

CAPÍTULO 2.7.

O parateatro e o teatro das fontes de Grotowski: uma questão de encontro

Paratheater and Theater of Sources of Grotowski: a question of encounter

Bruno Leal PIVA^{148.)}

Resumo

Visando escapar do tradicional estudo acerca da época do Teatro de Representações de Grotowski, este artigo trata da discussão sobre duas fases de trabalho do diretor polaco: o Parateatro e o Teatro das Fontes. Tem como eixo central as questões do contato e do encontro entre os envolvidos durante esse período de realização, permitindo-nos refletir sobre como os seus experimentos apontavam para um caminho que desembocava num teatro nada convencional, cruzando-os com uma tentativa de integrar os participantes através, com e próximo ao outro ser humano.

Palavras-chave: Grotowski, Parateatro, Teatro das Fontes, encontro, contato

Abstract

Aiming to escape from the traditional study about the time of Grotowski's Theater of Representations, this article deals with the discussion of two phases of the polish director's work: Paratheatre and Theater of Sources. Its central axis is the issues of contact and encounter between those involved during this period of realization, allowing us to reflect on how their experiments pointed to a path that led to an unconventional theater, crossing them with an attempt to integrate the participants through, with and next to another human being.

Keywords: Grotowski, Paratheatre, Theater of Source, encounter, contact

^{148.)} Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa E-mail: brunopiva(at)edu(dot)ulisboa(dot)pt



1. Através do Parateatro

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

Dessa forma, embora o trabalho prático nesse momento fosse pautado pela presença de pessoas, fossem artistas ou não, que tivessem algum tipo de afinidade com a proposta de Grotowski, ou seja, que buscassem uma base de confiança mútua na participação e criação ativas de ações extracotidianas, o propósito era que o sujeito-participante desenvolvesse uma relação interpessoal, mas individual de se perceber como ser e estar no mundo. Tratava-se, para além das motivações particulares do próprio Grotowski, de assumir uma postura que dialogasse com os interesses artístico-culturais de sua época, nomeadamente o da contra cultura. Assim, procurava romper com paradigmas artísticos que conduzissem ao “velho teatro”, como a intensa produção de peças que o mercado comercial tentava exigir do T.L. para manter suas “portas abertas”. Grotowski, para continuar suas investigações, começou a desenvolver projetos e programas que possibilitassem o encontro com interessados pelo fazer artístico. Ao mesmo tempo que tentava manter suas “portas abertas”, procurava manter esse processo a “portas fechadas”, ou seja, sem divulgar o trabalho que se realizava dentro de seu estabelecimento. Como “rei” do paradoxo, abria o processo para participantes de fora, a pessoas que procurassem o **contato** e o **encontro** que ele passou a almejar em seus projetos. Não buscava interessados que tivessem a ambição de conhecer métodos fixos do teatro, acumuladores de técnicas extra ordinárias para a condução de um caminho único para a excelência atoral, mas sim aqueles que estivessem dispostos a descobrirem-se como ser humano, em um contínuo desvelamento de si.

O eixo dessas pesquisas girava em torno do contato entre indivíduos, entre ator e diretor ou - condutor - e seus processos interiores. Em várias passagens de seus textos em *Holiday*, uma espécie de manifesto que inaugura a fase parateatral, Grotowski defendia que esse encontro deveria ocorrer distante do meio urbano e abre uma nova sede do Teatro Laboratório em Brzezinka, cidade rural próxima de Wroclaw (sede urbana do T.L.). Para que os atuantes pudessem encontrar seus próprios caminhos nessa aventura de encontro de si através do outro, deveriam isolar-se dos comportamentos condicionados pela rotina da vida social. Deveriam afastar-se dos pensamentos hegemônicos da cultura ocidental europeia e estadunidense, experimentando um contato íntimo com a natureza: este seria o modo pelo qual os atuantes entrariam em conexão consigo mesmos, aceitando-se a si próprios, sem a aparência teatral a que nos sujeitamos diariamente nos encontros sociais.

