

OLINTO, Lidia. **Grotowski e o orientalismo**. Brasília: Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e Universidade de Brasília. Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e Universidade de Brasília; professora e pesquisadora.

RESUMO: O objetivo desse texto é analisar as especificidades do diálogo das pesquisas conduzidas por Jerzy Grotowski com a cultura oriental, isto é, seu orientalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Grotowski. Orientalismo. Transculturalismo. Artes cênicas.

Grotowski and Orientalism

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyze the specificities of Jerzy Grotowski's dialogue with the oriental culture, his orientalism.

KEYWORDS: Grotowski. Orientalism. Transculturalism. Performing arts.

Embora, mesmo antes do século XX, possam ser identificados diversos intercâmbios culturais entre países distantes — por exemplo, a influência do teatro jesuítico português no surgimento do *Kabuki*, estilo japonês do século XVII — historicamente falando, nunca esse intercâmbio foi tão intenso como no período moderno e contemporâneo. Graças à ampliação dos meios de comunicação e transporte e ao fenômeno da globalização como um todo, como analisa Fischer-Lichte (2010, p. 3), e também a certa pressão política sobre as artes, visando utilizá-las como instrumento amenizador das tensões sociopolíticas (PAVIS, 2008, p. 2), muitos artistas euro-americanos passaram a estudar e a inspirar-se em modelos performativos não ocidentais, principalmente asiáticos. Dentre esses artistas, podemos citar: Reinhardt, Meierhold, Tairov, Artaud, Brecht, Brook, Mnouchkine, Schechner, Barba. E, numa direção contrária, observam-se também a “absorção”/“assimilação”/“apropriação” dos modelos hegemônicos ocidentais por parte de artistas não euro-americanos. No Japão, por exemplo, muitas peças de Ibsen e de Shakespeare são montadas nas primeiras décadas do século XX, gerando um movimento cultural que desembocou na formação de um novo gênero de teatro falado, o *Shingeki*, de cunho realista (Cf. FISCHER-LICHTE, 1996, 2010). Não se trata exatamente da tentativa de fusão de culturas de regiões diversas do planeta, ou da tentativa de anulação das muitas

diferenças culturais. Trata-se de uma intensificação das trocas, do diálogo entre culturas distintas, fenômeno que foi denominado como “interculturalismo” (Cf. PAVIS, 1996, 2008) ou “transculturalismo” (Cf. FISCHER-LICHTE, 2010).

Entre os artistas cujo trabalho caracteriza-se pela transculturalidade está Jerzy Grotowski; no entanto, a forma como se configurou essa transculturalidade variou bastante de fase para fase e mesmo dentro de uma mesma fase de seu trabalho.

Como amplamente explora Osiński no livro *Jerzy Grotowski's Journeys to The East*, Grotowski fez, ao longo de sua vida, muitas viagens à Ásia. Desde os anos cinquenta (1956), ele visitou: o Uzbequistão¹, o Turquestão², o Irã³, a Turquia⁴, a Síria⁵, o Líbano⁶, a China⁷, o Japão⁸ e, especialmente, a Índia⁹.

¹ Segundo Osiński (2014, p. 27-41 e 152-154), Grotowski teria feito sua primeira viagem ao Oriente em 1956, acompanhando uma comissão de geólogos soviéticos que pesquisava a região do Uzbequistão e o Turquestão. Nessa ocasião, para cuidar de sua saúde, hospedou-se por um período de sete semanas no sanatório-oásis de *Bayram-Ali*.

² OSIŃSKI, loc. cit.

³ Segundo Osiński (2014, p. 45-51 e 161), Grotowski teria ido três vezes ao Irã, uma em 1967 e outra em 1970, e uma última em 1976. Nas duas primeiras ocasiões teria presenciado/participado de um ritual curdo na região do Curdistão. Na viagem de 1970, seu grupo teria realizado vinte e sete apresentações do espetáculo *O Príncipe Constante*, seis no Festival de Arte de Shiraz, cinco no palácio do Emir El-Almin (perto de Beirute) e seis na capital Teerã. E, em 1976, o *Teatro Laboratório* se apresentaria novamente no Festival de Arte de Shiraz, com o espetáculo *Apocalypsis cum Figuris* e sessões de trabalho parateatral. No entanto, somente Grotowski foi ao Irã para organizar a turnê, que, por questões políticas, acabou não ocorrendo (um boicote organizado por muitos artistas e críticos, dentre os quais Eric Bentley, David Mercer, Kenneth Tynan, dentre outros).

⁴ Segundo Osiński, em 1959, logo antes de ser admitido como diretor do Teatro das Treze Fileiras, futuro *Teatro Laboratório*, Grotowski teria feito uma grande viagem para o leste da Polônia, visitando os seguintes países: Grécia, Turquia, Síria, Líbano e Egito (OSIŃSKI, 2014, p. 45).

⁵ OSIŃSKI, loc. cit.

⁶ OSIŃSKI, loc. cit.

⁷ De acordo com os dados historiográficos analisados por Osiński (2014, p. 95-115), em 1962 Grotowski esteve na China por três semanas como membro da equipe designada para promover as Artes Cênicas do Ministério de Cultura e Arte. O intuito dessa equipe era estabelecer contato com grupos chineses contemporâneos. E, segundo relatos de Grotowski (GROTOWSKI *apud* OSIŃSKI, 2000, p. 110-111 e GROTOWSKI, 2001, p. 145) e também de Barba (1999, p. 53), esse contato com escolas de Xangai, Pequim e com obras sobre a ópera de *Sichuan* teria proporcionado uma grande aprendizagem para o diretor polonês, influenciando não só a construção dos espetáculos posteriores (precisão cênica de *Akropolis*, por exemplo), como as técnicas mescladas que passaram a compor o treinamento corporal e vocal do *Teatro Laboratório*. Por exemplo, a técnica vocal dos ressonadores e de abertura da laringe e os exercícios plásticos (cf. OSIŃSKI, 2014, p. 95-115).

