

RUMO(RES) A UM TEATRO NÃO TEATRAL: GROTOWSKI E OS ANOS 70

RUMORS OF A NON-THEATRICAL THEATRE: GROTOWSKI E OS ANOS 70

Bruno Leal Piva*
brulepi@gmail.com

Grotowski estabelece uma investigação artística com integrantes de diversas culturas, carregados por seus dramas sociais, rituais e comportamentos socioculturais. O *Parateatro* é abordado prioritariamente no contexto histórico-cultural entre 1970 e 1975, promovido também pelo movimento de contracultura e ruptura da dicotomia ator/espectador, para uma participação ativa de todos envolvidos. Estabelece-se contato com pesquisas teóricas acerca de aspectos comportamentais socioculturais da *performance*, lidando com o trabalho transcultural do *Teatro das Fontes* entre 1976 e 1982. Esses períodos despontam caminhos para um teatro não teatral grotowskiano e sugerem a arte como veículo de transformação do mundo individual e coletivo. Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner e Victor Turner formam parte do núcleo de suporte teórico.

Palavras-chave: Grotowski. Parateatro. Teatro das Fontes. Encontro. Contato.

Grotowski establishes an artistic investigation with members of different cultures, charged with their social dramas, rituals and socio-cultural behaviors. The *Paratheatre* is approached primarily in the historical-cultural context between 1970 and 1975, also promoted by the counterculture movement and the rupture of the actor/spectator dichotomy, for the active participation of all involved. Culture, history, art and theater are foundations for this discussion. Contact is made with research on socio-cultural behavioral aspects of performance, dealing with the cross-cultural work of *Theatre of Sources* between 1976 – 1982. These periods point the way to a Grotowskian non-theatrical theater and indicate art as a vehicle for transforming the individual and collective. Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner and Victor Turner form part of the core of theoretical support.

Keywords: Grotowski. Paratheatre. Theatre of Sources. Encounter. Contact.

•

* Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0002-5145-8391

1. Introdução

Observar o trabalho artístico de Grotowski exige disponibilidade para procurar entender como as suas propostas se foram desenvolvendo ao longo de mais de 40 anos, cujas transformações são mais radicais em alguns momentos, e menos em outros. Do *Teatro Laboratório* (T.L.) do final dos anos 50 ao *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* dos dias de hoje, é impossível deixar de reconhecer uma mudança extraordinária em seu modo de lidar e olhar a arte teatral, sobretudo no que se refere à sua visão de compreender o teatro não como um fim em si mesmo, mas como veículo para se alcançar um encontro sincero com a vida desmascarada do pragmatismo comportamental cotidiano. Mas então, que tipo de teatro seria esse após a sua fase do Teatro dos Espetáculos?

A partir de 1970, Grotowski resolveu colocar em prática seus intuitos investigativos e parou de produzir espetáculos como se fazia num teatro de convenções, rompendo com a exigência de montar peças e as oferecer como produto comercializável. A nova fase, *Parateatro* ou *Teatro das Participações*¹, buscava sobretudo romper com a relação dual entre ator e espectador e ator e diretor, deslocando a condição do espectador-observador para agente-participante dentro de seus projetos e priorizando a criação das ações num momento de treinamento – cuja pesquisa deveria ser individual, embora *através* da participação do outro.

Some words are dead, even though we are still using them. Among such words are: show, spectacle, theatre, audience, etc.. But what is alive? Adventure and meeting (...) First of all, a place and our own kind; and then that our own kind, whom we do not know, should come, too. So, what matters is that, in this, first I should not be alone (...) share our senses. (Grotowski 2001a, p. 215)

Dessa forma, embora o trabalho prático nesse momento fosse pautado pela presença de pessoas, fossem artistas ou não, que tivessem algum tipo de afinidade com a proposta de Grotowski, ou seja, que buscassem uma base de confiança mútua na participação e criação ativa de ações extracotidianas, o propósito era que o sujeito-participante desenvolvesse uma relação interpessoal, que, valorizando sua individualidade, desse a perceber como ser e estar no mundo. Tratava-se, para além das motivações particulares do próprio Grotowski, de assumir uma postura que dialogasse com os interesses artístico-culturais de sua época, nomeadamente o da contracultura. De que modo se davam essas interações?

Por volta de 1976, inicia o projeto *Teatro das Fontes*, que passa a incluir pessoas pertencentes a fortes tradições, como da Ásia, África e Ameríndia (Grotowski 2001b, p. 257). O intuito não era apenas conhecer técnicas oriundas de suas tradições, mas perceber como as propostas de ações e hábitos individuais cotidianos poderiam despertar uma

¹ Esse novo período é profundamente marcado após sua terceira viagem à Índia e pode ser verificado a partir dos seus relatos em palestras e conferências entre 1970 e 1972, que originaram o texto *Holiday*, uma espécie de manifesto que inaugura a fase parateatral e expõe suas principais motivações para esse novo processo. Há uma série de proposições sobre o início e fim do período parateatral, como por exemplo as identificadas por Jennifer Kumiega (1992–1993), Marco de Marinis (1992–1993) e Zbigniew Osinski (1992–1993).

técnica advinda antes mesmo das diferenças tradicionais: uma pesquisa de fonte, uma fonte de técnicas da fonte, que pudesse demonstrar aspetos em comum da humanidade, um aspeto de origem, original (*idem*, pp. 252–270). Isto é, tratava-se de um trabalho que privilegiava o encontro de si (como indivíduo) *com* o outro, sendo o *outro* a fonte para esse autoconhecimento.