Jeniffer Kumiega (1993) comenta que apesar do trabalho parateatral não apresentar suas condutas e atividades realizadas dentro do T.L., havia momentos em que algumas delas, a partir de 1978, começaram a ser levadas a público, que eram a chamada *Vigília*. Kumiega (1993) aponta também que esse processo seria “centrífugo” e “centrípeto”, ou seja, baseava-se em princípios de desenvolvimento relacional travado entre os indivíduos.



os, tanto entre atuantes como entre estes e público/testemunhas – e assim conduzidos em direção ao exterior - e, ao mesmo tempo, dos indivíduos consigo mesmos – quando a atividade estava centrada no processo interior. Para a investigadora, os projetos propostos possuíam um caráter heterogêneo, com programas e grupos distintos que despontavam caminhos diversos (Kumiega, 1993, p. 114). Os exercícios práticos poderiam ser direcionados tanto para atuação como ser conduzidos com ações sem quaisquer associações ou pretensões específicas, resultando em abertura de novos processos. Grotowski, em 1976, para descrever o trabalho realizado naquele momento diz que, resumidamente, se tratava de “acción, reacción, espontaneidad, impulso, canto, compatibilidad; hacer música, ritmo, improvisación, sonido, movimiento, verdad y dignidad del cuerpo. Y además: un individuo en relación a otro en un mundo tangible” (Grotowski, 1976 in Kumiega, 1993, p. 115).

Valorizava-se, assim, o **contato**, o **encontro** ocasionado entre corpos, espaços, percepções, ações e reações. Os grupos, distribuídos nos quatro pisos do T.L., trabalhavam de modo independente, cujas conduções eram guiadas inicialmente por colaboradores de Grotowski e depois absorvidas e conduzidas pelos próprios participantes externos, em um constante estado de revezamento e “seleção natural” das ações físicas propostas (Kumiega, 1993). Sobre essa experiência, Robert Findlay, um participante americano que se tornaria um importante pesquisador da obra de Grotowski, resume bem quando, em 1979, participou do projeto *Árvore de pessoas*:

Las actividades que tuvieron lugar en este espacio eran colectivas e improvisadas [...] Estaba permitido sentarse y ver un poco [...] Al comienzo del día, en esta estancia los miembros del Teatr Laboratorium se desempeñaban muy claramente como guías o líderes, creando imágenes físicas y sonidos vocales que nosotros luego teníamos que seguir. Después, al transcurrir los días y las noches y con el surgimiento de nuevas imágenes, acuerdos tácitos en el interior de todo el grupo, los miembros del Laboratorium se hicieron hacia atrás y parecieron exhortarnos a sustituirlos en calidad de guías. Al final, casi todos comprendieron que era posible ser al mismo tiempo un líder óptimo y un seguidor óptimo; el grupo en sí funcionaba verdaderamente como un conjunto creativo. Supongamos que alguien dio inicio a una acción, un movimiento, un canto o una melodía: el grupo lo aceptaba elaborándolo o lo rechazaba ignorándolo. La selección del gesto individual tenía como base los parámetros de la elección de los demás. No obstante muchos participantes no eran ni actores ni hombres de teatro: el nivel general de creación e intuición era alto: casi todos encontraban bastante fácil juntar espontáneamente aquello que había establecido una nueva acción, nuevos movimientos, cantos y melodías [...] se creaba inequívocamente una sensación colectiva de fluidez y espontaneidad (Findlay, 1979 in Kumiega, 1993, p. 118).

