

GROTOWSKI E O PARATEATRO: CONTRACULTURA, ASCESE E GNOSE¹

Grotowski and the Paratheatre: counterculture, asceticism and gnosis

Lidia Olinto

Universidade de Brasília – UnB

Cristian Lampert

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Resumo: A fase do trabalho de Grotowski conhecida como parateatro ocorreu no período da contracultura, e compartilhou os princípios gerais desse movimento, através da recusa em criar espetáculos para serem assistidos e a busca da comunhão e participação de todos os envolvidos no evento. No entanto, o *Parateatro* manteve algumas características ‘ascéticas’ derivadas da trajetória ‘gnóstica’ de Grotowski, o que o torna um fenômeno singular no contexto contracultural.

Palavras-chave: Grotowski; Parateatro; Ascese.

Abstract: The phase of Grotowski’s work known as *Paratheatre* had taken place during the period of counterculture and it has shared the general principles of this movement, through the refusal to create new pieces to be watched and the search for communion and participation of everyone involved in the event. Nevertheless, *Paratheatre* had kept some ‘ascetical’ characteristics derived from Grotowski’s ‘gnostic’ path, what makes it an unique phenomenon within the countercultural context.

Keywords: Grotowski; Paratheatre; asceticism.

¹ Esse artigo é uma versão revista e ampliada da comunicação apresentada por Lidia Olinto, no X Congresso Científico da ABRACE, em 2018.

Grotowski pensa que o teatro não pode ser um fim em si. Como a dança e a música para certos dervixes, o teatro é um veículo, um meio de análise pessoal, uma possibilidade de salvação. (BROOK, 2011, p. 18)

A contracultura

Tanto os últimos espetáculos dirigidos por Grotowski, na chamada fase teatral (1959-1969) – *O Príncipe Constante* (1965) e *Apocalypsis cum Figuris* (1969) –, quanto o *Parateatro* fazem parte de um contexto histórico-cultural mundial muito peculiar: o período da chamada contracultura. Dentro de um ponto de vista mais amplo defendido por Ken Goffman e Dan Joy (2007), a contracultura pode ser compreendida como uma atitude crítica em relação à ordem cultural dominante, que pode ser identificada em vários fenômenos sociopolíticos e culturais ocorridos ao longo da História em locais distintos, como no movimento socrático, no Taoísmo, no Zen Budismo, no Iluminismo, na boemia francesa da *Belle Époque* e outros. No entanto, no sentido mais corrente, a expressão contracultura sintetiza um movimento social, político e artístico da segunda metade do século XX, sobretudo dos anos 1950, 1960 e 1970, que se caracterizava pelo caráter libertário extremo e pela contestação radical da tecnocracia, do cientificismo e do capitalismo pelas camadas jovens da população. Tratou-se de um período de questionamento profundo dos principais paradigmas socioculturais em todos os campos artísticos e sociais. Nesse contexto, se destacam algumas características gerais:

1. a defesa da liberdade individual, especialmente da livre expressão da sexualidade, religiosidade e opinião política – destaque para os grandes festivais de arte, como *Woodstock* (1969);
2. a forte valorização da filosofia e práticas asiáticas como a Yoga e a meditação – o chamado “orientalismo” em oposição à cultura ocidental “clássica”, principalmente ao racionalismo;

3. o psicodelismo – apologia às drogas como modo de acesso a outros estados da consciência ou outras experiências existenciais;
4. as novas formas de contestação (grandes marchas pacifistas) e novas formas de pensar a ação política – destaque para o movimento *Hippie* (“Paz e Amor”, de postura mais apolítica) e *Yippie* (movimento mais politizado).

O período da contracultura é muitas vezes associado à ideia de renovação sociocultural de caráter essencialmente pacifista: às grandes marchas pacifistas de protesto contra as guerras e o surgimento de uma nova filosofia “paz e amor” de movimentos como o *Hippie* e o *The Flower Power*, a chamada “filosofia da Nova Era”². Entretanto, esse período, que engloba a década de sessenta e a primeira metade dos anos setenta, foi intensamente marcado por uma série de episódios violentos, guerras e conflitos políticos de grande amplitude, como as Guerras do Vietnã, de Angola e de Moçambique, os golpes militares na América Latina e acontecimentos políticos como a *Primavera de Praga*³ e a *Crise de Outubro* em Montreal⁴.

No campo artístico, foi um momento transformador cujo ápice se deu nos anos sessenta, nos Estados Unidos e em países da Europa Ocidental, mas também em outros continentes e países, em alguns casos tardiamente, como na Polônia, onde o ápice do movimento ocorreu mais claramente nos anos setenta (Cf. FLASZEN, 2015, p. 310). No Brasil, a contracultura é muito associada ao movimento da *Tropicália*, que mesclava influências musicais estrangeiras (*rock*) a ritmos tipicamente brasileiros (Cf. PEREIRA, 1984).

Na área teatral, esse período se caracterizou por uma forte oposição à concepção de teatro ocidental mais “tradicional”, ou seja, o teatro visto como uma

² Na qual se destacava o pensamento de autores como: Jack Kerouac, autor de *On the Road* (1957) e *Os Vagabundos Iluminados* (1958); Alan Ginsberg, autor de *Howl and Other Poems* (1956) e *Empty Mirror: Early Poems* (1961); Carlos Castaneda, autor de *The Teachings of Don Juan* (1968), dentre outros.

³ Durante a Guerra Fria, época em que a Tchecoslováquia encontrava-se sob a dominação política da União Soviética, o país vivenciou um período de liberalização que ficou conhecido como a *Primavera de Praga*. Esse período começou em janeiro de 1968, quando o reformista eslovaco Alexander Dubček chegou ao poder; mas, em agosto desse mesmo ano, a União Soviética e os membros do Pacto de Varsóvia invadiram o país para interromper as reformas democráticas.

⁴ A *Crise de Outubro* é como ficou conhecida a grande crise política ocorrida no Canadá em 1970. Esse episódio envolveu o sequestro e assassinato do ministro Pierre Laporte pelos membros do movimento *Front de libération du Québec*, FLQ (Frente de Liberação do Québec).

disciplina artística em que obras cênicas de ordem fundamentalmente estética são criadas pelos artistas – polo produtor, “ativo” – para serem apresentadas diante de espectadores – polo receptor, “passivo”. Nessas obras teatrais “convencionais” se produz uma representação/imitação da realidade feita através de certos “princípios”, como enredo, personagem e signos (Cf. KOLANKIEWICZ, 1978, p. 3). Opondo-se a essa concepção de teatro, buscava-se abolir tanto a “clássica” separação entre Arte e Vida, como eliminar a divisão (espacial e funcional) atores-espectadores/palco-plateia. Nesse sentido, o teatro passa a ser almejado como uma experiência “real” de comunhão, integração entre seres humanos, um “acontecimento coletivo”, no qual se valorizava especialmente a improvisação e a espontaneidade de seus participantes – atores/atrizes e público.

Para muitos artistas, nesse período, a necessidade de problematizar a dimensão estética da arte se ligava à crença de que, pela valorização extremada da forma, da imagem e dos signos na cultura euro-americana, a arte tradicional havia não só deixado de proporcionar uma experiência transformadora – o que seria sua função primordial – como havia se convertido em uma espécie de ferramenta de alienação, uma forma de evitar uma confrontação com a realidade.

Como analisou Kolankiewicz (1978, p. 8-10), tomando como referência a obra de Magala (*Theatralization of Life*, 1976), nos anos sessenta, devido à expansão das novas mídias e meios de comunicação (rádio, cinema e televisão), muitos artistas sentiram a necessidade de reagir artisticamente a essa “dominação” da chamada “cultura de massa”⁵, que transformou as diversas disciplinas artísticas em “produtos de consumo” e, numa dimensão mais ampla, em “ferramentas” do consumismo e da alienação sociopolítica. Nesse sentido, tornou-se importante se opor a essa cultura “passiva”, buscando proporcionar uma experiência mais intensa e ativa para todos os envolvidos. Essas propostas se diferenciariam dos modelos “clássicos” justamente por tentar dissolver as barreiras entre produtores e receptores, e também por não valorizar a dimensão

⁵ Nesse sentido, comenta Flaszén: “Para nós, membros da elite com tendências marginais e rebeldes, o mundo da arte comercial e da cultura de massa parecia trivial, banal e de um conformismo *nouveau-riche*. Sob a superfície de prosperidade (moderada e fugaz) existia vazio, mau gosto e esterilidade – inércia sendo um signo do ‘desencanto do mundo’... Uma característica genuína da Europa Ocidental!” (FLASZEN, 2015, p. 275).

estética, ou valorizar outras noções de beleza fora dos modelos hegemônicos⁶. Como analisou Kolankiewicz (1978, p. 8-11), as atividades parateatrais fariam parte dessa tendência de resistência cultural ocorrida nos anos sessenta e setenta como reação ao processo de massificação da cultura gerado pelas novas mídias surgidas no século XX:

