Lima escreve que, em uma de suas conversas informais com Flaszen, este teria dito que Grotowski inicialmente tinha interesse por hipnose. A pesquisadora reconhece que, frente a esse fragmento do texto ligado ao sugestionamento, esse dado da hipnose referido por Flaszen na conversa teria,

assim, certa importância. Então, em visão retrospectiva, dedica-se a procurar pistas de procedimentos em textos, inclusive posteriores ao período, embora neles só fosse possível notar determinadas críticas à investigação realizada no início dos anos 1960. Entre inúmeras citações, algumas bem conhecidas por pesquisadores de Grotowski – como a crítica a certos exercícios de um pseudo-Stanislawski, o uso da yoga e o excesso de introspecção e relaxamento – o artista cita a escola psicoterapêutica de Schultz<sup>114</sup> (trata-se do texto *Exercícios* de 1969). Dessa forma, a pesquisadora buscou analisar determinados aspectos dessa psicoterapia médica, chamada de *treinamento autógeno*. Além de identificar várias semelhanças com o trabalho do artista, pôde também lançar outra luz àqueles conceitos e ideias apresentados nos fragmentos da entrevista de Grotowski a Barba.

Com base na análise de Tatiana Motta Lima é possível encontrar mais intersecções entre a prática de Grotowski e a prática psicoterapêutica; e, a partir daí, vislumbrar outros aspectos do treinamento de atuação. O método de J.H. Schultz é ligado à concentração mental. Por meio de introspecção, relaxamento, sugestões, imagens mentais, alcançavam-se mudanças no estado anímico/fisiológico (MOTTA LIMA, 2012: p.139). Esse método apresenta a estreita relação entre mente e corpo, entre os níveis neurológicos e psicológicos. Apresentada por Grotowski, essa mesma confluência permite ao ator que engaje todos os seus atributos mentais e físicos para a tarefa da cena.

A passividade é elemento comum aos dois. A concentração em Schultz deveria ser passiva, uma contemplação de como fórmulas mentais e sugestões, agem sobre o corpo. Isso significava superar uma vontade ativa. O mesmo é encontrado em Grotowski e, segundo aponta Motta Lima, essa noção de passividade estava ligada à crença de autorregulação do organismo (MOTTA LIMA, 2012: p.141). Vale lembrar aqui a ideia de *via negativa* que busca desobstruir o organismo do ator.

Outro aspecto seria a introspecção, o “ensimesmamento”. Em Schultz, trata-se de desligar os órgãos do sentido do mundo exterior, com reações mínimas ao meio externo, algo análogo a um sono consciente. Esse estado permitiria o surgimento espontâneo de imagens mentais como num sonho, não de maneira

---

<sup>114</sup> Johannes Heinrich Schultz (1884-1970) foi psiquiatra alemão que desenvolveu o treinamento autógeno, técnica de relaxamento baseada na autossugestão. Como Grotowski, Shultz tinha interesses em técnicas espirituais, do ponto de vista pragmático, de seu funcionamento objetivo no organismo psicofísico.

calculada. Em Grotowski, o ator deveria ser capaz de manifestar os impulsos mais sutis, acessar imagens pessoais e coletivas, construir aquela linguagem “psicanalítica” do gesto.

Cabe salientar que, como Grotowski, Schultz tinha interesse em práticas místico-religiosas, do ponto de vista pragmático, de como operam em nível psicofisiológico. Grotowski teria definido o método Schultz como uma versão europeia do hatayoga. Limito-me apenas a apontar essas relações, pois uma análise minuciosa já foi feita pela pesquisadora Motta Lima, na qual me pauto.

Grotowski também utilizava o termo “nós de expressividade”, o que não se encontra no livro sobre *treinamento autógeno* de Schultz. Segundo a pesquisadora, é possível encontrar analogias entre esse termo e a ideia de couraça de Reich e chacras da yoga. Isso teria relação com uma “outra anatomia” do corpo, mencionada por Grotowski na entrevista a Barba, com noções alheias à ciência ocidental. Essa “anatomia” ligava o corpo a ideias de energia (*prana/organon*). Não se trata de definir exatamente o que é essa energia ou qual é a referência usada pelo artista, mas é sabido que Grotowski investigava essa energia psíquica, espiritual ou vital; e que essa energia está conectada aos impulsos psicofísicos. O corpo anulado (a ser buscado) e a via negativa deveriam permitir essa circulação/liberação de energia reprimida. Como afirma Motta Lima, se essa energia não pertence à anatomia da medicina ocidental, ela pode ser ao menos experimentada e estudada, como foi com os atores do Teatro Laboratório (2012: p.154).

Com essas indicações, podemos nos aproximar ainda mais de uma prática em que psique e soma estão conectados, em que biologia e psicologia afetam-se mutuamente. Repressões psíquicas seriam manifestadas por bloqueios físicos. O trabalho sobre imagens, suggestionamentos, deveria acessar essa região psíquica e desbloquear o corpo. Dentre as repressões, nas “psicanálises”, é frequentemente citada a da sexualidade. Também em Grotowski, tudo indica que é esse conteúdo vital que emergirá nas investigações.

A autopenetração deveria permitir que tais impulsos, conteúdos, viessem à tona, não só para a elaboração, como para a realização no momento da cena. Afirmo isso, porque se tratava mais de vivenciar tais imagens, ainda que dentro de uma estrutura. Assim, Grotowski referia-se “a uma película interna – de vivências, de memórias – que era projetada, pelo ator, na cena (tela). O ator vivia a cena teatral

como se se tratasse de uma atualização de suas memórias.” (MOTTA LIMA, 2012: p.142). Essa atualização da memória, mais do que representar, significa presentificar. Nesse sentido, temos mais um passo em direção ao “ritual”.

Quanto à questão sexual, na citação de Barba, pode-se notar que o trabalho engajava exatamente esse tipo impulso:

Na cena final, Fausto cai em êxtase: o ator parece reevocar e reprocurar aquelas reações do próprio corpo que se conectam com um próprio prazer íntimo: recordações e associações pessoais de ideias sexuais do ator sustentam a partitura somática desta cena. (BARBA apud MOTTA LIMA, 2012: p.147)

Da mesma forma, o trabalho de Cieslak na peça posterior, *O Príncipe Constante*, foi baseado em associação e memórias da experiência sexual do ator na juventude. Tudo indica que o processo aflorava os impulsos psíquicos bloqueados e, predominantemente, apareciam os de caráter sexual. (MOTTA LIMA, 2012: p.154).

#### **5.4 A Psicoterapêutica teatral**

Temos, em tudo isso, uma prática que em muito se assemelha a uma espécie de “psicanálise” no teatro. O trabalho com cada ator; certa passividade e entrega do ator que permitam o despertar do material psíquico, sem censurá-lo, na busca de tornar conscientes aqueles elementos reprimidos (embora, no caso do ator, tratava-se de permitir reação física involuntária e articular esses impulsos, psicofísicos, em signos para a cena); e a entrega a certo fluxo de imagens-impulsos que surgem no processo (tal como nas associações livres?). No percurso existe a busca pelo desbloqueio físico, uma vez que cada bloqueio no corpo corresponderia a um impulso psíquico reprimido. Dessa forma, a personagem Fausto, o ator santo, e todo o procedimento teatral alinham-se a um caminho que se relaciona ao autoconhecimento, busca pela verdade, superação de um estado cotidiano e cura.

Podemos usar aqui uma contribuição de ideias junguianas para compreender melhor essa questão. Aqui eu não visio, em hipótese alguma, a dar conta da teoria desenvolvida por Jung, pois – além de não haver espaço para tanto – não tenho ainda competência para tal tarefa. Entretanto creio que algumas noções e ideias de

Jung podem oferecer boa perspectiva para leitura. De certa forma, utilizo-as como Grotowski, mais como “metáfora operacional” para interpretar esse processo do ator santo/Fausto, interpretá-lo como terapêutico e de individuação.

Do ponto de vista simbólico, Deus, entre outras coisas, pode representar todas as crenças, paradigmas, certezas sobre as quais as pessoas sustentam suas vidas. Aquilo que há de mais “sagrado” para alguém, “Deus”, é o “sentido” sobre o qual a pessoa orienta suas ações. A região de conforto, ou de sentido para vida, é assegurada pela ideia de Deus, ainda que a pessoa afirme não ter tal ideia (por exemplo, um marxista ateu teria também seu “Deus”, diluído em ideias e teorias; para que haja Deus, nesse sentido, basta uma teleologia, ainda que se diga ateia). Deus seria justamente o símbolo que estrutura o indivíduo.

A imagem do Diabo, como sabemos, seria o contrário desse Deus: aspectos inconscientes e reprimidos, socialmente condenáveis, que fazem parte da psique. Na psicologia analítica, a sombra é um dos importantes arquétipos e uma de suas representações é justamente a imagem do diabo. A sombra corresponde a tudo aquilo que inconscientemente escondemos de nós mesmos: atos e desejos vergonhosos, nossa inferioridade, medo, aquilo que não só não é socialmente aceito, como também nós não aceitamos. Assim, a sombra representa ameaça ao “eu”, daí seus elementos caírem no inconsciente e, assim, poderem gerar inclusive distúrbios.

A meta da psicoterapia na versão junguiana é a individuação, aquela que tem início justamente com o reconhecimento da sombra, como algo pertencente a nós. Além da sombra, convém apontar em linhas gerais as noções de “eu”, “persona” e “Self”.

A noção de “eu”, ego em Jung, corresponde à visão que uma pessoa tem de si, com sentimentos/ pensamentos, conscientes e inconscientes, que acompanham e afetam tal visão (HOPCKE, 2012: p.91).

Outro arquétipo importante é a *persona*, que seria o modo como a pessoa se mostra ao mundo, a máscara social. De certa forma, é o que medeia a relação do “eu” com o mundo externo. Seja do bom pai, da esposa dedicada, do grande executivo; ou, ao contrário, do artista rebelde, revolucionário, pessoa teimosa – todos são *persona*. É a face que mostramos aos outros, a imagem que fazemos de nós (HOPCKE, 2012: p.100). Cabe ressaltar, a sombra tem aspectos inaceitáveis e



contrários, não só para *persona*, mas para o próprio “eu”. Por isso, é um desafio a relação com esse arquétipo, e também por esse motivo ele ocupa papel fundamental no caminho da individuação.

A individuação corresponderia à reunião dos opostos na psique e a relação satisfatória no eixo “eu” e “Self”. Este último, o arquétipo da totalidade da psique. É nele que o “eu” encontra seu crescimento em sentido mais amplo de totalidade humana. Na teoria junguiana, há uma proposta teleológica na qual a psique caminha para essa autorrealização: “eu” (aquilo que acreditamos ser) – “si-mesmo (self)”. Não cabe aqui entrar em mais detalhes, apenas apresentar uma leitura de como o processo de Fausto, do ator santo, e da proposta teatral de Grotowski, no período, encontram paralelos com esse percurso psicoterapêutico, a partir do qual inclusive passam a ser mais bem compreendidos.

A rebelião, em nome do Conhecimento/Verdade, é superar certa ideia que se tem de Deus (da verdade do “eu”, daquilo que estrutura o “eu”, do que é certo). O pacto de Fausto com Mefistófeles, com o “Diabo”, a autopenetração do ator, seria a assimilação de aspectos da “sombra”, em si, quando adquire consciência e aceita-os como parte da natureza. Referindo-se a Fausto, Barba afirmou que este travava uma luta contra Deus, por Deus. Nesse sentido, o Deus, contra o qual se luta, talvez seja mais ligado a “persona”, ou mesmo ao “eu”, algo com o qual queremos nos identificar, ou acreditamos ser. O Deus pelo qual se luta seria o “si-mesmo”, o “self”, o arquétipo da totalidade, a integração dos atributos psíquicos, dentre os quais os da sombra.

Esse teatro apresentaria, portanto, função muito além da estética, seu comprometimento seria com essa autorrealização, liberação dos complexos. Referindo-se ao risco que o ator correria ao passar do limite de seu equilíbrio mental, Grotowski afirma:

[...] É o trabalho feito sem compromisso, superficialmente, que é psiquicamente doloroso e perturba o equilíbrio. Se nos engajamos superficialmente nesse processo de análise e autoexposição – e isso pode produzir muitos efeitos estéticos –, isto é, se conservarmos a máscara de mentiras do dia a dia, então testemunharemos um conflito entre essa máscara e nós. Mas se seguirmos esse processo até seu limite extremo poderemos, em sã consciência, recolocar nossa máscara diária, sabendo agora para que serve e o que se esconde por baixo dela. Isso é uma confirmação, não do negativo, mas do positivo em nós; não do que é mais pobre, mas da maior riqueza. Também provoca uma libertação de complexos de uma forma muito parecida com a terapia psicanalítica. (GROTOWSKI, 2011: p.36)

Fica claro, pela citação, que não basta efeito estético, mas também certo sentido terapêutico e pedagógico, uma vez que se trata de conhecer e transformar-se. Conhecer a máscara diária, saber usá-la, conhecer o que se esconde por trás dela, sabendo que ela não corresponde à totalidade do indivíduo. No entanto cabe ressaltar que esse é um processo difícil, e o próprio Grotowski admite que “perigos existem” e cita Van Gogh como exemplo de um processo de integração que não se completou (GROTOWSKI, 2011: p.36). Como resultado de um processo dessa natureza, bem sucedido, haveria uma “harmonia interior”, “paz da mente”, algo mesmo como uma autorrealização. (GROTOWSKI, 2011: p.35-6).

Com noções e conceitos operatórios de Grotowski, bem como com a análise que fizemos até aqui, poderíamos muito esquematicamente resumir:

| <b>Ator santo</b>                                                                              | <b>Fausto</b>                                                              | <b>Processo “Terapêutico”</b>                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Conhecimento:</i><br>Despertar o material inconsciente*<br>Auto-observação e autopenetração | <i>Conhecimento</i><br>Desejo de Conhecimento<br>Invocação de Mefistófeles | <i>Conhecimento:</i><br>Despertar material inconsciente.<br>Conhecimento sobre a “sombra” |
| Excesso, transgressão, doação e sacrifício.                                                    | Revolta contra deus<br>Pacto com Mefistófeles/Diabo                        | Enfrentamento com a “sombra” que ameaça a estrutura do “eu”                               |
| Conhecimento, harmonia, “Transiluminação”                                                      | Conhecimento e satisfação dos desejos.<br>(e Condenação)                   | Assimilação com a sombra. Integração dos opostos. Individuação                            |

“Diabo”= Sombra = Conteúdos reprimidos e dolorosos e inaceitáveis.

“Deus” = Estrutura psíquica repressora e/ou simplesmente “reguladora”, sobre a qual a noção de “eu” se funda.

Assim, o processo do ator seria também um caminho de “individuação”: luta contra elementos repressores arraigados na estrutura psíquica simbolizada pela imagem dos deuses; assimilação com a “sombra” (representado pelo pacto com o diabo), que é a aceitação dos impulsos e das características reprimidas da personalidade. Arrancar as máscaras diárias e revelar-se, em termos junguianos, seria transitar da identificação do ego com a “persona”, superá-la, para compreender todo o complexo psíquico. A verdade/ conhecimento de Fausto, a transiluminação do ator santo e o *self* junguiano, corresponderiam, *grosso modo*, à mesma coisa. Mas

nesse jogo de tensões (esse processo psíquico do ator), se há a possibilidade de síntese final, ela aparece mais como meta mobilizadora: nada mais próximo que um trabalho, uma prática que vincula o conhecimento à transformação de si. Nada mais próximo que uma prática de *espiritualidade*.

De fato, Fausto alcançou seu desejo, e foi condenado. Salvação e sacrifício, harmonia e martírio, redenção e rebelião, compõem um caminho que o ator deve percorrer, para ao final, talvez, chegar a um novo e mesmo começo. Caminho sem fim? Caminho circular? Caminho espiralado? Não Caminho? O velho Jovem Shiva ainda dança a totalidade e a relatividade das coisas.

## 5.5 O Karma Yoga do Ator

Como vimos, nos textos da época encontramos uma série de descrições sobre esse ator ao qual a experiência de *Dr. Fausto* está vinculada. Podemos notar neles, tanto certa influência, ou paralelismo com o pensamento hindu, quanto elementos intrínsecos ao ritual, elementos estes que apresentei nos capítulos anteriores, pautado em conceitos de Victor Turner e Richard Schechner.

Chamo esse trabalho de Karma Yoga do ator, pois o Karma Yoga é a prática da ação desinteressada. Em um primeiro momento, essa ideia pode parecer opor-se ao ritual que tem realmente interesse em agir sobre a realidade. Ocorre que esse agir, via de regra, não é uma ação centrada no ego, e pode ser entendida como “serviço desinteressado para a humanidade” (BORELLA et al, 2007: p.300). Isso pressupõe certa passividade, não fuga da responsabilidade da ação. Além disso, a ação deve ser executada com o máximo de concentração e eficiência, sem apego aos resultados, nem espera por algo em troca. Isso vale para as práticas de Yoga e para a vida cotidiana de um *yogue*. Mas o que significa isso? Ao mesmo tempo em que o foco está na realização da ação, esta não é executada só com o fim em si, mas cumprida quase que como um dever. A ação é o importante, não os frutos. Daí a busca pela plena execução da tarefa. Isso faria parte do treinamento do Yoga, nos seus diferentes ramos, permitindo ao praticante desenvolver contentamento, equilíbrio mental e emocional (BORELLA et al, 2007: p.300).

