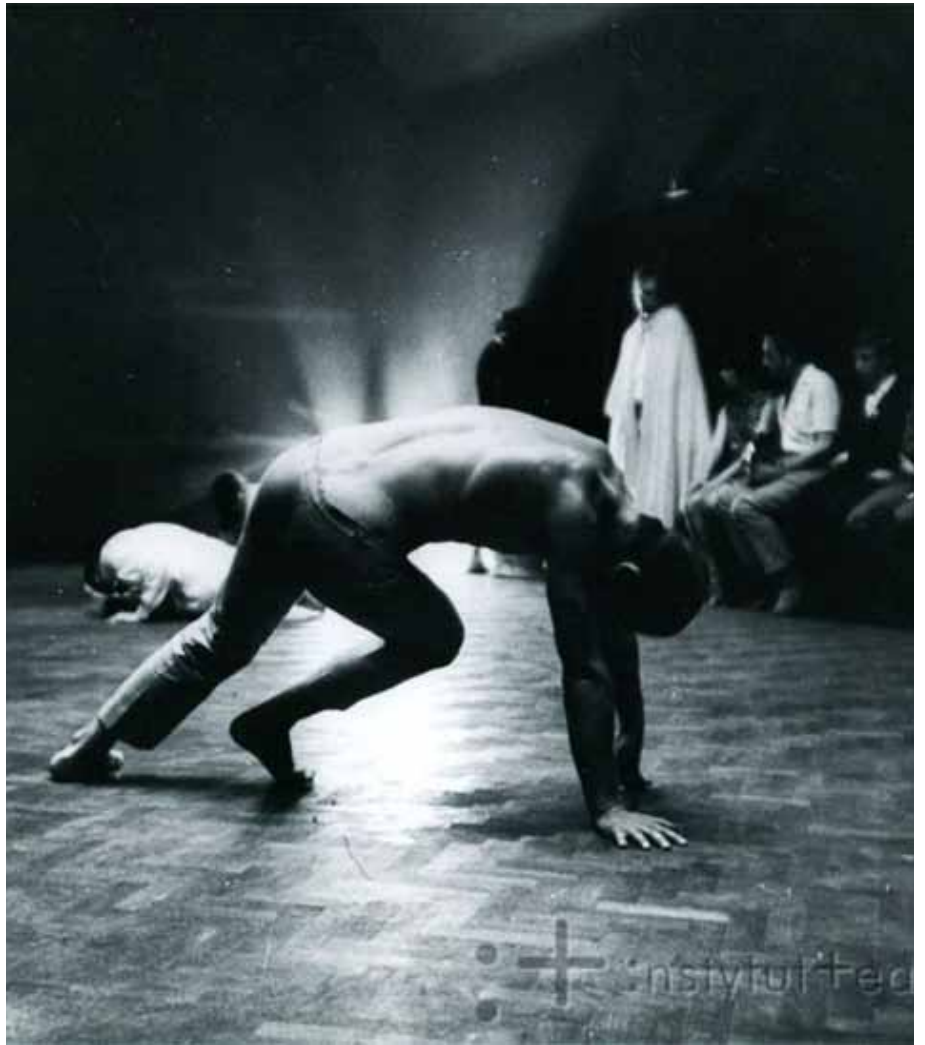


Apocalypsis cum figuris: uma peça parateatral?



Apocalypsis cum figuris, 1969.

Lidia Olinto

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É também atriz e diretora teatral. lidiaolinto@gmail.com

Apocalypsis cum figuris: uma peça parateatral?*

Apocalypsis cum figuris: a paratheatrical play?

Lidia Olinto

RESUMO

Apocalypsis cum figuris (1969) foi o último espetáculo produzido pelo grupo polonês Teatro Laboratório, sob a direção de Jerzy Grotowski. A peça apresenta muitas particularidades ligadas tanto ao momento histórico-cultural específico em que foi criada quanto ao desenvolvimento das pesquisas do referido grupo. Nessa montagem, operou-se uma série de rompimentos com as convenções teatrais da época, processo que culminou com o parateatro, movimento artístico que propunha rupturas ainda mais radicais e o abandono da produção de espetáculos. Este artigo explora as especificidades de *Apocalypsis*, evidenciando, na medida do possível, como nela foram realizadas importantes mudanças pragmáticas que se entrelaçariam às investigações parateatrais da década de setenta.