Graças às novas técnicas de reprodução em massa, a arte dominou a vida, deixando sua marca em praticamente qualquer situação da vida real. [...] Sob essas pressões, algumas pessoas inevitavelmente começaram a sentir uma necessidade urgente de uma atividade que estivesse num outro polo na democratização da cultura, o polo da “cultura ativa”. (KOLANKIEWICZ, 1978, p. 9-11)

Como também comentou Tadeusz Burzynski (1975, p. 54), nesse momento histórico, um número considerável de artistas começou a questionar sua própria arte e a reexaminar valores e conceitos já tácitos da arte e de seu relacionamento com a vida. Esse processo de reavaliação, segundo o crítico polonês, gerou certa expansão do domínio da arte teatral, através da exploração de territórios “desconhecidos”, mas que eram paradoxalmente uma “retomada”, na conjuntura euro-americana, de certos valores “perdidos”, como, por exemplo, a dimensão ritual do fazer artístico. Ou, nas palavras de Grotowski:

Um impulso vivo pode nos conduzir para outro ser até um ponto em que não estejamos mais divididos entre carne e consciência. Trata-se de um retorno a um instante de inteireza, de completude, de plenitude no qual até a palavra beleza já não faz mais sentido. (GROTOWSKI, 1975, p. 8)

Nesse contexto contracultural de contestação às vertentes de teatro mais “convencionais”, alguns grupos podem ser destacados: o *Living Theater*, de Judith Malina e Julien Beck, o *La Mama*, de Ellen Stewart, o *The Performance Group*,

⁶ Na obra *La Condition Postmoderne* (1979), ao refletir sobre o pós-modernismo e sua estética, Lyotard coloca em questão justamente as implicações que emergem da dissolução das “grandes narrativas”, dentre elas a impossibilidade de imposição de qualquer modelo universalizante no plano da estética. Desse ponto de vista, não haveria (nem nunca houve) um só modelo estético. Todavia, referimo-nos aqui aos modelos estéticos euro-americanos que, por séculos, serviram como padrões únicos de referência ao pensamento crítico nos campos da Filosofia e das Artes (contexto euro-americano).

liderado por Richard Schechner, o *The Open Theatre*, de Joseph Chaikin, *Bread and Puppet*, *Firehouse Theater*, os *Happenings*, de Allan Kaprow, os *Events*, de Oldenburg e de Lebel, o *CIRT*, de Peter Brook, o *Odin Teatret* e o *Théâtre du Soleil*. No Brasil, a contracultura é associada a grupos como *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Teatro Oficina*, *Dzi Croquetes*, *Chão de Estrelas*, dentre outros.

É importante ressaltar que, de acordo com a situação social, política e cultural específica de cada lugar, as manifestações contraculturais apresentavam peculiaridades regionais e locais. Por exemplo, como aponta Pereira, no contexto americano “a juventude mostrava-se mais sensível a novas formas de contestação, menos sistemáticas e menos explicitamente políticas” (PEREIRA, 1984, p. 40). Já na Europa, a tradição da militância política feita por partidos de esquerda fez com que a contracultura encontrasse um terreno mais fértil dentro de organizações políticas já institucionalizadas, como as uniões estudantis e os sindicatos operários. Na França, esse processo de contestação “mais politizado” culminou no famoso episódio de Maio de 1968⁷. Uma das frases emblemáticas desse momento “revolucionário” era “a arte morreu, não consumam o seu cadáver”, além do famoso *slogan*, “é proibido proibir”. Embora marcado pela violência, o Maio de 68 francês também se caracterizou pelo protesto através de formas artísticas, como músicas, desenhos, grafites e debates “improvisados”.

Também é fundamental apontar as profundas diferenças existentes na forma como a contracultura se manifestou nos países da Europa oriental, como a Polônia, que viviam sob a chamada “Cortina de Ferro” (FLASZEN, 2015, p. 29), isto é, dentro do bloco socialista no contexto macropolítico da Guerra Fria. Isso evidentemente gerou muitas particularidades no modo como os fenômenos culturais se configuravam naquela conjuntura, incluindo os experimentos parateatrais ocorridos ao longo da década de setenta até o início dos anos oitenta.

⁷ Em maio de 1968, acontece uma grande greve geral na França, à qual dois terços dos trabalhadores aderiram. A importância desse episódio se deve ao fato de não ter sido apenas uma greve restrita a uma camada da população, mas a uma insurreição popular de grande amplitude e que atingiu diversos nichos sociais e étnicos. Esse evento começou em Paris, com uma série de greves estudantis em universidades e escolas de segundo grau, nas quais os estudantes entraram em confronto com a polícia. Após a tentativa de repressão das greves estudantis por parte do governo de Charles de Gaulle, o conflito se ampliou consideravelmente, culminando em uma greve geral em toda a França.

Parateatro e ascese

Alinhado ao pensamento contracultural de contestação dos paradigmas da arte, mas com inúmeras peculiaridades relacionadas ao contexto histórico da Polônia naquele período e às questões oriundas do próprio processo de pesquisa do grupo, o *Teatro Laboratório* deu início a uma nova fase: o *Parateatro*, que reuniu experimentos distintos feitos pelo *Teatro Laboratório* ao longo de toda a década de setenta⁸. O grande elo entre esses experimentos é que não resultavam em um espetáculo ou qualquer “produto” artístico, e também não permitiam a observação passiva, ou seja, todos os envolvidos tinham que participar concreta e diretamente das propostas – configuração específica que pode ser sintetizada através do termo “Cultura Ativa” (Cf. KOLANKIEWICZ, 1978). Nessa fase, o fazer teatral, ou melhor, o fazer parateatral passou a ser encarado essencialmente como um lugar de autodescoberta e comunhão/interação entre seres humanos. Grotowski dizia que “as questões de ordem estética não são levadas em consideração” (GROTOWSKI, 1976, p. 15), quando se referia ao trabalho realizado pelo *Teatro Laboratório* naquele momento.

Os experimentos da chamada “Cultura Ativa” negavam de modo contundente o teatro enquanto forma artística institucionalizada e, por isso, “aprisionada” em certos paradigmas e convenções tácitos. Mas, paradoxalmente, continuavam tendo como “base” a arte teatral, seus jogos, técnicas e exercícios, em especial aqueles que já faziam parte da trajetória do grupo, seu “leque” de referências pragmáticas. Essas experiências foram concretizadas sob a liderança tanto dos “antigos” membros do grupo, quanto por pessoas novas dentro do *Teatro Laboratório*.

Também se pode reconhecer nas experimentações parateatrais uma espécie de foco geral de interesse, algo complexo que era denominado pelos membros do *Teatro Laboratório* como “encontro”, outro conceito central e intimamente conectado à noção de “cultura ativa”. “Encontro” poderia ser

⁸ No livro *The Grotowski Sourcebook*, editado por Schechner e Wolford, com a colaboração do próprio Grotowski, o *Parateatro* é datado entre 1969 e 1978. No entanto, alguns projetos parateatrais, *The Vigil* e *The Tree of People* ocorreram até 1981.

compreendido como uma forma de “processar-se no mundo”, uma busca de certas qualidades de “presença” e de “troca”, qualidades estas específicas e fora dos automatismos cotidianos, “um certo modo de existir com as pessoas”, nas palavras de Flaszen (FORSYTHE, 1978, p. 312) ou, em outras palavras, “uma procura de si mesmo no outro” (MOTTA-LIMA, 2012, p. 217). E a centralidade do “encontro” se torna viável a partir da “eliminação”/problematização de outros elementos característicos da arte teatral (na acepção euro-americana), especialmente a separação artistas-espectadores, a composição de uma “obra” cênica (enredo, personagens e signos) e o princípio da representação (cópia da realidade, e não uma realidade assumida). Segundo Ludwik Flaszen, diretor literário do grupo:

Já eram os anos da década de 1970. Grotowski desistira da prática do teatro. Com um pequeno grupo, alguns membros do antigo grupo e de jovens interessados em algo diverso do teatro, ele começou – secretamente, na época – **a concretizar sua visão do Encontro. O surgimento de outra espécie de espírito.**

Uma espécie diferente de pessoas começou a visitar o *Teatro Laboratório* – não apenas as que queriam ser iniciadas na arte teatral. Essa nova gente expressava seus desejos, não orientados profissionalmente, mas focados num novo estilo de vida, numa nova maneira de interagir ou em alguma Experiência crucial com novo significado à vida humana iluminando-a de modo surpreendente. (FLASZEN, 2015, p. 186-187, grifos nossos)

Alguns eventos eram abertos e lotados. **Recebíamos visitas de peregrinos do mundo todo numa busca espiritual. A jovem geração da época tinha necessidade (ou seguia a moda) de excursionar, vagando a esmo com uma mochila**, por qualquer estrada apesar das condições precárias. Atualmente [2004], a exibição de uma mochila *très chic* é apenas uma simulação de tal nomadismo. **Na época, era uma verdadeira rebeldia contra as doenças de nossa civilização. Uma rejeição não violenta. Uma fome de sentido.** (FLASZEN, 2015, p. 242-243, grifos nossos)

Vistas por esse ângulo, as propostas parateatrais estavam totalmente conectadas ao espírito daquela época de “rebeldia contra as doenças de nossa civilização”, estavam inseridas na chamada contracultura. No *Teatro Laboratório*,

esse movimento de ruptura e crítica aos padrões estaria presente já na fase teatral, em “palavras praticadas”⁹, como “teatro pobre” ou “ator santo”, dentre muitas outras que foram exploradas nos dez primeiros anos do grupo. E, no *Parateatro*, esse movimento de ruptura adquiriria uma nova faceta comparativamente mais radical, de investimento na arte como trabalho sobre si através do encontro presencial entre seres humanos.