*Grosso modo*, poderíamos dizer que Yoga ocupa-se da realização espiritual em nível individual. Ritos e cultos coletivos à divindade exterior, em certo sentido, cedem lugar a um trabalho do *yogue* sobre si mesmo (inclusive percebendo-se como a própria “Divindade Absoluta”). Nesse sentido, podemos notar também semelhança com o trabalho de Grotowski (ainda que aqui se trate de seus primeiros passos): dos ritos exteriores que marcam celebrações e cultos hindus para a prática mais consciente e individual do *yogue* – da encenação rica em efeitos, para estimular o espectador para um teatro cuja ênfase é o trabalho do ator sobre si, do ritual como modelo de cerimonial de signos para os procedimentos que o subjazem.

Trabalho individual não significa isolamento, e sim exercício pessoal. No texto *Para um Teatro Pobre*, encontramos a definição do que seria a essência do teatro: “...consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como o cerne da arte teatral.” (GROTOWSKI, 2011: p.12)

Outro ponto importante, este apontado por Motta Lima, é o da relação entre diretor e ator, relação de autoridade consentida (2012: p.122). Com as inúmeras referências apresentadas pela pesquisadora, entendemos que o diretor deveria ter habilidades específicas nesse processo de condução do ator para a autopenetração. O diretor deveria conhecer os atores, suas vidas, experiências pessoais, como eles gostam de mostrar-se, o que gostam de esconder, ou seja, deveria fazer uma espécie de “diagnóstico”, para lançar mão dos meios adequados no trabalho com cada ator (MOTTA LIMA, 2012: p.121).

A auto-observação seria o fator decisivo nessa arte do ator, mas o diretor tem muita responsabilidade nessa autoanálise. De fato, trata-se de uma arte que é, ao mesmo tempo, terapia de choque. Advertindo que isso poderia soar estranho, Grotowski explica:

A encenação gera uma espécie de conflito psíquico com o espectador. Trata-se de um desafio e de um excesso, mas que só terá qualquer efeito se for baseado no interesse mútuo e, mais do que isso, num sentimento de compaixão, num sentimento de aceitação. Do mesmo jeito, o diretor pode ajudar o ator nesse complexo e agonizante processo apenas se ele estiver tão emotivamente aberto ao ator quanto o ator está em relação a ele [...]. Esse elemento da abertura calorosa é tecnicamente tangível. Apenas ele, se recíproco, pode encorajar o ator a fazer esforços extremos sem qualquer medo de se sentir ridicularizado e humilhado. (GROTOWSKI, 2012: p.37)

O artista ressalta a especificidade desse trabalho: “Assim como nem todo médico necessariamente se torna um bom psiquiatra, nem todo diretor é bem-sucedido nessa forma de teatro” (GROTOWSKI, 2012: p.37). Como salienta Motta

Lima, com essa comparação Grotowski tocou em dois aspectos importantes: a relação entre teatro e “psicanálise” e a “percepção de uma ‘doença’ – individual e social – que seu teatro pretendia curar” (MOTTA LIMA, 2012: p.120). Dessa forma, o teatro não é destinado ao entretenimento cultural, mas busca satisfazer necessidades espirituais dos espectadores, os quais teriam a possibilidade de autoanálise por meio do confronto com o espetáculo (GROTOWSKI, 2012: p.31). Assim, ao deparar com o ator, que superou seus limites, enfrentou “Deus”, como Fausto o fez – ou seja, questionou sua estrutura psíquica em busca de uma verdade/conhecimento, o espectador é convidado a fazer o mesmo: um trabalho de autoanálise e sacrifício. Claro que se trata do sacrifício de parte de si, das crenças íntimas tomadas como verdade, do “ego”, do “véu de Maya”, justamente o que manteria a doença que o teatro poderia curar, mesma cura essa proporcionada por antigos rituais. Entretanto, a aproximação a psicologia e psicanálise, a adesão ao nome Laboratório para tal teatro, sugere que o trabalho do grupo distancie-se de um xamanismo entendido apenas como misticismo, para alcançar uma esfera, por assim dizer, mais “científica”; ou melhor, esfera de pesquisa aberta. O lugar do teatro é de um *ashram* – *Laboratório*. Assim, de uma das definições iniciais do teatro na qual este seria “um sistema de signos”, e o ator tal como o xamã realizaria signos codificados que afetariam a psique da plateia, em um teatro da artificialidade e da encenação, que admitia inclusive todos os “truques”, caminhamos para pesquisas de certa forma ligadas à psicologia, deslocando-se da encenação para a “terapia”; dos truques e das referências ao arquétipo, para a revelação e encarnação do arquétipo no organismo do ator. Encarnação e ação literal.

Abordando ainda o trabalho como diretor, o artista afirma que, às vezes, era “preciso ser severo, mas como um irmão mais velho.” (GROTOWSKI, 2011: p.38). Com essas indicações busco ressaltar que há nesse processo algo de autoridade à qual o ator, em seu trabalho no dia a dia, deveria se reportar. Não se trata de simples submissão; como já escrevemos, é autoridade consentida ao diretor, ou de alta submissão: estar sob uma missão.

Lembremos que uma das principais diferenças entre o ritual (eficácia) e o entretenimento seria a obrigatoriedade do primeiro, enquanto nas artes trata-se de algo opcional. Notamos isso tanto em termos da díade eficácia-entretenimento de Richard Schechner, quanto nas ponderações sobre o Liminal e o Liminoide em

Victor Turner. Creio que a passividade, exigida ao ator, não é simplesmente para que o material inconsciente possa emergir e supere certa “consciência” controladora. A renúncia ao não-fazer, é não não-fazer, é uma ação que de certa forma se apresenta como um dever. É Karma Yoga. Assim, o ator tem quase que obrigação a cumprir em seu trabalho, um ofício que o ultrapassa, ofício sagrado, um *sacrifício*. Por mais que, em última instância, o ator tenha optado por essa obrigação, creio que esse fator aproxime um pouco o teatro da esfera do ritual. O ator age, porque tem de agir, não em benefício próprio, em interesse simplesmente profissional ou egocentrado, age sem se apegar aos frutos da ação. Embora busque a revelação, o desnudamento, esse é um convite ao espectador. Assim, o ator se doaria vendo-se submetido a uma estrutura, uma missão maior que ele mesmo. O segundo fator é o próprio material ligado à experiência íntima, a vivência de cada ator, atrelado às representações coletivas, ao arquétipo. Nessa investigação minuciosa sobre a sua psique, o ator cumpriria um ato em cena, algo muito mais literal que uma representação. O arquétipo seria, então, não mostrado, mas encarnado no organismo. Nesse momento, eram valorizadas no trabalho criativo experiências dolorosas, difíceis de serem abordadas. Trabalhar com isso significava realmente não só doação, mas também coragem, e certa submissão. “O ator suporta ações extremas sem se sentir humilhado”. Nos ritos de passagem, na liminaridade, os neófitos são submetidos a duras provas, por vezes humilhantes, e cumprem-nas pelo dever de cumprir. Assim há aqui mais um ponto em comum: o enfrentamento de situações-limite que permitiriam superar a noção estável de identidade (ou ego) tal como se encontra na vida diária. Porém essa transformação, no caso de Grotowski, é (ou deveria ser) aceitação de si: o ator deve arrancar as máscaras diárias e revelar-se. A severidade do diretor pode ser associada à autoridade que os anciãos exercem sobre os neófitos nos rituais de passagem. Penso que todas essas opções, que estão muito além de questões estéticas, ligadas a um trabalho sobre si e a uma ética de grupo, impregnaram o espaço de trabalho do Teatro Laboratório. O que pretendo dizer é que: se foi alcançado um resultado de certa forma radical, como a ideia de rito inspirava, isso só foi possível porque os processos mínimos de trabalho, de comportamento, de interação no grupo, os modos de existência, ao menos no ambiente de trabalho, de alguma forma, aproximaram-se da esfera do

“liminal”. De fato, o ritual começa muito antes e está muito além de sua “apresentação pública”.

## CAPÍTULO 6

### **Exercícios Espirituais II. Organicidade como via para tornar-se o que era ou a aceitação de si como transformação de si: As experiências de *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum figuris*.**

Após a peça *Dr. Fausto*, o Teatro Laboratório trabalhou sobre o texto de Wyspianski, *Estudo sobre Hamlet*. Embora não tenha ficado muito tempo em cartaz, apresentada poucas vezes, a peça teria contribuído para o desenvolvimento das pesquisas concernentes ao trabalho do ator, reverberando no trabalho subsequente, *O Príncipe Constante*. Com a estreia em 1965, este último representa para alguns a síntese do trabalho grotowskiano no que diz respeito ao “método” de atuação. Com essa peça o grupo teria consumado seu reconhecimento internacional, com apresentações em diversos países entre 1965 e 1971.

A noção de *ato total* seria resultado desse processo, alcançado pelo ator Cieslak no papel de protagonista. Podem-se encontrar continuidades com o trabalho anterior, o de Cinkutys, em *Dr. Fausto*, e ao mesmo tempo existe a superação de alguns aspectos encarados como problemáticos pelo diretor. Se há elementos da fase teatral que tenham se espalhado para as fases subsequentes, nas décadas posteriores, é possível que alguns dos principais aspectos tenham sido gestados justamente nessa experiência com Cieslak no papel de D. Fernando, *O Príncipe Constante*<sup>115</sup>. Alguns desses elementos serão apresentados aqui, pois dizem respeito à problemática que pertence também ao campo da espiritualidade, sobretudo no que diz respeito a oposições entre “eu” e “mundo”, interno e externo, matéria, corpo e espírito e, principalmente, meios a partir dos quais se pode realizar um trabalho sobre si. Novas ênfases são dadas e aquilo que era visto como empecilho para a trabalho atoral, passa a ser visto como caminho possível (talvez, necessário). Aceitação e transformação, submissão e transcendência encontram-se nesse processo. Podemos verificar tanto na temática da peça, quanto nos processos de trabalho esses aspectos.

---

<sup>115</sup> Pautado em Tatiana Motta Lima (2012: p.181-201), refiro-me aqui à maior positividade atribuída ao corpo, às noções de organicidade e contato que, ao que tudo indica, começaram a delinear-se nessa experiência.



## 6.1 O Príncipe Constante

A peça foi montada a partir de uma versão de Slowacki do original de Calderón de la Barca. A história original retrata a “constância” do príncipe D.Fernando que se recusa a entregar Ceuta aos mouros em troca da própria liberdade.

Na batalha entre mouros mulçumanos e espanhóis/portugueses, o príncipe católico Henrique, é capturado por aqueles. Seu irmão D. Fernando (1402-1443), príncipe herdeiro, tenta libertá-lo, mas é também capturado. Inicialmente, os mouros libertam Henrique e cobrem D.Fernando de honras, visando a um acordo. Para libertar o príncipe herdeiro, exigem que os católicos entreguem a ilha de Ceuta. D. Fernando recusa o acordo, não negociando os habitantes de Ceuta por uma única pessoa, ele próprio. É, então, torturado e humilhado pelos mouros, como um escravo comum. A recusa de entrega e a aceitação das humilhações impostas fazem dele o Príncipe Constante, inclusive considerado beato pela Igreja Católica (cabe lembrar, que essa questão está ligada ao contexto da reconquista, à luta entre católicos e mulçumanos). Embora não tenha sido canonizado, é venerado e considerado como o Infante Santo de Portugal.

A peça de Calderón/Slowacki aborda justamente a constância desse príncipe, à qual Grotowski efetua algumas mudanças. Segundo Flaszen, a montagem “ignora o conflito entre os portugueses e os mouros”, transferindo a trama de um “plano histórico”, para um plano “universal” (FLASZEN, 2015: p.155).

A peça é a última produção do grupo baseada em um texto dramático convencional (ainda que nesse caso já se tratasse de uma adaptação feita pelo poeta romântico Slowacki). Tratava-se daquele diálogo com textos da tradição, sobretudo do romantismo polonês. Se *Dr. Fausto* não se encaixa nesse contexto, convém ressaltar que, pela temática e pela estética, a peça de Marlowe em muito se aproxima de determinados aspectos do Romantismo. Teríamos, portanto, nos espetáculos montados, uma sucessão de textos da tradição romântica ou carregadas de elementos dessa tradição: *Os Antepassados*, *Kordian*, *Akropolis*, *Dr. Fausto*, *Estudo sobre Hamlet* e *O Príncipe Constante* (a própria conduta de D. Fernando, traz algo daquela martirilogia e sacrifício).

Na encenação existe um contraste entre a figura de D. Fernando e de seus algozes. Nos figurinos, na atitude e mesmo no trabalho criativo; senão oposição, havia grande diferença. Grotowski teria trabalhado em dois “grupos”: um formado apenas pelo diretor e Cieslak para a composição do trabalho; o outro, com o restante dos atores.

No início da peça temos algo como uma espécie de cerimônia de chegada ou conversão: Os perseguidores (a corte dos mouros) estão ao redor do primeiro prisioneiro (D. Henrique). Este é simbolicamente castrado, convertido como membro no grupo. Depois entra o segundo prisioneiro, D. Fernando, que recusa a oferta dos mouros (KUMIEGA, 1985: p.76). Com resistência e humildade, o príncipe recebe os insultos e resiste à transação que pouparia sua vida à custa do sofrimento de todo o povo Ceuta (FLASZEN, 2015: p.115).

Deslocada a plano histórico, talvez Grotowski tenha buscado com essa peça mais que “universalizar”, propõe um choque com a contemporaneidade, tal como em outros trabalhos: os perseguidores vestem roupas como toga de juiz, culotes, botas de cano longo, e um deles uma coroa. Esses símbolos de poder evidenciam que se trata de uma sociedade que desfruta privilégios. Gestos estereotipados, posturas sociais convencionais, gritos associados a aves de rapina compõem um solene canto e ritual por parte da corte. De modo geral, esses membros circulam ao redor de D. Fernando, como em uma dança, um desfile ou uma celebração da morte.

Por outro lado, D. Fernando, o Príncipe Constante, veste apenas uma espécie de toalha branca ao redor do quadril, com o corpo praticamente nu, ressaltando talvez uma ideia de “pureza” em contraste com o restante das personagens.

No centro do espaço de atuação há um pequeno tablado que, de acordo com necessidade, pode aparecer como cela do Príncipe, mesa de operações médicas, plataforma de execução ou altar sacrificial (FLASZEN, 2015: p.156). A atitude absurda do Príncipe, sua aceitação ao sofrimento, sua constância, seu desdém para a morte, desperta certo fascínio nos cortesãos. Estes, tanto torturam, quanto adoram, o prisioneiro. Há no Príncipe uma devoção, uma submissão à causa e à verdade considerada superior, que lhe assegura suportar as duras provações. Mais uma vez, temos uma associação a Cristo que será imolado em uma Missa – não qualquer culto, pois (tal como para os católicos) trata-se de um ato real e radical: a transubstanciação do pão no corpo de Cristo, morte e ressurreição de Cristo não

representada, mas atualizada, presentificada. Esse seria um trabalho de doação, não da personagem Príncipe Constante, mas do próprio ator Cieslak, que também, submetido a algo “superior”, morre e renasce a cada apresentação.

### 6.1.1 O processo atoral

Cieslak pode ser visto como a encarnação do verbo, ou a melhor realização do “método” de Grotowski (KERELA apud MOTTA LIMA, 2012: p.166). Talvez o contrário também possa ser pensado: a visão de Grotowski influenciada, formulada, reformulada com essa prática, numa via de mão dupla. Vários foram os comentários que evidenciavam o sucesso do trabalho, o ato ritual, o *ato total* alcançado por Cieslak e Grotowski: um teatro que é quase um não-teatro. Ouaknine relata:

Nenhum documento em vídeo ou cinema poderia restituir aquilo. É um ato vivo. Apenas isso. Irredutível a qualquer outra coisa. Teatralidade última e ao mesmo tempo não teatralidade absoluta como a transparência da pele. E, portanto, com muita clareza a experiência apresenta-se aqui como antirrepresentação, apesar do envoltório formal do conjunto. É como se no Templo todos os aparatos do rito tivessem a única função de fazer perceber a nudez do “deus” que é celebrado atrás do véu. (OUAKINE in BANU [org.], 2015: p.83)

Subjaz aqui uma investigação não ligada ao espetáculo, mas ao ato, o que Grotowski chamou de algo localizado entre “o Tantra e o Teatro”.

A despeito de falarmos de aprofundamento do que se desenvolvia com Cynkutis, é preciso entender também que houve rupturas, como podemos constatar a partir da pesquisa de Tatiana Motta Lima. Pretendo não me deter tanto a isso, e para contextualizar tentarei, minimamente, retomar alguns pontos apresentados pela pesquisadora antes de dar prosseguimento à investigação sobre o adensamento da experiência espiritual no trabalho atoral.