⁸ Também de acordo com Osiński (2014, p. 119-138 e 163), a única estadia de Grotowski no Japão teria ocorrido no ano de 1973. Nessa visita, que durou somente um dia e meio, Grotowski teria dado uma palestra e acompanhado Tadashi Suzuki, que o acompanhou a um ensaio de Teatro Noh. Contudo, vale ressaltar que, apesar de sua estada no Japão ter sido tão breve, Grotowski teria tido acesso à obra de Zeami, *The Secret Tradition of Noh*, mais de dez anos antes, em 1962, e também contato com atores ligados ao *Noh*, como Hideo Kanze.

⁹ Segundo levantamento feito por Osiński (2014, p. 64), Grotowski teria feito, ao total, seis

Para este último país, ele foi, ao todo, seis vezes, quatro das quais justamente no período de transição entre a fase teatral e a parateatral, entre 1968 e 1970 (Cf. SLOWIAK e CUESTA, 2013, p. 52¹⁰).

As experiências vivenciadas por Grotowski durante essas quatro viagens à Índia marcaram sua vida de modo especial e, por isso, podem ser relacionadas à decisão de abandonar a criação de novos espetáculos e iniciar uma nova fase de pesquisa, o *Parateatro*, também chamado de *Teatro da Participação*. Uma delas, a terceira viagem (1970), ficou famosa nesse sentido como “o ano do milagre — um renascimento” (FLASZEN, 2015, p. 371), pois nela ocorreu uma transformação radical em Grotowski, visível pela sua aparência física: perda de vários quilos, cabelo comprido e também uma mudança “radical” na vestimenta utilizada (troca do terno preto com óculos escuros para roupas coloridas e jeans, bem ao estilo *hippie* típico dos anos setenta). Consequentemente, essa viagem foi muito comentada por jornalistas e críticos — por exemplo, Croyden (CONVERSATIONS..., 1973¹¹) e Marc Fumaroli (2009, p. 196) — e também por pessoas mais próximas, como Ludwik Flaszen (2015, p. 308-312), e foi percebida como diretamente relacionada com a ruptura parateatral.

Essa viagem de 1970 foi, por um lado, uma espécie de “divisor de águas” entre as fases teatral e parateatral, tendo provocado uma grande mudança em Grotowski, não só pessoal, mas também no modo como via o trabalho artístico, tendo, consequentemente, influenciado a decisão de “romper com o teatro” em prol de uma pesquisa parateatral. Nas palavras de Flaszen:

Essa metamorfose psicofísica se tornou não apenas tarefa interna do grupo, mas a tarefa programática, ou objetiva, do antigo Instituto do Ator — o *Teatro Laboratório* — em várias versões, situado numa hierarquia precisa, com o grande Mistério no centro, no refúgio de Brzezinka. (FLASZEN, 2015[2009], p. 312).

viagens para a Índia: a primeira, na virada de 1968 para 1969; a segunda, em 1969; a terceira, em 1970; a quarta, na virada de 1976-1977; a quinta, em 1980; e a última, em 1981.

¹⁰ Há uma divergência entre Cuesta e Slowiak, autores do livro *Jerzy Grotowski* (2013, p. 52) e Osisiński, autor de *Jerzy Grotowski's Journeys to The East*, em relação ao número de viagens que Grotowski haveria feito entre os anos de 1968 e 1970. Para os primeiros autores, teriam sido quatro viagens nesse período: “no final de 1968, no verão de 1969, no fim de 1969 e no verão de 1970” (2013, p. 52). Já para Osisiński, a viagem de 1970 teria sido sua terceira viagem ao subcontinente indiano (2014, p. 161-192).

¹¹ *Conversations About Theater, Part I, Jerzy Grotowski*. Direção: Merrill Brockway. Apresentação: Margaret Croyden. Nova York: Creative Arts Television – Camera 3, 1973.

Assim, tudo indica que as viagens à Índia tenham fortemente influenciado o destino de Grotowski, e, conseqüentemente, do *Teatro Laboratório*, ao ponto do pesquisador polonês ter desejado em seu testamento que suas cinzas funerárias fossem jogadas não na Polônia, sua terra natal, mas, sim, no monte Arunachala, na Índia¹², local que visitou em sua primeira viagem para lá (1968-1969).

Entretanto, por outro lado, como pertinentemente apontaram Motta-Lima (2012) e Osiński (2014, p. 64-72), não se deve atribuir a decisão de iniciar as aventuras parateatrais somente a essa “metamorfose psicofísica” ocorrida nas seis semanas em que Grotowski passou na Índia no ano de 1970. Devem ser levados em consideração outros fatores importantes que, se sobrepostos, culminariam no *Parateatro*, isto é, outras questões que “pesaram” na decisão de “abandonar” a criação de novos espetáculos.

A famosa ‘transformação da personalidade de Grotowski’, tão amplamente comentada por jornalistas e pessoas de teatro, certamente não durou algumas semanas; de certo modo, estava em processo desde mais ou menos 1969, ou mesmo antes, quando Grotowski atingiu o pico de seu sucesso teatral e seu nome era mencionado ao lado dos maiores nomes do teatro do século XX.” (OSIŃSKI, 2014, p. 72. Tradução nossa)

Muitas vezes, no relato da trajetória de Grotowski, essa viagem à Índia e, principalmente, a transformação física do artista acabam por estabelecer um marco cronológico para o início das atividades *parateatrais* de Grotowski. Mas, de fato, a realidade parece ter sido mais complexa.