Nesse período, Grotowski procurou estabelecer um trabalho com integrantes de diversas culturas, que carregavam seus dramas sociais, rituais e comportamentos socioculturais. Assim, de algum modo, esse trabalho poderia ser constituído por tais narrativas oriundas de suas tradições. Textos de outras tradições também passaram a compor seu repertório de experimentos. Podemos discutir como esses dramas sociais se relacionavam com esse encontro entre os participantes e constituíam a pesquisa do *Teatro das Fontes*, ajudando-nos a pensar nesse teatro como não teatral.

De todo modo, para facilitar a discussão deste estudo, o *Parateatro* será abordado prioritariamente no contexto histórico-cultural de sua realização (num recorte entre 1970 e 1975), alinhado ao movimento de contracultura e da rutura com a dicotomia ator/espectador, em favorecimento da participação ativa de todos os envolvidos. Para tanto, cultura, arte e teatralidade serão ancorados por noções e discussões teóricas², com o breve, mas importante, apoio de Erika Fischer-Lichte. Em seguida, torna-se viável estabelecer contato com pesquisas acerca de aspetos comportamentais e socioculturais da *performance*, para lidar com o trabalho transcultural do Teatro das Fontes (entre 1976 e 1982), com o apoio de Richard Schechner e Victor Turner. Ambos os períodos, à sua maneira, podem despontar caminhos de como o teatro de Grotowski pode vir a ser encarado – ou não – como não teatral.

2. *Parateatro* em contracultura

Um dos princípios do *Parateatro* é o do rompimento da relação distanciada entre ator e espectador, na tentativa de esclarecer a necessidade da indissociabilidade destes participantes na construção cênica, reconfigurando a função do teatro convencional visto como produto para sua posterior venda a um público ávido por fugir de sua realidade mascarada, fingida. Grotowski, assim, passa a encorajar e integrar pessoas interessadas em se autoconhecer e em participar ativamente de um encontro que visava à descoberta de sua vida interior, mas de modo coletivo. Essa nova proposta estaria atrelada tanto ao *desnudamento* do ator como à participação efetiva do espectador, em ação conjunta, para essa busca de compreensão da realidade e sinceridade empíricas.

Para isso, o diretor e artista-pedagogo passa a defender o contato e o encontro dos sujeitos num espaço-tempo determinado, mas não convencional, como fator primordial para a sensibilização da experiência. Critica desfavoravelmente o profissionalismo do ator e a condição do espectador como aquele que apenas recebe as informações transmitidas num ato performativo, sendo, estes, agravantes para a falta de percepção subjetiva transformadora do ser humano em seu meio social. Com isso, atores e

² Embora se entenda que seja fundamental analisar peças, vídeos e outros trabalhos práticos de Grotowski para compreender a evolução de seu pensamento ético, estético e pedagógico, opta-se por discutir apenas conceitos e noções propostos pelo diretor e pela antropologia performativa em perspectiva teórica.

espectadores passam a ser os atuantes protagonistas das experiências parateatrais e a construir juntos o ato performativo, a *performance*, como prefere chamar Fischer-Lichte (2010). A teórica alemã afirma que a *performance* é gerada a partir das interações entre os atuantes e que não deve ser considerada apenas como um processo artístico, mas como processo social que se dá no encontro entre eles: “(...) performances open up the possibility for all participants to experience themselves as subjects able to co-determine the actions and behaviour of other, and whose own actions and behaviour are determined by others” (Fischer-Lichte 2010, p. 30). Por isso, pensar o teatro/*performance* unicamente como um acontecimento e/ou um lugar pronto para se ver, facilmente nos conduz a um pensamento um tanto preguiçoso e perigoso, na suposição de que atores devem destilar extraordinária técnica e repassar suas habilidades miméticas a um público burguês pagante e observador da vida alheia de personagens fictícios. E é contra esse teatro convencional que Grotowski trilha sua pesquisa, aproximando-se da *performance* sugerida por Fischer-Lichte.

Em várias passagens de seus textos em *Holiday*, Grotowski defende que esse encontro deveria ocorrer distante do meio urbano e abre uma nova sede do T.L. em Brzezinka, cidade rural próxima de Wrocław (sede urbana do T.L.). Para que os atuantes pudessem encontrar seus próprios caminhos nessa aventura de encontro de si *através* do outro, deveriam isolar-se dos comportamentos condicionados pela rotina da vida social cotidiana. Deveriam afastar-se dos pensamentos hegemônicos da cultura ocidental europeia e estadunidense, experimentando um contato íntimo com a natureza: este seria o modo pelo qual os atuantes entrariam em conexão consigo mesmos, aceitando-se a si próprios como parte integrante da própria natureza (do ambiente, de si e do outro), sem a aparência teatral a que nos sujeitamos diariamente nos encontros sociais: “It is not theatre that is indispensable but: to cross the frontiers between you and me; to come forward to meet you, so that we do not get lost in the crowd – or among words, or in declarations, or among beautifully precise thoughts” (Grotowski 2001a, p. 223).

