

FRICÇÕES CULTURAIS E CRIAÇÕES CÊNICAS

JERZY GROTOWSKI

EDUARDO OKAMOTO
BRENDA DINIS AVELINO

RESUMO

>

O presente trabalho propõe um levantamento de quatro conceitos referentes aos estudos interculturais no teatro nos discursos do diretor polonês Jerzy Grotowski (a saber: “multiculturalismo”, “interculturalidade”, “transculturalidade” e intraculturalidade).

Palavras-chave:

Trocas culturais, interculturalismo e Jerzy Grotowski.

“Fricções culturais e criação cênica: Jerzy Grotowski”

BRENDA DINIZ AVELINO
EDUARDO OKAMOTO (ORIENTADOR)

Jerzy Grotowski (1933 – 1999), nascido na Polônia, foi diretor teatral e deixou um dos maiores legados concernente à investigação da função e das possibilidades do fazer teatral. Ele inovou no âmbito da pesquisa teatral e, assim, foi um dos grandes reformadores do teatro do século XX. *Orfeu, Caim, Sakuntala, Os Antepassados, Kordian, O Príncipe Constante, Akropolis, Apocalypsis cum figuris* são alguns de seus espetáculos de destaque, realizados com o ensemble do Teatro Laboratório. Ele investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental – físico - emocionais profundamente (BROOK in GROTOWSKI, 1971, p.IX).

O diretor polonês criou-se no “sistema de Stanislavski”, estudou os métodos principais de treinamento de ator da Europa – “exercícios de ritmo” de Dullin; “reações extrovertidas e introvertidas” de Delsarte; as “ações físicas” de Stanislavski; treinamento biomecânico de Meyerhold - e as técnicas do teatro Oriental, especialmente a Ópera de Pequim, o Kathakali Indiano e o Nô Japonês.

Esse interesse por outras culturas permeia todo o trabalho de Grotowski e parece ter início em sua infância e nos materiais com os quais ele teve contato desde então. No vídeo *With Jerzy Grotowski, Nie-nadówka* (1980), podemos acompanhar Grotowski em um retorno a lugares onde viveu na infância e mocidade e acompanhar um relato sobre sua mãe. A mãe de Grotowski, Emília, questionava a separação/distinção entre as religiões, sendo que todas buscavam o “essencial”. E, após longa caminhada para encontrar alguns livros, ela traz para casa um livro sobre Ramana Maharishi¹, onde ele traz as questões: “Quem sou eu?”; “O que veio antes de mim, do meu eu?”. Eugenio Barba cita este relato, em seu livro “Terra de Cinzas e Diamantes: minha aprendizagem na Polônia”, e com isso faz essa ponderação acerca da influência do hinduísmo na visão e na prática de Grotowski:

¹ Ramana Maharishi e Ramakrishna foram monges indianos. Ramakrishna “dizia que as diversas religiões são como as pessoas de diferentes línguas que tiram água de um rio: cada uma usa uma palavra diferente para indicar aquilo que possui no seu recipiente; os recipientes também diferem, mas a substância é a mesma”. (BARBA, 2006, p.71)

*“Grotowski não conhecia profundamente as diferentes formas do teatro clássico asiático. Certos aspectos da filosofia indiana é que foram decisivos para a sua visão do mundo. Esta visão impregnava a sua atitude existencial, e estava na raiz de seu trabalho teatral, podia ser encontrada nos mínimos detalhes da dramaturgia ou da composição técnica. Eu falei com Grotowski desta minha convicção em Pontedera, em 1992, gozando das fantasiosas relações com o teatro asiático que os estudiosos e os críticos lhe atribuíam. Para mim, ele tinha tido um único interesse: a Índia, ou melhor, o hinduísmo. Grotowski confirmou minha suspeita e contou-me que devia à sua mãe Emília, que era “hinduísta”, a sua “vocação” para a Índia. E me falou mais uma vez da importância do livro de Pauli Brunton, *In Search of the Secret India*, que sua mãe tinha lhe feito ler com oito ou nove anos de idade, em *Nienadówka*, o vilarejo onde eles se refugiaram durante a guerra. Eram sobre tudo os capítulos que descreviam a vida de Ramana Maharishi que tinha lhe marcado. Em dezembro de 1976 Grotowski fez sua quarta e última viagem à Índia, com sua mãe, e juntos visitaram Arunachal, a montanha onde Maharishi tinha se retirado.”* (BARBA, 2006, p. 49)

Richard Schechner, em seu livro *The Grotowski Sourcebook*, propõe que Grotowski nunca deixou o teatro, pois ele nunca esteve no teatro:

“When he (Grotowski) stopped making productions for the public, I was among those who complained that a great director was abandoning ship. But over time, I changed my mind. I now believe Grotowski never “left theatre” because he was never in it.” (SCHECHNER & WOLFORD, 1997, p. XXVI)

O autor defende fortemente a ideia de que uma representação teatral não pode ser desvinculada de seu contexto. Assim, um encontro cultural (teatral) entre sociedades distintas, nunca pode ser visto fora de suas imediações socioculturais e econômicas, recortando apenas o fazer artístico em suas formas cênicas.