Ao contrário da moda do “sexo/amor livre” e do “psicodelismo”, traços marcantes e também clichês da contracultura, no *Parateatro* (e antes dele) é possível identificar algumas características do trabalho realizado que dialogam com o conceito de ascese. Esse diálogo é reconhecível tanto no sentido mais corriqueiro do termo ascese – próximo à conotação dada pelo ascetismo cristão, ligado à ideia de privação dos prazeres “mundanos” (sexo, drogas, gula) – quanto no sentido originário do termo em grego, *askesis*, que significaria, dentre outras coisas, o conjunto de exercícios praticados com a finalidade de uma transformação de si, um aperfeiçoamento “espiritual” do sujeito.

Segundo a análise de Michel Foucault, em suas famosas palestras de 1982 reunidas no livro *A hermenêutica do sujeito*, a noção de *epiméleia heatutoû* (traduzida como “cuidado de si”) seria uma questão importante para entender algumas transformações históricas ocorridas entre o século V a.C. e o século IV-V d.C., no contexto europeu. Segundo o autor, observa-se ao longo dos séculos uma transformação das noções e teorias ligadas à subjetividade ou, nas suas palavras, à “história das práticas de subjetividade” (FOUCAULT, 2006, p. 16).

A noção de cuidado de si (*epiméleia heatutoû*) é concebida por Foucault como um conceito que articularia e aglutinaria três esferas distintas de entendimento: 1) como uma atitude para consigo, para com os outros e para com o mundo; 2) como uma forma de atenção/olhar (vinculada à meditação); e 3) como ações concretas, exercícios, práticas regulares que promoveriam uma mudança no praticante. Para o pesquisador francês, essa noção teria sido fundamental por mais de um milênio na cultura europeia, mas teria se “apagado” ao longo da História por causa, principalmente, do cartesianismo que teria

⁹ Referência ao título do livro de Motta-Lima (2012).

privilegiado a noção de *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo). Consequentemente, na idade moderna, no contexto euro-americano, haveria uma desvinculação entre a ideia de transformação do sujeito e de obtenção de conhecimento, antes vistos como aspectos amalgamados.

Dentre as noções abarcadas pela questão/problema ampla do “cuidado de si”, analisada por Foucault, está o termo grego *askesis*, do qual deriva o termo em língua portuguesa “ascese”. Segundo sua visão, este termo teria adquirido um significado diferente, após a ascensão do cristianismo. No sentido originário grego, o termo significaria, também, “exercício”, expressando as distintas práticas diárias realizadas dentro das tradições filosófico-espirituais da Antiguidade greco-romana (pitagórica, socrático-platônica, estoica, epicurista, cética, cínica e neoplatônica). Dentro da perspectiva antiga, então, *askesis* denominaria não só uma atitude para consigo mesmo e com o mundo, mas também aquelas práticas que tinham uma finalidade pragmática de gerar uma autotransformação no sujeito para que este tivesse acesso ao “conhecimento”, à “verdade”. Já na Idade Média e posteriormente, a partir do surgimento do ascetismo e mística cristãos, o termo teria adquirido uma nova faceta, ligada à ideia de “vida ascética”, num sentido de privação dos prazeres “mundanos”, ligada à perspectiva de renúncia de si como condição para o acesso à “Verdade”, de autoprivação como caminho para se alcançar uma experiência de transformação existencial mais intensa.

Como analisa Quilici, “a ideia da filosofia como prática existencial [*askesis*], na forma como é apresentada por Foucault, ressoa fortemente com a busca de uma série de artistas modernos e contemporâneos” (QUILICI, 2015, p. 165), dentre os quais estaria Grotowski, principalmente a partir do momento em que passa a explorar com maior nitidez “a arte com a objetividade do ritual” (QUILICI, 2015, p. 196). Assim, na visão do pesquisador brasileiro, esse diálogo com a noção grega *askesis* seria mais evidente nas fases ulteriores do percurso de pesquisa de Grotowski (*Teatro das Fontes*, *Objective Drama* e *Arte como Veículo*), nas quais se fez uma investigação tanto “horizontal” quanto “vertical” de técnicas/práticas de si, oriundas de tradições culturais diversas (com destaque para os cantos e danças indianos e do *Vudu* africano e afro-caribenho).

Mas, é possível identificar a ressonância da perspectiva pragmática trazida pela noção grega *askesis* também nas duas primeiras etapas: na fase teatral (*Teatro dos Espetáculos*) e parateatral (*Parateatro*). O trabalho do ator sobre si mesmo tornou-se um dos eixos centrais das pesquisas do *Teatro Laboratório*, a partir de 1962, mas, mais enfaticamente, a partir de 1965, quando começa a se configurar uma crítica à técnica enquanto meio de aquisição de habilidades expressivas, ligadas à ideia de virtuosismo, muito comum em determinados estilos estéticos. Assim, já no início da fase teatral, Grotowski, seus atores e atrizes adaptaram, por exemplo, as *ásanas* (posturas) da *Yoga* como ferramenta do treinamento físico-vocal, articulados a outros exercícios/técnicas de origem “cênica” (Cf. GROTOWSKI, 2007b, p. 105). Num primeiro momento, essa adaptação e mescla de exercícios aconteceram dentro de uma abordagem ainda “virtuosista”, de acúmulo de habilidades, que se transformou depois em uma abordagem quase “antivirtuose”. Também noções prático-teóricas como “personagem-bisturi”, “autopenetração”, “ator-santo”, “ato total”, “ritual laico” tinham em comum a perspectiva da transformação de si (do ator/atriz), através da *práxis* como propósito central do fazer artístico.

E, nas propostas parateatrais, esse prisma ético-filosófico – o fazer artístico encarado como uma “prática de si” – fica ainda mais ululante. Ao se “abandonar” a produção de espetáculos e propor a participação ativa de todos os envolvidos em busca do “Encontro” e “autodesvelamento” (e outras noções importantes desse período), o trabalho sobre si torna-se ainda mais claramente o objetivo primeiro das experimentações parateatrais. Ao que parece, não há nenhuma referência direta ao termo *askesis*, tampouco às práticas/exercícios realizadas pelos membros das escolas filosóficas greco-romanas da Antiguidade. No entanto, as atividades parateatrais “carregavam” em si uma perspectiva próxima, análoga, por se constituírem como exercícios-experiências que almejavam a transformação pessoal dos envolvidos como meta última e, talvez, única, “negando” as dimensões estética e de entretenimento social do fazer artístico. Obviamente que esta meta – transformação de si – e esta negação da estética/entretenimento eram alcançadas apenas na medida em que fossem de

fato “concretizáveis”, uma vez que há sempre certos limites para tal transformação pessoal e tampouco as dimensões (estética e de entretenimento) podem ser totalmente eliminadas de qualquer prática artística. Analisado por este prisma, trata-se de um ideal em certa medida utópico. Mas, por outro lado, trata-se de uma proposta que de fato se opunha à “indústria cultural”, para usar o termo de Adorno¹⁰, quer dizer, a arte vista como um “bem de consumo”.

Assim, do *Parateatro* em diante, como pertinentemente acrescenta Taviani (2009, p. 116-148), Grotowski utiliza seu prestígio conquistado no meio teatral para criar meios (suporte financeiro) para conduzir pesquisas fechadas, que enfocavam de forma explícita a experiência daquele que participa ativamente do fazer e nos ensaios¹¹ (momento em que não há espectadores nem “obra” teatral já estruturada), transformando conhecimento e técnicas cênicas em um tipo de “yoga livre de doutrinas e metafísica” (TAVIANI, 2009, p. 122. tradução nossa). E, a partir do *Teatro das Fontes*, ainda mais radicalmente, enfocaram-se as práticas performativas, não socialmente consideradas como artísticas, para adentrar-se na investigação de diferentes manifestações culturais à margem do “circuito” artístico. Nesse sentido, pode-se dizer que o pesquisador polonês se transformou em um antropólogo da cultura, especializado nas diversas “técnicas de *coniunctio/junção*” (1997-1998), sejam orientais ou ocidentais, um pesquisador interessado em como transformar comportamentos/estados cotidianos em metacotidianos.