Confluindo nesse caminho, podemos verificar as tendências histórico-artísticas da contracultura. Os diversos movimentos sociais, políticos e artísticos ao redor do mundo ocidental entre os anos 50, 60 e 70 possuíam um caráter libertário de contestação contra o capitalismo. A cultura, sob o domínio deste sistema econômico, passara a ser dominada por uma alta massificação da informação e do entretenimento, através do crescente desenvolvimento da tecnologia do rádio, da televisão e do cinema comerciais, cujos meios tornavam-se cada mais vez publicitários, referências prediletas para a alienação do povo e que influenciavam direta e negativamente o papel das artes e a produção de espetáculos. Para subverter esse cenário, houve uma intensa valorização das culturas orientais pelos adeptos da contracultura, na tentativa de se oporem ao domínio hegemônico ocidental. Mais ainda, entre suas reivindicações estava a defesa pela liberdade de expressão individual, mas que eram promovidas *através* de encontros comunitários. No campo artístico, a luta travada seguiu no redimensionamento do teatro como um espaço de comunhão e integração coletivas, entre vida e arte, onde não houvesse distinção hierárquica entre os atuantes – assim como ocorria nos demais movimentos da contracultura, como no *Fluxus*, que contou com a participação de artistas de diversas

partes do mundo, como por exemplo John Cage e Joseph Beuys –, em busca de negar a arte como mercadoria de consumo.

Para muitos artistas nesse período, a necessidade de problematizar a dimensão estética da arte estava ligada à crença de que a valorização extremada da forma, da imagem e dos signos na cultura euro-americana havia provocado a perda da função primordial da arte: sua capacidade de gerar mudanças concretas nos seres humanos. Nessa visão, a arte tradicional havia não só deixado de proporcionar uma experiência transformadora para seus participantes – atores e espectadores – como havia se convertido em uma espécie de “meio de fuga”, de ferramenta de alienação, quer dizer, uma forma de evitar uma confrontação com a realidade. (Olinto 2016, p. 185, grifo da autora)

Esse *meio de fuga* a que se refere a pesquisadora Lidia Olinto condicionava o teatro como veículo de massificação da cultura, remontando-o em caráter naturalista semelhante ao do século XIX e desalinhado com a potencialidade do teatro de criar novas realidades e existências. Esse teatro, que direcionava a passividade do espectador e o anestesiava com pretensas ilusões, através da reprodução de gestos e histórias padronizados pela burguesia, precisava ser reformado. As reivindicações da contracultura assumiam um papel fundamental pela retomada da condição crítica e ativa do público, através, por exemplo e como já dito, da eliminação radical da disposição entre ator e plateia e da produção de espetáculos. Contudo, no *Parateatro* de Grotowski, os diversos projetos e programas³ desse período eram sempre conduzidos por algum integrante do T.L. Isto é, a posição de alguém que fazia acontecer esse contato inicial e que provocava a reação de quem participava ativamente, que, por conseguinte, se tornava também condutor de novas ações. Neste sentido, podemos alinhar essa ação ao que propõe Fischer-Lichte (2005), para o estabelecimento do acontecimento teatral/performativo: a interação entre os presentes, em que na situação de haver atores, estes possam realizar ações que afetam os espectadores numa espacialidade e em rede de significados que se constroem em seu próprio transcurso, mas cujas possibilidades de desenvolvimento do processo estejam constantemente em aberto, num devir experiencial, alterando-se e alternando as posições dos participantes.

Ao que parece, a preocupação central de Grotowski e Fischer-Lichte está na ideia de que, fazendo/agindo, o indivíduo consegue alcançar uma aproximação real com a liberdade individual, *através* do outro, mesmo que esse outro, incluo, possa ser um *self* de si, ou seja, uma descoberta possível de um outro em si mesmo. E é através da experimentação e da troca de ações desempenhadas que, na sua participação ativa, a expressividade cultural do atuante vem à tona, permitindo-o resgatar uma certa

³ Esses projetos podem ser consultados em Olinto (2016). Kumiega (1992–1993) comenta que, apesar do trabalho parateatral não apresentar e expor suas condutas e atividades realizadas dentro do T.L., havia momentos em que algumas delas, a partir de 1978, começaram a ser levadas a público, que eram a chamada *Vigília*. Kumiega aponta também que esse processo seria “centrífugo” e “centrípeto”, ou seja, baseava-se em princípios de desenvolvimento relacional travado entre os indivíduos, tanto entre atuantes como entre estes e público/testemunhas – e assim conduzidos em direção ao exterior - e, ao mesmo tempo, dos indivíduos consigo mesmos – quando a atividade estava centrada no processo interior. Para a investigadora, os projetos propostos possuíam um caráter heterogêneo, com programas e grupos distintos que despontavam caminhos diversos. Os exercícios práticos poderiam ser direcionados tanto para atuação como ser conduzidos com ações sem quaisquer associações ou pretensões específicas, resultando em abertura de novos processos.

ancestralidade desconhecida, localizar e questionar a qualidade das interferências externas à sua cultura, em modo da chamada *cultura ativa* do *Parateatro*: uma tentativa de valorizar a interação entre pessoas durante um processo, para reconhecerem-se em si mesmas e em suas tradições, ao invés de priorizar uma obra previamente elaborada, escrita por um outro distante que não interage e disponibiliza-a como produto final.