Tecida pelo próprio Grotowski, pode ser identificada uma série de críticas aos trabalhos que precedem *O Príncipe Constante*, algumas das quais muito ligadas à experiência do *Dr. Fausto*. Lembremos alguns dos operadores desse último trabalho: a ideia de ator santo estava vinculada à noção de sacrifício que, por sua vez, era vista como autopenetração do ator e revelação de seus motivos íntimos e dolorosos. A ideia de “sofrimento” estava bastante presente no processo. Outro

aspecto: haveria um trabalho ligado a técnicas de sugestionamento, no qual os atores com certa passividade mergulhavam no mundo do que poderíamos chamar de “inconsciente”. A condição para esse estado era o relaxamento e o recolhimento dos sentidos. Isso levava ao ensimesmamento. Na busca pela expressão de algo profundo, o ator ficava tão voltado para si, que deixava de ter contato com o mundo externo. Por fim, e talvez o mais importante: havia aquela tentativa de erradicar os bloqueios, que via o corpo como algo a ser vencido (não mais domesticado para o virtuosismo), liberado para os impulsos, para a expressão psíquica profunda. Como Grotowski mesmo escreveu, ao diferenciar o ator santo do ator cortesão, tratava-se da questão da não existência do corpo. Ou seja, há negatividade atribuída ao corpo. Esse último aspecto será essencial para nosso trabalho, pois é a partir dele que podemos associar – e o próprio Grotowski o faz – o trabalho desenvolvido em *O Príncipe Constante* com outras linhas de yoga, continuando aquela relação do artista com o hinduísmo. Além disso, uma outra relação entre diretor e ator desenhou-se no processo.

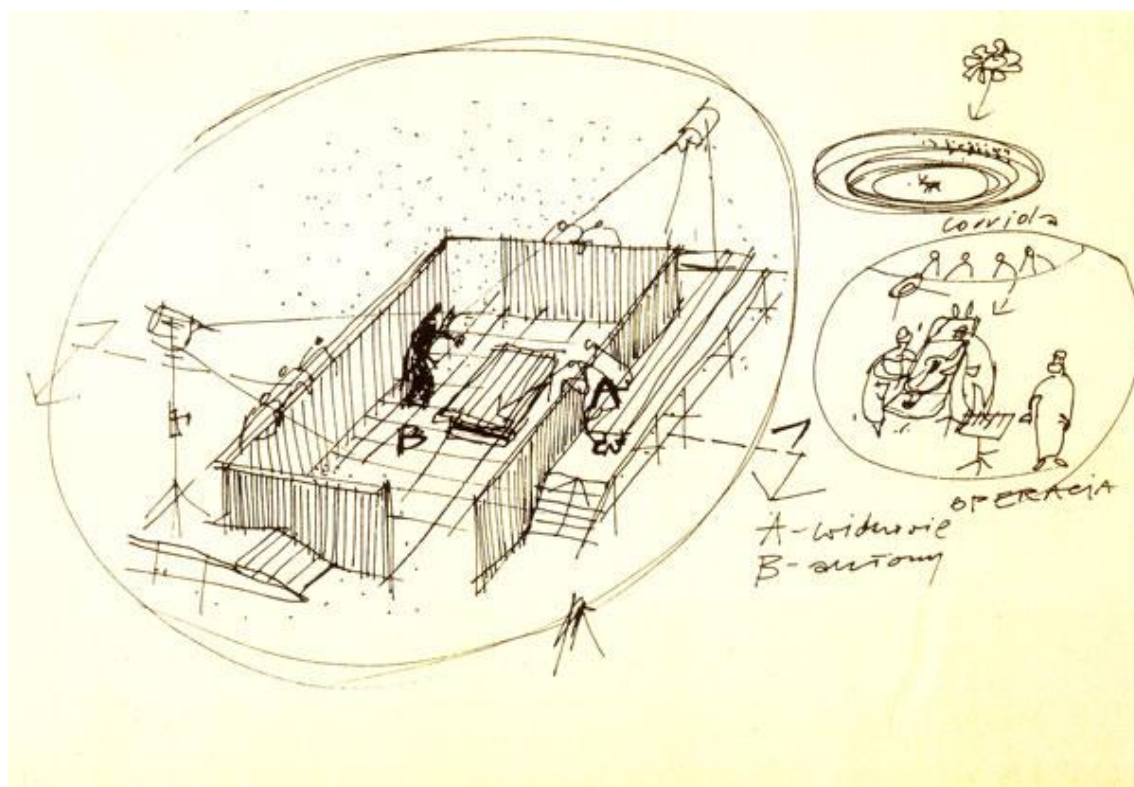
#### *Para além do “Sofrimento”...*

Como realizar esse ato em cena? O que proporcionou tal realização? Continuando a tarefa de adequar o espaço a cada espetáculo, Grotowski dispõe um quadrado ao redor do qual se posiciona o público. Diferentemente de *Dr. Fausto*, o público não era incluído na situação dramática (embora também naquela ocasião a inclusão não resultava em interatividade superficial ou participação ativa na peça). Em *O Príncipe Constante*, os espectadores ficam atrás de uma espécie de tapume, uma parede que faz com que eles fiquem quase que escondidos, colocados em uma espécie de relação “voyeurística”. O plano da encenação era rebaixado, fazendo com que os espectadores olhassem de cima para baixo.

Eles assistiam a algo muito mais baixo- como estudantes de medicina observam uma operação, uma cirurgia- e não havia nenhuma relação entre os atores e os espectadores. Nenhuma. Eles estavam vendo algo proibido. Podia-se ver sobre as paredes apenas as cabeças dos observadores... (GROTOWSKI in SCHECHNER, 2006: p.53)

O artista afirma que foi “acusado” de ter traído a regra de “osmose teatral”, aquele princípio que norteou até então as diferentes montagens; segundo o qual o espaço dos espectadores deveria se misturar ao dos atores. Grotowski responde

que estava 'pronto para trair qualquer regra exclusiva', que não é necessariamente essencial 'misturar espectadores e atores', e que o mais importante era que a relação fosse algo significativo (GROTOWSKI in SCHECHNER, 2006: p.53).



**FIGURA 7** - Projeto de Disposição espacial de Gurawski para *O Príncipe Constante*, 1965, <<http://www.grotowski.net/en/media/galleries/jerzy-gurawski-projects-06>>. Acesso em 02.fev.2016

Além disso, havia na própria personagem de D. Fernando a associação a Cristo. Esses aspectos, em certo sentido, não diferem do que foi investigado anteriormente. E, mais uma vez, é no que diz respeito ao processo desenvolvido entre atores e diretor que devemos nos deter para compreender em que a peça diferia, fundamentalmente, das experiências anteriores.

Essa relação entre o diretor e ator transcendia a esfera simplesmente profissional (embora com Cinkutis aquilo que poderíamos chamar de diretor convencional já fosse ultrapassado). A grande diferença é que o diretor deixava de “manipular” o ator. A relação entre ator e diretor era, acima de tudo, um encontro entre dois humanos. Isso empurrava mais os limites daquilo que convencionalmente podemos chamar de ensaio teatral. Essa relação permitia transformação, renascimento por parte do ator e diretor:

Existe algo incomparavelmente íntimo e produtivo no trabalho com um ator que confia em mim. É preciso que ele seja atento, confiante e livre, já que nosso trabalho consiste em explorar o máximo suas possibilidades. O seu crescimento é monitorado por observação, admiração e desejo de ajudar; o meu crescimento é projetado nele, ou melhor, encontra-se *nele* - e o nosso crescimento comum se torna uma revelação. Não se trata de dar instruções a um aluno e sim de abrir-se completamente à outra pessoa com a qual se torna possível o fenômeno do “nascimento compartilhado ou duplo”. O ator renasce – não só como ator, mas como ser humano – e, com ele, renasço também. Essa é uma forma tosca de expressar a ideia, mas o que se atinge é uma total aceitação de um ser humano por outro. (GROTOWSKI, 2011: p.20)

“Não só como ator, mas como ser humano.” Creio que aí encontramos esse ponto limite, essa fronteira entre arte e vida a desfazer-se. Motta Lima sustenta que, a partir dessa relação, se forjou o conceito de encontro, fundamental para as experiências posteriores de Grotowski, mesmo nas parateatrais (MOTTA LIMA, 2012: p.177). Um dos elementos que mais chama atenção aqui é a questão ligada à autopenetração. No processo anterior, ela se ligava a exploração e exposição de elementos dolorosos. O ator deveria submeter-se a uma operação incômoda para ultrapassar sua máscara. Diferentemente, nesse processo, Grotowski afirma não ter tocado nada de doloroso com Cieslak. Ao contrário, vivências e memórias eram de experiência amorosa da juventude do ator. Desde 1963, Grotowski trabalhou com Cieslak sobre o *O Príncipe Constante* (ou o que viria a ser o espetáculo), a maior parte do tempo, em total isolamento (GROTOWSKI in BANU [org.], 2015: p.20).

É difícil dizer se as opções cênicas (como a disposição espacial) obedeciam primeiramente à necessidade do espetáculo ou à necessidade de assegurar um trabalho propício a Cieslak. Seja como for, é possível reconhecer nessa escolha certa maneira de manter uma estrutura condizente com o processo de investigação. Nesse momento, encontramos dois aspectos que podemos relacionar ao “ritual”, ou a fricção entre rito e cena (ainda que – supostamente – tal busca não estivesse mais em jogo).

#### 6.1.2 O Lugar da montagem

Curiosamente, esse aspecto da “montagem” leva a pensar a intersecção entre três campos: não só do teatro e do ritual, como temos trabalhado até aqui, mas também entre eles e o cinema. Aliás, seria a influência do “cinema”, ou de aspectos oriundos da arte cinematográfica, aplicadas ao fazer teatral, que permitiriam,

paradoxalmente, pensar a questão da aproximação – distanciamento deste último com o rito.

Em texto de 1991, citando Brecht, Grotowski teria afirmado que, ao contrário do que muitas vezes é pensado, o teatro não teria surgido do ritual, mas *depois* do ritual (GROTOWSKI, 1993: p.56). Próximo a uma visão dos Estudos da Performance, o artista cita diversas “raízes” do teatro: o jogo infantil, lúdico, os “games”, jogos com regras muito precisas, ligadas às mais variadas formas de divertimento, como acrobacias, máscaras, carnaval; os “*matches*”, jogo esportivo, combate ou simulação de combate. A despeito de toda essa gama, Grotowski acredita que a raiz decisiva do teatro tenha sido a arte do contador de histórias (*story telling*).

Grotowski também diferencia ritual de teatro quanto à função; no texto em questão, a diferença principal se dá no lugar em que a montagem do evento ocorre. No teatro, ocorre na percepção dos espectadores; enquanto, no ritual, nos próprios atuentes.

O diretor de teatro – como o de cinema – deve guiar o foco da narrativa, mostrar ao espectador para onde olhar. Ainda que, neste último, esse trabalho seja mais desenvolvido com a câmera e com a ideia de montagem, é preciso que no teatro, também, os espectadores tenham uma compreensão mais ou menos comum, compartilhem a história, daí, as montagens das cenas, os cortes e colagens feitos pelo encenador. Grotowski exemplifica que, se alguém vê um ritual, do qual não conhece nada, depois conta essa experiência para outra pessoa, a narrativa seria algo muito vago e fragmentado:

Como no caso da Macumba, “que havia uma senhora com uma grande espada – responderiam – que logo sacou a espada ao ar, provavelmente para um duelo. Depois havia uma velha senhora que dançava como louca... e todos cantavam... dançavam... cantavam... dançavam... e tudo era muito impressionante!” Como veem, não é tão claro, não é desse evento que se pode fazer uma montagem em suas cabeças, porque se não estão mais ou menos orientados sobre que coisa é o ritual, do que se trata, não poderiam ter feito essa montagem, porque não está destinado a vocês. Aceita-se às vezes observadores (como no caso de vocês), mas o ritual não é feito para eles.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> “*Como en el caso de la Macumba, ‘que había una señora con una grande espada- contestarían-, que luego ha tirado la espada al aire, probablemente era un duelo. Después había una vieja señora gorda que bailaba como una loca... ¡y todos han cantado... danzado... cantado... danzado... y todo ha sido muy impresionante!’ Como ven, no es claro, no es deste evento que ustedes hubiesen podido haber hecho un montaje en su cabeza, porque si más o menos están orientados sobre qué cosa es este ritual, de qué cosa se trata, no podrían hacer este montaje, porque no está destinado a ustedes.*”

Haveria em ambos um princípio de montagem, porém em lugares diferentes. O ritual, não teria lugar em uma sala ou qualquer outro lugar material, mas nos próprios atuantes. Ora, o que faz com que o ritual tenha lugar nos atuantes? Justamente voltamos à questão da finalidade. Escreve Grotowski: “quando [o evento] é feito em função do divino, é ritual; quando é feito para os espectadores, é teatro.” (GROTOWSKI, 1993: p.58).

Assim, o guia de um ritual orientaria um grupo, por meio de técnicas precisas, para que este “alcance” o “divino”. Porém, em termos artísticos, técnicos, gerais, seria bem mais simples. Grotowski afirma que nem é preciso recorrer a ideias como “força” ou “arquétipo” para explicar, basta identificar esse lugar da montagem.

Como vemos até aqui, essas separações não são sempre estanques nem definitivas. Cabe pensar como tendências, polos como aquele da eficácia – entretenimento. Os ditos rituais para turistas, por exemplo, não são outra coisa senão espetáculos. Bom ou mau espetáculo, não se trata mais de ritual. É um rito “degradado”, com finalidade de impressionar o público, às vezes feito por charlatões, ainda que se mantenham aspectos da tradição e do ritual de origem.

Como, por exemplo, em Porto Príncipe, no Haiti, há um grupo de pessoas que fazem formas de um ritual vudu, dirigidas propriamente a turistas que se ocupam de beber whisky com soda. Os “atores” desse chamado ritual se [“transformam em possessão”] [se *desencadenam*] diante deles, de maneira que isso se transforma em espetáculo. Se conhecemos o ritual do vudu, advertimos que é uma seleção de elementos que podem impressionar os estrangeiros. É muito claro que tomaram os elementos que tinham raízes tradicionais e que fizeram uma seleção que exercesse uma forte impressão sobre o espectador. As pessoas que o mostram, não o fazem por uma montagem em si mesmo, o fazem para mostrar-se interessantes aos espectadores, assim como os atores “banais” do teatro ocidental. Agora a montagem se faz na percepção do espectador: não é mais ritual, senão teatro, teatro que inclusive pode ser muito ruim. Mas pode-se também imaginar que talvez funcione muito bem e possa ser um espetáculo notável, mas em cada caso, já não se trata de ritual. A montagem foi feita na percepção dos espectadores e não nos atuantes executantes.<sup>117</sup>

---

*Se aceptan a veces a los observadores (como ustedes), pero el ritual no está hecho para ellos.”* (GROTOWSKI, 1993, p. 58)

<sup>117</sup> “Como por ejemplo, en Puerto Príncipe, en Haití; ahí hay un grupo de personas que hacen las formas del ritual vudú, dirigidas propiamente a turistas que se ocupan de beber whisky con soda. Los ‘actores’ de este llamado ritual se desencadenan delante de ellos, de manera que esto se vuelve espectáculo. Si conocemos el ritual del vudú, advertimos que es una selección de elementos que pueden impresionar a los extranjeros. Es muy claro que se tomaron elementos que tienen raíces tradicionales y que se hizo entre ellos una selección en espera de una fuerte resonancia por parte del espectador. Las personas que lo muestran, no lo hacen por el montaje en sí mismo, lo hacen para mostrarse interesantes a los espectadores, así como los actores ‘banales’ del teatro occidental. Ahora el montaje se hace en la percepción del espectador: no es más ritual sino teatro, teatro que incluso puede ser muy malo. Pero se puede también imaginar que quizás funcione muy bien y pueda ser un



Justamente essa problematização do lugar de montagem é exemplar no trabalho com *O Príncipe Constante*. A peça seria um ponto onde se cruzam esses dois lugares, teria um duplo plano em que, tanto a montagem no espectador, quanto nos executantes, são rigorosamente trabalhadas. Como essa dimensão do trabalho vincula-se ao processo desenvolvido com o ator Cieslak, deixo em suspensão a questão para retomá-la logo a diante.

### 6.1.3 Autotranscendência, devoção, dom de si

No capítulo anterior, analisamos a ideia de ator santo, com a qual espetáculo e procedimentos de *Dr. Fausto* relacionavam-se. Compreendemos que, nesse trabalho, “santidade” não aparecia como algo ligado à religião ou a um sentido moral, mas à ideia de sacrifício. Se tal noção de ator santo operou em momento circunscrito, e acabou utilizada por terceiros para analisar até propostas posteriores (até com processos não condizentes ao que se desenvolveu em torno do conceito original), há sem dúvida algo relacionado a essa “santidade” que permaneceu. Se, por qualquer motivo, a ideia de *ator santo* não é mais empregada, creio que poderíamos chamar esse ator, esse *performer*, na investigação mesmo entre teatro e outra coisa que não teatro -algo que já se desenvolvia em *Dr. Fausto* – de *ator devoto*. Pois “santidade” exige devoção, não há santidade sem devoção. Por outro lado, o ator santo, tal como apresentado na entrevista a Barba, não era um ator “concreto”, uma realidade que se alcançava de uma vez por todas, mas sim um motivador para a prática, um horizonte. Respondendo a Barba se esse ator santo não seria um “sonho”, Grotowski afirma:

Penso que ele [o termo/conceito de ator santo] está tão bem fundamentado quanto o postulado do movimento na velocidade da luz. Estou querendo dizer que, mesmo sem nunca alcançá-la, podemos nos dirigir conscientemente e sistematicamente naquela direção e alcançar resultados práticos. (GROTOWSKI, 2011, p. 34)

Por que, afinal, retorno à ideia de ator santo e a citações de textos anteriores ao período da peça, *O Príncipe Constante*, ideia esta que não corresponderia mais àquilo que estava em jogo nesse novo processo? Retorno, embora tenha afirmado haver diferenças, como apresenta Motta Lima, porque há outras possibilidades de

---

*espectáculo notable, pero en cada caso ya no es ritual. El montaje se ha hecho en la percepción de los espectadores y no en los actantes ejecutantes.”* (GROTOWSKI, 1993, p. 59)

entendimento do trabalho que tal metáfora do “santo” apresenta, permitindo enxergar certa constância nos trabalhos. Quanto às diferenças, lembremos, temos aquelas: (1) relacionadas aos conteúdos das memórias/experiências trabalhadas, a saber, a passagem da ênfase de experiências dolorosas, ultrajantes do ator àquelas “luminosas”, prazerosas, superando o sacrifício entendido como sofrimento; (2) a maneira de acessar o material “inconsciente”, anteriormente ligada a sugestões, relaxamentos e procedimentos que levariam a astenia e isolamento, ensimesmamento e até narcisismo do ator; enquanto em *O Príncipe Constante* a noção de contato com o ambiente externo seria fundamental para evitar esse fechamento; (3) de certa negatividade atribuída ao corpo, que deveria ser anulado em prol da expressão psíquica para sua valorização e integração corpo e mente, entendendo aquele não mais como inimigo a ser domado/ vencido, mas como meio para o *ato total*, o objetivo último do ator.