No entanto, no caso da trajetória de Grotowski, é possível reconhecer não só uma ressonância da noção grega de *askesis*, que articularia os sentidos de

¹⁰ Referência à discussão sobre a cultura de massa na sociedade capitalista levantada por Adorno. Vide: ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

¹¹ Se considerarmos a noção de “ensaio” apenas em seu sentido de preparação para um espetáculo, este termo não seria adequado para as atividades pós-teatrais de Grotowski. Todavia, utilizo o termo aqui em um sentido mais amplo, indicando o momento em que a criação artística se dá, isto é, quando o processo artístico acontece sem a presença de espectadores. Nesse sentido, afirma Taviani: “Grotowski frequentemente sublinhava a importância dos ensaios como o momento de máximo potencial do teatro, quando visto como um momento de encontro humano protegido dos olhares de fora. Essa consciência foi desenvolvida durante as atividades que ele chamou de ‘parateatrais’. Em verdade, essas atividades constituíam um retrabalho original e a dilatação do tempo do ensaio. Eram um tipo muito particular de ‘ensaio’, que pesquisava e aguardava pelo florescimento de um processo orgânico de trabalho por meio de ações físicas, canções e a integração e interação de ações individuais em proximidade entre si. Durante o ensaio, todos são atores e espectadores” (TAVIANI, 2009, p. 138, tradução nossa).

uma “atitude existencial” (consigo e com o mundo) com a de “exercícios”/“práticas”/técnicas concretas, através das quais se operaria a modificação do praticante. Vejo igualmente uma reverberação, um eco da noção de ascese vinculada ao ascetismo cristão e também de outras noções oriundas de tradições filosófico-religiosas não ocidentais, tais como do hinduísmo, do budismo, do sufismo, dentre outras.

Grotowski e o catolicismo polonês

Como descreve Prazmowska (2010, p. 158-224), a Igreja Católica, durante o regime comunista na Polônia, foi a única instituição que conseguiu manter suas propriedades “intactas” e relativa autonomia administrativa, embora o Partido (PZPR) tenha tentado diminuir seu poder de diversas maneiras, ao longo dos mais de quarenta anos em que esteve no governo polonês (1947-1989). A Igreja não só conseguiu “sobreviver” às sanções do regime como expandiu seu poder político no país. Atuou como uma espécie de “agente duplo”, apoiando oficialmente o regime, mas agindo de forma ativa em prol dos movimentos de oposição. Também a eleição e atuação do Papa João Paulo II tiveram grande importância no processo de democratização do país e fim da Guerra Fria.

Como aponta Prazmowska (2010, p. 203), a grande maioria dos cidadãos poloneses não só era católica, como havia uma singular e forte identificação do percurso penoso da nação – muitas vezes invadida e mantida de forma violenta sob o controle político estrangeiro, principalmente dos países vizinhos Rússia e Alemanha – com os símbolos católicos. Nos espetáculos dirigidos por Grotowski, na década de sessenta, são inúmeras as alusões e referências explícitas ou implícitas à cultura cristã como um todo¹². Tratava-se de um diálogo crítico e, às vezes, paródico com a mítica cristã como parte intrínseca da cultura polonesa. A escolha dos textos e a intervenção que Grotowski fazia neles, através de recursos dramaturgicos e de encenação, geravam um “novo avatar do texto” (BARBA,

¹² Por exemplo, nas montagens de *Kordian*, *Akropolis*, *Dr. Faustus*, *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum Figuris*, abordam-se temas diretamente relacionados aos principais mitos e arquétipos da cosmogonia cristã.

2006, p. 32), pois, ao mesmo tempo em que mantinha as falas e o conteúdo temático trazido pelo drama original, atualizava-o em relação ao momento histórico e adicionava um teor evidentemente crítico ao texto dramático¹³. Essa “desconstrução” operada pelas montagens do *Teatro Laboratório*, denominada “dialética da Derrisão e da Apoteose” (GROTOWSKI, 2007a, p. 52; FLASZEN, 2015, p. 303; BARBA, 2006, p. 10-11) – expressão cunhada pelo crítico polonês Kudliński –, provocou reações negativas tanto da comunidade, como de autoridades da Igreja e do Estado, como foi comentado pelo próprio Grotowski (última palestra do *Collège de France* 1997-1998) e por Flaszen (2015, p. 169 e 292), Tymicki (1986, p. 19-22), Attisani (2008, p. 82-83) e outros.

Assim, tanto a criação artística do *Teatro Laboratório* quanto o léxico grotowskiano “driblavam” não só o regime comunista, mas também a Igreja polonesa, como pertinentemente coloca Thibaudat (1995, p. 32). Nesse sentido, ao analisar a trajetória do *Teatro Laboratório*, um fator importante a ser considerado é justamente a relação intensa de “amor e ódio” com o catolicismo e com o cristianismo, relacionamento paradoxalmente “conflituoso” e “devocional”.

Todavia, esse diálogo “blasfemo”, “sacrílego”, “profano” com os mitos católico-poloneses não deve ser interpretado apenas como uma necessidade de chocar e de se opor aos valores morais da sociedade, impulso artístico de oposição ao *status quo* típico do período contracultural. Tratava-se também, ou até primeiramente, de uma reflexão profunda de ordem gnóstica que caracterizou não só a fase teatral, mas todo o percurso de Grotowski como artista-pesquisador.

A Gnose como fio de continuidade

No documentário *With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980*, Grotowski relata a forte presença do catolicismo em sua formação pedagógica no período da

¹³ Como exemplos, pode-se citar a escolha, na peça *Os Antepassados (Dziady)*, de colocar uma vassoura nas costas do protagonista fazendo alusão à cruz de Cristo, ou, na peça *Akropolis*, migrar o espaço cênico da montagem para um campo de concentração nazista, ao invés do Castelo de Cracóvia, onde a peça se passaria, segundo a obra dramaturgica utilizada, além de ter sido invertida a ordem dos atos.

Segunda Guerra Mundial, e a relação pessoal “herética” e “gnóstica” que manteve com os textos sagrados dessa religião, especialmente os Evangelhos apócrifos “proibidos”. Desde a infância, o pesquisador polonês nutria especial interesse e apreço por questões ligadas à espiritualidade e ao autoconhecimento. Segundo relatos¹⁴, Grotowski, ainda pequeno, graças à ajuda de sua mãe e a um vigário do vilarejo onde viveu durante a Segunda Guerra, teria tido acesso a uma série de livros, tais como: *A Search in Secret India*, *The Paths of The Yogi* de Brunton, o *Alcorão*, o *Zohar*, além da Bíblia. E, posteriormente, teria se debruçado ainda sobre diversas outras obras de temáticas pontuais e também de áreas distintas – da Filosofia à Literatura, Psicologia, Sociologia, Antropologia, Misticismo, etc. – mas que podem ser vistas em um mesmo universo temático chamado “gnose” (OSIŃSKI, 2004; ATTISANI, 2006) ou “gnosticismo” (FLASZEN, 2015).

Desse modo, entendendo a Gnose não como um sistema doutrinário, mas, sim, como “uma busca da salvação pelo conhecimento e a experiência” (ATTISANI, 2008, p. 79. tradução nossa), ela pode ser identificada tanto como uma espécie de “pano de fundo” ou um “programa oculto” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 17), quanto como um eixo central, mais explícito, que guiou as investigações de Grotowski. Nesse sentido, seriam a “atitude gnóstica” (OSIŃSKI, 2004, p. 317) ou “ecos gnósticos” (ATTISANI, 2008, p. 87) que, como um fio condutor, o conduziram a traçar sempre novos rumos para suas pesquisas e que, por isso, conectariam não só o “abandono” dos espetáculos no *Parateatro* à investigação conduzida na fase anterior, a fase teatral, como também ligaria o *Parateatro* a toda grande “aventura antropológica” das três últimas fases: *Teatro das Fontes*, *Objective Drama* e *Arte como Veículo*.

Logo, tratam-se de questões existenciais amplas e complexas que levaram Grotowski a transitar por múltiplas referências de origens bem distintas (mencionadas por ele explicitamente ou não), que vão dos textos cristãos canônicos ou apócrifos às obras de Nietzsche¹⁵, Karl May¹⁶, Martin Buber¹⁷,

¹⁴ Cf. DEGLER, 2003, p. 40-49; OSIŃSKI, 1986, p. 13-14; OSIŃSKI, 2004, p. 293-326; OSIŃSKI, 2014, p. 13-24; SLOWIAK&CUESTA, 2013, p. 16-20.

¹⁵ Vide: ATTISANI 2008, p. 77.

¹⁶ Vide: FLASZEN, 2015, p. 318.

¹⁷ Vide: FLASZEN, 2015, p. 368.