PALAVRAS-CHAVE: Grotowski; atuação; contracultura.

ABSTRACT

Apocalypsis cum figuris (1969) was the last production of the Polish group Laboratory Theatre, directed by Jerzy Grotowski. This play has a number of particularities associated with both the specific historical / cultural moment when it was created and the development of the group's research. This production breaks with a number of theatrical conventions of its time, process that culminated in the parateater, artistic movement that proposed even more extreme ruptures and discontinuing productions. This article explores *Apocalypsis* specificities, highlighting as much as possible the way it introduced important pragmatic changes that would interweave with the 70's paratheatrical investigation.

KEYWORDS: Grotowski; acting; counter-culture.

* Este artigo foi elaborado a partir do cotejo de duas descrições do espetáculo feitas por Konstanty Puzyna e Jennifer Kumiega e da análise do registro em vídeo do espetáculo (1981) e de uma série de relatos do processo de montagem e das modificações que ele sofreu ao longo dos quase treze anos em que foi apresentado, entre os quais se destacam as descrições de Jerzy Grotowski reunidas no texto *Sobre a gênese de Apocalypsis* (1969/1970), a entrevista *Conversations with Ludwik Flaszen* (1978) e outros depoimentos de membros do Teatro Laboratório bem como comentários de críticos especializados. A pesquisa desenvolvida contou com auxílio financeiro da Fapesp.



Apocalypsis cum figuris (1969) foi o último espetáculo produzido pelo grupo polonês Teatro Laboratório, sob a direção de Jerzy Grotowski, destacou-se na trajetória desse grupo e na história do teatro euro-americano, pelas peculiaridades que diferenciaram essa montagem das produções precedentes e pela série de rupturas que articulava frente às convenções teatrais da época.¹ Segundo relata Kumiega: “*Apocalypsis* foi inquestionavelmente uma das produções teatrais mais importantes do século XX. E também um exemplo de um tipo particular de construção teatral que se tornou convencional, nos anos setenta, entre pequenos grupos da Europa e da América, os quais utilizavam como base para seu trabalho os princípios

do Teatro Laboratório”.² De todas as montagens do Teatro Laboratório, *Apocalypsis* foi a mais longeva, tendo ficado por volta de doze anos em cartaz, e apresentada em diversos locais do mundo, sendo que, na maior parte desse tempo, foi o único espetáculo no repertório do grupo, enquanto, paralelamente, já se empreendiam as pesquisas experimentais da fase denominada parateatro.

Vale ressaltar, inclusive, que a peça foi utilizada como uma espécie de “ponte” para o parateatro, servindo, por exemplo, para selecionar, entre a audiência, participantes que pudessem integrar as atividades parateatrais. O crítico Burzynski conta que um cartaz escrito à mão, pendurado no guarda-roupa da entrada da sede do Teatro Laboratório, em Wrocław (Polônia), assinado por Grotowski, dizia: “Se você quiser nos encontrar no período de treinamento parateatral permaneça no auditório depois da apresentação de *Apocalypsis*”.³

Além desse cartaz-convite, como relata Kumiega, após as apresentações da peça, o elenco também convidava pessoalmente alguns membros da plateia a permanecerem na sala para uma conversa sobre o trabalho parateatral e sobre as possibilidades de acesso ao *Special Project*, nome dado ao primeiro projeto parateatral.⁴ Durante a década de setenta, as muitas palestras públicas dadas por Grotowski em diversos países (Estados Unidos, Canadá, Austrália, Japão e Nova Zelândia), além de divulgarem os princípios filosóficos e pragmáticos norteadores do Parateatro, serviam para organizar temporadas de *Apocalypsis* e encontrar locais propícios onde poderiam ser realizadas as atividades parateatrais.⁵

Por isso, esse espetáculo, como última produção teatral do Teatro Laboratório, deve ser visto como um ponto de mudança importante no percurso de Grotowski, pois representou, ao mesmo tempo, uma transição e um reflexo das investigações parateatrais, das quais o espetáculo foi contemporâneo, até deixar de ser apresentado por volta de 1981, devido principalmente à morte de Antoni Jaholkowski – ator do grupo desde sua fundação e que, nesse espetáculo, fazia o papel de Simão Pedro (Szymon Piotr, em polonês).