Grotowski, em fevereiro de 1970, já anunciava, em encontro realizado em Wrocław, sua disposição *pós-teatral*. E, pelo que pude concluir através da entrevista com François Kahn, a própria viagem à Índia, ao invés de inaugurar, era uma parte integrante do momento *parateatral*. O emagrecimento de Grotowski, por exemplo, foi o resultado de uma dieta para que seu corpo estivesse apto a participar de experiências que passaram a lhe interessar. É importante saber que Grotowski não apenas dirigiu ou coordenou as experiências de *Holiday*, mas foi também um participante ativo daquelas investigações. E, para tanto, parece ter precisado emagrecer. (MOTTA-LIMA, 2012, p. 234-235).

Como apontam esses autores, embora as viagens à Índia feitas logo antes do início do *Parateatro* possam ter influenciado na decisão de iniciar as

¹² Segundo relatou Grotowski (e depois foi mencionado por autores como Osiński e Degler), ainda muito jovem teria lido o livro de Paul Brunton, *A Search in Secret India* (1934), que narra o encontro do autor com mestres espirituais, especialmente com o guru Sri Ramana Maharshi, que morava ao pé do monte Arunachala, na Índia. Esse livro, que obteve de sua mãe ainda durante a Segunda Guerra, teria germinado um grande interesse de Grotowski pela Índia, levando-o ler outros livros da cultura indiana e sobre o país, e a estudar sânscrito e viajar diversas vezes a esse país em especial. Segundo descreve Osiński (2014, p. 64-69), em sua primeira viagem ao subcontinente indiano, em 1968-1969, Grotowski visitou o monte sagrado de Arunachala e região de Tiruvannamalai. Seis meses após essa viagem, teria tomado a decisão de não mais montar espetáculos, dando início ao *Parateatro*.

atividades parateatrais, também se tratou de um processo complexo e longo em que vários fatores amalgamados devem ser colocados na “balança” para se entender a transformação que apenas culminou naquele momento pontual (1970). Devem ser consideradas como igualmente marcantes as viagens anteriores à Ásia¹³ e o antigo e profundo interesse de Grotowski por questões metafísicas, como “buscador do absoluto” (FLASZEN, 2015, p. 244). Outro fator “de peso” foi a já analisada crise artística e interpessoal instaurada no grupo polonês durante os três anos de ensaio da peça *Apocalypsis*.

E, tendo em vista esse evidente diálogo com o Oriente (com a cultura indiana em especial), pode-se afirmar que a aventura parateatral estava em consonância com uma das tendências daquele período histórico — o chamado “orientalismo”, ou seja, a valorização das culturas não euro-americanas, especialmente as diversas e distintas vertentes culturais asiáticas (PEREIRA, 1984). No entanto, seria muito equivocado encarar a ligação de Grotowski com as várias escolas filosófico-religiosas do Oriente como um modismo momentâneo influenciado pelo movimento da contracultura. Trata-se de um interesse de pesquisa muito profundo e que pode ser sintetizado como a Gnose.

Dentro do amplo interesse do diretor-pesquisador polonês pelas questões existenciais/gnósticas, de fato pode-se reconhecer certo destaque para as escolas orientais. Por exemplo, Grotowski ainda muito novo começou a estudar sânscrito e a se aprofundar no *Hinduísmo*, na *Yoga*, no *Zen Budismo*, no *Taoísmo* e na obra de Gurdjieff, dentre muitas outras correntes, como relata Osiński. Inclusive, em 1957, antes mesmo da abertura do grupo em Opole, o diretor recém-formado ministrou uma série de palestras sobre filosofia oriental em um clube de estudantes em Cracóvia (Cf. OSIŃSKI, 2014, p. 38-42). E não só jovem, como ao longo de toda sua vida, Grotowski teve acesso não só a textos, como também a práticas vinculadas ao pensamento filosófico-religioso de distintas tradições do mundo (orientais e ocidentais), desde o *Vudu* haitiano ao *Bauls* da Índia. Flaszen:

Grotowski não foi Lao-Tsé¹⁴ nem um místico cristão. Ainda assim, paradoxalmente, estava bastante interessado pela dialética entre o

¹³ Refiro-me aqui às viagens de 1968/1969 e 1969.

¹⁴ Filósofo chinês a quem se atribui a obra que deu origem ao Taoísmo, o *Tao Te Ching*.

exprimível e o inexprimível, entre a palavra e silêncio. No teatro. E fora do teatro. Em variadas aplicações. (FLASZEN, 2015, p. 235). Depois de muitos anos de andanças e de estudos, foi seu próprio *chela* e guru. Assim pode ser dito, metaforicamente, que ele deu à luz a si mesmo. Os outros lhe forneceram inspiração, exemplos, instrumentos. Ele foi seu próprio pai. (FLASZEN, 2015, p. 372).

E por causa desse amplo interesse, fez as inúmeras viagens para o “Oriente”, ou melhor, para “os orientes”¹⁵, que lhe viabilizaram um contato direto não só com o conhecimento teórico-filosófico de algumas culturas orientais, mas também suas diversas “práticas de si”¹⁶. Também graças a essas viagens, o pesquisador polonês pôde ter uma série de encontros com os mestres, tanto ligados a estilos cênicos orientais — como Dr. Ling (Ópera de Pequim, China) e Tadashi Suzuki (Japão) — como com mestres espirituais que chamava de “*yurodiviys/jurodivij*”, que, em russo, significa “loucos sagrados” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 20).