Para tanto, não há a necessidade de apreender técnicas virtuosas para atuar como sujeito crítico contra imposições sociais que não lhe são inatas, mas sim a de gerar situações - e com elas, mecanismos - de reconhecimento sobre sua condição como ser humano singular, a partir das experiências que vivencia num acontecimento (para lá das tentativas de designar esse termo) ou num contexto de performance cultural:

We want to learn means: how to play? How best to pretend to be something or someone? How to play classical plays and modern plays? (...) But if one learns how to do, one does not reveal oneself; one only reveals the skill for doing. And if someone looks for means resulting from our alleged method, or some other method, he does it not to disarm himself, but to find asylum, a safe haven, where he could avoid the act which would be the answer. This is the most difficult point. For years one works and wants to know more, to acquire more skills, but in the end has not to learn but to unlearn, not to know how to do, but how not to do, and always face doing. (Grotowski 2001a, p. 220)

Neste ponto, assumimos também o papel de agentes ou atuantes culturais. Tornamo-nos participantes e protagonistas das nossas vivências, independentemente se serão falhas ou acertadas. O que vale é dizer que ao se perceber como ser humano ativo e consciente das suas próprias atitudes, o atuante passará a interrogar-se como parte constituinte de seu meio. A contracultura não salvou o mundo do capitalismo, mas serviu como ferramenta de reflexão sobre as ordens dominantes, criando, inclusive, abordagens para questionar os efeitos produzidos pelos meios de comunicação emergentes, como o rádio, o cinema e a televisão publicitários. O corpo voltou a se reincorporar à mente e a atuar como o próprio espaço revolucionário da arte, sem que lhe fosse tirado o direito de expor-se e interrogar-se como ser atuante.⁴ Mais ainda: ultrapassou a noção do teatro como obra de arte e estendeu-o como veículo para a vida, estimulando-o a engrenar num movimento contínuo de processo inacabado e autopoietico entre os atuantes, como sugere Fischer-Lichte (2005, p. 78).

Entretanto, a massificação do povo nesse período foi ao mesmo tempo necessária para o despertar dessa tomada de consciência, promovendo nos artistas e intelectuais uma nova visão sobre o papel da arte, supostamente pretensiosa fonte de conhecimento. Trouxe à tona o questionamento sobre a eficácia da linguagem teatral e a estética produzida para efeitos ilusórios e ideais de uma sociedade moldada à normatização de padrões. Passou-se, assim, a rediscutir a teatralidade do teatro, num ímpeto de negar as formas do teatro como produto comercializável, propondo uma antiteatralidade desse teatro e ao mesmo tempo transfigurando uma nova teatralidade das artes performativas,

⁴ Tratar o corpo separado da mente remete ao pensamento da filosofia ocidental moderna cartesiana, inculcada na noção de separação das partes. A tendência dessa vertente ocidental, sacralizada até os dias de hoje, inibe a abertura de um sentimento de completude, de união das partes, da totalidade, em detrimento de uma temeridade do sentido paradoxal das coisas.

através do advento da *performance* como canal cultural revolucionário e em que todas as linguagens artísticas pudessem confluir livremente como modos de criar novas possibilidades de existência.

A contracultura moveu e foi movida por indivíduos que atuaram em conjunto – embora não sem conflitos – deslocando-os de sua condição passiva e inserindo-os em participação ativa. Parte da massa *de manobra* em todo o mundo ocidental passou a operar ativamente em tentativa de transformações de seu contexto sociocultural, participando de sua própria história. Fez com que os atuantes insurgentes deixassem de formar uma audiência receptora de propagandas enganosas e falaciosas, colocando-os em situação do agir, do fazer, assim como no teatro e fora dele. Fez com que o teatro fosse colocado em xeque, rediscutindo-se sua função não teatral, sem representação das representações cotidianas, das ações combinadas e pré-determinadas, e o elevou ao patamar da indissociabilidade entre arte e vida, performance e cultura, indivíduo e comunidade, contato e encontro:

We are doing something, and there are others who want to meet us. This is not audience, they are concrete human beings; some are opening their doors, others come to meeting, there is something that will happen. This is more important than having an idea about the “audience” and its role. (Grotowski 2001a, p. 225, grifo do autor)

Enfim, o período parateatral de Grotowski esteve ao lado do teatro, como seu nome indica (*para* = ao lado de). Isto significa que, embora estivesse propondo uma nova forma ou modo de trabalhar sobre suas investigações, não estava abandonando o teatro: muito pelo contrário, estava abandonando a produção de espetáculos em prol da participação ativa real e interativa entre todos os sujeitos interessados, abolindo uma relação de hierarquização, para um encontro verdadeiro de si *através* do outro. Entretanto, o diretor polaco (que outrora fora também encenador) conta que ao longo dos experimentos parateatrais, os projetos passaram a ampliar o número de participantes, provocando a falta de condições para a continuação de suas pesquisas no âmbito parateatral. Grotowski (2010) diz que “(...) fizemos outras versões visando incluir mais participantes (...) certos elementos funcionavam mas o conjunto decaía (...) em uma sopa emotiva entre as pessoas, ou em uma espécie de animação” (pp. 230–231). Ou seja, a proposta de se estabelecer um encontro real de si, ou melhor dizendo, um contato sincero consigo mesmo, acabou por cair numa espécie de representação que estava totalmente fora de sua busca. Cabe dizer, ainda, que os encontros parateatrais eram promovidos através de danças, movimentos, ações, músicas e cantos improvisados, com a intenção de constituir momentos espontâneos, presentes talvez para constituir um drama novo ou inédito... mas será isso possível, se estamos sempre a retornar (quando atentamente) às nossas origens socioculturais? Talvez por isso, como veremos no Teatro das Fontes, ele tenha buscado nas diversas culturas textos e cantos tradicionais que despertassem para esse encontro de si *com* o outro, mas enfatizado agora de modo transcultural.

