

ANAIS

III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE

Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005

TEATRO E DANÇA: O CORPO FALA

ELOS DE UMA MESMA CADEIA: DIFERENTES PERÍODOS NO TRANSCURSO DE JERZY GROTOWSKI

*Ismael Scheffler**

RESUMO: O encenador polonês Jerzy Grotowski possui uma trajetória profissional multifacetada, iniciando no teatro e seguindo por experimentações e pesquisas mais performativas e antropológicas. Embora tenha abandonado o teatro de representação ainda no auge de sua carreira, suas pesquisas permaneceram interligadas e vinculadas a interesses que o motivaram à escolha pelo teatro: a investigação do homem e dos seus relacionamentos. Seus diversos períodos consistem em elos de uma corrente que permanecem interligados. Sua pesquisa se estende por aspectos distintos, mas nem por isto desconectados uns dos outros. No Brasil, seu período mais difundido corresponde ao Teatro Pobre, parte da fase de representação de espetáculos, havendo uma carência de material sobre os demais períodos.

Jerzy Grotowski, encenador polonês, é um dos principais nomes do teatro do século XX, estando entre os quatro maiores diretores do século, segundo Richard Schechner, juntamente com Stanislavski, Meyerhold e Brecht. Jaroslaw Bielski¹ o considera o mais importante da segunda metade do século. Suas teorias e práticas influenciaram e seguem influenciando inúmeros encenadores e grupos em todos os continentes. Destaca-se,

* Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Especialista em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), e Bacharel em Direção Teatral (FAP). Professor colaborador na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), nas disciplinas de Produções Artísticas – Teatro e de Metodologia da Pesquisa em Artes.

¹ BIELSKI, J. Capital en la escena del siglo. *Revista ADE Teatro*, Madrid, n. 74, p. 9, jan.-mar. 1999, p. 9.

principalmente, por suas investigações sobre o trabalho do ator e por suas propostas de experimentação do espaço.

Grotowski iniciou no teatro durante a década de 1950 e, na década seguinte, tornou-se mundialmente conhecido. Nos anos 70, abandonou o teatro, dedicando-se a pesquisas e a experimentações que fogem à cena, embora estabeleça algumas relações com o teatro, tornando-se uma figura emblemática. Lisa Wolford, inicia a introdução geral do livro *The Grotowski sourcebook*,² reconhecendo a trajetória de Grotowski como uma multifacetada viagem criativa em uma das carreiras mais originais e excêntricas nos anais da história do teatro.

Ao longo de sua vida, Grotowski sempre optou por colocar-se à margem das tendências dominantes, decidindo pela reclusão. Essa tendência estava presente tanto no fato de estabelecer espetáculos para pequenas platéias, quanto no isolamento posterior no pequeno povoado de Pontedera, interior da Itália. O pesquisador Marco de Marinis³ identifica nessa atitude uma oposição ao *establishment* cultural dominante de toda uma sociedade e, no que se refere ao teatro, uma oposição ao teatro oficial e de consumo, à sua prática *rica* em recursos, contra à qual propõe a realização de um teatro “pobre”.

A maioria dos textos de Grotowski existentes é composta de artigos ou transcrições de palestras e entrevistas realizadas mundo afora. Sua obra mais conhecida, *Em busca de um Teatro Pobre*,⁴ consiste em uma coletânea de textos, resultado do esforço de seus discípulos e admiradores. Grotowski, apesar de ter-se interessado em discutir suas idéias, nunca se interessou por escrever um livro, muito menos sobre técnicas e métodos, apesar de ter elaborado suas propostas teatrais concomitantemente às suas experiências práticas. Jennifer Kumiega ressalta que Grotowski

repudia qualquer referência aos “métodos” de Grotowski, resistindo enfaticamente a qualquer tentativa de categorizar e “normalizar” os resultados de sua investigação teatral, com a finalidade de criar um método comercializável semelhante aos de Stanislavski e Brecht. [...] para o grupo do Teatro Laboratório não existe nenhuma técnica, exercício ou método de valor absoluto, como tampouco existe um traço permanente em seu treinamento.^{5,6}

Ou, nas palavras do próprio Grotowski: “não acredito em fórmulas”.⁷ Sem querer criá-las, procurava descobrir leis objetivas dos processos teatrais, defendendo contudo que cada qual devia criar seu próprio caminho de verificação e criação. Mesmo assim, não foram, nem

² SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge; TDR Series, 1997. Publicação que pretende reunir textos representativos de todas as fases de Grotowski, concentrando-se principalmente nos textos escritos ou traduzidos previamente ao inglês. Reúne diversos autores.