Embora estivesse propondo uma nova forma ou modo de trabalhar sobre suas investigações, não estava abandonando o teatro: muito pelo contrário, estava abandonando a produção de espetáculos em prol da participação ativa real e interativa entre todos os sujeitos interessados, abolindo uma relação de hierarquização, para um encontro verdadeiro de si através do outro. Entretanto, o diretor-encenador polaco conta que ao longo dos experimentos parateatrais, os projetos passaram a ampliar o número de participantes, provocando a falta de condições para a continuação de suas pesquisas no âmbito parateatral. Grotowski (2010, pp. 230-231) diz que



[...] fizemos outras versões visando incluir mais participantes [...] certos elementos funcionavam, mas o conjunto decaía [...] em uma sopa emotiva entre as pessoas, ou em uma espécie de animação.

Ou seja, a proposta de se estabelecer um encontro real de si acabou por cair numa espécie de representação que estava totalmente fora de sua busca. Cabe dizer, ainda, que os encontros parateatrais eram promovidos através de danças, movimentos, ações, músicas e cantos improvisados, com a intenção de constituir momentos espontâneos.

2. Com e próximo ao outro no Teatro das Fontes

Em 1976, paralelamente aos projetos desenvolvidos pelos integrantes do T.L. no Parateatro, Grotowski iniciou uma nova jornada de investigação pessoal, alinhada aos seus interesses pelo campo artístico. Essa nova fase ele denominou Teatro das Fontes, cujas intenções estavam conectadas ao encontro de si com o outro, ou melhor, *próximo* ao outro. Apesar de apresentar alguns procedimentos semelhantes do período anterior, como o silêncio e o isolamento espacial, as bases improvisacionais de outrora passaram a ser substituídas por uma estrutura contemplada pela presença de trechos textuais, rituais e cantigas tradicionais muitas vezes milenares de povos que continuam a manter e a transmitir sua cultura e comportamentos primários, evitando a sua contaminação pela cultura ocidental dominante.

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

O diretor polaco viajou como grupo inicial de participantes paradiversos países, como Haiti, Índia e México, afim de encontrar novos colaboradores, marcando, assim, um processo claramente transcultural no verão de 1980. Depois disso, Grotowski desintegrou temporariamente o grupo dos colaboradores externos e viajou sozinho. O T.L., na cidade-sede, deu prosseguimento a atividades que resultaram no espetáculo *Thanatos Polski* (1981), cujo processo foi conduzido por Ciésłak. Contudo, o programa da peça informava que não se tratava de um espetáculo, apesar de apresentar uma estrutura fixa e algumas áreas estabelecidas como associações. Os espectadores poderiam participar ativamente com a voz ou apenas com o estar presente. Kumiega (1993) afirma que a estrutura da montagem era muito precisa, comparada à da última que encerrou o período da fase teatral, a peça *Apocalypsus Cum Figuris*. Era constituída de uma união muito aparente entre os atores, com uma energia e ritmo interiores muito peculiares, embargados, em alguns momentos, por um tom emotivo. Os movimentos e gestos eram díspares, o que o via o público a realizar associações e a identificar-se com elas em sensações de alegria ou tristeza, quando de repente surgiam ações dramáticas. Em geral, o enredo era composto por um tom lírico, cantado ou balbuciado.

Considera-se relevante apontar esses aspectos, uma vez que podem sugerir como a noção do encontro despontava naquela fase. Primeiro, ao indicar que não se tratava de um espetáculo, os artistas propunham uma autonomia no processo, que não dependia da



aceitação ou não apresentava um caráter de relação entre ator e espectador. Isso poderia sinalizar uma certa liberdade aos atores, uma organicidade advinda do contato entre eles, uma suposta espontaneidade brotada no instante do fazer, porém de modo estruturado. Ao mesmo tempo, a possível participação dos espectadores estava condicionada aos cantos, ou seja, apesar dessa participação ocorrer espontaneamente por parte deles, deveria acontecer conforme a condução dos atores, do corpo-vida que, presentificado, abriria oportunidade para que vozes pudessem ecoar pelo espaço proposto na estrutura e ritmo das canções.