Fiódor Dostoiévski¹⁸, Castaneda¹⁹, Jack Kerouac²⁰ Vittorino Vezzani²¹, Carl Gustav Jung²², Wilhelm Reich²³, Gurdjieff²⁴, Ronald Laing²⁵, Allan Watts²⁶, Carl Rogers²⁷, Abraham Maslow²⁸, além dos textos clássicos do *Hinduísmo*, da *Yoga*²⁹, do *Zen Budismo*³⁰, do *Taoísmo*³¹ e outros. Nesse sentido, as diversas etapas do percurso de Grotowski podem ser vistas como tendo sido “guiadas” por esse elo que seria a Gnose, um tipo pragmático de busca por autoconhecimento/trabalho sobre si e que tinha diversas “fontes”, usando o léxico grotowskiano (1978). Nas palavras de Flaszen:

O Mestre de Opole e Wrocław, inicialmente através do exemplo do “ator santo”, e depois, nos anos de 1970, através do *Parateatro* e do *Teatro das Fontes*, prometeu a unificação do homem dividido, do infeliz homúnculo, da vítima da modernidade, do patético anão da cultura de massa. (FLASZEN, 2015, p. 275)

Desse modo, o trabalho de Grotowski, dentro e fora do campo teatral *stricto sensu*, deve ser visto como uma pesquisa transcultural e multidisciplinar/interdisciplinar, inspirada não só em textos de diversas escolas filosófico-religiosas, mas também em práticas performativas oriundas de diversas culturas. Nessa atitude/abordagem gnóstica, pode-se reconhecer um forte diálogo com o cristianismo, ora mais óbvio, ora não tão direto, em inúmeros termos e expressões cunhadas por Grotowski e seus companheiros tais como: “Teatro Pobre”, “Autopenetração”, “Ator Santo”, “Ato Total”, “Mostra-me Teu Homem”, “Holiday” (dia santo), “Encontro”, “Arte como Veículo” (este último cunhado por Peter Brook), dentre outros.

¹⁸ Vide: FLASZEN, 2015, p. 166-170 e 370.

¹⁹ Vide: FANTI, 2003, p. 77-106 e SLOWIAK; CUESTA, 2007, p. 23.

²⁰ Vide: SLOWIAK; CUESTA, 2007, p. 23.

²¹ Vide: ATTISANI 2008, p. 86.

²² Vide: FLASZEN, 2015, p. 310.

²³ Vide: MOTTA-LIMA, 2012, p. 124-133.

²⁴ Vide: WOLFORD, 1997, p. 286 e FLASZEN, 2015, p. 371-372.

²⁵ Vide: WOLFORD, 1997, p. 286 e FLASZEN, 2015, p. 371-372.

²⁶ Vide: WOLFORD, 1997, p. 286 e FLASZEN, 2015, p. 371-372.

²⁷ Vide: FLASZEN, 2015, p. 310.

²⁸ Vide: FLASZEN, 2015, p. 310.

²⁹ Vide: OSIŃSKI, 2014, p. 153-154.

³⁰ Vide: OSIŃSKI, 2014, p. 138.

³¹ Vide: FLASZEN, p. 2015, p. 369.

Apesar da questão da “Gnose”, usando especificamente esse termo ou não, já ter sido abordada por muitos autores³², concordo com Attisani (Cf. 2008, p. 77), quando afirma que há ainda muito a se fazer no sentido de explorar analiticamente os segredos e contradições da linguagem grotowskiana, revelando as muitas referências não declaradas em seu discurso dentro de seu trânsito sincrético, transcultural e transdisciplinar.

Não por acaso, muitos dos autores citados acima como prováveis referências pelas quais Grotowski teria “transitado” e “cruzado” ao longo de seu percurso – como Castaneda, Kerouac, Jung, Reich, Gurdjieff, além dos textos do *Hinduísmo*, da *Yoga*, do *Zen Budismo*, o *Taoísmo*, dentre outros – foram grandes referências do movimento contracultural euro-americano. Nesse sentido, seria inegável “uma determinada visão do homem” não antropocêntrica e não dualista (Cf. OSIŃSKI, 2004, p. 298), “nem racional nem irracional, mas transracional” (ATTISANI, 2008, p. 78) e que não é exclusiva de Grotowski, mas que está ligada a uma perspectiva comum, um modo de encarar a arte que marca o trabalho e o pensamento de outros artistas importantes do século XX, especialmente no período da contracultura. Nas palavras de Attisani e Osiński:

(...) deve-se, portanto, entender que, o que os ‘gnósticos’ e Grotowski fizeram, também era uma revolução teatral, que ia além do teatro por meio do teatro, e não o abandonando. Personalidades como Brook, Grotowski e outros dedicaram-se a uma visão do teatro claramente crítica de seu passado ‘burguês’ (Grotowski usava este termo em seus anos iniciais), porém construtiva, uma revolta contra o presente e o futuro, um forma de trabalhar que, observando diferentes tradições, antecipava o **ressurgimento das artes cênicas como trabalho sobre si mesmo**”. (ATTISANI, 2008, p. 79, tradução nossa, grifo nosso)

Assim, as pesquisas de Grotowski estariam, usando as palavras de Peter Brook, dentro de um mesmo “holy theatre” de artistas como Artaud, Merce Cunningham e John Cage, Judith Malina e Julian Beck, dentre outros do século XX (Cf. BROOK, 1968, p. 42-64). Esses artistas, alinhados ao espírito de

³² Osiński (2004), Attisani (2006 e 2008), Motta-Lima (2012), incluindo nesse bojo também textos importantes produzidos por seus fundamentais parceiros de pesquisa – Thomas Richards (2008), Mario Biagini (2013a; 2013b) e Flaszen (2015).

contestação contracultural, ou foram de fato contemporâneos à existência da contracultura como um fenômeno cultural de grande amplitude (década de cinquenta, sessenta e setenta), ou podem ser considerados como contraculturais porque criaram um diálogo extemporâneo com a contracultura ao defenderem uma “reforma” mais radical no campo das Artes da Cena. Esse, por exemplo, seria o caso de Artaud, que morreu antes da contracultura “despontar”/“deslanchar”, mas pode ser considerado um precursor, já que suas ideias se tornaram um ícone-modelo-manifesto para muitos grupos teatrais desse período.

Por outro lado, as pesquisas de Grotowski apresentam certas especificidades muito precisas e profundas, e justamente relacionadas a seu trânsito “gnóstico” em múltiplas referências, que afastam seu trabalho das tendências gerais da Contracultura.

Ascese: na contramão da contracultura

Sobretudo nos Estados Unidos, mas também na Europa “ocidental”, o período contracultural ficou caracterizado por uma grande valorização do uso de drogas como meio de explorar experiências de autodescoberta, o que ocorreu principalmente depois da publicação do livro *The Doors of Perception*, de Aldous Huxley (1954). Esse movimento cultural também foi marcado por uma forte defesa da liberdade sexual (homossexualidade, pansexualidade, poliamor etc.).

Ao contrário da “moda” psicodélica e do “amor livre”, nas atividades parateatrais não era estimulada, nem oficialmente permitida, a utilização de substâncias alucinógenas ou qualquer tipo de estimulante químico, nem era dado nenhum estímulo a experiências sexuais entre seus participantes, embora haja relatos de que estas eventualmente ocorriam em segredo³³. Segundo relatou Andrzej Paluchiewicz³⁴ (membro do *Teatro Laboratório* até 1974), somente o consumo de tabaco era permitido durante as experiências parateatrais. Também,

³³ Por exemplo, o Prof. Dr. Miroslaw Kocur, em depoimento dado durante o curso ministrado no evento *Encontro Internacional “Repensando Mitos Contemporâneos” – Simpósio Grotowski* (2015), afirmou ter testemunhado cena de sexo nos arredores do castelo onde ocorreu *The Mountain Project*.

³⁴ Em depoimento concedido durante a pesquisa de doutorado da autora (2014-2015).

como descrevem Kumiega e Mennen, os participantes eram proibidos de usar equipamentos mecânicos (carros, relógios, rádios ou vitrolas, por exemplo) e qualquer tipo de estimulante químico ou droga (KUMIEGA, 1985, p. 171 e MENNEN, 1975, p. 62). Nem mesmo o consumo de álcool era permitido (Cf. KOLANKIEWICZ, 1978, p. 16). Como é possível perceber, através desses relatos, o uso de drogas como “via espiritual” – ideia amplamente difundida principalmente nos Estados Unidos e na Europa ocidental e nas Américas nos anos sessenta e setenta – não correspondia à visão do grupo polonês, como se pode conferir também em uma passagem da entrevista concedida por Grotowski em meados dos anos setenta (1975, p. 15 e 1977, s/p) e em um comentário de Flaszen na entrevista *Conversations with Ludwik Flaszen* (FORSYTHE, 1978, p. 319). Em ambas as entrevistas, eles criticam diretamente o uso de qualquer psicotrópico como meio de proporcionar uma experiência existencial mais profunda. Nas palavras de Flaszen: “Acho que algo está errado quando alguém precisa tomar uma pastilha para ter uma revelação do Absoluto. Parece o jeito de um consumidor encarar o Absoluto, alguém consumindo Deus!” (FORSYTHE, 1978, p. 319, tradução nossa).