³ MARINIS, M. de. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988. p. 101.

⁴ GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. (publicada originalmente em inglês em 1968).

⁵ KUMIEGA, J. El teatro laboratorio de Grotowski. In: BRAUN, Edward. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1986. p. 242.

⁶ Todas as citações de textos em línguas estrangeiras foram traduzidos para o português para esta publicação.

⁷ KUMIEGA. Op. cit., p. 165.

são, poucas as montagens feitas que se auto-proclamam *grotowskianas*, que se apropriam de técnicas e estéticas, cometendo equívocos tremendos. Em razão disso, Harold Clurman analisa o contexto cultural do qual Grotowski emerge, identificando alguns aspectos de sua história que o levam a realizar um teatro de características tão próprias. Contexto dotado de particularidades que fazem com que não se possa simplesmente empreender uma apropriação ou cópia do Teatro Pobre. E Grotowski estava ciente disso.

Grotowski é um cidadão da Polônia, que foi arrasada e dizimada pela invasão nazista e pelos campos de concentração concomitantes. Nascido em 1933, ele é testemunha e herdeiro, assim como a maioria de seus atores, da devastação de seu país. A marca daquela carnificina está no trabalho deles. É um monumento abstrato às conseqüências espirituais daquele evento horrendo.

E é por isso que a maioria das produções feitas *à la* Grotowski é necessariamente em sua maioria fraudulenta. Seu teatro tem suas raízes arraigadas em uma experiência local específica. É orgânico com uma tradição vivida, que foi estilhaçada e difamada por uma iniquidade inimaginável e vergonha sem limite. Onde faltam a uma arte os alicerces das realidades correspondentes, ela é ornamento, entretenimento, ou mais, fingimento.⁸

Dentro desse contexto, parece-me significativo também mencionar a observação que o crítico polonês Jan Kott faz sobre o funcionamento do Teatro Laboratório. Não obstante o teatro de Grotowski fosse patrocinado pelo governo polonês, o subsídio destinado era definitivamente insuficiente. Kott afirma que “durante os primeiros dois ou três anos, Grotowski e seus atores passaram fome – e de maneira alguma no sentido figurado. Pobreza foi primeiro uma prática desse teatro; só mais tarde é que ela foi elevada à dignidade da estética”.⁹ As realizações e concepções de Grotowski são marcadas de forma intrínseca à sua realidade.

Embora Grotowski não tenha tido uma boa recepção na Polônia nos primeiros anos de seu trabalho, inclusive tendo que cancelar espetáculos por falta de público, Kumiega destaca que sua aparição fora da Polônia foi considerada por alguns como algo quase messiânico. Diante do cinema e da televisão, que cresciam em desenvolvimento tecnológico, Grotowski, ao se perguntar pelo que seria especificamente teatral, pelo elemento distintivo de outras formas artísticas e de comunicação de massa, chegou a uma conclusão chave: o que faz o teatro único é a possibilidade de relação direta entre ator e espectador. “Podemos então definir o teatro como *o que ocorre entre o espectador e o ator*. Todas as outras coisas são suplementares”.¹⁰ Esta “pobreza” que Grotowski pretende, permite que ele se concentre no que considera mais fundamental. Dito de forma mais sintética: “A essência do teatro é um encontro”.¹¹ Com isso, ele também apresentou uma proposta que não deixava de ser a eliminação de uma dependência tecnológica e de um pensamento de competitividade com o cinema e com a TV.

⁸ CLURMAN, H. Jerzy Grotowski. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge; TDR Series, 1997. p. 164.

⁹ KOTT, J. Why should I take part in the sacred dance? In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge; TDR Series, 1997. p. 134.