Para entender esta hipótese, vamos percorrer as fases do trabalho de Grotowski e analisar alguns conceitos presentes em sua obra, sua relação com a filosofia do Hinduísmo e o percurso da noção de ator em sua prática.

Antes, contudo, é importante ressaltar que esse transbordamento do labor de Grotowski para fora do terreno teatral não diminui seu mérito e suas contribuições para o teatro. Pelo contrário, o seu continuado e profundo fazer, a disciplina imposta a seu trabalho, fez com que Grotowski contribuísse drasticamente para o ofício teatral, operando uma reforma no teatro, tanto em seus moldes de encenação, como na maneira de pensar o treinamento de ator. Antes de partir para seus objetos de estudo de dimensão espiritual (BARBA, 2006, p. 53), Grotowski se aprofundou nos elementos do ofício do ator, fazendo destes, instrumentos para sua busca “transcendente”³. Ele explorou as diversas possibilidades de treinamento do ator, buscando em variadas fontes (desde exercício de respiração da yoga até exercícios acrobáticos) aquilo que seria potente ao trabalho do ator; explorou as infinitas possibilidades de alteração da arquitetura da cena, rompendo com a dicotomia palco/plateia, conferindo deste modo “funções” ao espectador; e explorou também as alterações na dramaturgia, explorações com o texto, desenvolvendo a sua “dialética da derrisão e apoteose”⁴.

² É importante lembrar, também, que parte do percurso de Grotowski se deu na Polónia de 1959, que era ao mesmo tempo católica e comunista, num contexto onde o país está em um momento de soberania limitada, com um governo parcialmente totalitário; que acabou de passar por um movimento “abaixo Stalin”. Isso implica numa grande preocupação com a terminologia usada. Assim, Grotowski tinha um léxico próprio e peculiar. Ele usava, frequentemente, o adjetivo “laico”, como uma palavra-camuflagem. Dessa maneira, não “desagradava” ao Estado, de partido comunista, e difundia o juízo de que não se queria entrar no campo religioso, no campo da crença devocional. Por outro lado, podia incitar as pessoas em direção a “experiências espirituais não ortodoxas”. A preocupação com a terminologia, também, se dava ao fato do diretor não querer difundir ideias que já tinha superado, ou estancar a sua pesquisa com termos limitantes. Ele procurava a experiência e, assim, seu trabalho exigia uma renovação de termos.

³ Note-se que, aqui, a palavra é proposta por Barba.

⁴ Grotowski tinha atração pelos textos clássicos e também uma sincera fé em seu valor. Ele manifestava isso “blasfemando” os mesmos, acreditando que através do choque, do contraste, da blasfêmia, o inconsciente coletivo do público poderia ser acessado. Essa “blasfêmia” para este diálogo com o público era a chamada “dialética da derrisão e apoteose”. “A blasfêmia é o momento de tremer, nós trememos porque tocamos em algo sagrado. Talvez esta coisa sagrada já esteja destruída pelas pessoas, já esteja deformada, mas mesmo assim permanece sagrada. A blasfêmia é uma maneira de responder para restabelecer a ligação perdida, restabelecer algo que está perdido. Sim, é uma luta contra Deus, por Deus. É uma relação dramática entre o sagrado e o ser humano que é feita de várias distorções, mas, ao mesmo tempo, quer encontrar qualquer coisa que é viva”. (MOTTA LIMA, 2012, p. 104)

No texto *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo* (GROTOWSKI in FLASZEN & POLASTRELLI, 2007, p. 230), Grotowski dividiu o seu trabalho em quatro fases principais⁵: o “Teatro dos Espetáculos”; o “Parateatro”; o “Teatro das Fontes” e a “Arte como Veículo”. No início de seu trabalho, Grotowski procura aquilo que o teatro tem de único, a essência do teatro, o fator que diferencia o teatro das outras expressões artísticas. Assim, ele chega ao conceito de “teatralidade” (especificidade do teatro), ou seja, a relação ator-espectador e começa a falar de “arquétipo”.

A *especificidade do teatro*, “teatralidade”, para Grotowski, é “o contato humano vivo, a *ligação entre o ator e o espectador*”. O diretor polonês concebe o teatro como um *ato coletivo*; atores e espectadores como uma só coletividade, conjuntamente ativa, participante e interativa. Ou seja, o espectador é um participante. A ausência de uma forma fixada (impressa, em fita, sobre outro material), permite o devir no contato entre espectador e ator. Grotowski atenta:

“o teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ‘ritualidade’. De resto, em sentido puramente laico: é um ato coletivo, o espectador tem a possibilidade de coparticipar, o espetáculo é uma espécie de ritual coletivo, de sistema de signos. (...) O princípio da coparticipação, do cerimonial coletivo, do sistema de signos favorece a criação de uma certa singular aura psíquica e coletiva, da concentração, da sugestão coletiva; organiza a imaginação e disciplina a inquietude” (GROTOWSKI in FLASZEN & POLASTRELLI, 2007, p. 41).

algo sagrado. Talvez esta coisa sagrada já esteja destruída pelas pessoas, já esteja deformada, mas mesmo assim permanece sagrada. A blasfêmia é uma maneira de responder para restabelecer a ligação perdida, restabelecer algo que está perdido. Sim, é uma luta contra Deus, por Deus. É uma relação dramática entre o sagrado e o ser humano que é feita de várias distorções, mas, ao mesmo tempo, quer encontrar qualquer coisa que é viva”. (MOTTA LIMA, 2012, p. 104)

⁵ A essas quatro fases, soma-se uma etapa intermediária, “Objective Drama”, desenvolvida na Universidade de Irvine, nos EUA.