Assim, de fato, poderia ser identificado na práxis grotowskiana uma influência do “Oriente”, observável desde os primeiros textos de sua autoria até os últimos textos. Nesse sentido, é possível afirmar que o “orientalismo” na trajetória de Grotowski, ou melhor, o diálogo com tradições filosófico-religiosas orientais nas suas pesquisas é anterior ao período da contracultura na Polônia (uma contracultura tardia, já que ocorreu no final da década de sessenta e anos setenta). Também ultrapassou o momento histórico específico da contracultura, estendendo-se nos anos oitenta e noventa, sendo, portanto, uma investigação que vai muito além da moda do orientalismo dos anos sessenta/setenta. Nesse sentido, trata-se de interesse de pesquisa amplo, em que não só as culturas do Oriente têm um papel crucial, como são fontes importantes de conhecimento e inspiração. Por essa razão, acredito que o diálogo de Grotowski com o Oriente não possa ser considerado como “Orientalismo” no sentido negativo atribuído por E. Said (1978), quer dizer, um tipo de imperialismo cultural ocidental. Analisando sob esta ótica crítica uma série de autores, Said demonstra como eles compartilham uma visão etnocêntrica que reforça a bipolarização entre um Ocidente “civilizado”, “avançado”, “superior” e um Oriente “primitivo” e “inferior”. E essa visão

¹⁵ “Não há um só Oriente, não há um só Ocidente. Existem os orientes e os ocidentes” (GROTOWSKI, 1993, p. 63).

¹⁶ Referência ao termo usado por Foucault no livro *A Hermenêutica do Sujeito*.

preconceituosa e etnocêntrica sobre o Oriente é que caracterizaria o chamado “Orientalismo moderno”, e que teóricos irão problematizar e criticar, criando uma corrente de pensamento pós-colonial, também denominada pós-colonialismo.

Apoiado na teoria pós-colonial, Rustom Bharucha, em seu livro *Theatre and The world – Performance and the Politics of Culture*, reúne uma série de artigos escritos de 1981 a 1989 em que aborda os temas do colonialismo e etnocentrismo no Teatro Moderno/Contemporâneo. Esses textos têm um claro intuito de analisar criticamente o interculturalismo no teatro de Theophile Gautier, Lugné-Poe, Tairov, Antonin Artaud, Gordon Craig, e, especialmente, de Jerzy Grotowski, Peter Brook e Richard Schechner. Nesse sentido, Bharucha foi um dos autores a trazer o pensamento pós-colonial para o campo específico das Artes Cênicas para discutir as questões éticas envolvidas em qualquer proposição cênica de ordem intercultural, isto é, propostas artísticas que, de algum modo, “usam” técnicas estrangeiras ou promovem algum tipo de intercâmbio entre estilos e/ou artistas de origens diferentes.

Segundo o autor indiano, a “apropriação” do teatro oriental, especificamente das tradições indianas, foi muitas vezes realizada ou sem uma devida contextualização histórica, ou embasada numa visão mistificadora do Oriente. Desse modo, essas experiências interculturais teriam gerado um modo redutor de olhar fenômenos culturais complexos e distintos entre si, uma homogeneização cultural para a construção de uma argumentação aproximativa (ou teoria, no caso de Schechner) entre culturas sem uma fundamentação concreta nas especificidades de cada uma. Nas suas palavras:

Nenhum dos artistas a que aludi até agora neste ensaio, inclusive Theophile Gautier, Lugné-Poe, Tairov, Artaud, Craig, Grotowski e Schechner, voltou-se à Índia para explorar as condições culturais existentes no país. O que concerne aos interculturalistas não é a nossa herança contemporânea ou colonial, mas nossa ‘tradição’ da qual derivam material e fontes para alimentar suas teorias e visões. Acredito que essa tendência des-historicizante é um dos aspectos mais problemáticos do interculturalismo como exemplificado por Schechner (BHARUCHA, 1993, p. 39. Tradução nossa).

Dentre os “alvos” da crítica virulenta e consistente de Bharucha, está a trajetória de Grotowski até o *Teatro das Fontes*, visto que os textos em que analisa especificamente o trabalho do pesquisador polonês foram produzidos nos primeiros anos da década de oitenta. Primeiramente, o autor indiano

analisa a fase teatral, dando destaque à adaptação do texto dramático indiano de Kalidasa, *Shakuntala*, em uma montagem homônima de 1960. Depois, Bharucha examina a “utilização” de exercícios da *Yoga* e do *Kathakali* tanto no treinamento desenvolvido do *Teatro Laboratório*, quanto como técnica de composição para as partituras cênicas dos atores (*mudras* e movimentos de olho explorados na referida montagem do texto de Kalidasa). Nesse momento, para Bharucha, diferentemente da visão sobre o “teatro oriental”¹⁷ encontrada nas obras de Artaud, Gordon Craig e outros e que ele considera mitificadora e ingênua, Grotowski teria uma postura interessante, na medida em que admitia que sua montagem projetava uma imagem europeia idealizada do teatro oriental, sendo, conseqüentemente, uma imagem não-autêntica. Ao contrário dos outros artistas explorados pelo autor, a montagem de *Shakuntala* não reforçaria a visão romantizada e problemática dos europeus sobre o “Oriente”, mas faria um retrato irônico e paródico dessa visão etnocêntrica, brincando deliberadamente com os estereótipos e mitos da cultura indiana. Nas suas palavras: “o que havia de exemplar na *Shakuntala* polonesa, porém, não era a sua celebração de estereótipos evocativos do Oriente exótico, mas sua desmitificação deliberadamente maliciosa, paródica e astuciosa dos ícones orientais” (BHARUCHA, 1993, p. 22. Tradução nossa). Nesse sentido, a consciência e ênfase de Grotowski de que sua montagem parodiava a visão europeia mitificadora do Oriente é o que justamente “salvaria” o espetáculo de ser etnocêntrico, preconceituoso e desrespeitoso para com a cultura indiana, podendo, por isso mesmo, ser considerado uma crítica ao “Orientalismo” nos termos de Said. Nesse espetáculo, Grotowski também “escaparia” de uma abordagem intercultural criticável porque os atores não tentavam reproduzir os movimentos do *Kathakali* ou copiar o vocabulário corporal e vocal de qualquer outro estilo cênico indiano, mas tentavam criar um conjunto lexical “novo” (gestos e sons elaborados para a peça a partir de outras referências) com o intuito de criar um “sistema de signos” reconhecível pelos espectadores poloneses.