¹⁰ GROTOWSKI, 1971. Op. cit., p. 18.

¹¹ GROTOWSKI, 1971. Op. cit., p. 41.

O trabalho de Grotowski pode ser dividido em diferentes períodos, seguindo indicações do próprio encenador. Existem algumas pequenas diferenças entre a classificação das fases apresentada pelo pesquisador italiano Marco de Marinis e a feita pelo pesquisador polonês Zbigniew Osinski, nenhuma extremamente significativa. Apresento a seguir uma fusão destas, em cinco períodos.

O primeiro período é denominado de *Teatro de representação* ou *Teatro de espetáculos*, e corresponde aos anos de 1957 a 1969. Neste período podem ser apontados três momentos distintos: de 1957, quando Grotowski começa com os estudos como ator na Escola Superior de Arte de Cracóvia, até 1960, tendo recebido uma bolsa que o levou a estudar Direção em Moscou. Destes anos constam algumas montagens acadêmicas¹² que, conforme Marinis, evidenciam sem dúvida alguma seu caráter de ensaios juvenis, impregnados de intelectualismo.¹³

O segundo momento está associado ao início de seu trabalho no “Teatro das 13 filhas”, fundado em 1959, em Opole, Polônia, com a colaboração do escritor Ludwik Flaszen.¹⁴ Aqui, mesmo dentro de um certo ecletismo, já se podiam identificar “ainda que em estado embrionário, alguns dos elementos-chaves ao redor dos quais girará, se radicalizando cada vez mais, toda a investigação posterior de Grotowski: a autonomia do teatro em relação à matriz literária [...]; o protagonismo do ator e sua expressão física; o contato com o espectador”.¹⁵ Seu grupo realizou apresentações em Opole e em turnês pela Polônia. Entre os primeiros espetáculos se encontram: *Orfeu*, segundo Cocteau (1959), *Caim*, segundo Byron (1960), *Mistério Bufo*, segundo Maiakosvski (1960), *Sakuntala*, segundo Kalidasa (1960), e *Os antepassados (Forefathers’ Eve)*, segundo Mickiewicz (1961).¹⁶

No período dos espetáculos, pode-se identificar um terceiro momento, que corresponde ao período de 1962 a 1969, quando passa a investigar e a explorar a base fundamental da comunicação teatral, criando, ainda em Opole, o *Teatro Laboratório*. Em 1965, a ênfase do teatro de Grotowski é oficialmente reconhecida quando o grupo muda-se para a cidade de Wrocław, capital cultural da Polônia Oriental, ampliando o nome para *Teatro Laboratório – Instituto de Investigação do Ator*. A ênfase naquele momento não era tanto a produção de espetáculos; passa a dedicar mais tempo à investigação, estabelecendo pesquisas metodológicas em torno de objetivos definidos de forma científica (estando ciente de que o âmbito teatral não é científico e nele nem tudo pode ser definido). Nesse período, a poética do

¹² *As cadeiras*, de Ionesco, em 1957; *Tio Vânia*, de Tchecov, em 1958; *Fausto*, de Goethe, em 1960.

¹³ MARINIS. Op. cit., p. 94.

¹⁴ Flaszen, conforme Jennifer Kumiega, era crítico literário e teatral, além de autor, e sua função oficial era de conselheiro literário nos trabalhos de Grotowski. A pesquisadora destaca que, no entanto, a função que ele desempenhou foi fundamental para o desenvolvimento dos conceitos teóricos que motivaram os experimentos teatrais. “Grotowski considera a função de Flaszen, a qual compara a de ‘advogado do diabo’, absolutamente essencial e uma intuição teatral orientada para a investigação”. (KUMIEGA. Op. cit., p. 239.)

¹⁵ MARINIS. Op. cit., p. 94.

¹⁶ O próprio Grotowski utilizava a expressão “segundo”, ao invés “de”, para manifestar sua autonomia sobre a obra dos dramaturgos.