No decorrer deste pensamento, Grotowski define “arquétipo” como “o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhante, que tenha mantido valor como uma espécie de metáfora, de modelo do destino humano, da situação do homem”, como “forma simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo” (Idem, *Ibidem*, p. 50).

Para Grotowski, ao plasmar no espetáculo o “arquétipo”, ataca-se o “inconsciente coletivo”, ou seja, trata-se da possibilidade de influir sobre a “esfera inconsciente da vida humana” em escala coletiva. Ele ainda acrescenta que o arquétipo será “revelado” (sairá do “inconsciente coletivo” para o “consciente coletivo”), compreendido, quando a cena, o ator, o fizer “vibrar”, quando lhe for atribuída uma função cognitiva (Idem, *Ibidem*, p. 51).

Essa visão do teatro como um ato coletivo, onde o espectador é um participante, ou seja, esse “teatro como ritual”, como substituto laico do ritual religioso, é predominante na primeira fase do trabalho de Grotowski, a fase da “Arte como Espetáculo”. Nesta fase, foram produzidos diversos espetáculos, que causaram impacto no seu público e nos comentaristas da época. Grotowski operou uma dialética entre tradição e contemporaneidade, com uma arte rasgada pelo “sagrado” e pelo “mistério”⁵.

Assim, nesta primeira fase de seu trabalho, ele estabelece o que considera como o eixo do ritual: a associação de “mito”, “arquétipo”, “representação coletiva” e “pensamento primitivo” (em um sentido de “ancestralidade”, de retorno às origens, às experiências das gerações passadas). E realiza seus espetáculos numa tentativa de gerar esse encontro, esse “ritual laico”. Ratificamos aqui que todo o percurso de Grotowski será permeado pela busca de “algo que transcende”, e ele se vale de uma estrutura formal e do trabalho sobre o corpo para atingir esse plano “metafísico”. A forma era para ele um ato de conhecimento: e isto era o coração do ofício, a passagem entre “artesanato” e “metafísica”.

Nessas produções e tentativas de Grotowski de gerar um ato de autoconhecimento coletivo, ele realiza um espaço comum para os dois ensembles (palco/ plateia) e, percebendo que isto não é suficiente, uma ação comum: transformando o espaço e o jogo em um “participáculo”. Na fase do Teatro dos Espetáculos havia uma preocupação com a *montagem da encenação* voltada para o que ela causaria na *percepção do espectador*.

No entanto, a partir da experiência com os espetáculos *Sakuntala* e *Kordian*, Grotowski parece afirmar que alguns arquétipos “vibram mais” em algumas culturas, devido às vivências destas, apesar de ser possível encontrar esses arquétipos de maneira diversa em outra cultura. Sobre isso, tomamos como exemplo esse comentário do diretor sobre “*Sakuntala*”⁶:

“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. Mas – sentando-me todo dia 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’.” (Idem, Ibidem, p. 58)

E, nesse sentido, especula o recurso de “associar arquétipos”:

“Considero tudo aquilo que foi dito até agora sobre o formar-se o arquétipo no espetáculo em termos de trabalho e convencionalmente. Não considero qualquer regra digna de ser fixada. Nem mesmo o fato que se deva plasmar no espetáculo um arquétipo; habitualmente existem diversos deles, enxertam-se, ramificam-se, tomemos um deles como principal e este se torna o eixo psíquico do espetáculo. Mas é preciso levar em conta possibilidades diferentes, por exemplo, a possibilidade de formar um arquétipo associado (uma estrutura homogênea que se compõe de arquétipos equivalentes). De resto, tudo isso está mesmo para ser pesquisado.” (Idem, Ibidem, p. 59)

E, assim, depois dessas tentativas, Grotowski confessa que quando eles finalmente alcançam a co-participação dos espectadores, começam as dúvidas de que essa participação era realmente autêntica, e não uma participação cerebral, estereotipada ou apenas “discursiva”.

“Essa é, creio eu, a doença da civilização, essa multiplicidade de fés; ela pode ter às vezes lados positivos, enquanto a rigidez da fé se torna perigosa e conduz ao fanatismo. (...) a reconstrução do ritual hoje não é possível, porque o ritual sempre girou em torno do eixo constituído pelo ato de fé.” (Idem, Ibidem, p. 126)

Neste ponto, ele considerava que não teria sido possível ressuscitar no teatro o ritual pela ausência de uma fé exclusiva, de um sistema único de signos míticos, de um sistema único de imagens primárias. Isso o leva a abandonar a ideia de Teatro Ritual e faz com que ele retire o seu foco da “manipulação dos espectadores”. E isso é o início das fases que se seguem no trabalho do diretor: o “Parateatro”, “O Teatro das Fontes” e a “Arte como Veículo”.