Assim, Bharucha vê com “bons olhos” tanto o espetáculo como o

¹⁷ Para Rustom Bharucha, a noção de ‘teatro oriental’ seria extremamente problemática na medida em que agrupa, numa mesma categoria, fenômenos cênicos bem distintos entre si, ignorando as profundas diferenças entre eles.

momento posterior à montagem de *Shakuntala*, no qual Grotowski faz uma autocrítica, revendo a utilização de técnicas orientais (*Yoga*, *Kathakali* e Ópera de Pequim) como base para a elaboração das partituras cênicas. Por volta de cinco anos após a montagem de *Shakuntala*, Grotowski declara, em uma conferência dada em 1968¹⁸, ter desacreditado ser possível criar um “sistema de signos” decifrável pelo espectador contemporâneo, ao perceber que, no Ocidente (pelo menos no contexto polonês), pela ausência de crenças comuns compartilhadas, não haveria como criar signos codificáveis como, por exemplo, os *mudras* indianos. Essa percepção crítica, aliada ao conceito de “via negativa”, que passa também a se configurar na prática-discurso de Grotowski, faz com que o diálogo com as escolas orientais passasse a se afastar ainda mais da “reprodução” virtuosística de técnicas, da expressividade estética, maneira muito comum do Ocidente “ler” as artes performativas do Leste. Dentro do grupo polonês, a “absorção” de qualquer técnica ou vocabulário cênico passou a objetivar o desbloqueio psicofísico e o desenvolvimento das potencialidades criativas de cada ser humano. Assim, a utilização de qualquer técnica seria dispensável caso deixassem de funcionar como um instrumento de autodescoberta ou de “desbloqueio”, tornando-se um virtuosismo técnico.

Bharucha também ressalta positivamente o fato de Grotowski mudar de ideia em relação ao “uso” da *Yoga*, passando a vê-la como ineficiente para o trabalho do ator. E, por fim, o autor indiano também aponta como característica positiva na atitude de Grotowski perante o Oriente sua demonstração de consciência e respeito à dimensão ritual e de trabalho sobre si que a arte oriental teria. Em diálogo com M. Byrski e J. Kumiega, o autor também analisa como haveria, nas propostas de “ator-santo” e de “ato total”, uma consonância de perspectiva, de ética, entre o tipo de “sinceridade” vislumbrado pelo *Teatro Laboratório* e a “moralidade do trabalho” dos *performers* orientais.

Apesar de identificar todos esses aspectos positivos na fase teatral, no ensaio *Goodbye Grotowski*, Bharucha passa a criticar de modo veemente a postura de Grotowski e a validade de suas pesquisas na fase parateatral e no *Teatro das Fontes*. Para o autor, quando Grotowski decide, no auge de sua carreira como diretor teatral, não mais fazer espetáculos com a “desculpa” de

¹⁸ Esta conferência foi transcrita e virou o texto “*Teatro e Ritual*”, publicado na coletânea *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (GROTOWSKI, 2007g, p. 119-136).

não querer “se repetir”, estaria talvez apenas se autoprotégendo, isto é, evitando ser “tirado” da posição de destaque no cenário internacional pelo processo histórico de alternância, num contexto cultural (Europa, século XX) no qual a tradição seria a “valorização do novo”. Nesse sentido, o *Parateatro* é visto por Bharucha como uma espécie de estratégia de “sobrevivência” perante o inevitável “declínio” da fama, e não como uma espécie de “*enlightened*” gerado por razões artísticas e/ou existenciais (BHARUCHA, 1993, p. 43).

Mas a crítica mais contundente é direcionada à dicotomia “ativo” e “passivo” feita no discurso parateatral, isto é, à problematização da diferenciação funcional entre atores e espectadores (participação ativa de todos os envolvidos). Nas suas palavras: “Isso pode parecer um grande igualitarismo, mas permitam-me enfatizar que vocês podem ter sido os mais “elitistas” dos experimentadores no teatro “pobre” (BHARUCHA, 1993, p. 44. Tradução nossa).

Bharucha também acrescenta, nesse mesmo raciocínio, que a horizontalidade hierárquica das propostas parateatrais seria uma igualdade de função apenas aparente, na medida em que havia sempre um líder ou mais conduzindo as improvisações e vivências coletivas dentro dos projetos. Além disso, as atividades parateatrais só se tornaram possíveis graças ao fato de Grotowski ter se transformado numa figura pública, uma espécie de “guru contemporâneo” (BHARUCHA, 1993, p. 44 e 47). Nesta compreensão, o *Parateatro* e o *Teatro das Fontes* seriam uma espécie de “revolução” contra o sistema sustentada pelo próprio sistema (manutenção da hierarquia), e não através de uma “genuína” renúncia ao “sistema”. Aqui, o autor menciona como exemplo de um percurso realmente revolucionário o do *Living Theatre*.