Teatro Pobre e as experimentações sobre o trabalho do ator chegam ao apogeu e conquistam a aceitação internacional com alguns espetáculos que são apresentados fora da Polônia. Foram montados os seguintes espetáculos: *Kordian*, segundo Slowacki (1962), *Akropolis*, segundo Wyspianski (1962, tendo cinco variantes até 1967), *A trágica história do Dr. Fausto*, segundo Marlow (1963), *Estudos sobre Hamlet*, segundo Shakespeare e Wyspianski (1964), *O príncipe constante*, segundo Calderón e Slowacki (1965, com outras duas variações no mesmo ano – este espetáculo realizou diversas turnês pela Europa e América, sendo o que tornou o trabalho de Grotowski mundialmente conhecido), *Apocalysis cum figuris*, montagem envolvendo fragmentos de textos de diversos autores, como a Bíblia, T. S. Eliot, Dostoievski e Simone Weil (1968-1969, tendo sucessivas versões até 1980).

O segundo período é o *Parateatral* ou *Teatro Participativo*. Após voltar de uma longa estadia na Índia, Grotowski, aos 39 anos, anuncia que não voltará a preparar novos espetáculos. “Ao invés de repetir suas conquistas anteriores, Grotowski preferiu mudar sua atividade profissional para áreas inexploradas até ali, na interseção entre a *performance*, a antropologia e os estudos rituais”.¹⁷ Ele interrompeu então a atividade teatral propriamente dita para dedicar-se a investigações referentes à intercomunicação e ao encontro entre as pessoas, sendo o encontro, a reunião, o foco central. Em 1970, enquanto participava do Festival da América Latina na Colômbia, esclareceu: “na minha vida, este é um momento crucial. O que é teatro, ‘técnica’, metodologia, está ultrapassado para mim. O que há anos tendia em mim para outros horizontes, acaba de chegar ao auge. [...] já respiro outro ar. Meus pés já tocam outro solo e outro apelo aguilhoa os meus sentidos”.¹⁸

A partir de então, não serão criados novos espetáculos para o público. Paralelamente às apresentações de *Apocalysis cum figuris*, que se estenderão por vários anos, Grotowski reúne um grupo de pessoas que passam a trabalhar nas pesquisas parateatrais. Pelo resto de sua vida, as relações com uma audiência corresponderão a, no máximo, demonstrações dos trabalhos e pesquisas realizadas. Também se tornarão escassas informações sobre suas pesquisas, consistindo em relatos não muito objetivos de participantes externos ocasionais e palestras eventualmente proferidas. Essa fase se estende durante toda a década de 1970, especialmente entre 1975 e 1979.

Além dos integrantes do período dos espetáculos, foram incluídas pessoas novas: atores, músicos, pintores, psicólogos, psiquiatras, sociólogos, antropólogos, estudantes etc. Os eventos eram cuidadosamente estruturados e duravam dias, às vezes semanas, ocorrendo em espaços fechados ou em florestas e montanhas. Robert Findlay diz que “Grotowski insistiu que tais projetos não deveriam ser considerados treinamento de ator, psicoterapia, misticismo

¹⁷ WOLFORD, L. General Introduction - Ariadne's Thread: Grotowski's journey through the theatre. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge; TDR Series, 1997. p. 3.

¹⁸ GROTOWSKI, J. Dia santo e outros textos. Apostila organizada e traduzida por: José Ronaldo Faleiro. Biblioteca do CEART / UDESC, Florianópolis, [1992?]. p. 25.

secular ou, necessariamente, arte *per se*. Disse que as experiências simplesmente criavam um meio de possibilitar a indivíduos criativos uma *reunião* em uma atmosfera cuidadosamente estruturada para esses encontros”.¹⁹

O terceiro período está relacionado ao *Teatro das Fontes* ou *Teatro das Origens* que corresponde ao período de 1976 a 1982, quando Grotowski se propõe a recuperar interesses antropológicos e histórico-religiosos que sempre cultivou, dedicando-se ao homem e às suas técnicas de conduta, especialmente corporais. Marinis afirma que “considerando desta perspectiva, o teatro, daí em diante, só constitui *uma* destas técnicas, junto com os distintos rituais de transe e possessão, os métodos de oração e meditação, a *yoga* e o *Zen*, com suas respectivas concepções e práticas do corpo etc.”.²⁰ Nesse período, Grotowski empenhou-se em diversas expedições investigativas transculturais, perseguindo ritos arcaicos ainda vivos no Haiti, onde se aproximou do vodu, Bengala na Índia, lidando com a tradição dos bauls (*yoguis* e artistas), na Nigéria, com a tribo Yoruba, no México com os huicholes.²¹ Ele trabalhou com um grupo de pessoas provindas de culturas diversas, como Índia, Colômbia, Bengala, Haiti, Japão, Polônia, França, Alemanha, México e Estados Unidos.