Para além dessas importantes diferenças, a questão que permanece seria justamente a desse ator que está a serviço de algo que o ultrapassa. É um ator devotado ao trabalho, em uma esfera ligada àquela espiritualidade. Em termos gerais, a ideia de “santo” pressuporia três aspectos: mediação, modelo exemplar e taumaturgia. O fator modelar, exemplar, diz respeito, sobretudo, à ética, o “santo” tem comportamento tal que corresponde àquilo que a comunidade acredita ser o mais adequado, o correto, o mais próximo da verdade (a comunidade, os devotos projetam seu ideal no “santo”); A dimensão taumatúrgica concerne à capacidade do santo de realizar “milagres”, o santo realiza o difícil, o inesperado, o impossível, aquilo que foge ao cotidiano. A função mediadora, por sua vez, diz respeito àquilo que constitui, para o santo, a própria razão de ser: O santo é o mediador entre a comunidade de devotos e o “sagrado”, o “divino”. É a ponte ou o *pontifex*. O devoto é o pobre “Mortal” que busca imitar o santo, seguir os valores de modo mais rigoroso possível, valores que seriam os do próprio devoto, projetados no santo.

É nesse sentido geral, antropológico, da relação entre devoção e santidade<sup>118</sup>, e dos atributos do próprio “santo” – não no sentido apenas religioso, insisto – que podemos compreender esse “ator devoto”, metáfora para elo comum entre os diferentes procedimentos do ator santo do processo de *Dr. Fausto*, ao ator

---

<sup>118</sup> A referência para essa reflexão sobre a relação entre devoção e santidade foi o texto de Renata de Castro Menezes, vinculada à antropologia da devoção (MENEZES, 2011).

do ato total em *O Príncipe Constante*. Referindo-se a Cieslak, e ao processo de *O Príncipe Constante*, anos mais tarde, Grotowski salienta:

Por que tenho convicção de que era um ator tão grande quanto, em outro domínio artístico, Van Gogh, por exemplo? Porque soube encontrar a conexão entre dom e rigor. Quando tinha uma partitura definida, ele a podia mantê-la em seus mínimos detalhes. Isso é o rigor. Mas havia algo de misterioso por trás desse rigor que sempre se apresentava em conexão com a confiança. Era o dom, dom de si, nesse sentido, o dom. Não foi, prestem atenção, dom ao público, o que nós dois considerávamos prostituição. Não. *Era dom a algo que é bem mais alto, que nos ultrapassa, que está acima de nós, e também, pode-se dizer, era dom ao seu trabalho, ou era dom ao nosso trabalho, dom a nós dois*<sup>119</sup>. (GROTOWSKI in BANU [org.], 2015: p.22-3)

Ora, ainda que não haja mais trabalho sobre memórias reprimidas, difíceis, vimos no capítulo anterior essa doação, esse dom de si, que faz com que o trabalho, a exemplo da “renúncia ao não fazer”, aproxime-se da dimensão autotranscendente do ritual. Além de rigor, maestria, domínio do ofício, o ator devota-se a algo que está “acima” dele.

Retomando o processo de trabalho atoral e o duplo plano de montagem do espetáculo, temos algo que se desenvolve em termos teatrais (orientado para o espectador); e outro, em termos “rituais”, na medida em que se trata de um ato da parte do ator, bem distinto daquilo que os espectadores assistiam. Dissemos que as ações foram baseadas em lembranças e impulsos revividos da experiência amorosa em sua adolescência. Havia uma partitura precisa ligada a uma vivência precisa e real. A essa partitura foram adicionados texto, figurino, outras personagens, imagens iconográficas que permitiam a leitura do espectador da história do mártir. Porém nada de doloroso e triste era trabalhado nessas memórias. O resultado do trabalho fez com que alguns críticos falassem em improvisação, devido à espontaneidade, e outros em coreografia, devido à precisão dos atores. Grotowski afirma não se tratar exatamente de nenhuma delas.

E mesmo durante meses e anos de trabalho preparatório, mesmo quando estávamos sozinhos nesse trabalho, sem os outros membros do grupo, não se pode dizer que isso tenha sido uma improvisação. Era um retorno aos mais sutis impulsos de experiência vivida, não simplesmente para recriá-la, mas para alçar-se em direção a essa prece impossível. Mas sim, todos os pequenos impulsos e tudo aquilo que Stanislavski chamaria de ações físicas (mesmo que, na sua interpretação, isso estivesse bem mais num outro contexto, o do jogo social, e aqui não se tratava absolutamente disso), mesmo se tudo isso fosse como que reencontrado, o verdadeiro segredo foi sair do medo, da recusa de si mesmo, de sair disso, de entrar num grande

---

<sup>119</sup> O destaque é meu.

espaço livre onde se pode não ter medo algum e nada ocultar.  
(GROTOWSKI in BANU [org.], 2015: p.24-5)

Quanto à junção dos elementos dessa memória e a composição do espetáculo, o primeiro passo nesse trabalho foi dominar totalmente o texto. Cieslak absorveu o texto de modo que pudesse repeti-lo, retomá-lo de qualquer parte, no meio de uma frase, em qualquer fragmento, respeitada a sintaxe (GROTOWSKI in BANU [org.], 2015: p.25). Depois disso, buscou os meios para colocar, de modo mais literal possível, “esse fluxo de palavras sobre o rio da lembrança das pequenas ações, e com os dois alçar voo” como em sua experiência de base (GROTOWSKI in BANU [org.], 2015: p.25) (provavelmente experiência daquele [re]viver de impulsos sutis da memória psicofísica e/ou, ainda, a própria experiência amorosa da juventude).

Conforme mencionamos, Grotowski trabalhou em separado com Cieslak de um lado; e com o restante dos atores, em outro grupo. Nesse último caso, trabalhava-se fazendo a composição de cantos, imagens iconográficas (aqui também havia a referência a Cristo) e toda uma série de alusões que acabariam por propiciar a “montagem” da história do *O Príncipe Constante* na mente do espectador. Também os demais atores não buscavam interpretar os personagens de modo que, ainda que diferindo do trabalho de Cieslak, eles também trabalhavam sobre materiais e motivos próprios:

[...] Ninguém procurava interpretar, por exemplo, o procurador militar; cada um interpretava seus casos, questões ligadas à sua vida, estritamente estruturadas e inseridas na forma daquela história “segundo Calderón/Slowacki”. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.233)

Após a linha de ações de Cieslak estar estruturada e garantida, iniciaram os encontros entre o ator e o restante do Teatro Laboratório. Nesse momento, Cieslak não entrava realmente no processo, apenas marcava o que era necessário do ponto de vista técnico. Quando os atores estavam com suas ações estruturadas, ou quando tinham “encontrado em ação suas próprias estruturas”, Cieslak começou a entrar no “processo” com o grupo. Assim, houve todo um cuidado, preparação/estruturação para que o ator pudesse realizar sua experiência. Poderíamos resumir de tal forma: 1- Cieslak revive impulsos da experiência sexual da juventude; 2- Elabora uma Partitura/estrutura com esses impulsos, uma linha precisa de ações; 3- Estuda e absorve completamente o texto, domina-o, para poder

manipulá-lo a partir de qualquer fragmento; 4- Insere esse texto, no “rio das lembranças” da experiência, na linha de ações (o que certamente deve ter levado a algumas contaminações/modificações mútuas, imperceptíveis), buscando manter a linha viva; 5- Realiza esse processo com o restante do grupo (quando este já tiver encontrado sua estrutura); e, em contato com ele, procura assegurar a estrutura e a vida. 6- Finalmente, após encontrar essa linha de ações vivas, em conjunto, Cieslak realiza-a diante dos espectadores.

De tudo isso resultava um ato real por parte do ator. Grotowski cita o estremecimento das pernas de Cieslak em alguns momentos como reação natural, não calculada. O diretor chama atenção ao relato de um psiquiatra que viu o espetáculo:

Sim, essa foi a análise de um psiquiatra que viu o trabalho e disse: “Vocês conseguiram obter algo que eu nunca pensei ser possível, que o ato do ator seja real”. Pode-se dizer que certos sintomas, mesmo que jamais procurados, se repetiam sempre, porque os centros energéticos eram engajados, a cada vez. Por que eles eram engajados a cada vez? Porque era inimaginável para Cieslak, e para mim também, que se pudesse “produzir” qualquer coisa desse gênero. Seu dom tinha que ser real, a cada vez. Centenas de vezes, se contarmos somente os ensaios, sem falar de centenas e centenas de espetáculos, seu ato era real, a cada vez. (GROTOWSKI in BANU [org.], 2015: p.27).

Cabe ressaltar que, se a partitura de ações de Cieslak não correspondia diretamente ao texto, não se tratava de mera sobreposição dos diferentes elementos da peça *O Príncipe Constante* na partitura do ator. Creio que essa ressalva é importante, pois algumas vezes é comum pensar o trabalho de dramaturgia atoral como princípio e fim da criação teatral, sobre o qual se colam elementos textuais, o que resultaria na maioria das vezes em relação fortuita ou superficial entre a criação do ator e o texto. O material textual, dramático é importante também na elaboração dessas vivências pessoais do ator, existe uma relação profunda com o material abordado e as experiências e associações dos atores. Nesse caso, Grotowski salienta, apresentando a leitura da obra de Juan de la Cruz<sup>120</sup> como uma raiz que conectaria esses planos:

Sim, o ciclo de associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador outra. Mas entre essas duas coisas diferentes deve existir uma relação real, uma só profunda raiz, mesmo se estiver bem escondida. De outro modo, tudo se torna casual, fortuito. No caso do trabalho de Ryszard Cieslak sobre o Príncipe constante

---

<sup>120</sup> Para os católicos, São João da Cruz (San Juan de la Cruz), é considerado o “doutor místico” da Igreja. Viveu no século XVI e foi um importante religioso espanhol, pregador, místico e poeta.

essa raiz era ligada à nossa leitura- ainda antes de começar o trabalho- do *Cântico Espiritual*, de João da Cruz (que se religa a tradição bíblica do Cântico dos Cânticos). Nessa referência escondida, a relação entre a alma e o Verdadeiro – ou, se quiserem, entre Homem e Deus – é a relação da Amada com o Amado. Foi isso que levou Cieslak à recordação de uma experiência de amor tão única que se tornava uma prece carnal. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.233)

Dessa forma, essa “raiz profunda” está muito além da recordação de uma memória pessoal do ator que seria ocultada e, ao mesmo tempo, relida pelo espectador por meio do texto (afetado, colorido por tais associações). Como Motta Lima escreve, tratava-se de um trabalho específico e não de uma metodologia a ser seguida, nem receita para construção de espetáculos como muitos fazedores de teatro poderiam pensar (2012: p.179).

## 6.2 Tantra yoga

Convém abordar agora dois pontos importantes relativos a esse trabalho com Cieslak. Embora muitos exercícios relacionados ao Yoga tenham sido criticados por Grotowski, pode-se dizer que o trabalho mantém e aprofunda a relação- mais do que com técnicas fechadas- com sistemas e objetivos da yoga. Nesse sentido, a comparação estabelecida por Motta Lima entre Dr. Fausto e D. Fernando, pode nos ajudar a compreender esse fator.

A questão repousa justamente na maior positividade atribuída ao corpo a partir do processo com Cieslak. Em *Fausto*, tratava-se de uma transgressão, uma batalha contra “Deus” e um pacto com o “Diabo”. Motta Lima associa isso a uma espécie de não aceitação dos limites da natureza humana. Enquanto Fausto se rebela, D. Fernando, o Príncipe Constante, submete-se à ordem da natureza, aceita e cumpre seu destino (MOTTA LIMA, 2012: p.187-9). Mas é importante notar, e a própria pesquisadora o faz, que o “Deus-Destino” ao qual Fausto se rebela e o Deus presente nas poesias de Juan de la Cruz, que serviu de base para a peça de 1965, “Deus” ao qual o personagem D. Fernando se submete, não são exatamente o mesmo. O primeiro é o “Deus” que submete o homem à ignorância, aos limites impostos pela natureza, o segundo é o “Deus” namorado de Juan de la Cruz. Assim, no “primeiro caso, parecia exatamente tratar-se de uma revolta contra os limites

impostos pela condição de homem; no segundo, a possibilidade de ver na própria natureza, o transcendente.” (MOTTA LIMA, 2012: p.188).

Também podemos pensar que ambos já se encontrariam no trabalho anterior, de *Dr. Fausto*, naquela luta contra Deus por Deus. Essa luta corresponderia a dois aspectos: o Deus Tirano e o Deus namorado, este último a Verdade buscada por Fausto. Em ambos os trabalhos há uma relação entre aceitação e transcendência. Se, na personagem de Dr. Fausto, essa aceitação não aparece, na base do trabalho atoral havia uma espécie de submissão e sacrifício que permitiria o acesso ao conteúdo inconsciente. Claro que no primeiro caso, implicava o trânsito com aspectos dolorosos, com o sofrimento (e ainda certa manipulação); e, no segundo, com memórias luminosas, como aquela da juventude amorosa de Cieslak.

Retornando à influência do Hinduísmo e da Yoga, penso que seja exatamente aí que podemos encontrar certa coesão nos diferentes experimentos de Grotowski. Em *Dr. Fausto* e *O Príncipe Constante*, haveria talvez a mesma busca, porém, por meios diferentes. Na tradição da yoga (ou tradições da yoga, uma vez que se trata de uma série de escolas, linhagens), há um trabalho que busca perceber a união do “Eu” com o “Divino”. Notemos, trata-se de perceber a união, não de alcançá-la, pois esta já existe. Há uma ignorância que impede que se enxergue a união entre “Eu” e “Deus” (entendamos este no sentido não pessoal). Em muitas linhas espirituais, há uma série de restrições, ligadas à tradição dos Vedas e ao Vedanta. Tais restrições são rigorosamente respeitadas e, por meio de um trabalho ascético, um trabalho sobre si mesmo, o *yoguin* alcança seu objetivo.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o corpo em certos ramos do hinduísmo, como em muitas outras religiões, seria visto apenas como algo a ser superado, e a libertação consistiria em ultrapassar os limites do corpo, daí o desapego ao mundo sensível, e o uso das mais variadas práticas ascéticas. Poderia haver assim certa dualidade: corpo-espírito. Já no tantra, que na realidade não corresponde a um sistema único, mas também a “tantras”, a tônica tende a ser diferente.

De fato, além das práticas religiosas oficiais na antiga Índia, havia uma série de seitas, grupos familiares ou corporações que praticavam rituais e técnicas “secretas”, diferente daquelas prescritas pelas oficiais. Não se tratava necessariamente de oposição a elas, uma vez que poderia ser uma releitura mais particular daquilo que é prescrito oficialmente. Tratar-se-ia de uma “religião” mais

ligada às necessidades de determinada comunidade ou de subgrupos. É provável que se tenha combinado, então, todo um sistema de crenças e técnicas familiares com os da sociedade em geral, por vezes gerando atritos, e transformações. Assim, havia inúmeros “tantras”, ainda que compartilhassem mais ou menos a mesma base.

É possível que própria ideia que temos de yoga, tal como entendemos genericamente, deve-se à influência do tantra, posto que a valorização do corpo, no *hatha yoga*, se deu posteriormente a elaboração e expansão dos sistemas tântricos. Em importante texto tântrico, encontramos: “Quando caímos no chão, é com o auxílio do chão que nos levantamos.”<sup>121</sup>

Significa que aquilo que é desvalorizado e até condenado em outras práticas hindus, é valorizado no tantra. Todo o tipo de ação pode ser um meio para o caminho espiritual, as experiências do mundo material não são empecilhos, mas condição e alavanca para a iluminação (KUPFER, s/d).

Podemos encontrar paralelos com a transição de *Dr. Fausto* para *O Príncipe Constante* no que diz respeito a determinados aspectos do trabalho de Grotowski. No trabalho entre o “tantra e o teatro” havia essa abordagem sobre aquilo que até então vinha sendo negado, passando a valorizar agora o mundo físico, a experiência sensual do corpo. Ao mesmo tempo, havia a transformação de energias densas, grosseiras, em energias sutis. Gostaria agora de apresentar algumas correlações entre a ideia de “Tantra”, ainda que de modo bastante geral, e os elementos da prática de Grotowski com Cieslak em *O Príncipe Constante*.