Em relação à questão da “liberdade sexual” ou ao chamado “amor livre”, igualmente se pode perceber uma grande diferença entre o contexto contracultural “ocidental” e o contexto polonês, especificamente as características do trabalho realizado pelo *Teatro Laboratório*. Margaret Croyden descreve que, em um encontro internacional de vários grupos organizado pelo *Odin Teatret* em 1969, Grotowski, que havia sido convidado para observar os grupos e avaliá-los, discordou declaradamente de certa tendência do período de formar grupos, nos quais não havia uma clara separação entre vida privada e vida profissional, formando uma espécie de “família teatral”, na qual era livremente permitido ter relacionamentos afetivos (estáveis ou não) entre os membros do grupo, e, inclusive, expressar esses afetos durante os ensaios. “Os atores imaginam fazer parte de uma família, mas um diretor não é um pai, um colega ator não é um namorado, não há razão para fingir que não é assim” (GROTOWSKI *apud* CROYDEN, 1969, p. 181, tradução nossa).

Nas atividades parateatrais não era estimulado o estabelecimento de uma forma de convívio “poliafetivo” ou mais “libertário”, em comparação com certos padrões sociais mais “tradicionais”, isto é, relações que pudessem ser associadas a “comuna erótico-familiar” (CROYDEN, 1969, p. 181, tradução nossa). Ou, nas palavras de Flaszen:

Na realidade, [Grotowski] não tinha formado família em sua vida privada. No entanto, tinha uma atitude positiva para com as relações estáveis dos pleromitas³⁵ e os apoiava moralmente, considerando-as uma cura do **deslize no caos da boemia e do excesso de casos eróticos do grupo; em sua opinião, estes inevitavelmente trariam elementos privados dispersivos à dinâmica criativa grupal.** (FLASZEN, 2015, p. 413, grifo nosso)

Estava precisamente marcado no código de comportamento digno do Pleroma³⁶, quando nas garras do Moloch nova iorquino [temporada em Nova Iorque, 1969], que o despir-se em público era inaceitável. Fumar maconha também era inaceitável, levando-se em consideração o fato de ser ilegal nos Estados Unidos: o que poderia acontecer se as autoridades americanas – ou a embaixada polonesa – descobrisse? Quanto ao uísque com gelo, não era permitido mais de um copo. Sendo homens de destinos nobres, tínhamos de superar a imagem estereotipada do bêbado polonês e não ceder a essa inclinação (ainda que difícil de resistir) – pela condição e pelo *ethos* da difícil tarefa do Pleroma.

Ainda assim o primeiro ponto do código – não participarás de festas de nudez – não era problema para nenhum de nós. Como muitas pessoas da Cortina de Ferro, éramos mais envergonhados de nossos corpos; embora nossos rapazes fossem mais ágeis nas reações naturais do que os homens americanos, treinados na tradição puritana. (FLASZEN, 2015, p. 355)

Como analisa Flaszen em *Grotowski e Cia.*, Grotowski tinha uma maneira muito singular de enxergar o corpo do atuante e qual deveria ser o comportamento das atrizes e atores, dentro e fora do trabalho, para “preservar” esse corpo para o ato criativo. Conta-se que os atores e atrizes contratados pelo *Teatro Laboratório* deviam seguir certos preceitos de conduta, por exemplo: não

³⁵ Termo utilizado por Flaszen, em seu livro (2015), para se referir aos atores e funcionários do *Teatro Laboratório*, que ironicamente chamava de ‘Pleroma’.

³⁶ Pleroma é um termo gnóstico que se refere à união dos poderes divinos, que Flaszen utiliza bastante em seu livro (2015) para referir-se ironicamente ao ‘cosmos’ do *Teatro Laboratório*.

conversar dentro do espaço de trabalho, evitar certos assuntos fora do ambiente de trabalho (especialmente sobre seu próprio trabalho e/ou do outro), evitar as relações sexuais entre os membros, as extraconjugais, o consumo de drogas alucinógenas (especialmente as ilícitas) e uma série de outras ações daquilo que considerava como um comportamento “não profissional” ou diletante, isto é, “não ideal” para o trabalho, na medida em que, na sua visão, afetaria o ator psicofisicamente, prejudicando o desenvolvimento da pesquisa. No entanto, existem relatos de que ele mesmo e outros companheiros do grupo, em certos períodos, consumiam álcool, tabaco e remédios em quantidades significativas (Cf. FLASZEN, 2015, p. 312). Inclusive Cieślak, o mais famoso ator do *Teatro Laboratório*, consumia muita bebida alcoólica, tendo chegado provavelmente ainda muito jovem ao nível de dependência química³⁷. Nas palavras de Flaszzen:

Conforme me lembro, Grotowski – e especialmente na medida em que ele focou sua busca no ator – **preocupou-se com algo que pudesse ser chamado de *dignidade do corpo com uma solicitude paternal. O corpo do ator deve ser protegido. Ele pensava em proteção não apenas no sentido de higiene, saúde, condição física, mas também de cuidado moral ou mesmo espiritual.*** O corpo precisa preservar sua disposição máxima ao esforço do treinamento, prontidão para desafiar o Desconhecido no processo criativo, para superar as próprias habilidades. O corpo é mais do que um instrumento no trabalho do ator; é um transportador visível do ato de confissão. É o objeto do autossacrifício.

A modéstia corporal deve ser rigidamente respeitada no teatro assim como na vida. “Não o emporcalhe, não o transforme em cortiço”, o Chefe repreendia seus (nem sempre obedientes) atores. Assim, no camarim era proibido andar nu entre os colegas. Isso resultava em filas pela contínua falta de espaço na parte de trás do *Teatro Laboratório*. Havia também alguns casos inocentes de narcisismo, tão típico de atores. (FLASZEN, 2015, p. 357, grifo nosso)

Nessa forma particular de enxergar a conduta atoral, nessa valorização da “dignidade do corpo” contrária à moda do “psicodelismo” e do “amor livre”, pode-se apontar a existência de uma influência do pensamento cristão, sobretudo da

³⁷ Vide documentário biográfico ‘*Aktor calkowity*’ – *Wspomnienie o Ryszardzie Cieślaku (1937-1990)* [*Ator Total – Tributo a Ryszard Cieślak (1937-1990)*]. Direção e Produção: Krzysztof Domagalik. Varsóvia: Telewizja Polska, 1994. Também é mencionado em De Marinis (2009, p. 155).

noção de ascese cristã, em seu sentido de privação dos “prazeres mundanos”. Na palestra dada em 1974, no Rio de Janeiro, ao falar do “Encontro”, noção central no *Parateatro*, Grotowski disse:

Deve-se saber muito bem manter o respeito pelo outro, e isso implica que não se considere o outro como objeto de utilização sexual. Se o conseguirmos, uma total intimidade, um completo despertar, uma maneira plena de nos revelar, se tornarão possíveis, porque não haverá, por parte de ninguém, o medo de ser utilizado; também uma plena lucidez de espírito é necessária nesse tipo de pesquisa, precisamente porque estão em jogo forças inconscientes que emanam de nós e nos dominam. A gente não pode se deixar escravizar por estas forças. Elas são ao mesmo tempo benéficas e perigosas. Devemos estar totalmente lúcidos. Isto impõe uma outra condição: **nada de drogas, nada de álcool no momento em que fazemos esse tipo de trabalho. Portanto, uma certa ascese é inevitável.** (GROTOWSKI, 1974, p. 9, grifo nosso)

Nesse comentário, portanto, Grotowski defende como necessárias para a pesquisa realizada naquele momento – *Special Project* – a “suspensão” dos desejos sexuais e a não utilização de drogas. E chama isso de ascese. Corroborando ainda com esta percepção, deve-se destacar também o já mencionado diálogo “sacrílego” com a cultura cristã, observável tanto nos espetáculos como no léxico grotowskiano teatral e parateatral. Além disso, encontram-se referências diretas ao ascetismo cristão nos textos de Grotowski, em menções a Eckhart de Hochheim e a São João da Cruz.

São João da Cruz é mencionado no texto “Da Cia. Teatral à Arte como Veículo”, na parte em que Grotowski analisa o processo de criação da peça *O Príncipe Constante*, apontando ter sido sua obra uma das fontes de inspiração. Uma menção também é feita na versão polonesa do texto escrito para o programa da peça, que, por alguma razão desconhecida, foi cortada nas versões desse mesmo texto para outras línguas. Já Mestre Eckhart (Eckhart de Hochheim), místico cristão do final da Idade Média, é mencionado por Grotowski no texto “Oriente/Ocidente” (1984) e concretamente citado na versão final do texto “O

Performer” (1988 e 1993)³⁸. Thomas Richards também o menciona em *Heart of Practice* (2008, p. 41). As referências à obra de Eckhart estão em textos produzidos somente na década de oitenta, portanto, posteriores ao período parateatral. Contudo, é muito provável que Grotowski anteriormente tenha tido acesso aos escritos desse místico cristão e outros, permitindo supor também que tenham de algum modo reverberado na formulação de certas noções-chave do período parateatral, como a noção de “Encontro” e “desvelamento”, e também de antes³⁹.