Em 1982, Grotowski refugiou-se nos Estados Unidos, onde trabalhou na Universidade da Califórnia em Irvine. Ali empreendeu o programa *Objective Drama*, a quarta fase, considerada como uma fase de transição, entre 1982 e 1985. Trabalhando por meio de *workshops* com assistentes-instrutores oriundos também de diferentes culturas, junto a alunos da faculdade de teatro, artistas interessados e também especialistas de diversas ciências sociais, Grotowski se propõe a “uma investigação sobre a existência de ‘fragmentos performativos’ comuns aos diferentes grupos étnicos, culturais ou religiosos enquanto concernem ao ser humano como tal”,²² procurando identificar valores sobreindividuais, “fragmentos de atuação” que já existiam desde antes da separação da arte de outros campos da vida.²³

Durante esse período, em 1984 mais precisamente, Grotowski conheceu Thomas Richards, que à época era um ator em formação que começou a freqüentar os estágios ministrados por Grotowski. Richards foi escolhido pelo pesquisador polonês para ser seu “herdeiro espiritual”, o continuador de suas investigações, acompanhando Grotowski a partir de então.

O quinto período inicia-se em 1986 e é denominado de *A arte como veículo* (termo que Peter Brook utilizou para definir esse trabalho) ou *Artes Rituais*, considerado pelo próprio

¹⁹ FINDLAY, R. Grotowski's laboratory theatre – dissolution and diaspora. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge; TDR Series, 1997. p. 174.

²⁰ MARINIS. Op. cit., p. 97.

²¹ OSINSKI, Z. Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985). *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, número especial de homenaje a Grotowski, México, Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 96-113, jan. 1993, p. 96.

²² MARINIS. Op. cit., p. 97.

²³ OSINSKI. Op. cit., p. 97.

Grotowski como a etapa final de sua pesquisa. A partir de então, ele retira-se para Pontedera, interior da Itália, iniciando o *Workcenter of Jerzy Grotowski*,²⁴ trabalhando com Richards e outros dois assistentes. A *arte como veículo* é definida por Grotowski como a extremidade oposta à *arte como representação*, em uma corrente da *performing arts*. Imaginando o teatro em uma extremidade e a arte como veículo em outra, aponta fases intermediárias, como elos interligados de uma mesma corrente, o que leva a concluirmos, como Dorys Calvert, que “o trabalho de Grotowski, posterior a 1970, permanece dentro da esfera teatral; o que mudou foi a direção de sua pesquisa”.²⁵ Calvert salienta ainda que “o termo ‘veículo’ já indica um movimento, uma intenção, um caminho que aponta para uma meta situada fora dos limites do campo artístico. De outro lado, trata-se, ainda, de manifestação artística”.²⁶

Pesquisadores como Peter Brook, Lisa Wolford e Marco de Marinis destacam significativamente que os elementos aos quais Grotowski passa a dedicar-se já estavam presentes ao longo de seu processo, consistindo, portanto, numa redefinição do foco de pesquisa.