Em carta a Eugênio Barba, Grotowski considerava que aquilo que vinha investigando com Cieslak era a realização mais importante de sua vida até então, e não apenas no que diz respeito à arte (GROTOWSKI in BARBA, 2006: p.154). Nesse desenvolvimento do que chamou algo entre o teatro e o tantra, encontramos alguns paralelos que podem elucidar o processo de Grotowski e a permanência de certos aspectos no trabalho.

---

<sup>121</sup> *Kularnavana Tantra* apud KUPFER (s/d). Disponível em: <<http://www.yoga.pro.br/artigos/36/3048/tantra-sexo>>. Acesso em 04.jan.2016.



### 6.2.1 A transmutação de energias

Barba, em nota em seu livro, explica resumidamente o que seria esse tantra: “técnicas rituais do hinduísmo, ligadas à transmutação de energias do nível biológico àquele espiritual” (apud MOTTA LIMA, 2012: p.169).

No tantra o trabalho com centros energéticos do corpo (*chakras*) visa a despertar a energia que repousa na base da coluna, energia sexual, chamada *Kundalini*. A partir de técnicas rituais, mantras, meditações, a Kundalini “sobe” pela coluna, atingindo os *chakras* até o despertar da consciência espiritual. É nesse sentido que a energia sexual, biológica, é utilizada como meio para a libertação espiritual. A descrição de *ato total* realizada por Grotowski, parece se alinhar a esse elemento. O ator, com uma partitura previamente estabelecida, realizaria aquela confissão real, o ato em cena. Esse *ato total* que consistiria nessa confluência de atributos biológicos, fisiológicos e psíquicos e espirituais.

Se o ato tem lugar, então o ator, isto é, o ser humano, ultrapassa aquele estado de incompletude ao qual nós mesmos nos condenamos na vida cotidiana. *Esmorece então a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro*; o ator que fez isso alcança a inteireza. Quando é capaz de cumprir esse ato até o fim, reencontrou a sua integridade original e começaram a agir nele novas fontes de energia. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.134)<sup>122</sup>.

Dessa maneira, aquela busca por superar a oposição, busca que marcava textos do início do percurso do artista, parece ganhar forma e ser alcançada. Essa questão se intensifica, deslocando da referência discursiva, para a realização na “vida”. Essa busca de superação de dualidade levou à aceitação de aspectos da vida material e física, dos atributos corporais do ator. Se havia a busca pela superação da oposição e com o ator santo, isso seria alcançado por meio do sacrifício, o mecanismo ainda era dual: tal como um asceta que se mortifica, anulava-se o corpo para transcendê-lo. Agora o corpo era o veículo. Motta Lima resume bem essa relação problemática com o corpo:

O aspecto corporal era visto como um empecilho, algo pertencente ao aspecto grosseiro do homem e que deveria ser denunciado, subjugado pelo espírito, deveria ser santificado.

[...]

Em um primeiro momento, essa denúncia, essa tentativa de subjugar o corpo, foi feita por um grande investimento no artesanato, na habilidade

---

<sup>122</sup> O grifo é nosso.

atoral, em um trabalho que permitisse ao ator, pela sua precisão, honestidade e constância, dominar e controlar o próprio corpo. Posteriormente, essa habilidade foi percebida como fria, como apenas tecnicamente justa, como vimos, por exemplo, nas críticas de Grotowski a *Sakuntala*.

O segundo momento foi exatamente aquele do ator-santo. A autopenetração falava, de certa forma, de uma nova maneira de subjugar o corpo, já que ele era visto como a principal fonte dos bloqueios. (MOTTA LIMA, 2012: p.182-3)

Assim, no limite, tratava-se de uma abordagem dualista, ainda que se buscasse aquela superação das máscaras, aquela confissão. Nesse aspecto, o esmorecer da divisão seria agora não só a meta, mas também a abordagem do trabalho, que parte da valorização do corpo e de seus aspectos “grosseiros” e materiais.

No tantra, diversas ações são aceitas como caminho espiritual, dentre elas: sexualidade, vida social e artes. O *maithuna*, prática e ritual sexual no tantra, proporcionaria a união dos opostos representados pela união de Shiva e Shakti (embora por vezes encarados de modo personificados, temos uma proximidade análoga, *grosso modo*, aos conceitos de Yin e Yang). Esse é apenas um dos inúmeros aspectos do tantra que como o yoga, foi bastante distorcido no ocidente, chegando a ser associado e reduzido como forma de um sexo fácil, ou como forma de melhorar o desempenho sexual, prometendo orgasmos “transcendentais”, de casas noturnas que oferecem massagens mágicas a gurus charlatões. Há como na yoga, uma ética, uma prática de si e, no caso do tantra, um modo de existência em que a dimensão sexual é valorizada como um dos caminhos, um dos veículos para o trabalho espiritual.

Como mencionamos, essa sexualidade está ligada à energia biológica e a uma fisiologia sutil da yoga, da qual pertencem as noções como chakras e kundalini. Assim, o objetivo final do Tantra Yoga seria “alcançar o Supremo Absoluto por meio do trabalho com a fisiologia sutil, promovendo o despertar da *Kundalini*.” (BORELLA et al, 2007: p.305).

### 6.2.2 O Caminho pessoal

Uma característica da Yoga e do Tantra de modo específico, é a diversidade de caminhos possíveis para a liberação. Este último propõe uma prática sob medida para cada indivíduo, de modo que aquilo que funcionaria para um poderia não

funcionar para outros. Da mesma forma, uma única prática pode conduzir a objetivos diferentes: “Há muitos *sádhnas* (caminhos práticos) diferentes para se alcançar o mesmo objetivo, e muitos objetivos diferentes podem ser buscados pela mesma *sádhana*.” (BORELLA et al, 2007: p.275). Assim, cada praticante terá uma combinação própria para o trabalho espiritual.

No trabalho atoral em Grotowski, também se tratou de superar clichês da representação teatral, bem como das receitas aplicáveis a qualquer ator. Em cada processo, com cada ator e atriz, havia uma forma específica de abordar o trabalho, de modo a identificar e utilizar aquilo que seria mais eficaz para cada caso. Assim, o processo de trabalho, o “método” resultante, deve-se ao encontro de Cieslak e Grotowski, naquele momento específico, com aquele material específico, não podendo ser transferido, como receita, para outros contextos e trabalhos. Por outro lado, não significa que não houvesse parâmetros para o trabalho, e que este não tenha permitido novas concepções e abordagens reutilizadas no futuro. Mas esse aspecto nos leva a pensar que não haveria uma “técnica” única, aplicável e eficaz para todos. Nesse ponto temos mais uma aproximação com o Tantra. A “cultura védica” teria “a proposta de ser universalmente aplicável, ao passo que a cultura tântrica está direcionada para as particularidades de cada praticante” (BORELLA et al, 2007: p.275).

Algumas cartas de Grotowski a Barba evidenciam essa relação com o “tantra”, bem como a importância do processo desenvolvido em *O Príncipe Constante*:

[...] esse espetáculo representa a tentativa de aplicar as pesquisas de fronteira entre o tantra e o teatro, como eu já tinha lhe falado. Isso exige uma extrema precisão técnica, especialmente no que se refere à técnica espiritual do ator; tudo é suspenso por um fio, e pode facilmente debandar. Resta-me esperar que não aconteçam debandadas quando o senhor vir o espetáculo. Porque existe a possibilidade de que esse tipo de trabalho possa se desenvolver. Tanto do ponto de vista do método do ator como daquilo que poderia ser definido o espírito da obra. Considero esta a experiência artística mais importante que já realizei até agora. E não só artística. (GROTOWSKI, in BARBA, 2006, p. 153; 154)

Em carta escrita anteriormente, respondendo a Barba sobre o uso e releitura que este faz dos exercícios do Teatro Laboratório, Grotowski escreve:

[...] Faz muito bem em rever os nossos exercícios. Não existe um modelo ideal, como o senhor bem sabe, mas tudo deve estar em contínua mutação. Nós mesmos, agora, estamos atravessando uma fase de trabalho que é diversa daquela que o senhor viu. Da maneira de conduzir os ensaios do Príncipe Constante até os exercícios, tudo é distante, realmente diferente

do modo que fazíamos antes. O que não significa um passo para trás, muito pelo contrário, já estamos resolvendo as questões do método num nível mais alto. No que se refere aos exercícios, isto quer dizer individualizar o treinamento e permitir que a “tarefa”, o fio das motivações do ator, venha à tona. Na técnica psíquica o processo de concretização alcançou ótimos resultados. Penso que estamos criando uma variante europeia do tantra ou da bhakti, que tem suas raízes na tradição mediterrânea. E penso também que, neste novo nível, reencontramos velhos erros que acreditávamos já tivessem sido superados. (GROTOWSKI in BARBA, 2006: p.146-7)

Seria preciso um estudo minucioso sobre yoga e tantra para poder compreender todas as conexões e as diferenças entre eles e a prática teatral de Grotowski, o que foge a minha competência e ao escopo do trabalho. Mas fica claro que a ideia de tantra é mais do que mera inspiração e que havia investigação mais ou menos sistemática no trabalho do artista nesse sentido.

Quanto àquele ato mencionado por Grotowski, o *ato total*, podemos entendê-lo como ponto de culminância das pesquisas do artista até o momento. Em que pesem as mudanças no trabalho, as rupturas e os limites apontados até aqui, identificamos algo que permanece: aquela mesma busca por superar a dualidade, aquele trânsito com o desconhecido. Dessa forma, encontramos no texto *Teatro e Ritual*, a partir de uma conferência de 1968, a menção de que o ator, ao realizar o ato total, ultrapassa a divisão ao qual está condenado no dia a dia, “naquele momento não existe mais pela metade”. Assim, a partitura rigorosamente preparada e o ato de revelação, no aqui e agora, ocorrem simultaneamente. Aquela multiplicidade das coisas, buscada pela encenação, desafio presente desde o início das buscas de Grotowski, parece ter sido alcançada nesse ato total:

Se o espetáculo emite uma irradiação, ela deriva dos opostos (subjetivo-objetivo, partitura-ato). A irradiação na arte é reencontrada não pelo *pathos* nem pelos pleonasmos, mas através da multiplicidade dos níveis das coisas, mostrando, ao mesmo tempo, os diversos aspectos delas, que permanecem em relação entre eles, mas não são idênticos. Para dar vida a um novo ser, são necessários dois seres diversos: esse novo ser é o espetáculo; nós e as fontes, o que é individual e o que é coletivo: são justamente esses os dois seres que devem dar vida ao terceiro. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.135)

Essa citação de 1968 aproxima-se, em certo sentido, daquele texto do início da década de 1960, quando a *mise-en-scène*, não o trabalho atoral, era o eixo do espetáculo.

Em *Brincamos de Shiva* temos a mesma multiplicidade de elementos opostos ressaltada. Ao definir seu teatro como “Brincamos de Shiva”, Grotowski explica:

Há nisso uma tentativa de absorver a realidade de todos os seus lados, na multiplicidade dos seus aspectos, e ao mesmo tempo um permanecer de fora, de longe, a distância extrema. Em outras palavras, a dança da forma, a fluida, refrangente multiplicidade das convenções teatrais, dos estilos, das tradições da atuação; a construção dos opostos: do jogo intelectual da espontaneidade, da seriedade do grotesco, da derrisão na dor; a dança da forma que quebra qualquer teatro de ilusão, qualquer “verossimilhança com a vida”, mas, ao mesmo tempo, nutre a ambição (evidentemente insatisfeita) de conter em si, de absorver, de abraçar a totalidade, a totalidade do destino humano e, através disso, a totalidade da “realidade em geral”; e ao mesmo tempo manter os olhos entreabertos, um leve sorriso, a distância, o conhecimento da relatividade das coisas. (GROTOWSKI, in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007, p. 38)

Deixei claras, ao longo do trabalho, as diferenças radicais entre o que era feito e buscado nos primeiros espetáculos e o que passou a ser realizado posteriormente. A despeito disso, essa temática, diria, essa problemática de dar conta da multiplicidade do real, de ultrapassar os opostos, permaneceu e assumiu inúmeras formas, tendo como base referências às tradições do hinduísmo. Da “brincadeira” de Shiva, ao Yoga estilizado (e posteriormente criticado) em *Sakuntala*, ao uso e adaptação de exercícios da yoga destinado ao trabalho do ator, deste para a investigação na fronteira entre o “tantra e o teatro” que caracterizou o trabalho em *O Príncipe Constante*... algo permanece na constante transformação.

### **6.3 Apocalypsis Cum Figuris**

Último processo teatral dirigido por Grotowski, a peça marca radicalmente a passagem, o alargamento dos limites do que se convencionou chamar de teatro, bem como a abertura que os processos anteriores já anunciavam. Obra derradeira: após a germinação e “revelação” do longo processo de *Apocalypsis*, o próprio teatro será questionado. Não se trataria mais da crítica a um teatro específico – como o teatro de vanguarda ou burguês ilusionista – tampouco ao teatro em geral como o era encarado pela sociedade, localizado em um nicho cultural do entretenimento. O próprio teatro e seus mecanismos internos serão criticados como formas de inviabilizar aquele ato radical buscado pelo artista. *Apocalypsis cum figuris* estreia em 1969 e seria esse ponto limite. Grotowski, na década posterior, abandona o teatro para dedicar-se à exploração parateatral. Não haverá mais textos dramáticos, nem público para assistir a um espetáculo, nem ficção fabular a ser elaborada ou

narrada. Assim, *Apocalypsis* situa-se nessa transição e limite, em que o teatro e o não teatro se confrontam, ou ainda, em que o teatro caminha para um rito participativo (devemos entender este não como cerimônia, mas como estrutura que permite, ou deveria permitir, um ato autêntico).

Diferentemente do que ocorrera até então, essa peça não partiu de um texto dramático, nem de uma história pré-concebida. A narrativa é resultado de um longo processo de trabalho atoral, que engendrou uma série de aspectos. Grotowski afirma que, se houve algo constante que possa definir o processo de trabalho de elaboração da peça, seria a “renúncia”. Por outro lado, também afirmou que a peça nasceu dos fracassos. A ausência de um texto base, o abandono da literatura, não significou que não tenha havido narrativa, nem tampouco que textos não fossem utilizados. Porém tudo isso veio depois, depois daquilo que o artista chamou de “renúncia” em não mentir. A busca pela “revelação” de cada ator, o encontro no processo parece ter guiado e levado à escolha posterior dos textos que comporiam a obra final:

Em *Apocalypsis* nós abandonamos a literatura. Não foi uma montagem de textos. Foi algo em que chegamos durante os ensaios, por meio de flashes de revelação, improvisações. No fim, tínhamos um material para vinte horas. Além disso, nós tínhamos construído algo que possuía sua própria energia, como uma correnteza. E foi apenas aí que nos voltamos ao texto, ao discurso.<sup>123</sup>

A peça resultou de três anos de pesquisa, a partir de abordagens que “fracassaram”. A primeira tratou-se do trabalho baseado no roteiro de *Samuel Zborowski*, de Slowacki, que logo foi abandonado dando lugar ao estudo sobre os *Evangelhos*. Tal peça chegou a ser apresentada em ensaio aberto em 1967, mas também foi abandonada. De tudo isso saiu *Apocalypsis cum figuris*. No texto transcrito de encontros e conferências realizados por volta de 1969/ 1970<sup>124</sup>, Grotowski afirma que, desde o início, havia a tentativa, nele e nos atores, de não trilhar um caminho conhecido. Assim, via ser impossível um trabalho que tivesse o texto como ponto de partida. Este deveria ser como um trampolim que, no decorrer do trabalho, seria abandonado. Mas os estudos e respostas dadas aos desafios do

---

<sup>123</sup> “In *Apocalypsis* we departed from literature. It was not a montage of texts. It was something we arrived at during rehearsals, through flashes of revelation, through improvisation. We had material for twenty hours in the end. Out of that we had to construct something which would have its own energy, like a stream. It was only then that we turned to the text, to speech.” (GROTOWSKI, apud KUMIEGA, 1985, p. 90)

<sup>124</sup> Sobre a Gênese de *Apocalypsis*, in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.], 2007: p.181-95.

roteiro só eram satisfatórias, vivas, quando fugiam do roteiro original. Citando o trabalho de um dos atores, Grotowski afirma:

[...] Samuel e o Advogado interpretados pelo mesmo ator- Antek Jaholkowski- começavam a adquirir uma realidade plena só quando aquilo que Antek fazia não tinha mais qualquer relação com o *Samuel Zborowski* de Slowacki ou com o nosso roteiro. Enquanto tinha uma relação evidente – ao menos para mim – com um pope ortodoxo. O mesmo acontecia com os outros atores. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.184)

Grotowski percebeu semelhanças entre esse pope Ortodoxo e o Grande Inquisidor, da obra *Irmãos Karamazov* de Dostoiévski e esse foi um dos textos que compôs a tessitura de *Apocalypsis*. Tratava-se, antes de tudo, de uma resposta de cada ator e atriz, daquilo que brotava nos ensaios. Assim, em nome de elementos vivos, encontrados por cada ator, o grupo renunciava a truques e efeitos estéticos, prolongando indefinidamente o processo da peça. Abandonou-se *Samuel Zborowski*, chegou-se nesse caminho a *Evangelhos*, que, deixado de lado, foi uma das bases para *Apocalypsis*.