3. Os dramas socioculturais no *Teatro das Fontes*

Em 1976, paralelamente aos projetos desenvolvidos pelos integrantes do T.L. no *Parateatro*, mas com experimentos distintos da fase parateatral⁵, Grotowski iniciou uma nova jornada de investigação pessoal, alinhada aos seus interesses pelo campo artístico. Essa nova fase ele denominou de *Teatro das Fontes*, cujas intenções estavam conectadas ao encontro de si *com* o outro, ou melhor, *próximo ao* outro. Referia-se a um novo processo de investigação, realizado a *portas fechadas*, com intensa atividade de preparação para sua abertura a interessados estrangeiros. Apesar de apresentar alguns procedimentos semelhantes do período anterior, como o silêncio e o isolamento espacial na cidade de Brzezinka, as bases improvisacionais de outrora passaram a ser substituídas por uma estrutura contemplada pela presença de trechos textuais, rituais e cantigas tradicionais muitas vezes milenares de povos que continuam a manter e a transmitir sua cultura e comportamentos primários, evitando a sua contaminação pela cultura ocidental dominante.⁶

Grotowski, começa, por assim dizer, a aprimorar seus métodos para compreender os mecanismos da *performance* a que se propunha experimentar naquela altura, aderindo aos estudos sobre histórias, culturas e comportamentos não habituais que lhe eram desconhecidos. É dizer que ele passou a se interessar pela cultura como meio de performance, explorando seus dramas sociais⁷ como caminhos para o encontro de si *com* o outro. Para tanto, passou anos conhecendo tais culturas, inserindo-se como participante ativo em seus contextos coletivos e individuais.

Desde a infância, quando se mudou com sua mãe e seu irmão para um vilarejo da Polônia, após seu pai ir lutar na segunda guerra mundial, Grotowski possuía genuína curiosidade pelas formas existenciais da vida. Seus primeiros livros de leitura tratavam sobre o cristianismo, budismo, taoísmo, hinduísmo, enfim, leituras que o faziam indagar sobre a existência humana (Grotowski 2001b, p. 257). Preferiu aventurar-se por esses caminhos que o conduziam ao que ele chamou de profundamente antropológico e humano, ao invés de deter-se em romances belamente escritos e direcionados apenas para entreter (*idem*, p. 255). Mesmo nas reuniões familiares, o diretor polaco relembra que, em sua infância, observava sob a mesa os turnos, tons e ritmos conversacionais e as reações corporais dos parentes (*idem*, p. 256).

⁵ O período que compreende essa fase também é controverso, mas Osinski (1992–1993, p. 101) informa que Grotowski explicara que ela ter-se-ia iniciado em projeto de 1976.

⁶ O T.L., na cidade-sede, deu prosseguimento a atividades que resultaram no espetáculo *Thanatos Polski* (1981), cujo processo foi conduzido paralelamente por Ciésłak, enquanto Grotowski viajava sozinho. Contudo, o programa da peça informava que não se tratava de um espetáculo, apesar de apresentar uma estrutura fixa em que os espectadores poderiam participar ativamente com a voz ou apenas com o estar presente. Kumiega afirma que a estrutura da montagem era muito precisa, comparada à da última que encerrou o período da fase teatral. Era constituída de uma união muito aparente entre os atores, com uma energia e ritmo interiores muito peculiar, embargados, em alguns momentos, por um tom emotivo. Os movimentos e gestos eram díspares, o que movia o público a realizar associações e a identificar-se com elas em sensações de alegria ou tristeza, quando de repente surgiam ações dramáticas. Em geral, o enredo era composto por um tom lírico, cantado ou balbuciado.

⁷ Adotam-se o termo e a reflexão de Victor Turner (2003).

Essas informações demonstram a curiosidade de Grotowski pelo comportamento e identidade humanos em seus diversos ambientes, culturas e histórias, que nos levam à noção de performance proposta por Schechner, quando ele diz que

Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are “restored behaviors,” “twice-behaved behaviors”, performed actions that people train for and rehearse (...) That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific bits of behavior, of adjusting and performing one’s life roles in relation to social and personal circumstances. (Schechner 2013, pp. 28–29, grifos do autor)

Ao introduzir a ideia de comportamento humano como um comportamento restaurado, parece que Schechner reflete que todo ato cotidiano pode ser considerado um comportamento treinado para a vida social. Contudo, como concordar com ele, quando pegamos como exemplo a história que Grotowski nos conta, quando observava os impulsos e reações corporais de seus familiares que ninguém mais via por debaixo da mesa? Embora Schechner (2013, p. 29) explique mais adiante que todo ineditismo aparente de um determinado comportamento deva ser verificado dentro do contexto em que se expõe, e que ainda assim suas partes constituintes conduzem a um comportamento restaurado, intui-se que Grotowski acreditava numa possível originalidade do ato comportamental. Como isso poderia ocorrer?

O diretor-pedagogo polaco, como já descrito, passou a integrar em seu projeto do *Teatro das Fontes*, praticantes de tradições frequentemente milenares, formando um grupo transcultural. Os membros de cada tradição costumavam participar por um período limitado, para que pudessem restabelecer contato com seus costumes habituais (Grotowski 2001b, p. 258), ou seja, para que não começassem a teatralizar sob influência do comportamento de outros grupos. As técnicas de fontes que os grupos disponibilizavam não se referiam àquelas praticadas diretamente em seus meios naturais: eram adaptadas e transformadas em ações que antecedessem as diferenças das técnicas tradicionais, visando a um retorno à origem, que nos podem conduzir tanto à ideia da infância como à da prática do teatro grego antigo.