À luz do que já foi discutido sobre o tema por autores como Attisani (2006), Osiński (2009) e Matricardi (2015), poder-se-ia fazer um estudo aprofundado que abordasse não só quais questões específicas do misticismo cristão encontraram maior ressonância, mas principalmente como essas noções foram “processadas” nas investigações práticas dentro das muitas fases e subfases do percurso de Grotowski, o que sem dúvida constituiria uma extensa e desafiadora pesquisa. Contudo, dentro de uma visão inicial, é possível apontar que os escritos desses místicos cristãos têm como prisma em comum defenderem uma crença na privação dos prazeres “mundanos”/ “carnais” em prol de prazeres mais “elevados” (comunhão com Deus) e a ideia de “renúncia do eu” como atitudes indispensáveis para a ascensão espiritual do indivíduo, isto é, como ações ascéticas que constituiriam a via de acesso para a comunhão com o divino. Inclusive, como comenta Puzyna, haveria, no caso dos textos de São João da Cruz, uma espécie de erotismo místico (PUZYNA, 1997, p. 92), uma vez que, as descrições da comunhão com a entidade divina muitas vezes remetem a um ato sexual, de

³⁸ Segundo Matricardi (2015, p. 79): “O parágrafo de ‘O homem interior’ [onde se faz a citação de Eckhart], parte final do texto de Grotowski, não é parte da transcrição de nenhum trecho das falas do artista em Pontedera e Florença no ano de 1987 e, portanto, não apareceu na primeira versão de Georges Banu (*Le Performer et le teacher of performer*) do mesmo ano. O parágrafo foi incluído pelo diretor no momento da revisão das primeiras anotações de Banu para a organização do que seria efetivamente o texto ‘O Performer’, que foi então publicado no início de 1988 na brochura do *Workcenter*. Manteve-se este trecho, referido a Eckhart, em todas as outras republicações [...]: Revista *Teatro e Storia* (1988); Revista *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia* (1993), e o livro *The Grotowski Sourcebook* (1997).”

³⁹ Segundo Matricardi (2015, p. 83), seria possível reconhecer um diálogo da noção de “Homem interior” apresentada no texto *O Performer* com a noção de “mostra-me o teu Homem”, noção usada por Grotowski em sua análise da criação do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*, e que teria tido como referência a obra do teólogo do séc. II, Teófilo de Antioquia.

êxtase (Deus como “namorado”). E esse erotismo místico, segundo a visão do crítico, também aparecia no espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*.

Segundo Quilici, também tem um papel fundamental no misticismo cristão a noção de silêncio, entendida como uma “suspensão do mundo” (ações, pensamentos e sensações), necessária para a experiência com/do mundo transcendente, com o absoluto. Nas suas palavras:

A experiência do silêncio tem um lugar central tanto na mística cristã quanto nas tradições orientais (taoísta, budista, sufis, entre outras). Na chamada “teologia negativa” do cristianismo, a conquista do silêncio interior atesta o desprendimento do mundo dos sentidos, dos pensamentos e das formas, criando as condições necessárias para uma experiência do absoluto. Em autores como Mestre Eckhart e São João da Cruz, é o silêncio central da alma que “Deus opera”. Silenciar é aprender a mergulhar na “noite escura” (São João da Cruz). (QUILICI, 2015, p. 52)

Desse modo, a noção de ascese cristã poderia ser compreendida em dois sentidos um pouco diferentes, porém aglutinados, tanto como “renúncia das tentações da carne” (sexo, drogas, comida, etc.) em prol de uma comunhão com o divino, e também como “experiência do silêncio”.

Ambos os sentidos poderiam ser aproximados da *práxis* grotowskiana, desde a fase teatral, passando pela parateatral, até a *Arte como Veículo*, embora não se trate de uma interlocução muito direta nem explícita com o ascetismo cristão neste ponto da ascese, isto é, de uma transposição direta do discurso desses místicos, principalmente em relação aos “prazeres mundanos”. Mas, poder-se-ia relacionar a ascese cristã ao que Flaszen denominou “dignidade do corpo”, por exemplo, e às já descritas regras de comportamento que caracterizavam o modo como Grotowski enxergava e impunha a conduta de trabalho e também sua “luta” contra o diletantismo. Seria uma forma muito específica de ver o comportamento na/para a experiência criativa e defender certa postura “ideal” necessária para manter a “integridade” psicofísica/energética do ator/atriz, na fase teatral, e do participante, na fase parateatral.

E, nessa maneira “ascética” de ver a conduta do ator/participante/performer/doing, pode estar a razão pela qual, durante as atividades parateatrais, não era permitido nem o uso de nenhum tipo de droga, nem as relações sexuais entre os participantes. E essa “moralidade artística”, essa “ascese laica” (dentro e fora do local de trabalho) é o que também distancia o *Parateatro* de uma visão senso comum da contracultura, especialmente do psicodelismo e do “amor livre”. Mas, isto não implica presumir que as atividades parateatrais ocorriam em um clima de monastério ou de repressão, ou que houvesse um discurso de “anti-sexo” e “anti-droga”. Inclusive, a temática sexual era relativamente frequente nos espetáculos da fase teatral. E, como revelam as fotos dos primeiros anos do *Parateatro*, feitas por Andrzej Paluchiewicz, a nudez ou semi-nudez foram “naturalizadas”, deixaram de ser algo “proibido” como antes, observando-se aí uma clara transformação entre a fase teatral (mais ascética *stricto sensu*) e a parateatral (mais ascética em um sentido mais amplo, pela valorização mais radical da experiência do silêncio e do “Encontro”).

Como amplamente analisa Motta-Lima (2012), o *Parateatro* representou uma imersão vertical na organicidade, não só para as atrizes e atores, mas também para o próprio Grotowski, que se tornou também ele um participante ativo. Nesse sentido, não se propunha, obviamente, a mesma comunhão com o “divino” como no misticismo cristão, mas, sim, outro tipo de comunhão, se entendermos os conceitos-propostas de “Encontro” e “desarme” como uma comunhão laica e, ao mesmo tempo, gnóstica. Nesse sentido, o *Parateatro*, como um desdobramento da pesquisa iniciada no espetáculo *O Príncipe Constante*, deve ser compreendido como uma investigação, na qual “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”, usando as palavras de Motta-Lima (2012, p. 142).

Desse modo, não se tratava nem de um “puritanismo” absoluto, nem de um comportamento “amor livre”, e sim da presença de uma crença/premissa de que o corpo/mente deve ser “preservado” na medida do possível para o ato criativo,

podendo-se entender, nesse ato criativo, um tipo de comunhão com o outro, com a natureza e também consigo mesmo. E é nesse “lugar do meio” – nem “clima *Woodstock*”, nem “carece puritana” – que se pode compreender a afirmativa de Flaszen, já citada: “éramos mais envergonhados de nossos corpos; embora nossos rapazes fossem mais ágeis nas reações naturais do que os homens americanos, treinados na tradição puritana” (FLASZEN, 2015, p. 355). Tratava-se de outro tipo de liberação do corpo, menos sexual (ou sexualizada) e mais orgânico-criativo, mais existencial. Um lugar de pesquisa paradoxalmente próximo e distante dos clichês daquele período, anos setenta.

Também como explora Flaszen, no capítulo “Grotowski e silêncio” (FLASZEN, 2015, p. 232-244), o silêncio, desde o início das atividades do *Teatro Laboratório*, tornou-se não só um princípio/ferramenta importante (silêncio durante os ensaios, para maior concentração e evitar certos assuntos), mas também um dos objetivos do trabalho: alcançar o silêncio do público, após as apresentações ou, a partir do *Parateatro*, atingir certa “experiência do silêncio”, potencialização das energias criativas, através do controle da “tagarelice mental”. Como afirma Flaszen, Grotowski “costumava dizer que o computador intelectual (ele gostava desse termo tecnológico) podia ser útil e até necessário, mas somente quando encontrasse seu lugar auxiliar adequado na hierarquia dos poderes criativos” (FLASZEN, 2015, p. 233).