⁶“Sakuntala” é um antigo drama erótico indiano em dois atos, segundo Kalidasa. Foi encenado por Grotowski em seu Teatro Laboratório, em 1960.

No Parateatro, segunda fase do trabalho do diretor, temos um “teatro da participação”, ou seja, ainda com a participação ativa de gente de fora. Grotowski relata que nas primeiras experimentações dessa “participação ativa”, obtiveram-se acontecimentos fantásticos, mas ao se acrescentar números maiores de pessoas de fora, alguns elementos funcionavam, mas o conjunto decaía bastante. Então, do Parateatro nasce o Teatro das Fontes, terceira fase do trabalho de Grotowski, em que se tratava da fonte de diferentes técnicas tradicionais, do que “precede as diferenças”. (Idem, *Ibidem*, p. 230). Sobre o Teatro das Fontes, o diretor afirma:

*“Nessa pesquisa a abordagem era mais solitária. Trabalhávamos frequentemente ao ar livre e procurávamos sobre tudo o que o ser humano pode fazer com a própria solidão, como ela pode ser transformada em uma força e em uma relação com aquilo que é chamado de ambiente natural. (...) Tanto o parateatro quanto o Teatro das Fontes podem implicar em uma limitação: a de fixar-se no plano ‘horizontal’ (com as suas forças vitais, portanto principalmente corpóreas e instintivas) em vez de decolar desse plano como de uma pista.” (Idem, *Ibidem*, p. 231).*

Como é possível perceber no trecho acima, o Teatro das Fontes foi mais um passo em direção à Arte como Veículo, pois desse plano “horizontal”, trabalhando com “energias mais pesadas/orgânicas” (ligadas as forças vitais, aos instintos, à sensualidade), suas investigações vão se voltar para a busca da “verticalidade”, característica da Arte como Veículo. A sede da montagem passa a ser a percepção do ator, os processos do ator. Na “Arte como Veículo” o impacto sobre o atuante é o resultado.

O diretor coloca a “Arte como Apresentação” e a “Arte como Veículo” como as duas extremidades de uma cadeia:

*“Se todos os elementos do espetáculo são elaborados e perfeitamente montados (a montagem), aparecerá na percepção do espectador um efeito, uma visão, uma certa história; em alguma medida o espetáculo aparece não no palco, mas na percepção do espectador. Essa é a particularidade da arte como apresentação. Na outra extremidade da longa cadeia das performing arts está a arte como veículo, que não procura criar a montagem na percepção dos espectadores, mas nos artistas que agem. Isto já existiu no passado, nos Mistérios dos antigos.” (Idem, *Ibidem*, p. 230).*

Dessa maneira, relata Grotowski, foi ao tentar “abandonar a ideia de fazer um Teatro Ritual”, que eles começaram a se aproximar do mesmo. E a restrição do fazer teatral à “criação de códigos gestuais” (artificialidade) também foi abandonada, porque a procura dos signos trazia como consequência a procura dos estereótipos. Como, por exemplo, fica claro em outro comentário do diretor sobre *Sakuntala*:

“Tínhamos feito um espetáculo, Sakuntala de Kalidasa, em que tínhamos investigado a possibilidade de criar os signos no teatro europeu. Fizemos isso com uma intenção não desprovida de malícia: queríamos criar um espetáculo que desse uma imagem de teatro oriental, não autêntica, mas como imaginam os europeus. Portanto, era um retrato irônico das representações do Oriente, como algo de misterioso, de enigmático etc. Mas 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 gestuais e vocais. (...). O espetáculo foi realizado, era uma obra singular, dotada de uma certa sugestividade. Mas observei que era uma transposição irô-

nica de cada possível estereótipo, de cada possível clichê; cada um desses gestos, desses ideogramas, construídos expressamente, constituía no fim o que Stanislávski chamava de 'clichê gestual'; na verdade não era "eu amo" com a mão no coração mas se reduzia em suma a algo semelhante. Tornou-se claro que não era esse o caminho." (Idem, Ibidem, p. 129).

Além disso, outro fator que parece direcionar e encorajar essa mudança do foco de Grotowski da encenação para os processos internos do ator é a sua experiência com Ryszard Cieslak⁷ em *O Príncipe Constante*. Grotowski parece ter encontrado ali algo que ele não esperava encontrar tão cedo, algo que lhe deu a certeza de um caminho a ser explorado. E, assim, começa a expandir a sua ideia de "encontro". Assim, ele seleciona as pessoas que irão participar de suas atividades parateatrais.