Neste sentido, cabe discutir os aspectos relevantes para Grotowski nessa pesquisa: “(...) first, they are dramatic, and second, in the human way, ecological. Dramatic means related to the organism in action, to the drive, to the organicity; we can say they are performative. Ecological in the way means that they are linked to the forces of life” (*idem*, p. 259).

Ao citar que um dos seus maiores interesses em estabelecer o contato e o encontro em âmbito transcultural era o de compreender seus dramas, permite-nos pensar que as histórias ancestrais desses povos eram ferramentas importantes não apenas para a descoberta interior e anterior do indivíduo *com* o outro, mas também por meio delas ser capaz de criar um teatro não fictício, não teatral, uma performance cultural, porque para ele seria original, de raiz. Faz-nos perceber, ainda, que independente da categoria e sua função dentro de um contexto social, como aponta Schechner (2013, pp. 30–33) (artística, cotidiana, ritualística etc.), é na interação real e sincera *com* o outro que o acontecimento

torna-se pleno, porque é experienciado com entrega total. Ainda, para colocar em confronto os diretores-encenadores polaco e estadunidense quanto à existência do comportamento na *performance*, pode-se verificar nas palavras de Schechner (2013) o seguinte:

The original “truth” or “source” of the behavior may not be known, or may be lost, ignored, or contradicted – even while that truth or source is being honored. How the strips of behavior were made, found, or developed may be unknown or concealed; elaborated; distorted by myth and tradition. (idem, p. 34, grifos do autor).

Isto é, tal verdade desconhecida é justamente aquela buscada por Grotowski, através das experiências vivenciadas entre participantes em contexto transcultural, transversal e atravessado, e por isso, capaz talvez de produzir um aspeto original, extrapolando o senso de diferenciação entre os povos e, ainda assim, paradoxalmente, respeitando suas diferenças.

Mas será possível descobrir o mistério desconhecido de um suposto comportamento original? Turner (2003), sob o espectro antropológico, defende que para conhecer o comportamento, a organização, os anseios e desejos de um determinado grupo, é fundamental conhecer estes mesmos aspetos de cada indivíduo que o constitui. É preciso que se desponte um estudo apurado sobre cada sujeito que compõe uma comunidade, para além de procedimentos ideográficos, adentrando de modo mais próximo e profundo em sua cultura, herança e universo particulares, convivendo junto com tais sujeitos, entendendo suas narrativas, histórias e os contextos em que se apresentam. Enfim, conhecendo seus dramas em comum, mas sem deixar de ampliar seu foco para um entendimento da individualidade de cada um: uma antropologia da experiência que norteie a identificação de seus dramas sociais, como também sugere Grotowski no *Teatro das Fontes*. Trata-se, neste caso, de uma integração ativa, êmica⁸, porque delas participa, mas também passiva, porque nelas interfere apenas com sua escuta e interesse genuíno em captar seus processos.

Neste ponto, o Teatro das Fontes busca estabelecer o encontro entre pessoas de diferentes tradições, mas de modo extremamente ético. Um budista japonês praticante de artes marciais, por exemplo, não doutrinaria ou aplicaria suas refinadas técnicas a um grupo de vudu haitiano, mas elas poderiam funcionar como base para a criação de um conhecimento original, único e ao mesmo tempo plural das relações humanas – uma identificação de si no encontro com o outro e na construção de novas histórias. O encontro deveria ser respeitoso, silencioso e em solitude, ultrapassando as barreiras do jogo social para se alcançar o original, mas ao mesmo tempo estando solidariamente ao lado de e para o outro, em movimento e repouso, experimentando técnicas tradicionais que não pertencentes aos de seu grupo e buscando ritmos diferentes daqueles praticados no cotidiano (Grotowski 2001b, pp. 262–265).

(...) the Latin American Indian, the Bhakta, and the Japanese priest work together but they do nothing that belongs to only one tradition. They look for some action, evident in its consequences for all three. That means it works for all three despite the differences of

⁸ Cf. Turner (2003, p. 112).

cultural context. The Project is oriented toward the kind of actions which “precedes the differences”, and for this reason englobe persons from traditions and techniques far from one another (...) The actions initiated by a Hindu are accepted as correct only if they work when done by non-Hindus, initiated by a Haitian only if they work when done by non-Haitians (...) Somebody makes several actions on the line of his preferences. Then he does it with someone from another tradition (...) and the first test is whether this thing works for someone who has been conditioned differently (...) But the thing that appears after a long evolution is always something still more elementary. One could say that we arrive at something totally primary and simple. (*idem*, pp. 265–266)

Os dramas sociais e as narrativas existem, assim, em toda e qualquer comunidade e grupo social. Essas narrativas, conforme sugere Turner (2003), podem ser consideradas crônicas ou histórias, transformando-se entre si. Podem revelar aspectos originais de sua História, com dados específicos e marcos realísticos, como no caso das crônicas, mas também podem trazer mitos, lendas e outras inserções fantásticas, que também revelam características culturais, como no caso das histórias, e que se apresentam numa sucessão de eventos organizados com início, meio e fim, cuja estrutura podemos atribuir também a um espetáculo teatral mais tradicional. Ambos dão a conhecer traços próprios de uma comunidade, perpetuados através de seus comportamentos, rituais e ações, é dizer, de suas performances ao longo da vida e distribuídas ao longo do tempo⁹, embora, como procura-se demonstrar, no primeiro caso o teatro assumiria uma postura não teatral e, no segundo, teatral, pois dependeria duma atmosfera mítica ou fictícia da realidade.