Em uma observação mais atenta não é difícil descobrir em sua evolução de mais de trinta anos, uma continuidade substancial no que se refere aos objetivos de fundo, que definitivamente sempre estiveram relacionados com o homem e com sua viagem para a verdade através de um processo de autorrevelação total, que vai além da máscara do cotidiano, do social e do cultural.²⁷

A condição do homem (ator ou não) e a relação entre os homens são interesses que acompanham Grotowski. “Interesso-me pelo ator porque ele é um ser humano”,²⁸ já dizia em 1967. O teatro poderia ser, então, colocado como um espaço que apresenta determinadas condições que favorecem certos aspectos, sendo, portanto, “um meio e um momento, que por mais importante que seja, está dentro de uma trajetória cognitiva muito mais ampla”.²⁹ Osinski chama a atenção ao fato de que Grotowski desenvolveu ao longo de sua vida investigações em duas direções simultâneas: “a pessoal, interna, esotérica, para ele mesmo e eventualmente algumas outras pessoas, e a externa, pública, esotérica. Essa primeira vertente constitui sempre a base de seu trabalho, mais ou menos oculta para o exterior”.³⁰ Não é, portanto, um abrupto abandono do teatro que Grotowski empreende, antes uma opção por explorar os aspectos ocultos. Se considerarmos em traços gerais, poderemos identificar que nas fases pós-espetaculares ele, num primeiro momento, aprofunda o encontro e, num segundo, busca a precisão e o detalhe – ambos aspectos pertencentes a suas investigações no período do Teatro Pobre.

²⁴ Em 1996, Grotowski muda o nome para *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

²⁵ CALVERT, D. Heranças de Grotowski. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, Rio Arte, n. 13, p. 89-96, abr.-jun. 2002, p. 91.

²⁶ CALVERT. Op. cit., p. 91.

²⁷ MARINIS. Op. cit., p. 98.

²⁸ GROTOWSKI, 1971. Op. cit., p. 81.

²⁹ MARINIS. Op. cit., p. 98.

³⁰ OSINSKI, Op. cit., p. 105.

De forma elucidativa, Wolford apresenta as motivações proferidas pelo próprio Grotowski sobre sua entrada no teatro, o que, definitivamente, permite uma melhor compreensão da sua trajetória:

Grotowski via as várias fases de sua obra unidas por certos desejos e perguntas consistentes, sublinhando interesses que o fascinavam desde a infância, muito antes de ele ter sequer pensado em desenvolver um trabalho no campo do teatro. Na verdade, Grotowski afirmava que foi quase por acaso que ele escolheu a carreira do teatro. Quando chegou a época dele ingressar na universidade, ele estava decidindo entre três campos diferentes que julgava lhe oferecerem mais ou menos as mesmas oportunidades para ir atrás de seus interesses centrais: teatro, sânscrito e psicologia. O exame de admissão para a faculdade de teatro foi agendado primeiro, e quando Grotowski (ao contrário de suas próprias expectativas) passou para o curso de teatro, ele resolveu se matricular. Grotowski sugere que os impulsos por trás da sua obra teriam sido os mesmos, mesmo que ele tivesse decidido seguir carreira em outra área.^{31, 32}

A arte como veículo tem como meta o impacto sobre o atuante, e não o espectador (como a arte para representação): “a montagem não pretende atingir a percepção dos espectadores, mas as pessoas que a fazem”.³³ O trabalho está baseado na exploração de canções vibratórias ligadas a práticas rituais afro-caribenhas, visando provocar transformações de energia. Os atuantes empenham-se em uma montagem, em ações detalhadas e precisas de “grande competência artesanal” que não visam ser apresentadas para espectadores. O objetivo de pôr o corpo em estado de obediência e desafiar o corpo, criando a *Action* (“uma estrutura performática ainda em pleno desenvolvimento, em que cada integrante possui uma partitura bem definida e detalhada de ações físicas conduzidas por algumas canções tradicionais”)³⁴ desenvolve-se em trabalhos sistemáticos seis dias por semana, de oito a catorze horas por dia, com o objetivo de “alcançar o que Grotowski chama de verticalidade, isto é, uma transformação qualitativa da energia vital que implica uma modificação do estatuto ontológico do agente”.³⁵

Embora não destinado a espectadores, o trabalho de Pontedera era aberto de tempos em tempos para “testemunhas”, especialistas e artistas convidados, assim como muitos grupos teatrais (segundo Wolford,³⁶ cerca de 150 companhias até 1996), promovendo a discussão e estabelecendo uma dinâmica de compartilhar. As pesquisas, dessa maneira, mantêm uma relação viva com o campo teatral. Grotowski advoga sobre isso:

Com *a arte como veículo*, somos somente uma extremidade da longa cadeia e esta extremidade tem que permanecer em contato – de um ou outro modo – com a outra extremidade que é *a arte como representação*. Ambas extremidades pertencem à mesma ampla família. Deve existir a possibilidade de

³¹ WOLFORD. Op. cit., p. 6.