Chegamos, então, na fase da "Arte como Veículo". Nessa extremidade da cadeia, disse Grotowski, "encontra-se algo de muito antigo, mas desconhecido na nossa cultura de hoje" (Idem, Ibidem, p. 230). Isto é o que o diretor parece estar procurando durante todo o seu trabalho, em todas as fases. Mas o que é esse algo? Grotowski não dá essa resposta, ele apenas aponta, trazendo referências de diversas culturas e práticas. E, aqui está uma possibilidade de entrada para o conceito de "transculturalidade" na obra de Jerzy Grotowski: este "algo" é o que parece ser o denominador comum entre as diferentes culturas, o que parece conter o "humano". Como ressaltado no início da reflexão: paradoxalmente, Grotowski só chegou a isso trabalhando profundamente com indivíduos e não em um ato coletivo.

Assim sendo, é importante aqui analisar algumas das passagens em que Grotowski fala da experiência com Cieslak, ainda em sua primeira fase de trabalho, "Teatro dos Espetáculo". Para falar de Cieslak, vamos relatar a aparição dos conceitos: "Técnica 1" e "Técnica 2" e o "Tantra" em seus escritos.

A "Técnica 1" se referia "às possibilidades vocais e físicas e aos vários métodos de psicotécnica transmitidos desde Stanislávski. Era possível dominar esta técnica 1, que podia ser complexa e refinada, através do artesanato teatral." (BARBA, 2006, p. 50). A "Técnica 2" tendia a liberar a energia "espiritual" em cada um de nós. "Era um caminho prático que levava o Eu ao Eu, onde todas as forças psíquicas individuais se integravam e, superando a subjetividade, permitia o acesso às regiões conhecidas pelos xamãs, pelos iogues, pelos místicos." (BARBA, 2006, p.50). O "Tantra" trata-se de técnicas rituais do hinduísmo, ligadas à transmutação das energias do nível biológico àquele espiritual. (BARBA, 2006, p.125).

Esses termos vão aparecer em cartas escritas por Grotowski a Eugenio Barba e aparecem exatamente nos relatos da experiência com Cieslak e no paralelo que Grotowski faz da prática ritual com o teatro. Na primeira fase do trabalho do diretor, a Arte como Espetáculo, a presença dessa influência do hinduísmo parece se manifestar através da procura por um "Teatro como Ritual", pela figura do ator como um xamã, que guia o público ao acontecimento, pela visão de teatro equivalente à definição do deus Shiva, onde: no nível da técnica do ator, é entendida como pulsação e ritmo; no nível dramaturgico, é entendida como presença simultânea de opostos (dialética da derrição e apoteose); e, no nível estético, como um espetáculo que se recusa a dar a ilusão da realidade e que deseja recriar suas contradições, dilatações, contrastes, o seu "dançar". (BARBA, 2006, p. 50).

Nas últimas fases de seu trabalho, "Teatro das Fontes" e "Arte como Veículo", a influência do hinduísmo parece se manifestar não mais como o esquema formal do ritual, mas nas aplicações de técnicas energéticas. O estopim, como já citado, para as aplicações destas técnicas energéticas parece ter sido o trabalho em *O Príncipe Constante*:

⁷ Ryszard Cieslak (1937 – 1990) é reconhecido como um dos principais ator do Teatro-Laboratório de Grotowski. Seu primeiro espetáculo na companhia foi "Kordian", e ele permaneceu no teatro até seu fechamento em 1984. Cieslak foi protagonista do espetáculo "O Príncipe Constante".

(...) esse espetáculo (O Príncipe Constante) representa a tentativa de aplicar as pesquisas de fronteira entre o tantra e o teatro, como eu já tinha lhe falado. Isto 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. (...) Considero esta a experiência artística mais importante que já realizei até agora. E não só artística.” (GROTOWSKI IN BARBA, 2006, p. 153 e 154. Carta 15.)

Em outra carta, Grotowski fala do teatro como uma espécie de ioga que alcança uma dimensão espiritual através de percursos físicos, através de um trabalho sobre os centros energéticos do organismo. (BARBA, 2006, p. 127. Carta 2). Assim, cogitamos: se o alcance dessa dimensão espiritual pode ser através de um trabalho sobre os centros energéticos do organismo (pressupondo assim que estão presentes no organismo de todo ser humano) então, qualquer indivíduo que dedicasse a este trabalho poderia alcançá-lo independente da cultura? Seria então transcultural?

Em outra carta, Grotowski afirma: “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.” (GROTOWSKI IN BARBA, 2006, p. 146 e 147. Carta 12).

⁸Essa mudança na postura de Grotowski é um elemento de extrema importância nessa experiência, pois é a partir dessa relação com Cieslak que Grotowski vai abandonar a função de diretor e ampliar o conceito de encontro. A esse respeito, Tatiana Motta Lima evidencia: “A relação com Cieslak marcou, na sequência, uma profunda transformação de Grotowski como diretor: a maneira de conduzir experiências e ensaios não foi mais a mesma após O Príncipe Constante. Ele passou, paulatinamente, a rechaçar qualquer resquício de manipulação dos atores ou de busca por quaisquer efeitos ou truques relacionados ao trabalho dos atores e acabou, por fim, abandonando a própria função de diretor”. (MOTTA LIMA, 2012, p. 175)

A partir destas conjecturas, pegamos outra citação radical de Schechner e a utilizamos como mote para começar a ampliar a discussão do que significou a experiência de Grotowski e Cieslak em “O Príncipe Constante” e encontramos conceito de “Teu Homem”.