Assim, parece-me difícil acreditar que não havia interferências e contaminações de comportamentos culturais entre os indivíduos do grupo transcultural de Grotowski, mesmo que ele propusesse um tempo limitado para a participação deles no Teatro das Fontes. As histórias ou crônicas da vida, transmitidas oralmente, estão a ser constantemente contaminadas pela dinâmica entre interlocutores, que subjetivamente dão mais ou menos cores, cheiros, sensações e vibrações. Mas é importante considerar que o que fica é a experiência da experiência desses momentos, que de algum modo tentamos organizar, para depois retransmitir, num processo social e artístico. Além disso, se o motor da vida se move e se alimenta com suas imprevisões, ao mesmo tempo mantém uma forma fixa que o faz mover e performar: estes seriam os dramas sociais já alcunhados, cantados, contados ou lidos, compartilhados entre os integrantes durante o processo performativo.

No entanto, caso algum observador externo chegasse em algum momento desse processo coletivo, seria possível identificar quais ações não verbais pertenceriam a um ou a outro grupo (Haiti, Índia, etc.)? Torna-se difícil de se chegar a uma resposta, quando essas ações eram, apesar de independentes, totalmente interdependentes entre si, pois de algum modo as ações transculturais afetavam e eram afetadas pelas tradições culturais das comunidades participantes. E numa determinada ação desempenhada por um grupo comportamental e por um outro, deve existir um ponto de transição e contato entre as diversas culturas, que pode ser implícita, difícil de se localizar (liminoide), ou mais perceptível quando detectamos a liminaridade entre elas (*vd.* Turner 2003, pp. 121–130),

⁹ Turner (2003, p. 112). As quatro etapas dos dramas sociais – de violência, crise, reparação e reintegração – não serão discutidas, por entender que não se configuram como partes constituintes dos procedimentos de Grotowski.

fazendo com que essa mesma ação seja similar e ao mesmo tempo diferente. Neste sentido, caso relacionássemos as etapas dos dramas sociais propostas por Turner às das *performances* de Grotowski, com a construção e passagem entre situação inicial, conflito, clímax e desfecho, nos aproximaríamos de um teatro convencional, dramático e fechado, distanciando-nos das ditas *performances* que inspiram um processo de inacabamento, riscos, falhas, etc.. Enfim, nos distanciariamos da abertura dum teatro não teatral que privilegia o presente momento da criação, realizada por ações que competem simultaneamente para a alteração de ordens e transformação de existências, almejadas para a (re)tomada de consciência sobre o mundo através da aceitação de instabilidades, imprevisibilidades e indeterminações.

Os dramas sociais, vistos como os cantos narrativos e históricos, assim, conferem a um grupo tratados que motivam experiências e o saber da experiência. Promovem o conhecimento de, para e sobre seu povo, de seu grupo e de si mesmo como indivíduo. Trazem à tona novas ações de deslocamento que nos transportam a novas realidades. Rompem barreiras e fronteiras, levando-nos a reconhecer-nos em nossos e diferentes universos, que convergem em novos universos. Como sugere Jorge Larrosa-Bondía (2002), a experiência é antes de qualquer coisa uma relação com a coisa experimentada, em que o “sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência” (Larrosa-Bondía 2002, p. 25, grifo do autor).

4. Últimas considerações

Até aqui, foram levantadas algumas constatações sobre o período, maioritariamente, da década de 70 do trabalho investigativo de Grotowski, alinhando-o a discussões sobre o papel da *performance* de alguns teóricos teatrais. Disto surgiram algumas indagações de como o fazer artístico do polaco poderia vir a ocupar, de alguma forma, um lugar no teatro. Ou ainda, quais seriam as características que pudessem revelar um teatro não teatral.

Vimos que o *Parateatro* foi uma tentativa de romper com o teatro convencional, que possuía relação não só com o momento de contracultura, a cultura ativa, e com suas viagens à Índia, mas também com o interesse particular de Grotowski em investigar as transformações do indivíduo em atos performativos em situação de não-representação. Tinha como princípio a ruptura da relação dual entre ator e espectador e diretor e ator e também o encontro de si *através* do outro. Funcionava através de improvisações de ações, canções e danças. No *Teatro das Fontes*, ele passou a buscar em tradições antigas (haitianas, indianas) um modo de operacionalizar o encontro de si *com* o outro, através da não-imitação e de possíveis técnicas transculturais que antecedessem as diferenças humanas e que propiciassem um encontro do indivíduo-artista com o seu eu original (um rompimento do comportamento restaurado?) em comunhão real com o outro.

Pelo viés antropológico, apesar de Turner defender que os dramas sociais são partes indissolúveis da *performance* artística, contesta que para isso é necessário buscar a

subjetividade de cada participante desse processo. Fischer-Lichte defende que independente da categorização da performance, todo ato performativo é constitutivo da arte performativa, enquanto Schechner sugere que nem todo ato performativo possa ser considerado artístico. Ao reunir esses pensamentos e os debater, é possível chegar a uma ideia de como o trabalho artístico de Grotowski pode apresentar-se como não teatral? Se sim, são os dramas sociais, mas ao mesmo tempo também individuais, que partindo do experimento de ações transculturais e tradições orais (e mais abertas) auxiliam nessa transgressão do teatro convencional? Parece que estes mecanismos são potentes aliados para o desenvolvimento da performance culminante dos anos 60 e do teatro não teatral.