Nessa mesma direção, Bharucha também questiona a validade das pesquisas grotowskianas em relação ao caráter “não representacional” e às ideias de “retorno” à natureza ou ao ritual arcaico. Segundo sua visão, os participantes estariam sendo incentivados a “representarem a si mesmos” (BHARUCHA, 1993, p. 45). Também a ideia de retorno à natureza ou de celebração dos elementos e prazeres do campo soaria como uma espécie de revivência/simulação do pastoralismo, uma “Arcádia do século XX”, falando em um tom evidentemente irônico (BHARUCHA, 1993, p. 46). Da mesma forma, é veementemente atacada a ideia de “retorno” ao ritual, fortemente presente no

depoimento publicado por Margaret Croyden na revista *Vogue*. Nesse depoimento, Croyden afirma que a ação vivenciada por ela no *Special Project* seria um amálgama de ritos associados com diversos mitos primitivos/pagãos/ocidentais/orientais adaptados à sensibilidade ocidental contemporânea.

E, como último ponto crítico levantado por Bharucha em relação ao *Parateatro*, aponta-se como aquilo que estava sendo proposto por Grotowski ao falar de “Encontro”, de “desvelamento”, de “irmão” etc. não estaria muito distante de um aspecto fundamental e milenar nos estilos tradicionais indianos, isto é, o fazer cênico como um modo de comunhão com o mundo transcendente. Nas suas palavras:

Suas palavras são comoventes, mas como eu poderia negar sua presunção? Você não está dizendo o que a maioria dos atores tradicionais na Índia indicam com suas ações e presença no palco, a saber, que estão se oferecendo a Deus. Eles estão atuando para a deidade, que permanece como presença invisível, incorporada na chama do *vilakku* (candelabro) ou nas imediações do templo. Você, por outro lado, está reivindicando uma parceria com Deus. Mas que ‘deus’ é esse? O ‘eu’ dentro de nós ou a Realidade onipresente? Para você, parece que a ‘semelhança de Deus’ é similar àquela de um ‘irmão’, uma essência quase animista que está incorporada na ‘terra’, nos ‘sentidos’, no ‘sol’, no ‘toque’... E contudo, apesar de todas essas ‘interpretações’ que parecem se impor às suas visões, há algo tão ‘simples’ e ‘direto’ que você parece mistificar, com a qual centenas e milhares de pessoas estão familiarizadas na minha parte do mundo. (BHARUCHA, 1993, p. 49. Tradução nossa).

Todas essas críticas de Bharucha têm alguma lógica e abrem novas maneiras de enxergar não só as distintas propostas experimentais agrupadas sob a denominação de *Parateatro*, mas também o discurso constituído para essas práticas, ou melhor, a partir dessas práticas. Entretanto, suas críticas são falhas, a nosso ver, por se apoiarem principalmente em depoimentos elaborados por participantes “externos”, e não por membros do grupo. Grotowski declaradamente não gostava desses depoimentos e, por isso, não permitiu que fossem publicados, nem pelo *Teatro Laboratório* (refiro-me à brochura *On The Road To Active Culture* feita por Kolankiewicz, que reúne muitos depoimentos do *Parateatro* e que não foi publicada), nem no livro *The Grotowski Sourcebook* organizado por Schechner e Wolford com a colaboração de Grotowski. E essa recusa de permissão para publicação deve-se à identificação, nesses depoimentos, de um discurso superficial ou de

interpretações problemáticas sobre as experiências, como, por exemplo, as ideias de “retorno” à natureza e ao “ritual arcaico” de Croyden.

Além disso, “botando na balança” todas as questões levantadas e analisadas nesta seção — incluindo aí os pontos “positivos” e “negativos” levantados por Bharucha — ainda assim acreditamos que o interesse e o “mergulho” de Grotowski nas tradições asiáticas (e não euro-americanas) não permitam considerar sua visão e abordagem como um exemplo de “Orientalismo” nos termos saidianos. Nesse sentido, seu diálogo transcultural não gerou um conjunto de formulações e propostas idealizadoras e mitificadoras, baseado numa análise superficial, preconceituosa e homogeneizante de culturas estrangeiras.

Olhando essa questão por certo ângulo, toda “absorção”/“utilização”/“estudo” de uma cultura estrangeira, isto é, da qual não se pertence (ou por nascimento ou por uma vivência mais extensa e intensa), é, em algum nível, inevitavelmente etnocêntrica. Mesmo perante um esforço consciente de justamente não ser etnocêntrico, seria ingênuo negar que, de algum modo não intencional, pouco evidente e, muitas vezes, não consciente, pesquisadores como Grotowski acabam formulando interpretações e julgamentos etnocêntricos, pelo simples fato de partirem de parâmetros prévios e raciocínios lógicos oriundos da cultura à qual pertencem. Partindo da premissa saidiana de que o contexto sociopolítico-econômico em que um dado conhecimento é gerado influencia inegavelmente a visão daquele que o produz, seria possível afirmar que a simples condição de polonês (europeu) tenha predeterminado e direcionado, em diversos níveis, o diálogo de Grotowski com outras culturas não polonesas. Considerando o comportamento humano (cotidiano ou não) como uma relação tríplice de aspectos biológicos, psicológicos e sociológicos (Cf. MAUSS, 2003, p. 404-405), todo exercício de alteridade — seja uma observação analítica, seja uma vivência perceptiva de outra cultura — seria, em alguma medida, “limitado” pela própria identidade daquele que observa/experimenta. Assim, por um lado, sua condição de europeu fez com que as pesquisas transculturais lideradas por Grotowski (principalmente a partir do *Teatro das Fontes*, mas também antes) tenham esbarrado em certas questões ético-políticas, podendo, conseqüentemente, ser criticadas como “colonialistas”, como fez Bharucha.