Zbigniew Osinski (1992-1993)^{149.)}, aborda que no Teatro das Fontes, apesar do fio pessoal ser evidente nessa fase, é muito diferente do subsequente período das Artes Rituais – ou Arte como Veículo: “No obstante, es muy distinto al Teatro de las fuentes, está orientado hacia la solidez de la técnica artística y la especializada elaboración de cada detalle” (Osinski, 1992-1993, p. 101). A partir dessa contribuição do conterrâneo de Grotowski, é possível observar que o projeto inicial deste era de cunho pessoal, uma investigação que o permitisse aprofundar-se em questões particulares, de descoberta de si como homem atuante no mundo. Para tanto, utilizava

[...] fonte de diferentes técnicas tradicionais, do 'que precedia as diferenças'. Nessa pesquisa a abordagem era mais solitária. Trabalhávamos frequentemente ao ar livre e procurávamos sobretudo 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. 'Os sentidos e os seus objetos' [...] 'a circulação de atenção' [...] "a Corrente 'vislumbrada' quando se está em movimento' [...] 'no mundo vivente, o corpo vivente' [...] tudo isso de algum modo se tornou a palavra de ordem do trabalho. Com o Teatro das Fontes chegamos a processos fortes e vivos, mesmo se, por assim dizer, não superamos as fases das tentativas: faltou-nos o tempo necessário para continuar porque o programa foi cortado (tive que deixar a Polônia) (Grotowski, 2010, p. 231).

Um dos seus maiores interesses era estabelecer o contato e o encontro em âmbito transcultural, o que nos permite pensar que as histórias ancestrais desses povos eram ferramentas importantes não apenas para a descoberta interior e anterior do indivíduo *com* o outro, mas também por meio delas ser capaz de criar um novo teatro, não teatral, uma performance cultural, porque para ele seria original, de raiz. Faz-nos perceber, ainda, que independente da categoria e sua função dentro de um contexto social, como aponta Schechner^{150.)} (artística, cotidiana, ritualística etc.), é na interação real e sincera com o outro, que o acontecimento se torna pleno, porque é experienciado em sua totalidade.

Neste ponto, o Teatro das Fontes buscava estabelecer o encontro entre pessoas de diferentes tradições, mas de modo extremamente ético. Um budista japonês praticante de

¹⁴⁹⁾ Grotowski (1987 in Osinski, 1992-1993: 101) explica que sempre teve dois fios condutores em sua investigação: um mais ou menos público e outro estritamente pessoal. No Teatro das Fontes, ele isolou-se e mudou de cidade, para trabalhar esse lado pessoal, mas resolveu tornar suas atividades públicas, a fim de compartilhar suas experiências.

¹⁵⁰⁾ Schechner (2013, pp. 30-33) categoriza os tipos de performance e as funções que exercem, mas também defende que as diversas *performances* podem confluir, como na antiga Atenas, dependendo do contexto histórico e cultural.



artes marciais, por exemplo, não doutrinaria ou aplicaria suas refinadas técnicas a um grupo de Vudu haitiano. O encontro deveria ser respeitoso, silencioso e em solitude, ultrapassando as barreiras do jogo social, para se alcançar o original, mas ao mesmo tempo estando solidariamente ao lado de e para o outro, em movimento e repouso, buscando ritmos diferentes daqueles praticados no cotidiano. No entanto, parece-me difícil acreditar que não havia interferências e contaminações de comportamentos culturais entre os indivíduos do grupo transcultural de Grotowski, mesmo que ele propusesse um tempo limitado para a participação deles no Teatro das Fontes. As histórias ou crônicas da vida, transmitidas oralmente, estão a ser constantemente contaminadas pela dinâmica entre interlocutores, que subjetivamente dão mais ou menos cores, cheiros, sensações e vibrações. Mas é importante considerar que o que fica é a experiência da experiência desses momentos, que de algum modo tentamos organizar, para depois retransmitir, num processo social e artístico. Além disso, se o motor da vida se move e se alimenta com suas imprevisões, ao mesmo tempo mantém uma forma fixa que o faz mover e performar: estes seriam os dramas sociais já alcinados, cantados, contados ou lidos, compartilhados entre os integrantes durante o processo performativo.