Além do fato de a peça ter operado nesse ultrapassar as fronteiras, bem como do trabalho se constituir de modo processual, com a contribuição e o engajamento de todo o grupo, existe a dificuldade de definir a obra, pois ela sofreu mudanças, passando por diferentes versões. Mesmo após o abandono do teatro dos espetáculos, *Apocalypsis* continuou a ser apresentada até 1980<sup>125</sup>. De certa forma, o que se nota no percurso é justamente a passagem de algo teatral e de uma mítica distante para a dimensão da cotidianidade. Como se a busca pelo ato agora não devesse aparecer nem em um ato radical emoldurado pelo teatro, nem na referência ao ritual (entendido como celebração externa, ou ruptura total com o cotidiano).

Nos atores, atrizes e diretor, havia a preocupação em não cair em estereótipos, principalmente em “truques” e efeitos do próprio Teatro Laboratório. Após *O Príncipe Constante* – obra que, sob certos aspectos, apareceu como síntese do trabalho de Grotowski – havia a tentação em se reproduzir aquilo que fora alcançado. Os artistas, porém, mais uma vez, propuseram-se a trilhar o caminho do desconhecido. Curiosamente notamos que, se certo ponto foi atingido, consumado no trabalho anterior, essa realização não se deu para que se construísse uma experiência modelo, meta a ser seguida, aplicável a qualquer trabalho. Como já

---

<sup>125</sup> Para informações sobre a peça, suas versões, locais e datas de apresentações em: <<<http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/apocalypsis-cum-figuris>>> Acesso em 02.fev.2016.

apontado, o que foi feito com Cieslak obedecia a necessidades e especificidades daquele momento, em contato com o texto, com associações e investigações em curso. É algo único, irrepetível. Assim, qualquer tentativa de imitação resultaria em algo estéril. Foi esse objetivo de se manter na busca pelo desconhecido que levou à constante renúncia. Alguns colaboradores e pesquisadores de Grotowski citam a diferença na postura do artista que deixa de ser um diretor “manipulador”, para observar, deixar mais espaço para a criação do ator (pelo menos é o que menciona Flaszen)<sup>126</sup>.

As vivências dos atores, as relações do grupo, constituíram material para a construção da obra, mas tal construção se dava como uma germinação, ou seja, ao longo do processo, aquilo que era vivo, autêntico, que brotava nos ensaios e que muitas vezes não se ligava a roteiros iniciais, acabava por afetar quando não direcionar a pesquisa, como no exemplo de Antek citado acima. Estamos de volta à problemática da questão de não construir algo, mas deixar, permitir que a partir de estruturas, a “natureza” crie. Porém, agora tal questão é radicalizada, pois não se limita à condição de se ter um ator “passivo” para interpretar um papel, mas perpassa diretor e atores, fundando um próprio processo coletivo em que a renúncia e o trabalho sobre si são indispensáveis. Não mais a renúncia do ator santo, mas ainda renúncia. Aliás, esta seria um dos temas recorrentes que, com múltiplas facetas, aparece como pressuposto para o trabalho no percurso do artista.

A partir da pesquisa de Motta Lima podemos enxergar nos textos, proferidos na época de *Apocalypsis*, que Grotowski tece uma série de críticas ao profissionalismo e mesmo à formação de atores, em sentido pedagógico. A busca pelo ato esbarrava em limites e era inviabilizada pelas necessidades profissionais, como a elaboração de um espetáculo dentro de um período determinado de tempo, o esquema de formação de grupos etc. Por outro lado, no campo pedagógico, a ideia de um método único passa a ser questionada, e o artista vai valorizar aspectos daquilo que chamou *organicidade*, já anunciado no processo anterior com Cieslak. Nessa proposta de trabalho do ator – que, aliás, encontramos seus ecos no texto *Em Busca de um teatro pobre*, na versão da edição de 1968 – radicaliza-se aquela ideia de via negativa. Por meio de desafios, o ator deve buscar liberar-se de seus bloqueios, mais que aprender técnicas, eliminar obstáculos para um fluir natural dos

---

<sup>126</sup> Conferir a afirmação de Flaszen em: MOTTA LIMA (2012: p.218).



impulsos do corpo, sem buscar anulá-lo em prol de uma expressão psíquica, nem dominá-lo e domá-lo com a mente. A noção de organicidade está ligada à valorização do corpo, referindo-se por um lado àquilo que concerne ao processo artesanal da arte do ator, por outro à dimensão metafísica, na qual “a noção de organicidade e de verdade se irmanavam” (MOTTA LIMA, 2012: p. 246-7). Todo um cenário ao qual o teatro estava vinculado é criticado, seja universitário, seja no *show business*, seja nas propostas pedagógicas, o que já anuncia a posterior saída de Grotowski dos espetáculos. A busca desse ator era uma busca pelo desconhecido em si próprio, o que exigia, e talvez permitisse uma busca de si por meio de caminhos desconhecidos.

O nível de profissionalismo e virtuosismo é apontado como algo que pode impedir o ato, pois dominados certos procedimentos os atores poderiam reproduzir o efeito de tal ato que, como anteriormente dissemos, seria algo estéril. Era necessário mesmo estar procurando, estar buscando, estar sendo – gerundismo aqui é proposital – para que algo novo, autêntico pudesse surgir.

Nesse contexto nasceu *Apocalypsis*. Por caminhos tortuosos, fracassos e desafios que exigiam a resposta sincera, livre de truques, da parte de cada artista. Esse processo levaria à revelação do que Grotowski chamou, no texto sobre a gênese da peça, de “Teu Homem”<sup>127</sup>.

Além do processo em que estavam imbricadas as associações dos atores, a peça é formada pela colagem de trechos de outros textos. Tais textos tanto fomentaram quanto deram forma narrativa final ao espetáculo. Encontramos nas observações de Flaszen um resumo de tal processo: a peça foi criada a partir de um “método de criação de esquetes e de estudos” em que o texto era adequado à necessidade e improvisado durante os ensaios; ao se encontrar a forma básica do espetáculo, montada a partir das cenas criadas pelos atores, na contribuição com o diretor, iniciou-se o trabalho de encontrar o “necessário material verbal adequado que substituísse as falas e trechos imprecisos dos atores.” (FLASZEN, 2015: p.166). Nessa parte, buscando fornecer textos recolhidos de escritos da humanidade, houve uma costura de diferentes fontes: trechos da *Bíblia*, dos *Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, de poemas de T.S. Eliot e de ensaios de Simone Weil (FLASZEN, 2015: p.166).

---

<sup>127</sup> Adiante explicarei tal ideia de “Teu Homem”.

Em linhas gerais poderíamos resumir a peça da seguinte maneira:

Nesse Apocalipse, pessoas comuns, em uma espécie de brincadeira banal, um jogo obscuro, revivem figuras e cenas inspiradas no Evangelho. Trata-se de uma espécie de segunda vinda do Cristo, vivida pelo grupo. A história da peça está intimamente ligada à performance do espetáculo, assim, convém pensar na “encenação”, para se compreender a narrativa decorrente em suas diferentes camadas. Flaszen escreve:

[...] Ao entrarem na sala antes do espetáculo, os espectadores encontram os atores no aqui e agora, não em outra época ou em outro lugar. Não são pessoas de outro período histórico. Os atores estão deitados ali. Talvez por exaustão da festa, eles se encontrem em meio ao sêmen, ao suor e à vodca que se esparramou pelo chão. Até que- ao comando do líder- questões semelhantes às do Evangelho começam a se desatar da ressaca da festa. (FLASZEN, 2015: p. 168)

Um indivíduo chamado Simão Pedro apelida seus companheiros com nomes de figuras do Evangelho. Pedro, a exemplo de João, embora seja um nome de apóstolo, é também um nome comum contemporâneo, podendo assim significar qualquer um. Ele nomeia Lázaro, Maria Madalena, Cristo, Judas... Essas pessoas autênticas, contemporâneas, se relacionam entre si em confronto com questões semelhantes às do Evangelho, extrapolando o campo das experiências individuais para atingir esferas coletivas: “suas ações e gestos espirituais adentram recorrentemente no território de antigas lendas da humanidade” (idem). Inicialmente, Simão Pedro atribui o papel do Salvador a Lázaro, ou aquele que será posteriormente Lázaro, para depois atribuir ao *Inocente*, interpretado por Cieslak. Esse nome [*Ciemmy*] tem associações em polonês com uma pessoa inocente, primitiva, que vive fora das regras sociais, um simplório, um louco ou idiota (FLASZEN, 2015: p.167-8). A santidade de Cristo que, muitas vezes, é ligada a tais imagens, aparece nessa peça. Aqui teríamos aquele exemplo de uma das formas em que o “sagrado”/Communitas se manifestaria: além da liminaridade do rito de passagem, a antiestrutura se manifestaria também na inferioridade, como aponta Turner.

Não entrarei em mais detalhes sobre a narrativa da peça, pois foge ao nosso objetivo e já há trabalhos acessíveis sobre o assunto<sup>128</sup>. Destacarei apenas algumas

---

<sup>128</sup> Para consulta, em português, ver MOTTA LIMA (2012: p.201-90) e OLINTO (2012 - dissertação de mestrado).

questões que aparecem no processo de construção de *Apocalypsis* que se ligam ou rompem com o que vinha sendo desenvolvido até então.

O problema da montagem, já enfrentado em *O Príncipe Constante*, aparece novamente aqui. O diretor mencionou que unir os elementos vivos individuais com a ideia coletiva da peça era um trabalho difícil. Também aqui teve de renunciar. Fugindo do efeito e da necessidade de simplesmente mostrar um produto, Grotowski diz ter optado sempre por privilegiar a expressão viva, as sementes dos atores, quando diante de tal trabalho. Esse talvez seja um dos motivos do longo tempo de criação da peça. Observação, paciência, escuta e renúncia. Isso também significou mudança no diretor, pois, no princípio dos anos 1960, havia a ênfase na *mise-en-scène*, e Grotowski agora sepulta a ideia dele como diretor<sup>129</sup>, para dedicar-se à ênfase no trabalho do ator. Mas também aqui, poderia haver certa manipulação. A ideia de organicidade, de confiança na natureza, em oposição à pretensão de controlar o corpo com a mente, coloca em xeque esta última posição. Assim, como aponta Motta Lima, de um diretor que intervinha, ou de um diretor-ditador, que visava a produzir efeitos ou resultados com o ator, ainda que de caráter não estético, Grotowski passa a um diretor observador capaz de confiar na natureza (MOTTA LIMA, 2012: p.265).

A referência Cristã e a dimensão da blasfêmia podem ser vistas como temas recorrentes no grupo, mas o Teatro Laboratório buscou não fazer uma mera imitação de si. Grotowski pediu para que os atores procurassem nos Evangelhos, trechos com os quais poderiam trabalhar e que dialogassem com a cotidianidade. Havia nesse Apocalipse a ideia de fim, mas também a ideia de “Revelação” que, aliás, é o significado da palavra e mesmo o significado do texto de João. O nome é bastante adequado, se considerarmos que a peça decorreu de longo processo marcado pela renúncia, pela busca do coletivo em não mentir, mas em revelar-se. Desse modo, podemos entender como a obra e o seu título estão intimamente ligados ao processo que lhe deram origem. Não há submissão *a priori* do processo a uma ideia de obra, ou uma obra fechada. O próprio modo de fazer se torna conteúdo e obra artística. Revelação, renúncia, mostrar o “Teu Homem”, eis as palavras que talvez resumam a obra-processo *Apocalypsis cum Figuris*.

---

<sup>129</sup> Como o texto no qual Grotowski menciona sua “morte” como diretor provem de uma conferência de 1968, é difícil saber de fato em que período se deu esse “sepultamento”, mas tudo indica que se iniciou na ênfase dada ao trabalho atoral, para culminar com o processo de *Apocalypsis*.

A abordagem sobre os Evangelhos e sobre o material solicitava um engajamento pessoal e às vezes esse engajamento extrapolava o material, modificando-o. A isso se ligava ao revelar o “Teu Homem” mencionado por Grotowski no texto. Isso trazia também o material para um plano da “mitologia pessoal”. A essa “mitologia”, na qual cada ator e atriz encontravam-se profundamente, ligava-se o que chamou de “mito tribal” (talvez algo próximo ao mito coletivo, ou arquétipo tal como entendido por Grotowski)<sup>130</sup>. Temos, assim, na revelação do que é íntimo, algo que teria caráter “universal”. Ao mesmo tempo, a dimensão mítica distante e heroica era trazida para um plano da vida corpórea e cotidiana. Aí reside outra grande diferença com relação às peças anteriores: tratava-se da busca por um ato na *terra da cotidianidade*. Referindo-se a determinado momento do processo, Grotowski comenta:

A um certo ponto senti que o nosso trabalho era entre aquilo que é contemporâneo e aquilo que está no Apocalipse. No apocalipse dos nossos tempos, o apocalipse do mal-estar depois de uma bebedeira. [...] e muito importante ressaltar aqui que por volta do fim desse período, o eixo do trabalho se tornou o reencontrar a terra da cotidianidade. Arrisco-me a dizer, “da cotidianidade, da contemporaneidade”, ainda que esses termos sejam batidos. Não se trata daquilo que é lendário, mítico, consagrado, formado, mas daquilo que é real perante à vida. Naquele período se apresentaram muitas recordações bem sinceras tiradas da vida real, seria possível dizer comum, dos meus colegas e minha; recordações que eram de grande ajuda. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007, p.190)

Quanto às diferentes versões, por exemplo, a partir de 1972, os figurinos são trocados por roupas do dia a dia, diminuindo a “teatralidade” do evento, ainda que se tratasse de roupas reservadas para a peça (KUMIEGA, 1985, p.103). A peça também seria uma realização aguda do dito “teatro pobre”, mas dessa vez isso aproximaria ainda mais a uma dimensão do cotidiano. Como cenário e objetos de cena, temos apenas uma faca, um pedaço de pão, algumas velas e dois *spotlights* direcionados para as paredes (KUMIEGA, 1985: p.95). De resto, a sala vazia. Se o “teatro rico” fora há tempos abandonado pelo diretor para a concentração no trabalho pessoal do ator e da atriz, agora, nesse próprio trabalho, aquilo que outrora fora visto positivamente, também é relativizado. Nem mesmo sob a aparência de genuíno, o efeito era admitido, também o ator precisaria despir-se cada vez mais, o que se liga ao constante confronto com o desconhecido, e mesmo à problematização de si (daí aquela crítica anteriormente mencionada a respeito do

---

<sup>130</sup> Quanto a essa relação entre mito pessoal e mito tribal em *Apocalypsis*, conferir MOTTA LIMA, 2012, p. 227-29.

virtuosismo). A radical “pobreza”, a literalidade, o encontro proposto aos espectadores na sala vazia, tudo indicava que algo do ritual poderia ser alcançado no teatro além do teatro ou talvez – como a etapa subsequente do percurso de Grotowski indicará – poderia ser alcançado *apenas* além do próprio teatro (cabe ressaltar, também além da ideia do próprio teatro ritual). Seja como for, ainda situada no campo dos espetáculos, *Apocalypsis* era esse ponto limite. Grotowski afirmou: “Eu sinto que *Apocalypsis* é para mim um novo estágio de nossa pesquisa. Nós cruzamos uma certa barreira.” (KUMIEGA, 1985: p.99).

### 6.3.1 “Mostra-me Teu Homem e eu te mostrarei meu Deus”

Grotowski usa essa frase de Teófilo de Antioquia para explicar aquilo que buscava com seus atores. Encontrar o Teu Homem, seria tocar em uma camada mais funda, não banal, na qual comumente nos limitamos. Proponho uma reflexão a partir desse tema: entendo que o Teu Homem, alcançado no encontro do “mito pessoal” com o “mito tribal”, nas vivências pessoais com as arquetípicas, nada mais é do que um estado no qual certo *eu apreendido* foi superado.

Tatiana Motta Lima propõe que em Grotowski essa busca pelo profundo do humano parecia ser antes uma busca por um “essencial”, ao passo que em *Apocalypsis*, tratou-se de um “eu-Mistério”. Talvez alguns textos de Grotowski deem tal impressão, mas arriscaria aqui outra interpretação. Podemos pensar que o Teu Homem é o mesmo que aquilo representado pelo “símbolo de Deus”. Diria que esse eu ao qual Grotowski se referiu, buscou, ainda que por inúmeras vias e ênfases diferentes, uma Essência-Mistério, uma Essência Devir. Explico. “Mostra-me Teu Homem e Eu Te Mostrarei meu Deus”. Embora a referência seja um autor cristão, não devemos entender Deus no sentido pessoal, mas como o Uno a partir do qual todas as coisas surgiram (ou até o Uno que é todas as coisas). Princípio sem atributos, inominável, não-nascido. O vocabulário seria vasto e engendraria uma filosofia que foge ao foco do trabalho. Mas o que quero dizer é: tal essência não pode ser captada. Em termos de linguagem e manifestação fenomenológica é uma essência que pode ser muitas coisas, inclusive seu negativo. Devir-essência. Essência que jamais se conhece, embora possa ser experimentada. Deus Abscôndito, mistério essencial, Essência Mistério. Aquele humano que revela a si

próprio, ou seja, o eu além da máscara e da própria individualidade de sujeito (talvez a destruição de um “eu”, ou mesmo, a consciência do não-eu), este encontra “Deus”. Ambos compartilham a mesma natureza. Seja Consciência Pura ou eu e Absoluto (Brahman-Atman), seja o vazio de todas as coisas...Novamente, insisto, essa questão é indiferente para o nosso trabalho. Assim, desse “Teu Homem” encontraríamos os aspectos preconizados pela proposta ritual inicial.