Entretanto, por outro lado, a abordagem do pesquisador polonês demonstra um esforço ético de evitar ao máximo, na medida do possível, o etnocentrismo e as conseqüentes “superficialidades” nas análises ou na formulação de proposições artísticas. Nesse sentido, primeiramente deve-se apontar que Grotowski — junto com Schechner, Barba e outros — faz parte de uma segunda “geração” de artistas que passaram a ser interessados por manifestações culturais estrangeiras. Logo, é necessário diferenciar esse segundo grupo de interculturalistas dos artistas da primeira metade do século XX — como Craig, Artaud, Brecht e outros — que, movidos pela necessidade de romper com modelos europeus “clássicos”, tomaram como referência, como “modelo de inspiração”, certas tradições cênicas asiáticas, sem, contudo, ter um conhecimento minimamente aprofundado dessas manifestações. “Por mais inspiradas e geniais que pudessem ser as diversas leituras sobre esses temas [tradições estrangeiras], não houve lugar para se desenvolver um vínculo prolongado, necessário à penetração e à compreensão das tradições em jogo” (QUILICI, 2015, p. 45-46). Já entre os artistas-pesquisadores da segunda metade do século, Grotowski inclusive, reconhece-se um aprofundamento de pesquisa muito maior, comparativamente falando.

E, mesmo dentro desse segundo grupo, o trabalho de Grotowski seria bem diferente, por exemplo, do que fizeram Richard Schechner, em sua *Performance Theory*, e Eugenio Barba e Savarese, em sua *Antropologia Teatral*. Esses artistas-autores analisam diversas manifestações culturais tentando “enquadrar” fenômenos cênicos bem distintos em critérios fixos e preexistentes a partir da observação de supostas similaridades que gerariam princípios universais (caso de Barba e Savarese) ou da teoria geral da performatividade (caso de Schechner). Já Grotowski mostra ter uma postura ético-metodológica bem diferente, na medida em que procura analisar os fenômenos prioritariamente a partir da identificação de diferenças, operando analiticamente de modo quase que inverso aos dois autores acima mencionados. Exemplares, nesse sentido, são tanto as palestras dadas em 1982 na Universidade de Roma, quanto as aulas dadas no *Collège de France* entre 1997 e 1998. Por exemplo, a ampla exploração do conceito de “*Mind Structure*”, especialmente utilizado nas aulas de 82, demonstra um claro empenho analítico em capturar, na medida do possível, os diferentes fatores

biológicos, psicológicos e sociais que se entrelaçam, caracterizando as muitas e diversas “técnicas do corpo” (Cf. MAUSS, 2003) citadas e examinadas nessas aulas. Nesse sentido, através do exercício de alteridade, Grotowski apresenta como, nas distintas culturas, os indivíduos agem de acordo com certas “lógicas”, certos modos de pensar e compreender o mundo (estrutura mental) que muitas vezes não são compatíveis — sem fazer, no entanto, nenhum tipo de comparação valorativa entre essas lógicas dissonantes.

Corroborando com este ponto de vista, cabe aqui mencionar novamente a consonância que vemos do pensamento de Said (1978) com o de Grotowski no já citado texto “Oriente/Ocidente” (GROTOWSKI, 1993), produzido a partir da transcrição de palestras dadas ainda na década de oitenta¹⁹. Nessas palestras, Grotowski também apontava como extremamente problemática a divisão do mundo entre Oriente e Ocidente, só que partindo da constatação de que tal binomia ofuscaria as profundas diferenças existentes entre muitas culturas localizadas em cada um desses dois polos/macrorregiões.

Também em relação às suas pesquisas práticas, Grotowski parece ter tido uma postura diferenciada em comparação com outros artistas que dialogaram com o “Oriente” em suas propostas, na medida em que mostrou, primeiramente, ter consciência da limitação de visão “de fora” (como foi reconhecido por Bharucha). Além disso, também demonstrou ter um olhar mais “depurado” sobre certas questões cruciais das culturas não ocidentais (não europeia, não polonesa) — apontando, por exemplo, a ênfase na dimensão ritual. Demonstrou, ainda, ter uma preocupação com a verticalidade nas suas pesquisas.

Reforçando essa perspectiva, é crucial mencionar que Grotowski tinha uma opinião extremamente crítica em relação ao modismo da “Nova Era”, sob o qual uma série de técnicas e conceitos não ocidentais passaram a ser, em muitos casos, levemente apropriados pelos artistas ou participantes. Como relataram Margaret Croyden (1696, p. 181-182) e Ludwik Flaszen (2015, p. 328-330), o pesquisador criticava a “assimilação”/“apropriação” superficial de técnicas e linguagens de culturas não euro-americanas. Por exemplo,

¹⁹ Por exemplo, falou sobre o assunto na conferência da International Federation of Theatre Research, realizada na Universidade de Viena, Áustria, em 1985.

censurava abertamente a utilização “sem profundidade” das práticas asiáticas — especificamente a Yoga e a meditação — como exercícios para o ator e outros procedimentos de “transposição” intercultural feitos por muitos grupos americanos no período da contracultura. Na sua visão:

Os americanos pulam em trios elétricos culturais; eles experimentam tudo uma vez, de yoga a experiências coletivas com drogas, pegam cada guru e lhe impõem sua cultura e trabalho. O trabalho dos americanos era um trabalho criativo excessivamente mecânico que dependia muito de técnicas estranhas à sensibilidade americana (GROTOWSKI *apud* CROYDEN, 1969, p. 181-182. Tradução nossa).