Entretanto, acredito que tanto a valorização do silêncio, como a forma de enxergar o corpo e a conduta estejam não somente ligadas ao diálogo gnóstico de Grotowski com a cultura cristã (incluindo o “eco” do ascetismo cristão), mas também, e principalmente, sejam fruto de um profundo diálogo com culturas orientais, mais especificamente com a cultura indiana. Por exemplo, é possível reconhecer uma conexão com os conceitos de *Yama* e *Niyama*⁴⁰ do Yoga. Novamente, aqui seria necessária uma ampla e aprofundada investigação sobre

⁴⁰ Segundo P. R. Sarkar, dentro da tradição milenar do Yoga, *Yama* e *Niyama* seriam duas noções fundamentais e complementares que estabelecem dez princípios de conduta que proporcionariam, na visão dessa tradição, a elevação da qualidade mental do praticante, chamada de *viveka*. *Yama* significaria “controle” e reuniria cinco preceitos relativos à conduta “externa”, aquela diretamente relacionada ao convívio com outros seres humanos e com o mundo imanente. E *Niyama* significaria “autocontrole” e reuniria os outros cinco princípios relativos à conduta “interna”, isto é, à relação de cada indivíduo consigo mesmo e a sua relação com o mundo transcendente.

esse assunto em particular para defender essa hipótese com maior propriedade, identificando, com maiores detalhes, como estes conceitos específicos da cultura hindu de fato reverberaram na *práxis* e na teoria grotowskianas, embora já se saiba que Grotowski foi um praticante do Yoga desde jovem e seja possível reconhecer muitas “apropriações” dessa prática milenar nos exercícios e técnicas desenvolvidos por ele e seus companheiros, como analisou pontualmente Colaianni (2003⁴¹).

No entanto, mesmo não sendo viável “ir além” na análise da relação de Grotowski com os conceitos da Yoga, é possível identificar, nas propostas de Grotowski, “uma espécie de ascese ‘laica’”, como pertinentemente assinala Quilici (2015, p. 89), no sentido de um diálogo transcultural, no qual estariam aglutinadas tanto as noções “ocidentais” de ascese (grega e cristã), como também uma série de noções-práticas “orientais”, não só as anteriormente mencionadas como também outras. Essas noções-práticas teriam em comum constituírem-se tanto como princípios éticos – ideais de conduta que propõem um comportamento do sujeito para alcançar certo “nível”/ “tipo” de experiência existencial – como também exercícios/técnicas, através dos quais essa experiência seria mais concretamente “viabilizada”. Aqui, abre-se uma questão igualmente complexa e fundamental para entendermos o percurso de Grotowski, que não é possível tratar neste texto. Esta questão seria a forte influência do pensamento oriental (filosofias e práticas) na *práxis* de Grotowski, isto é, seu transculturalismo.

Diante do exposto, é possível perceber, na trajetória de Grotowski, uma posição própria em relação ao trabalho do/da atuante que dialoga com a noção de ascese, tanto em seu sentido clássico grego como na acepção cristã da palavra, ou seja, uma série de práticas que visa à transformação do indivíduo/atuante aliada a uma conduta regrada que rejeita certos comportamentos/situações e se apoia em diversos níveis de “silêncio” com o objetivo de preservar o ser para o ato criativo. Essa ascese esteve presente nas diversas fases de sua pesquisa (*Teatro dos Espetáculos, Parateatro, Teatro das Fontes, Objective Drama e Arte como*

⁴¹ COLAIANNI, Daniela. Il respiro e il corpo. Indagine attraverso lo yoga dell'attore di Grotowski e lo Hatha yoga. In: **Culture Teatrali**, studi, interventi e scritture sullo spettacolo. Bologna, n. 9, autunno, 2003, p. 63-76.

veículo) e na fase parateatral cujas questões fundamentais estavam bastante alinhadas ao momento histórico da contracultura, causava um desvio singular na relação entre uma proposição de certa forma derivada da contracultura e os comportamentos geralmente associados ao movimento contracultural. Esse desvio nasce do “fio de continuidade” da trajetória de Grotowski, ou seja, a busca pelo conhecimento e desenvolvimento de potenciais humanos, traduzida na ideia de gnose e bem sintetizada na expressão criada por Peter Brook “arte como veículo”, que, se nomeia (e caracteriza exemplarmente) a última fase de sua pesquisa, encontra eco nas fases precedentes como o *Parateatro*.

Recebido em 06/08/2019

Aceito em 15/10/2019

Referências

ATTISANI, Antonio. **Un teatro apocrifo**: Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Milão: Medusa, 2006.

ATTISANI, Antonio. “Acta Gnosis”. **TDR – The Drama Review**. New York: New York University, v. 52, n. 2, 2008. p. 75-105.

BARBA, Eugenio. **A Terra de Cinzas e Diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIAGINI, Mario. Desejo sem Objeto. **Revista brasileira de estudos da presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013a. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 12 de julho de 2019.

BIAGINI, Mario. Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas. **Revista brasileira de estudos da presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013b. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 12 de julho de 2019.

BROOK, Peter. **The Empty Space**. New York: Atheneum, 1968.

BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Brasília: Dulcina Editora, 2011.

BURZYŃSKI, Tadeusz. Theatre of Nations University of Research in Wrocław. **The Theatre in Poland**, n. 11-12. Varsóvia: Associação Polonesa de Autores Teatrais, 1975, p. 44-54.

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.

DEGLER, Janusz. Jerzy Grotowski on the books of his youth. **Slavic and East European Performance**. New York: Martin E. Segal Theatre Center, v. 23, n. 2, p. 40-48, spring, 2003.

DE MARINIS, Marco. Grotowski and the Twentieth-century Theatre's Secret. In: ALLAIN, Paul (Org). **Grotowski's Empty Room**. London and New York: Seagull, 2009, p. 149-172.

FANTI, Elena. Castaneda e Grotowski. **Culture Teatrali**, studi, interventi e scritture sullo spettacolo. Bologna, n. 9, p. 77-106, autunno, 2003.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia: Origens e Legado**. São Paulo: É Realizações, 2015.

FORSYTHE, Eric. Conversations with Ludwik Flaszen. **Education Theatre Journal**, vol. 30, n. 3. Toledo: University of Toledo, p. 301-328, 1978.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. 2a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. “**Palestra proferida por Jerzy Grotowski em 08 de julho de 1974**”, no Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro. [Publicada sua primeira parte sem os debates na Revista ArtCultura, v. 1. n. 01. Uberlândia, 1999] Material do Acervo Yan Michalski. Universidade Federal de Uberlândia. 1974.

GROTOWSKI, Jerzy. We simply Look for those close to us. In: **International theatre Informations**. Paris: International Theatre Institut, winter, 1975, p. 6-8.

GROTOWSKI, Jerzy. Interview with Grotowski by Colette Godard. In: **International Theatre Informations**. Paris: International Theatre Institut, winter-spring, 1976, p. 15-17.

GROTOWSKI, Jerzy. Jerzy Grotowski at The Belgrade Colloquium. In: **Maskarade** – The Journal of Cardiff Laboratory Theatre. Cardiff: Cardiff Laboratory Theatre, summer, 1977, s/p.

GROTOWSKI, Jerzy. Theatre of Sources 1977-80 – A Jerzy Grotowski Project. In: **International theatre Informations**. Paris: International Theatre Institut, winter, 1978, p. 2-3.

GROTOWSKI, Jerzy. A Possibilidade do Teatro. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007a. p. 48-74.

GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007b. p. 105-112.

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. (Brochura não publicada)

KUMIEGA, Jennifer. **The Theater of Jerzy Grotowski**. London and New York: Methuen, 1985.

MATRICARDI, Luciano. **“O Performer” de Grotowski: Ritual, Tradição e Subjetividade**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2015.

MENNEN, Richard. Jerzy Grotowski Paratheatrical Projects. **TDR-The Drama Review**. New York: New York University Press, v. 19, n. 4, p. 58-69, 1975.

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OSIŃSKI, Zbigniew. **Grotowski and His Laboratory**. New York: Paj Publications, 1986.

OSIŃSKI, Zbigniew. Grotowski e La Gnosi. **Teatro e Storia 25**, Bologna, Anno XVIII, n. 1, p. 293-326, 2004.

OSIŃSKI, Zbigniew. Grotowski and the Reduta Tradition. In: ALLAN, Paul. **Grotowski's Empty Room**. London and New York: Seagull, 2009, p. 19-54.

OSIŃSKI, Zbigniew. **Jerzy Grotowski's Journeys to The East**. New York and London: Routledge, 2014.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?** São Paulo: Brasiliense, 1984.

PRAŽMOWSKA, Anita. **Poland: a Modern History**. London and New York: I.B. Tauris, 2010.

PUZYNA, Konstanty. A Myth Vivisected: Grotowski's Apocalypsis. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Org.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997, p. 88-106.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice**: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Londres e Nova York: Routledge, 2008.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. New York: Routledge, 2007.

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

TAVIANI, Ferdinando. _____. "Grotowski's Double Vision". In: ALLAIN, Paul (Org.). **Grotowski's Empty Room**. London and New York: Seagull, 2009, p. 116-148.

THIBAUDAT, Jean-Pierre. Grotowski: Un véhicule du Théâtre. **Liberation**. Paris, n. 26, p. 30-31. Juillet, 1995.

TYMICKI, Jerzy. The Polish Theatre 1970-1985. **TDR: The Drama Review**, New York, New York University Press, v. 30, n. 3, p. 13-46, Autumn, 1986.

WOLFORD, Lisa. Introduction: Objective Drama, 1983-86. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (Org.). **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 283-293.