³² Grotowski fez esse comentário durante um encontro em La Rotta, Itália, no dia 9 de agosto de 1995, para um pequeno grupo que tinha testemunhado o trabalho da equipe de pesquisa de Pontedera, na noite anterior.

³³ GROTOWSKI, J. De la compañía teatral a El arte como vehículo. *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, número especial de homenaje a Grotowski, México, Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 4-17, jan. 1993, p. 7.

³⁴ CALVERT. Op. cit., p. 96.

³⁵ CALVERT. Op. cit., p. 92.

³⁶ WOLFORD. Op. cit., p. 14.

uma passagem: de descobertas técnicas, da consciência artesanal... Tudo isto tem que poder passar, se não queremos estar completamente cortados do mundo.³⁷

A preocupação em propor questões ao teatro e não impor absolutos sempre acompanhou Grotowski – não se pode impor a verdade de cada um.

Em 1999, Grotowski, que já estava enfermo havia vários anos, veio a falecer. No Brasil ainda existe um grande desconhecimento sobre as fases posteriores à de representação, por existir uma certa carência de publicações a respeito.

A figura de Grotowski também suscita uma certa mitificação, não só no Brasil, o que decorre obviamente de alguns fatos que alimentam uma certa “nobreza heróica” do encenador, como a negação da vida comum/profana por uma dedicada a uma causa de elevação do homem, uma espécie de negação dos “prazeres do mundo” (uma bem sucedida carreira teatral de rápido reconhecimento mundial como a que estava se consolidando). Pode-se associar a isso a tendência ao retiro, como Pontedera, onde Grotowski poderia se colocar em contato maior com sua “crença”. A mitificação também está obviamente ligada à abordagem de aspectos metafísicos, e por isso, é de mais difícil objetivação.

Seja como for, importa não perpetuarmos uma imagem idealizada de Grotowski, tampouco empreender um processo de apropriação de suas pesquisas, mas compreender suas contribuições para enriquecer nosso entendimento sobre a arte e sua função em nosso tempo, em nosso país.

Referências

- BIELSKI, J. Capital en la escena del siglo. *Revista ADE Teatro*, Madrid, n. 74, p. 9, jan.-mar. 1999.
- BROOK, P. Grotowski, el arte como vehículo. *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*: número especial de homenaje a Grotowski, México, Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 80-81, jan. 1993.
- CALVERT, D. Heranças de Grotowski. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, Rio Arte, n. 13, p. 89-96, abr.-jun. 2002.
- CLURMAN, H. Jerzy Grotowski. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 161-164.
- FINDLAY, R. Grotowski's laboratory theatre – dissolution and diaspora. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 172-188.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Dia santo e outros textos*. Apostila organizada e traduzida por: José Ronaldo Faleiro. Florianópolis: Biblioteca do CEART / UDESC, [1992?].
- _____. De la compañía teatral a El arte como vehículo. *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*, número especial de homenaje a Grotowski, México, Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 4-17, jan. 1993.

³⁷ GROTOWSKI, 1993. Op. cit., p. 16.

- KOTT, J. Why should I take part in the sacred dance?. In: WOLFORD, L.; SCHECHNER, R. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997. p. 134-140.
- KUMIEGA, J. El teatro laboratorio de Grotowski. In: BRAUN, Edward. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1986. p. 239-249.
- MARINIS, M. de. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988.
- OSINSKI, Z. Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985). *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, número especial de homenaje a Grotowski, México, Escenología, año 3, n. 11-12, p. 96-113, jan. 1993.
- SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge/TDR Series, 1997.
- WOLFORD, L. General Introduction - Ariadne's Thread: Grotowski's journey through the theatre. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Org.) *The Grotowski sourcebook*. Londres; Nova Iorque: Routledge; TDR Series, 1997. p. 1-19.