Conhecimento de si - superação do eu apreendido - revelar-se

“Comunhão” - participação autêntica: os dois “ensembles”, atores e público se encontrariam nessa revelação, pois o ator ao revelar o “Seu” Homem revelaria o Homem do Espectador, e o “Deus” que é mostrado na revelação do Homem, manifestar-se-ia como o ato e o encontro autêntico.

Ainda que radicalmente diferente, isso tudo é desdobramento daquelas buscas anunciadas quando ainda Grotowski e seu grupo “brincavam” de Shiva. Se os textos do início dos anos 1960 enfatizam a busca por “desvendar uma essência encoberta por máscaras sociais” (MOTTA LIMA, 2012: p.273), tal essência não parece algo que se pode definir e categorizar, tampouco uma essência fixa. Concordo com a autora que, no início, esse arrancar a máscara parece ser uma busca, um ponto final, algo a ser alcançado e que agora seria uma tentativa de encontrar o Teu Homem, esse sem máscaras, não como fim de um processo, mas como ponto de partida, para exploração do mistério. Contudo, aquele “ser” ou aquilo que se propunha chegar, que os primeiros textos mencionavam – essa essência – não era algo fixo. As definições utilizadas por Grotowski geralmente são ambivalentes resguardando um ponto de mistério e de união de opostos que caracterizaria esse eu mais profundo, eu-mistério, ou não-eu, “Self”, “Deus”, encontro entre “Eros e Caritas”. Podemos novamente recorrer ao texto de 1960, *Brincamos de Shiva*: nos contos mitológicos, Shiva aparece como criador dos opostos: “representado com os olhos entreabertos, levemente sorridente; o seu rosto trazia a marca de quem conhece a relatividade das coisas” (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.38). No mesmo texto, prossegue o artista:

A citação mitológica: “Shiva diz: Sem nome sou, sem forma e sem ação (...). Eu sou pulsar, movimento e ritmo...” (*Shiva Gita*)  
A essência do teatro que procuramos é “pulsar, movimento e ritmo”.  
(GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.39)

Se há um “eu” a ser descoberto por trás das máscaras, há também nessa essência algo de misterioso, não definível, nem fixado. Se o teatro é um peculiar ato de conhecimento, este é menos conhecimento sobre determinado objeto que reconhecimento da ignorância que se tem sobre as coisas. “Relatividade das coisas”, “Pulsar, movimento e ritmo” mais do que sugerir um ponto final, denota esse caminho do mistério, essa Essência-Mistério que impele ao movimento. O “Teu Homem” talvez seja a radicalização para uma abertura e a superação de uma imagem fixada, do modelo definido de um humano essencial desprovido de máscaras<sup>131</sup>, talvez último empecilho para alcançar aquele ato. De modo similar temos o provérbio zen: “Quando encontrar Buda, mate o Buda.” A ideia de caminho e espiritualidade, por vezes, são os maiores entraves para a espiritualidade. Assim, em certo sentido, há ruptura, mas em sentido certo, talvez haja continuidade (ou será o contrário?) com aquela busca inicial, busca pelo que chamo aqui de essência-devir.

“Mostra-me teu Homem e eu Te mostrarei meu Deus”, citado por Grotowski é uma referência a Teófilo de Antioquia, padre apologista da Igreja do século II. Nesse texto, “Carta a Autólico” o autor responde ao pagão sobre seu Deus. Embora seja autor cristão e que pesem todas as especificidades do contexto, podemos notar algumas questões importantes no que concerne a espiritualidade e metafísica. No Livro I, Capítulo II, escreve o padre apologético:

Mas se tu me dizes: “Mostra-me teu Deus”, eu poderia responder: “Mostra-me teu homem, e eu te mostrarei o meu Deus”. Mostra-me, portanto, [sic] os olhos de tua alma que vejam e os ouvidos do teu coração que ouçam. Com efeito, aqueles que veem com os olhos do corpo observam aquilo que se passa na vida sobre a terra, discernindo juntamente as diferenças entre a luz e a escuridão, entre o desproporcional, desmesurado e truncado; a mesma coisa para aquilo que cai sob o sentido dos ouvidos: sons agudos, graves e suaves. Acontece do mesmo modo com os ouvidos do coração e os olhos da alma ao quais é possível perceber Deus. De fato, Deus é experimentado por aqueles que podem vê-lo, desde que os olhos de sua alma estejam abertos. Todos têm olhos, mas alguns os têm obscurecidos e não percebem a luz do sol; e não é porque os cegos não veem que a luz do sol deixa de brilhar, mas os cegos devem buscar a causa em si mesmo e em seus olhos.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> De modo similar, escreve Tatiana Motta Lima que esse retirar as máscaras seria ultrapassar a fixidez expressa em múltiplas caretas, e recorrendo a citação de Flaszen, que por sua vez recorre a Grotowski- retirar a fixidez expressa na máscara de “quem está desprovido de máscara” (apud MOTTA LIMA, 2012: p.274)

<sup>132</sup> O texto *Carta a Autólico* de Teófilo de Antioquia está disponível em: <<http://www.apologistascaticos.com.br/obraspatristicas/index.php?af=TeofiloAntioquiaAAutolico>>. Acesso em 12.fev.2016.

Claro que Grotowski apenas fez menção à resposta de Teófilo “mostra-me teu homem e eu te mostrarei meu Deus”, e isso talvez em um sentido diverso que o autor cristão. Mas há aqui algo interessante a ser ressaltado. Assim como o “Teu Homem” de Grotowski é um Mistério, um território desconhecido a ser explorado, arriscaria repetir, uma essência-mistério, o homem citado por Teófilo, é também uma pessoa a ser problematizada (ou seja, não é um eu fixado). O autor cristão, comparando o pagão ao cego, indica que, se “Deus” (entendamos aqui, o objeto do conhecimento) não é visto, não é porque não existe, mas porque o sujeito do conhecimento, tal como está dado (cego frente à luz do sol), não está apto a enxergá-lo. Esse é o movimento claro do saber da espiritualidade. Os cegos devem buscar a causa em seus olhos, quer dizer, devem voltar-se para si para perceber a luz, voltar-se para si e transformar-se para ver “Deus”. Este é o objeto do conhecimento que exige modificação, purificação do sujeito, superação do *eu apreendido* para poder ser alcançado. Ao mesmo tempo, esse objeto, uma vez alcançado, transforma mais uma vez o sujeito. Não estamos longe daquela busca pela verdade, cuja via era a constante indagação “Quem sou eu?” de Maharshi. Não importa, mais uma vez, se é uma união mística do “eu com o Absoluto” ou uma dissolução do eu ou conscientização do eu no vazio. Em termos concretos, trata-se de ultrapassar um estado fixado e encontrar nesse ultrapassamento de si, tanto o objeto buscado quanto a condição por meio da qual se alcança tal objeto, que uma vez alcançado, age sobre o sujeito, requalificando-o e, por fim, borrando a fronteira rígida entre sujeito e objeto (eu-verdade/conhecimento).



## CONCLUSÃO

Percebemos que, ao longo do trabalho, abandonos e rupturas marcaram o percurso do trabalho de Jerzy Grotowski. A despeito das transformações – da cena bufa, participativa, do cerimonial de signos ao ato mais literal – pode-se identificar a permanência de determinados temas. A constante busca por uma experiência autêntica, o confronto com o desconhecido, uma luta por estar mais pleno, a ânsia de dar conta de certa totalidade do real, aparecem desde os textos iniciais. No início com “Shiva, senhor da relatividade das coisas”, com a forma no jogo/dialética de opostos, passando à dialética da derrisão e da apoteose, já aprofundada com a ideia de mito/arquétipo, passando pelo com o ato total – na confluência do instinto e intelecto, dessa vez não só mostrado, nem formalizado, mas encarnado literalmente em cena pelo ator, chegando por fim ao *ato na terra da cotidianidade*, lugar em que o pessoal e o coletivo, “universal” se encontrariam.

As propostas do artista podem ser entendidas como contraposição a certos limites encontrados em sua época. À experiência estética, vinculava-se a ideia de um conhecimento a ser alcançado, de um eu a ser superado, de uma enfermidade a ser sanada. As diferentes obras podem ser compreendidas a partir daquilo que se procurava opor. Toda a análise feita por Grotowski sobre o teatro, passando da encenação ao trabalho do ator, e a própria pedagogia deste, constrói-se em termos dessa oposição. Assim, uma vez cristalizado tal procedimento, tornando-se “modelo”, era preciso abandoná-lo de modo a não sucumbir aos perigos da unilateralidade. Combatido o excesso de artificialismo, chega-se com Cynkutis à ideia de ator santo, o ator do corpo “anulado” de *Dr. Faustus*. Essa ênfase talvez tenha resultado em jogos introspectivos, um fechamento em si que isolava o ator, dado ao excesso mesmo que uma dimensão psíquica ganhou no processo. Esse ensimesmamento é combatido com a ideia de contato, de organicidade, com o corpo e o *outro* passando a ser valorizados. Mesmo a noção de “treinamento” tão importante no percurso de Grotowski, é em certo momento criticada, pois a ênfase ao treinamento poderia levar à fuga do ato, à não aceitação do presente, dentre outras coisas. Era preciso sempre estar, não dividido, mas inteiro na ambivalência. O que se nota nesse percurso é que, quando algo era muito salientado, outra proposta

deveria compensá-lo como em um movimento constante de equilíbrio-desequilíbrio-reequilíbrio.

Anos mais tarde, quando a noção de organicidade passou mais claramente a se destacar no trabalho, Grotowski salientou os motivos dessa escolha. Em um momento marcado por dominação e instrumentalização do corpo pela mente, ou pelos modos de existência da civilização ligado ao afastamento da natureza, as propostas do artista visavam a se constituir como uma contrapartida ao cenário mecanicista passando a valorizar o corpo em seu estatuto biológico, orgânico. Se Grotowski investigou diferentes formas artísticas e técnicas rituais de diferentes tradições, ele sempre alertou para o perigo que essa conduta pode trazer: um diletantismo e um turismo em que não há aprofundamento necessário para que se possa de fato conhecer aspectos de uma tradição. Essa ressalva é pertinente, uma vez que o fácil acesso a diferentes culturas têm contribuído para que filosofias religiosas e espirituais sejam convertidas em produtos descartáveis, para serem consumidos por um público que crê construir a própria espiritualidade, mas não passam de mantenedoras de um sistema mercadológico em que a espiritualidade talvez seja, justamente, sua última preocupação.

Voltando ao período dos espetáculos, a ideia do teatro como lugar de cura também é enfatizada e não só aquela relacionada a processos semelhantes aos “psicanalíticos” (confronto com os “mitos”, ou com seus temas dolorosos). Quando tratou da questão pedagógica, já no final da década de 1960, o artista demonstra sua preocupação de como, em nome de certa formação artística, o ator poderia sofrer uma série de problemas. O efeito estético deixa de valer por si, submetendo-se à necessidade de um desenvolvimento integral por parte do ator e seu organismo (aliás, a estética deveria decorrer disso). Assim, Grotowski cita o ator com musculatura aparentemente bem desenvolvida por exercícios de ginástica, salientando a necessidade de liberar os impulsos do corpo:

Quando o ator é bem treinado desse modo, podemos ver que se tornou uma espécie de “brabanção”. É o nome de um cavalo muito pesado com muitos músculos atléticos, como os atores “culturistas”. Nas situações difíceis os atores-“brabanções” deixam-se facilmente tomar pelo pânico e atravessam crises agudas. Existem outros atores que não são “brabanções”, mas são acrobatas, esportistas. São naturalmente fortes, “másculos”, mas todas as suas reações são todas cortadas. São pesados, fortes, até mesmo ágeis, mas sem aquela linha de impulsos vivos, aqueles impulsos quase invisíveis que tornam o ator irradiante, que fazem com que, mesmo sem falar, fale continuamente, não porque quer falar, mas porque é sempre vivo. A ginástica não liberta, ela aprisiona o corpo em um certo

número de movimentos e reações aperfeiçoadas. Se somente alguns movimentos são aperfeiçoados, então todos os outros continuam subdesenvolvidos. O corpo não é liberado. O corpo é domesticado. Há uma grande diferença. Portanto, a ginástica, apesar do fato de que os atores deveriam ser fisicamente ágeis, criará somente bloqueios. Evidentemente, para o ator é muito melhor ser bloqueado por um excesso de agilidade do que por uma total inaptidão, mas em última análise não é esse o caminho do ator. O que precisa fazer é libertar o corpo, não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.169-170)

Da mesma forma, detecta problemas relacionados à “tradição” do treinamento vocal na atuação. Além dos dilemas anteriormente mencionados (aqueles relativos ao isolamento do ator, o excesso de relaxamento, astenia etc.) havia outros de ordem não apenas estética; por exemplo, a ideia de respiração, certos exercícios de dicção e a própria ideia de um uso “profissional” da voz que poderiam acarretar problemas físicos e nervosos. O artista é claro no exemplo:

Lembro o caso de uma grande cantora, muito famosa, que frequentemente tem crises vocais e ataques de nervos. A causa desse fenômeno está no fato de que usa uma voz mais aguda do que sua voz autêntica. É um fato que - eu o observei muito frequentemente - os atores que utilizam na vida e no trabalho níveis mais agudos ou mais baixos do que a gama natural da própria voz autêntica, não somente desenvolverão certas crises vocais, mas também certos tipos de distúrbios nervosos. (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.147).

O artista ainda cita atores que fingem ter uma voz mais grave ou rouca para adequar-se a certa ideia social de masculinidade, ou de mulheres que utilizam a voz de maneira mais aguda. Pelo exposto, nesse processo há a exigência de confiança na natureza e, em certo sentido, conhecimento e aceitação de si (no caso aceitação de sua voz natural).

Em torno desse tipo de fazer teatral agrega-se também uma noção de ética no trabalho. Porém, se existe tal ética, ela não está aí em sentido meramente moral, de “grandes valores” a serem seguidos. A ética é decorrência de exigência técnica do ofício. Para Grotowski, não se tratava de ética, mas de técnica. Essa questão é importante pois nos leva a refletir que do aspecto prático do trabalho resultaram os elementos teóricos, os discursos. Não se tratava de falar de ética, mas de primar pela técnica (não qualquer técnica) e esta, por si só, permitiria um desenvolvimento ético. Temos certa semelhança aqui, com a ideia de filosofia antiga encarada como exercício espiritual, na qual, os sistemas de explicação de mundo, o discurso, a

teoria, decorrem da prática de si e estão intimamente ligadas a ela. Nesse sentido da relação entre ética e técnica, Grotowski responde em entrevista a Schechner:

[...] Não estou falando sobre “grandes valores”. Pesquisar a si próprio é o certo em nossa profissão, é o nosso primeiro dever. Você pode chama-lo de ético, mas pessoalmente prefiro tratá-lo como parte da técnica porque assim não adquire um sentido de piegas ou hipócrita. (GROTOWSKI, 2011: p.191)

Essa entrevista a Schechner é importante, pois podemos notar que textos que eventualmente carregam teor “moral”, prescritivos, ideias que parecem grande “preceitos” abstratos para o trabalho atoral em Grotowski, ganham mais concretude. A ideia de doação, doar-se, entrega, pode significar muitas coisas, quando ligada a termos como sacrifício, pode adquirir dimensão muito geral, subjetiva, abstrata. No entanto, tal ideia está intimamente relacionada a processos e problemas concretos do ofício teatral. Não é só uma questão ética.

Outro problema chamado “ético”. Se alguém formular isso que eu estou prestes a formular, pensa-se nisso do ponto de vista ético; mas encontrei em sua base um problema completamente objetivo e técnico. O princípio é que o ator, para se realizar, não deve trabalhar para si próprio. Embrenhando-se na sua relação com os outros, estudando os elementos do contato, o ator descobrirá o que está dentro dele. Ele deve se entregar totalmente. (GROTOWSKI, 2011: p.192)

No texto *Declaração de Princípios*, o artista é mais explícito ressaltando questões aparentemente óbvias para o ofício. O fato de haver tal destaque nos faz pensar como a vida cotidiana, não só na sala de ensaio, não só no trabalho, está imbricada com a prática artística:

Um ator deve estar sempre pronto para se juntar ao ato criativo no momento exato determinado pelo grupo. Nesse aspecto a sua saúde, a condição física e todos os seus assuntos particulares deixam de ser somente de seu interesse. Um ator criativo de tal qualidade floresce apenas se for nutrido pelo organismo vivo. Por isso, cuidados diários devem preparar nosso corpo para lidar com as mais duras tarefas. Não devemos dormir pouco por motivo de entretenimento pessoal e depois ir trabalhar cansados ou de ressaca. Não devemos ir para o trabalho incapazes de nos concentrar. A regra aqui não é somente a presença obrigatória no ambiente de trabalho, mas a prontidão física para criar. (GROTOWSKI, 2011: p.205).