“Grotowski’s effects on the theatre will not be through the establishment of a method of actor training, na approach to mise-en-scène, or an insistence on a dramaturgy of political purpose. Grotowski will affect theatre through the influence he had on the people with whom he interacted on a personal, even intimate, level. (...) Relating face-to-face with Grotowski could change the way a person experienced and understood the ground from which theatre grows. In other words, Grotowski changed lives and therefore changed the theatre.”(SCHECHNER & WOLFORD, 1997, p. XXVII)

O trabalho de Cieslak em “O Príncipe Constante” parece ter sido o auge de uma procura de Grotowski. O diretor parece ter encontrado ali algo que ele não esperava encontrar tão cedo e, a partir desta iluminação, vislumbrou a possibilidade de início de uma investigação em um esgarçamento das fronteiras teatrais. Assim, em “O Príncipe Constante”, os espectadores passam a ser denominados testemunhas: o ato total não é feito para o espectador, mas diante dele. “*Ato total*” é a noção que supera a noção de autopenetração do ator. Na autopenetração temos um processo doloroso de autosacrifício do ator, enquanto no ato total temos uma entrega do ator através de uma *consciência orgânica* e da possibilidade autêntica do encontro. E, assim, voltamos a falar de encontro. Essa ideia do encontro vai mudar, inclusive, a postura de Grotowski enquanto diretor⁸. Sobre isso, Tatiana Motta Lima organiza:

“As principais diferenças entre o trabalho de Cieslak em O Príncipe Constante e os espetáculos anteriores foram: 1. Uma nova maneira de enxergar o corpo parece ter surgido. O corpo passou a ser visto através da lente da organicidade ou da consciência orgânica, ele não era

mais inimigo, não era o único a bloquear um dito processo psíquico, não era apenas armadura, aquilo que deveria ser anulado, mas ganhava em positividade; 2. Uma positividade que permitiu a Grotowski falar em um ato total; 3. A noção de contato que pôs em cheque vários procedimentos anteriores; 4. A luminosidade que esteve presente na experiência de Cieslak. Na autopenetração, como vimos, Grotowski falava em um processo de violação, de violência, de ultraje a que o ator devia ser submetido. Buscava-se revelar aqueles fatos psíquicos que provocassem dor, para trazê-los à luz e, de certa forma, para curá-los. A experiência de Cieslak, ao contrário, e Grotowski fazia questão de afirmá-lo permanentemente, foi uma experiência luminosa: “no trabalho de direção com Ryszard Cieslak, nós nunca tocamos nada que tenha sido triste”. Por último, a relação de nascimento duplo e compartilhado ocorrido entre Grotowski e Cieslak foi extremamente diferente de qualquer relação que Grotowski, como diretor, tivesse experimentado com seus atores até então.” (MOTTA LIMA, 2012, p.165)

Essa aposta em um ato de uma consciência orgânica, um ato do humano, realizado e verificado em seu organismo é o que parece se relacionar mais fortemente com o conceito de *transculturalidade*. Na sua busca por este ato, ao longo de todo seu percurso, Grotowski se relacionava com fontes *multiculturais* (fazia uso de textos clássicos, dos textos do romantismo polonês, dos textos bíblicos, dos mistérios gregos e medievais, utilizou técnicas advindas de práticas rituais orientais, utilizou os cantos caribenhos

em um de seus processos, trabalhava com atores de diferentes nacionalidades em seus cursos para que as fontes fossem as mais diversas) procurando aquilo que acessaria o humano de cada um, independente da cultura, aquilo que pudesse ser realizado e concretizado no organismo vivente do participante.

Assim, sobre esse alargamento das fronteiras teatrais e a relação com Cieslak, Motta Lima admite as hipóteses levantadas:

“As investigações realizadas em O Príncipe Constante se localizam em uma fronteira entre o teatro e o não teatro, ou como dizia o diretor em uma fronteira “entre o tantra” e o teatro (carta de 26.4.1965). Ao falar dessa fronteira, parecia estar aludindo à efetividade, verificada no trabalho de Cieslak, daquela investigação realizada sobre os centros energéticos do corpo, investigação que empurra de fato as fronteiras do teatro, confrontando-o com experiências ou tradições – o tantra, entre elas – baseadas no trabalho sobre as energias psicocorporais.