3. O encontro “para-fontes”

Esse parece ter sido um período de reclusão intensa do artista polaco, priorizando experiências íntimas e pessoais, mas também em contato com o outro e com o espaço, como encontro do homem com sua origem e com a natureza - a sua natureza. Portanto, a conclusão de que essa fase poderia estar atrelada ao Parateatro pode ser um tanto equivocada.. Apesar de seus desenvolvimentos em anos muitos próximos, chegando inclusive à confluência, foram propostas distintas, tanto no âmbito de procedimentos como na afluência de suas intenções. Foram trabalhadas paralelamente em alguns momentos e uma teria surgido a partir da outra, com o elo de uma cadeia, e enquanto uma estava definida com a participação de muitos integrantes, a outra zelava pela participação de poucos, na busca de técnicas oriundas de culturas mais primitivas, como os cantos e as danças haitianas e africanas. É verdade que ambas procuravam no **contato** e no **encontro** uma verdade sobre si, um desarmar-se das máscaras cotidianas, e também se localizavam ainda no que Grotowski chamava de “[...]plano ‘horizontal’ (com as suas forças vitais, portanto principalmente corpóreas e instintivas) em vez de decolar desse plano como de uma pista [...] porque o predomínio do elemento vital pode bloquear no plano horizontal: não permite passar na ação acima daquele plano” (Grotowski, 2010, p. 231, grifo do autor). É dizer, ainda que a espontaneidade, o fluxo da vida, corresse pelo corpo, ela precisaria ser organizada em ações disciplinadas, em uma estrutura. O Teatro das Fontes “[...] revelou possibilidades reais. Mas ficou claro que não podíamos realizá-las in toto, senão passando além de um nível um tanto *impromptu*. Nunca rompi com a sede que motivou o Teatro das Fontes” (Grotowski in Flaszen & Pollastrelli, 2010, p. 232). As expressões em destaque significam “no todo” e “improvisado”, respectivamente, e trazem a noção de que para a completude das experiências vividas no campo artístico, não bastava apenas esboçá-las em um terreno espontâneo e movediço, impossível de fixar a pesquisa em uma área arenosa que a mantinha presa em uma horizontalidade: era preciso agrupá-las em um terreno estruturado, atravessado por medidas rigorosas e detalhadas, isto é, uma pista de voo sinalizada e organizada que possibilitasse um alçar voo, rumo à verticalidade.



Agradecimentos

Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT e Centro de Estudos de Teatro – CET/ULisboa.

Financiamento

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



Referências bibliográficas

- De Marinis, M. (1993). Teatro Rico y Teatro Pobre. *Máscara- Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, 3(11-12), 83-95.
- Grotowski, J. (2001a). Holiday [Swieto]: the day that is holy. In R. Schechner & L. Wolford (Eds.) *The Grotowski Sourcebook*. (pp. 215-225). London: Routledge.
- Grotowski, J. (2001b). Theatre of Sources. *The Grotowski Sourcebook*. In R. Schechner & L. Wolford, (Eds.) (pp. 252-270). London: Routledge.
- Grotowski, J. (2010). Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In L. Flaszen, & C. Pollastrelli (Orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. (pp. 226-243). São Paulo: Perspectiva.
- Kumiega, J. (1993). El Final del Teatro Laboratorium. *Máscara- Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, 3(11-12), 114-121.
- Osinski, Z. (1993). Grotowski traza los caminos. *Máscara- Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, 3(11-12), 96-113.
- Schechner, R. (2013). What is performance?. In S. Brady (Ed.) *Performance studies: an introduction*. (pp. 28-51). (3 ed.) London: Routledge.