Nesse caminho, que é também marcado pela relatividade e constante problematização do trabalho, podemos entender como as palavras, descoladas de seu contexto, podem ser perniciosas. Também as práticas, as mesmas práticas em diferentes momentos, podem significar ora soluções, ora problemas. Quanto à ideia de treinamento citada anteriormente, e mesmo à ideia de um trabalho sobre si, tudo isso pode acarretar constante insatisfação consigo, tornando a prática de si um

problema jamais resolvido, na qual o sujeito não consegue se aceitar. Embora Grotowski se refira ao trabalho do ator, podemos expandir isso para práticas gerais de espiritualidade. Essa crítica diz respeito ao treinamento como uma ideia de autoaperfeiçoamento:

Se pensamos segundo as categorias da perfeição, do melhoramento, do autodesenvolvimento etc., reafirmamos a indiferença de hoje. E isso o que significa? O desejo de evitar o Ato, de fugir do que deveria ser feito agora, hoje. (GROTOWSKI in FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007: p.179).

### *Espiritualidades e verdades*

Nessa proposta teatral, a ideia de transformar-se, analisar-se no confronto com o espetáculo, exigia um trabalho sobre si. É em tal trabalho e não nas temáticas abordadas, nem na “filosofia” dele decorrente (os textos de Grotowski) que se encontra a dimensão espiritual. Evidentemente que a noção, nem tanto de conhecimento, mas de verdade que se atrelava aos exercícios espirituais na Antiguidade, em muito difere de como a entendemos hoje. “Verdade” é uma palavra sob suspeita na contemporaneidade. A ideia de Metafísica não se coaduna facilmente com o pensamento Ocidental atualmente. Entretanto, também Foucault, não nos esqueçamos, atribuiu a ideia de espiritualidade – o cuidado de si – a um vasto período, certamente com momentos bastante distintos entre eles. A ideia de “espírito” para os Gregos, não pode ser facilmente adequada ao contexto Cristão, no qual tal ideia tende a se confundir com a “alma” (e aqui não me refiro à alma como psique modernamente entendida, mas sim substância imaterial ou sutil do ser, independente do corpo físico). Também a noção de “verdade” e do modo pelo qual se tem acesso a ela: para os Gregos tratava-se de alcançar por meio da ascese; para os cristãos existe também esse trabalho, mas a verdade está, sobretudo, ligada à revelação sagrada nos livros da Bíblia.

Como Foucault mostra, com a teologia – a explicação de cunho racional de aspectos considerados revelados e que, anteriormente, exigiam uma prática de si para a compreensão - há uma forte desvinculação entre espiritualidade e a questão do conhecimento. No âmbito da religião cristã, não é tanto o pensamento científico, mas a própria teologia que efetua essa separação. O trabalho espiritual vai cada vez

mais se limitar a místicos ou transformar-se em regras morais impostas aos (e reproduzidas pelos) leigos. Enquanto a explicação e a reflexão, no âmbito da religião, limitar-se-ão ao racionalismo da teologia, que teria o poder de “decidir”, com base nos textos da revelação o que era verdade.

Fora do pensamento religioso, Foucault menciona o que chamou de “momento Cartesiano” como a cristalização da ruptura entre a questão do saber e da espiritualidade. A verdade seria apenas uma questão de ordem racional, sem implicar nenhuma problematização do sujeito, nem uma prática de si. Mas também a própria “verdade” deixa de ter, para o sujeito, o peso que anteriormente apresentava:

[...] A consequência disso ou, se quisermos, o outro aspecto, é que o acesso à verdade, cuja condição doravante é tão somente o conhecimento, nada mais encontrará no conhecimento, como recompensa e completude, do que o caminho indefinido do conhecimento. [...] Se definirmos a espiritualidade como gênero de práticas que postulam que o sujeito, tal como ele é, não é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, é capaz de transfigurar e salvar o sujeito, diremos então que a idade moderna das relações entre sujeito e verdade começa no dia em que postulamos que o sujeito, tal como ele é, é capaz de verdade, mas que a verdade, tal como ela é, não é capaz de salvar o sujeito. (FOUCAULT, 2010: p.18-9)

No contexto pós-Iluminista, pós-laicização, o próprio campo da religião se enfraquece cedendo lugar às luzes racionais, e aqui talvez o paradoxo. Se há uma crítica contundente à religião, não só pela instituição, mas também pela questão da verdade e da metafísica a ela ligada, há em algumas figuras um retorno, ou algo próximo, à espiritualidade. Talvez com Nietzsche e Freud, por exemplo, tenhamos uma reaproximação do cuidado de si, e a ideia de um sujeito estável passa a ser problematizada (não à toa Foucault menciona a psicanálise como forma de saber análoga à espiritualidade). Nesse sentido, a espiritualidade apresenta-se em contextos múltiplos e não é porque noções como verdade e metafísica sejam vistas sob suspeita, contemporaneamente, que a ideia de trabalho espiritual deixa de fazer sentido.

Em Grotowski isso se radicaliza, pois a prática artística apresenta-se como forma de realização para algo maior que não simplesmente profissional, nem mesmo artístico, mas humano. Tal prática busca certo conhecimento, a partir de exercícios desafiadores que transformam os sujeitos atores. Ademais, a busca pelo que é íntimo do ator e por aquilo que transcende a individualidade, podendo dizer respeito a todos, aproxima ainda mais a questão da espiritualidade. Se há uma “verdade”,

esta é experienciada e não definida. Aparece com esse nome porque, diante dela, tudo o mais soa pequeno, ou falso. Se há um “Eu” por trás das máscaras sociais, esse eu é mais um mistério que uma essência fixada a ser definida. Entramos em um âmbito em que as palavras e a linguagem não são suficientes, pois se trata de uma questão de experiência. No entanto o presente estudo é um trabalho acadêmico que exige reflexão e linguagem, e em termos objetivos, o que temos?

### *Isto ou Aquilo ou Isto e Aquilo?*

Com todas as variantes possíveis das noções de “verdade”, “eu”, “espírito”, podemos extrair: há uma proposta de “trabalho sobre si mesmo” no qual o sujeito se problematiza para alcançar uma experiência (de “verdade”, de conhecimento), que o modifica mais uma vez. Nessa problematização, o sujeito se desloca – e aqui talvez me distancie do Foucault – de uma esfera individual, do “eu”, rumo a uma esfera coletiva ou, diríamos, Cósmica (daí se chamar tal experiência de “verdade”, ao menos em tese ela diria respeito a uma Razão Objetiva, à Ordem Cósmica). Para Grotowski, quanto mais fundo o ator fosse nele mesmo, mais distante de sua individualidade isolada ele estaria, da mesma forma, quanto mais em contato com o outro, mais em contato consigo mesmo. “A palavra ‘si’ ou ‘se’, que é absolutamente abstrata se referida a nós mesmos, se imersa no mundo da introspecção, tem sentido porém quando se aplica em relação a algum outro.” (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI [org.] 2007: p.181). Não é um “Eu essencial” e fechado em si. Mas um eu encontrado em contato com outro.

Assim, esse teatro se destina a um encontro. O ator não atua para o público nem para si. Atua diante, não para o outro. Grotowski afirma que atuar para a audiência, significaria exibicionismo, atuar para si seria um fechamento, pois o ator começaria a observar seus pensamentos, estados psíquicos e suas emoções que, quando observados, já não são pensamentos, estados psíquicos e emoções (GROTOWSKI apud SCHECHNER, 2006: p.40). Ele se esconderia com reações histéricas. Começaria a bombear emoções profundas ou imitar emoções caindo em uma hipocrisia. Resta ao ator apenas trabalhar em contato com o outro (parceiro de cena, real-imaginário). Trata-se de um outro para o qual o ator não se exhibe, mas

com quem se relaciona, a quem se doa. É sempre uma questão de Alteridade, o “*si mesmo como o outro*”, um mistério.

Nessa prática espiritual, aquelas linhas definidas que demarcavam territórios aparentemente intransponíveis são questionadas. Porém o mapa, o recorte se configura não somente por aquilo que está em seu interior, mas também na relação com o exterior. Fronteiras talvez sejam necessárias. Fronteiras não como trincheiras, barreiras, mas como linhas que desenhavam formas num vasto terreno. Fronteiras com fendas que permitem o trânsito e a troca constante. Fronteiras passíveis de serem redesenhadas. Liminal-liminoide. Protoestruturas, antiestruturas, liminaridades. Uma vez redefinidas as linhas e a figura, redefinido também será o fundo e as relações entre cada parte. Nessa interdependência, o plano, o papel da cartografia permanece o mesmo. Talvez só com fronteiras definidas e redefinidas, com individuação e interdependência, se possa compreender, ou experimentar, esse plano misterioso que precede as figuras e o fundo.



## REFERÊNCIAS

- BANU, Georges (org.). **Ryszard Cieslak**: ator-símbolo dos anos sessenta. São Paulo: É Realizações, 2015.
- BARBA, Eugenio. **Terra de cinzas e diamantes**: minha aprendizagem na Polônia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BORELLA, Ana [et al.] **Livro de outro do Yoga**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- BRAUN, Kazimiers. *Theater training in Poland*. In: WATSON, Ian (ed.) **Performer training**: developments across cultures. Austrália: Harwood Academic, 2001.
- BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- BRUNTON, Paul. **A Índia secreta**. São Paulo: Editora Pensamento, s/d.
- CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**: o legado de Jerzy Grotowski. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Grotowski).
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CUESTA, Jairo; SLOWIAK, James. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2013 (Coleção Grotowski).
- CYNKUTIS, Zbigniew. **Acting with Grotowski**: Theatre as a field for experience life. New York: Routledge, 2015.
- DE MARINIS, Marco. **La Parábola de Grotowski**: el secreto del “novecento” teatral. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FLASZEN, Ludwik. **Grotowski e Companhia**: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.
- FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France. São Paulo: Editora WMF - Martins Fontes, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. [Coletânea de textos] In: Revista Máscara: Cuaderno Ibero-americano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México, ano 3, n.11-12, 1993.

\_\_\_\_\_. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Dulcina Editora, 2011.

HADOT, Pierre. **Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga**. São Paulo: É Realizações, 2014.

HOPCKE, Robert H. **Guia para a obra completa de C. G. Jung**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si**. São Paulo: HUCITEC, 2010.

JAPIASSÚ, Hilton; DANILO, Marcondes. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JIMÉNEZ, Sergio (org.). *El evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apocrifosm la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Cidade do México: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

KULARNAVA TANTRA. Disponível em: <<http://www.shri-yoga-devi.org/textos.html>>. Acesso em 05.dez.2015.

KUPFER, Pedro. *Tantra = Sexo?* Disponível em: <<http://www.yoga.pro.br/artigos/36/3048/tantra-sexo>>. Acesso em: 4.jan.2016.

KUMIEGA, Jennifer. *The theater of Grotowski*. Londres, Nova York: Methuen: 1985.

LAVY, Jenifer. *Theoretical foundations of Grotowski's Total Act, Via Negativa, and Conjunctio Oppositorum*. In: The Journal of Religion and Theatre, Vol. 4, No.2, 2005. Disponível em: <[http://www.rtiournal.org/vol\\_4/no\\_2/lavy.html](http://www.rtiournal.org/vol_4/no_2/lavy.html)>. Acesso em: 02.fev.2015.

MARLOWE, Cristopher. **A história trágica do Dr. Fausto**. [Introdução de Dirceu Villa.] São Paulo: Hedra, 2011.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MCQUILLEN, Collen *Sanctity or Sanctimony in Stanislaw Wispiański's Akopolis: On boundary oppositions, subverted expectations, and Irony*. Disponível em: <<http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/409/294mcquil.html>>. Acesso em: 2.set.2015.

MEIERHOLD, Vsevolod Emilevich. *O Teatro de Feira*. [1912]. In: S.L. MARIA THAIS, *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2009.

MENEZES, Renata de Castro. O além no cotidiano: repensando fronteiras entre antropologia e história a partir do culto aos santos. In: Revista Oráculo, ano 7, nº12, 2011.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OSINSKI, Zibgniew. *Returning to the subject*. The Heretitage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre. In: TDR Vol.54, nº 2, Re-Reading Grotowski Summer, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: o ator e a física dos afetos. In: Sala Preta, vol. 2, São Paulo: 2002.

\_\_\_\_\_. **Antonin Artaud**: Teatro e ritual. São Paulo, Annablume-Fapesp, 2004.

\_\_\_\_\_. *As "Técnicas de si" e a experimentação artística*. In ILINX, Revista do Lume- Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais, n.2, 2012. Disponível em <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/current/showToc>. Acesso em 3.ago.2013.

RANGEL, Rodrigo. Pequeno panorama histórico do teatro polonês como base para uma herança artística ampla. In: Revista Científica/FAP, v. 8, p. 115-131, jul./dez. 2011. Disponível em: < [http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos 2011/Revista%20Cientifica%20FAP/Revista\\_Cientifica\\_08/RevistaCientificaFAP\\_Vol 8\\_Artigo07.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos%2011/Revista%20Cientifica%20FAP/Revista_Cientifica_08/RevistaCientificaFAP_Vol_8_Artigo07.pdf)>. Acesso em 10.fev.2015.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROMANSKA, Magda. *Between History and Memory: Auschwitz in Akropolis, Akropolis in Auschwitz*. In: Theater Survey, vol.50, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

\_\_\_\_\_. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMUELS, Andrew. *Dicionário crítico de análise junguiana*. Edição Eletrônica Disponível em: <[http://www.labirintojung.com.br/pdfs/Andrew\\_Samuels\\_DICIONARIO\\_CRITICO\\_DE\\_ANALISE\\_JUNGUIANA.pdf](http://www.labirintojung.com.br/pdfs/Andrew_Samuels_DICIONARIO_CRITICO_DE_ANALISE_JUNGUIANA.pdf)>. Acesso em 10.out. 2015.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 2006.

SIEWIERSKI, Henryk. **História da Literatura Polonesa**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. *El método de las acciones físicas*. In: JIMÉNEZ, Sergio (org.). *El evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Cidade do México: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

TAYLOR, Nina. *Wyspiański and Symbolist Drama: The Work of Art as “dramatis persona”*. In: *The Slavonic and East European Review*, vol. 66, n.2, 1988, p.198-209. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4209735>>. Acesso em 05.fev.2015.

TCHERKASSKI, Sergei. *Fundamentals of the Stanislavski System and Yoga Philosophy and Practice*. Stanislavski Studies 1, February, 2012. [ O texto estava temporariamente disponível em:<[http://stanislavskistudies.org/wp-content/uploads/Sergei\\_Tcherkasski\\_Stanislawski\\_studies\\_1.pdf](http://stanislavskistudies.org/wp-content/uploads/Sergei_Tcherkasski_Stanislawski_studies_1.pdf)>] [Também a versão em português traduzida, para fins didáticos, por Laédio José Martins. Disponível em: <[https://www.academia.edu/0406614/\\_Os\\_Fundamentos\\_do\\_Sistema\\_Stanislawski\\_e\\_a\\_Filosofia\\_e\\_Pratica\\_do\\_Yoga](https://www.academia.edu/0406614/_Os_Fundamentos_do_Sistema_Stanislawski_e_a_Filosofia_e_Pratica_do_Yoga)> Acesso em 10.fev.2015 ].

TEÓFILO DE ANTIOQUIA. *Carta a Autólico*. Disponível em: <<http://www.apologistascaticos.com.br/obraspatristicas/index.php?af=TeofiloAntioquiaAAutolico>>. Acesso em 12.fev.2016.

TOPORKOV, Vladimir O. *Las Acciones físicas como metodologia*. In: JIMÉNEZ, Sergio (org.). *El evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Cidade do México: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

TURNER, Victor. Liminal ao Liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. In: *Mediações, Revista de Ciências Sociais*. Londrina, v. 17 n.2, p. 214- 257, Jul./Dez. 2012.

\_\_\_\_\_. **O Processo Ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

WHITE, Andrew. *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*. In: *Theatre Survey*, null, pp 73-92. Disponível em: < [http://journals.cambridge.org/abstract\\_S0040557406000068](http://journals.cambridge.org/abstract_S0040557406000068) >. Acesso em 05.fev.2015.

YOGUE RAMACHARACA [William Atinkson]. *Hatha Yoga ou a filosofia do bem-estar físico*. São Paulo: Editora Pensamento [199-].

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

#### REVISTAS:

REVISTA MÁSCARA [GROTOWSKI]. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, ano 3, n.11-12, 1993.

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA [Dossiê Grotowski], v.3, n.1, Porto Alegre, jan./abr. 2013.

TDR, THE DRAMA REVIEW. Re-reading Grotowski. Vol.52, n.2, Summer, 2008.

#### REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

< <http://etimologias.dechile.net/> > [Dicionário etimológico]

<<http://www.apologistascatolicos.com.br/obraspatristicas/index.php?af=TeofiloAntioquiaAAutolico> >.

< <http://www.grotowski.net/en> > [Site oficial do Instituto Grotowski- Polônia].

< <http://culture.pl/en> >

< <http://www.ruf.rice.edu/~sarmatia/409/294mcquil.html> >

<<http://wawel.krakow.pl/en/index.php?op=3> >

< <http://wawel.krakow.pl/en/index.php?op=4> >

< <http://hinduwebsite.com/tantra.asp> >

< <http://www.shri-yoga-devi.org/textos.html> >

< <http://www.yoga.pro.br/artigos/36/3048/tantra-sexo> >