Comentando o espetáculo já nos anos de 1990, disse-o mais claramente ao afirmar que, no trabalho de Cieslak, “certos sintomas, mesmo nunca procurados, se repetiam sempre, porque os centros energéticos estavam em funcionamento, todas as vezes”. (...)Tratava-se, assim, não mais da atuação do intérprete, mas da reação psicofísica do homem Cieslak.” (MOTTA LIMA, 2012, p. 169)

Como ressaltado no início desta reflexão, a constatação dessa possibilidade de realização deste ato e as reverberações disto, após a experiência em *O Príncipe Constante*, faz com que Grotowski resolva abandonar os limites definidos pelo fazer teatral e rumar para as explorações da fase parateatral. Essas explorações parateatrais, abertas a novos participantes e não somente ao núcleo já formado pelos atores do Teatro-Laboratório, serviam ao mesmo tempo para selecionar aqueles que continuariam no trabalho com Grotowski e para realizar encontros, o

⁹ “Apocalypsis cum figuris foi também durante todo o período parateatral do Teatro-Laboratório, um lugar de maior visibilidade e de manutenção de legitimidade do grupo. Ele era apresentado como um espetáculo, ou seja, como um produto público do grupo do Teatro-Laboratório e, nesse sentido, era pragmaticamente necessário à vida das outras experiências mais reclusas e que suscitavam, por isso mesmo, mais dúvidas do meio teatral. O espetáculo foi ainda um lugar de coesão do grupo, já que o parateatro, mesmo partindo de um determinado núcleo de críticas e questões comuns, abarcou no decorrer da década de 1970, inúmeras atividades e laboratórios, independentes entre si e coordenados por diferentes indivíduos. Além disso, em torno de Apocalypsis cum figuris se realizou o encontro e a seleção de participantes para as experiências parateatrais.”

que nos parece se relacionar com o conceito de interculturalidade. Como se, ao estarem em um ambiente de trabalho e concentrados, no exercício de alteridade com o outro, fosse possível encontrar aquilo que é autêntico. E, nesse sentido, a própria ideia de espetáculo começou a ser problematizada diante das suas descobertas sobre o processo do ator.

Entretanto, antes de adentrar na fase parateatral, Grotowski ainda lida com os elementos dessa descoberta no último espetáculo de sua fase teatral: *Apocalypsis cum Figuris*. E, ainda, este espetáculo foi responsável pela seleção dos participantes das experiências parateatrais citadas acima.⁹

É importante destacar ainda, que *Apocalypsis cum figuris* não foi uma reprodução da experiência vivida com Cieslak em *O Príncipe Constante*, mas sim um desenvolvimento do aprendizado alcançado com esta vivência.¹⁰

E os ecos desta experiência e da mudança da postura de Grotowski como diretor vão trazer na criação de *Apocalypsis cum figuris*, a noção de *Teu Homem e Encontro*, que revela exatamente o paradoxo da prática de Grotowski evidenciado aqui e a sua relação com o *transcultural*.

“teu Homem – é, ao mesmo tempo, tu – ‘o teu homem’ – e não tu, não-tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu –irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história”. (GROTOWSKI in MOTTA LIMA, 2012, p. 272)

Grotowski vai trazer a conjectura de que no encontro com o outro é possível conhecer a si mesmo e na revelação verdadeira de si é possível encontrar o transcendente. E o paradoxo está aí: fornecendo aquilo que é individual, pessoal é possível acessar o universal. Grotowski fala desse paradoxo:

“Se alguém se esforça na direção da verdade na sua própria vida, implicando aí sua carne e seu sangue, pode parecer que o que vai se revelar é exclusivamente pessoal, individual. Entretanto, não é o que ocorre de fato, há aqui um paradoxo. Se levarmos nossa verdade até o fim, ultrapassando os limites do possível e se essa verdade não se contenta só com palavras, mas revela o ser humano de maneira total, então – paradoxalmente – ele encarna o homem universal com toda a sua história passada, presente e futura. Então é perfeitamente vão raciocinar sobre a existência – ou não – de um território coletivo do mito, do arquétipo.” (GROTOWSKI in MOTTA LIMA, 2012, p. 273)

A esse respeito, Motta Lima completa:

“Frente a essa noção e a essa prática do teu Homem, a busca por um território do arquétipo presente em temas, textos e processos, ou ainda a busca por analogias entre as vivências do ator e sua personagem perderam, para Grotowski, o sentido. Não era mais necessário que a mise-en-scène produzisse esse território comum. Era, agora, o próprio ator – ou participante – ou o acesso ao teu Homem de cada um que dava

⁹“Apocalypsis cum figuris foi também durante todo o período parateatral do Teatro-Laboratório, um lugar de maior visibilidade e de manutenção de legitimidade do grupo. Ele era apresentado como um espetáculo, ou seja, como um produto público do grupo do Teatro-Laboratório e, nesse sentido, era pragmaticamente necessário à vida das outras experiências mais reclusas e que suscitavam, por isso mesmo, mais dúvidas do meio teatral. O espetáculo foi ainda um lugar de coesão do grupo, já que o parateatro, mesmo partindo de um determinado núcleo de críticas e questões comuns, abarcou no decorrer da década de 1970, inúmeras atividades e laboratórios, independentes entre si e coordenados por diferentes indivíduos. Além disso, em torno de Apocalypsis cum figuris se realizou o encontro e a seleção de participantes para as experiências parateatrais.”