Outras dúvidas surgem à medida que nos colocamos à disposição para entender a arte teatral e performativa como um acontecimento que ocorre através do agir e do fazer, extrapolando delimitações entre atores e espectadores, individual e coletivo. Mais ainda, ampliando as possibilidades desse fazer em situações histórico-culturais nas quais as artes performativas se vão inserindo no tempo-espço.

Contudo, analisando o período parateatral de Grotowski, pergunto-me: Por que Grotowski considerou insuficientes ou falhas as tentativas dessa fase? Talvez porque a busca pela individualidade seja impossível sem o apoio dos dramas socioculturais, que a constituem e a auxiliam na experiência empírica. Pode ser que, por isso, no Teatro das Fontes, ele tenha vindo a buscar, nas diversas culturas, textos e cantos tradicionais que despertassem para esse encontro de si *com* o outro, e não apenas de si *através* do outro, embora tais tradições não fossem utilizadas como meios de reprodução, de imitação leviana e apropriação cultural indevida, mas sim de sua renovação por meio de uma investigação prática que lhes cabia aos atuantes.

Ao tentar perceber quais foram as motivações e como se dava o funcionamento dos dramas sociais para entender o mecanismo desse teatro que sugiro ser não teatral, mais uma vez nos atentamos à experientiação da experiência como fator determinante do acontecimento performativo. Excluem-se paradigmas que definam e cristalizem o teatro como uma categoria única e intocável – logo, convencional –, para priorizar intuítos, intuições e meios alternativos que possibilitem criações autônomas e independentes, como na contracultura. Ao mesmo tempo, percebemos que embora a busca pela criação artística seja individual, ela é também feita de modo coletivo, e que muitas vezes a via para tal constituição não surge com a finalidade de se estabelecer como um trabalho teatral/performativo em si. Ao contrário, os dispositivos afins utilizados para pesquisas artístico-teatrais-performativas podem servir como meio para descobertas pessoais, sempre acionados pela ação, gerando novos dispositivos, para, por fim, transformar-se em arte.

De todo modo, o que torna possível pensar na transformação do teatro em não teatral é a observação do trabalho do agente, ator, atuante, sujeito, *performer*, ao longo das fases de Grotowski, e no modo como ele interage na construção de um novo teatro. É *através* da e *com* a experiência do outro que se adquire no momento da ação, da experimentação no instante-agora, provocada por sua interação com os demais seres e elementos do acontecimento/evento estabelecido, sem atos representativos/imitativos ou ficções distanciadas da realidade sociocultural à qual as comunidades pertencem, mas surgidos *através* e *com* o próprio fazer da ação, que o teatro se refaz sem o teatralismo

tradicional. Esta ação, contudo, deve estar preenchida por uma intenção individual, que ao se realizar no aqui-agora e na presença do outro, acaba por tornar-se um propósito coletivo, descodificando a prática artística como um verdadeiro veículo condutor de transformação do mundo, seja esse mundo o corpo que nos habita, seja ele o lugar que habitamos. O desejo, por fim, é de nos reconhecermos enquanto seres humanos, de nos sentirmos capazes de alcançar alguma voz interior verdadeira que se conecte à natureza do universo e desperte outras vozes, para que pertençamos a um lugar em que vaidades, máscaras e condutas banais sejam, de fato, derrubadas por um teatro menos teatralizado.

Financiamento: Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.04605.BD.

Referências

- Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance: Desenvolver um conceito. (M. H. Serôdio, Trad.). *Sinais de Cena*, 4, 73–80.
- Fischer-Lichte, E. (2010). Performance as event – reception as transformation. In E. Hall & S. Harrop (Eds.), *Theorizing performance: Greek drama, cultural history and critical practice* (pp. 29–42). London: Bloomsbury Academic.
- Grotowski, J. (2001a). Holiday [Swieto]: The day that is holy. In R. Schechner & L. Wolford (Eds.), *The Grotowski Sourcebook* (pp. 215–225). London and New York: Routledge.
- Grotowski, J. (2001b). Theatre of Sources. In R. Schechner, & L. Wolford (Eds.), *The Grotowski Sourcebook* (pp. 252–270). London and New York: Routledge.
- Grotowski, J. (2010). Da companhia teatral à arte como veículo. In L. Flaszen, & C. Pollastrelli (Orgs.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (pp. 226–243). São Paulo: Perspectiva.
- Kumiega, J. (1992–1993). El final del Teatr Laboratorium. *Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, 3(11-12), 114–121.
- Larrosa-Bondía, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20–28.
- Marinis, M. de (1992–1993). Teatro Rico y Teatro Pobre. *Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, 3(11-12), 83–95.
- Olinto, L. (2016). *Conjunctio Oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e Companhia (1970-1982)* (Tese de doutorado, UniCamp, Campinas).
- Osinski, Z. (1992–1993). Grotowski traça los caminos. *Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, 3(11-12), 96–113.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction*. (3.^a ed.). London and New York: Routledge.
- Turner, V. (2003). Social Dramas and stories about them. In P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical concepts in literary and cultural studies* (Vol. III, pp. 108–133). London/New York: Routledge.

[recebido em 7 de setembro de 2021 e aceite para publicação em 19 de fevereiro de 2022]