Desse modo, pode-se afirmar que a transculturalidade, observável desde a fase teatral, mas mais intensamente a partir do *Teatro das Fontes*, não objetivava nem “transplantar” técnicas ou materiais para a criação de algo “novo” no panorama artístico internacional, nem fornecer dados para uma “teorização” homogeneizante, isto é, modos de explorar “imperialistamente” certas técnicas e linguagens pouco conhecidas nos centros culturais hegemônicos. Talvez somente num primeiro período da fase teatral (pré e pós viagem de 1962 à China), a abordagem de Grotowski como diretor possa ter se configurado como mais “imperialista”, embora seja perceptível certa conscientização sobre a parcialidade da interpretação, sendo sua “apropriação”/“assimilação” de técnicas mais uma consciente recriação do que uma “reprodução”. Mas, no restante do percurso, ao contrário, procurou-se um “empenho mais sistematizado de pesquisa das expressões performativas de outras culturas”, quer dizer, “um diálogo intercultural mais aprofundado”, tomando emprestado o raciocínio e as palavras de Quilici (2015, p. 47-49). Também como discute Mencarelli no artigo *Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade*: “Não havia anulação das diferenças culturais, mas um trabalho que procurava ir além, ou aquém, das diferenças” (MENCARELLI, 2013, p. 136).

Obviamente que esse “ir além ou aquém das diferenças” poderia ser problematizado e mesmo questionado: será que de fato existe esse “lugar” onde não há diferenças culturais? Todavia, a despeito de uma discussão que tente, inutilmente, responder a essa pergunta — resposta que certamente seria positiva na visão do pesquisador polonês — o importante aqui é frisar que a transculturalidade no trabalho de Grotowski e seus companheiros partia do

pressuposto de que seria possível criar um “território de encontro” (MENCARELLI, 2013, p. 134). E esse território permitiria, através do trânsito entre alteridade e identidade, o descondicionamento e/ou o reconhecimento dos padrões psicofísicos, ou, usando a terminologia de Mauss, das “técnicas do corpo na vida cotidiana” (MAUSS *apud* GROTOWSKI, 1995b, p. 22). Dessa perspectiva, explica Mencarelli:

Podemos entender que a cultura ativa proposta por Grotowski no contexto das pesquisas parateatrais é “transcultural”, ao pensarmos que ela reconhece que estamos em um espaço “entre”, em um tecido de relações no qual a alteridade é nossa singularidade e que a abertura para o outro é a base da ação transcultural. Ela opera nesse registro, porque visa justamente radicalizar a experiência do encontro: quando define seu teatro como encontro, quando sai do teatro em busca de aprofundar a experiência do encontro, quando propõe as experiências parateatrais como encontros inter-humanos. (MENCARELLI, 2013, p. 140).

Concluindo, seria possível observar a existência de uma forte convergência entre as ideias-guias das propostas parateatrais e o fenômeno da contracultura como um todo, em seu “espírito” de oposição ao pensamento e aos modelos hegemônicos, incluindo aí o diálogo e valorização de culturas estrangeiras (não euro-americanas). Nesse sentido, afirma Quilici: “Mesmo sendo frequentemente um crítico da contracultura, é inegável que sua ideia de um corpo bloqueado nos seus impulsos orgânicos, ou mesmo seu interesse pelas culturas não ocidentais trazem ecos das discussões que marcam esse período” (2015, p. 82). Nesse contexto histórico de profunda contestação ao *status quo*, o *Parateatro* representou, não só dentro da Polônia, mas internacionalmente também, uma forma muito singular de ruptura com o modelo de teatro vigente, na medida em que propunha certas mudanças e questionamentos radicais no modo de conceber e praticar a arte teatral.

Nesse sentido, os projetos parateatrais foram, por um lado, um dos exemplos mais radicais da contracultura. Mas, por outro lado, seria necessário, por todas as razões aqui expostas e analisadas, reconhecer a especificidade da abordagem transcultural de Grotowski, tanto na sua dimensão ética, como também em termos de profundidade e de verticalização prático-teórica que não permitem nem reconhecer os estereótipos da contracultura, nem classificar o diálogo com as culturas orientais da pesquisa com um exemplo de “orientalismo” ou de “modismo” contracultural.

Referências

- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário da antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1989.
- BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the world**: performance and the politics of culture. Londres e Nova York: Routledge, 1993.
- CROYDEN, Margaret. Notes from the temple: a grotowski seminar. **TDR: The Drama Review**, New York, New York University Press, v.14, n. 1, p. 178-183, Autumn, 1969.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Interweaving cultures in performance: different states of being in-between. **Theater Kulturen**. Berlim: revista eletrônica, 2010, p. 1-12.
- FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & companhia**: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. Oriente/Occidente. **Máscara** - cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia Cidade do México: Ed. Escenologia, ano 3, n. 11-12, p. 62-68, 1993.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Projet d'enseignement et de recherches**: anthropologie théâtrale. Projeto apresentado para candidatura de Grotowski ao Collège de France. Arquivo de Mario Biagini. Cedido à pesquisadora Tatiana Motta Lima, 1995.
- KOLANKIEWICZ, Leszek. **On the road to active culture**: the activities of Grotowski's theatre laboratory institute in the years 1970-1977. Wrocław: Instytut Aktora-Teatr Laboratorium, 1978.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- MENCARELLI, Fernando. Mapas e caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, 2013, p. 132-143.
- OSIŃSKI, Zbigniew. **Jerzy Grotowski's journeys to the east**. New York and London: Routledge, 2014.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: Pantheon, 1978.

SCHECHNER, Richard. **Between theatre and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2013.