¹⁰“(…) Apocalypsis cum figuris só foi possível quando Grotowski, e todos os outros componentes do grupo, renunciaram ao desejo de reproduzir tanto como método quanto como produto àquela imagem ideal fornecida por Cieslak no trabalho realizado em *O Príncipe Constante*.” (MOTTA LIMA, 2012, p. 210)

também acesso à esfera arquetípica. O ator não encontrava essa esfera realizando um ato análogo àquele de sua personagem-bis-turi, ele a criava, ou relembra-se dela, por meio – e a partir – daquilo que lhe era mais íntimo, cotidiano, contemporâneo e, por que não dizer, carnal.” (MOTTA LIMA, 2012, p. 273)

Percebemos, assim, que a transculturalidade aparece na obra de Grotowski através dessa sua busca por este “algo espiritual” e autêntico do humano, nas práticas empregadas por ele dentro e fora dos domínios teatrais e nas constatações que ele faz acerca dessa “consciência orgânica”. Aquilo que significa interculturalidade em outros autores não aparece na obra de Grotowski da mesma maneira. A interculturalidade em sua obra aparece relacionando-se, ao que tudo indica, com esta “noção de encontro”, ao se estabelecer um exercício de alteridade, no conhecimento de si a partir do encontro com o outro, no “contato entre dois mistérios” (GROTOWSKI in MOTTA LIMA, 2012, p. 217). O multiculturalismo aparece nas ações que ele emprega no seu labor, mantendo grupos multiculturais, sorvendo de fontes de diferentes culturas.

A questão da intraculturalidade, na acepção do termo tomada aqui, ainda não apareceu nas leituras feitas acerca da obra de Grotowski. Ele tem uma preocupação real com as circunstâncias de seu tempo e de sua tradição, entretanto, é no diálogo com outras culturas, que ele aborda a própria tradição e não na procura da própria cultura em si. E, ressalta, sobre a sua relação com a tradição polonesa:

“Sou um produto dessa tradição. Os meus companheiros são produtos dessa tradição. Penso que em cada instante em que não mentimos conosco mesmos estamos em contato com essa tradição. Todavia, não vale a pena procurar esse contato de modo consciente. A tradição age de maneira real, se é como o ar que se respira, sem pensar nela. Se uma pessoa deve forçar-se, fazer esforços espasmódicos para reencontrá-la, mostrá-la ostensivamente, isso quer dizer que nela não

é viva. Não vale a pena fazer aquilo que não é vivo em nós, porque não será verdadeiro.” (GROTOWSKI in FLASZEN & POLLASTRELLI, 2007, p. 210)

“Não se pode entender realmente a própria tradição (pelo menos no meu caso), sem confrontá-la com um berço diferente. É o que se pode chamar de corroboração. Na perspectiva da corroboração, o berço oriental é para mim muito importante. Não só por motivos técnicos (as técnicas lá eram muito elaboradas), mas por razões pessoais. (...) A corroboração abre frequentemente perspectivas inesperadas e rompe os hábitos mentais. Por exemplo, na tradição oriental, aquilo que chamamos de Absoluta pode ser aproximado com a Mãe. Ao contrário, na Europa, a ênfase é colocada mais sobre o Pai. É só um exemplo, mas joga uma luz inesperada também sobre as palavras dos nossos longínquos predecessores no Ocidente. A corroboração técnica é palpável: as analogias e as diferenças são visíveis; dei um exemplo disso quando analisei o funcionamento do mantra e do canto da tradição.” (Idem, Ibidem, p. 239)

Por vezes, Grotowski usa o termo “ancestralidade”, mas ainda assim essa jornada às origens proposta nos escritos do diretor parece levar a algo mais amplo e não a um estudo da própria cultura em si. Quando Grotowski se refere a “busca pela ancestralidade” trata da memória diacrônica, ou seja, daquela constituída no devir do tempo, e não de uma memória individual proveniente de uma relação sincrônica. Ele ressalta que algo/alguém veio antes do hoje, da geração de um homem, e que algo virá depois dessa geração, desse homem; e que este sujeito e seus contemporâneos é que deixarão algo para os próximos (SCHECHNER & WOLFORD, 1997, p. 516).

Concluimos, então, que os objetivos de Grotowski estavam para além do terreno teatral, mas por enxergar o teatro como um local de resistência, de possibilidade de encontro entre as pessoas, lugar gerador de experiência e de comunicação; o diretor estudou e esmiuçou as potencialidades do ofício tea-

tral. Por ter explorado em demasia as ações teatrais, os treinamentos de ator, as impressões provocadas no público a cada escolha em uma montagem, ele contribuiu para que se consolidassem diversos procedimentos e possibilidades cênicas, modificando o contexto teatral, deixando um legado grandioso de ousadia e dedicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BARBA, Eugenio. *Terra de Cinzas e Diamantes: minha aprendizagem na Polônia*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FLASZEN, Ludowik & POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski - 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. Londres/ Nova York: Routledge, 1997.
- MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959 - 1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ABSTRACT

The present work proposes a survey of four concepts related to intercultural studies in theater in the speeches of the Polish director Jerzy Grotowski (“multiculturalism”, “interculturality”, “transculturality” and intraculturality).

KEYWORDS

Cultural exchanges, interculturalism and Jerzy Grotowski.