***Apocalypsis* e o parateatro: experimentações entrelaçadas**

Tanto *Apocalypsis* quanto o parateatro fazem parte de um contexto histórico-cultural específico: o período da contracultura. A contracultura pode ser compreendida como uma atitude crítica em relação à ordem dominante ou ao *status quo*, atitude identificável em vários fenômenos culturais ao longo da história, como analisaram Ken Goffman e Dan Joy.⁶ No entanto, no seu sentido mais comumente aceito, a contracultura foi um movimento social, político e artístico do século XX que se caracterizava pela contestação radical das camadas jovens à tecnocracia, ao cientificismo e ao capitalismo e por seu caráter libertário extremo. Tratou-se de um período transformador não só para o campo teatral, como para todos os campos artísticos, e cujo ápice se deu nos anos 1960 e início dos anos 1970.

Embora tenha sido um movimento relativamente global – principalmente nos Estados Unidos e na Europa, e posteriormente na América Latina – a forma como a contracultura se manifestou em cada país ou região evidentemente variou de acordo com as conjunturas específicas da cada lugar. Por exemplo, enquanto nos Estados Unidos “a juventude americana mostrava-se mais sensível a novas formas de contestação, menos

¹ No campo das Artes Cênicas, Jerzy Grotowski (1933-1999) foi, sem dúvida, um dos mais importantes artistas e pesquisadores século XX. Como afirmou Peter Brook, no que se refere à investigação dos processos psicofísicos do ator, a contribuição metodológica de Grotowski é impar, e, talvez, só possa ser comparada à de Stanislavski. A edição de *Towards a poor theatre* teve historicamente um papel crucial na medida em que se tornou o principal veículo de divulgação internacional das ideias inovadoras de Grotowski, transformando-se em uma espécie de “bíblia do teatro moderno”. OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski's laboratory*. Warsaw: Interpress Publishers, 1979, p. 89.

² KUMIEGA, Jennifer. *The theater of Jerzy Grotowski*. London and New York: Methuen, 1985, p. 87.

³ GROTOWSKI, Jerzy *apud* BURZYNSKI, Tadeusz. Grotowski exit from theatre. *The theatre in Poland*, n. 7, Varsóvia, 1975, p. 15.

⁴ Ver KUMIEGA, Jennifer. *The theater of Jerzy Grotowski*, *op.cit.*, p. 170. Segundo Tadeusz Burzynski, o *Special Project* poderia ser definido, sinteticamente, como um curso de longa duração ou um experimento, no qual os antigos membros do Teatro Laboratório, junto aos novos participantes, exploravam a criatividade humana através da atividade orgânica, migrando, assim, “entre as esferas da atuação teatral e da atuação na vida” BURZYNSKI, Tadeusz. Grotowski exit from theatre, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Os princípios norteadores do parateatro foram compilados, transcritos e articulados principalmente no texto intitulado “Holiday”, publicado em SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (orgs.). *The Grotowski sourcebook*. New York: Routledge, 1997.

⁶ Ver GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

⁷ Ver PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura?* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 40.

⁸ Faz-se referência aqui a grupos importantes no cenário cultural desse período histórico, tais como: o Living Theater de Judith Malina e Julien Beck, o La Mama de Ellen Stewart, o The Performance Group liderado por Richard Schechner, o The Open Theatre de Joseph Chaikin, o CIRT de Peter Brook, o Odin Teatret de Eugenio Barba, o Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine e, no Brasil, grupos como Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, e Asdrubal Trouxe o Trombone de Hamilton Vaz Pereira.

⁹ GROTOWSKI, Jerzy. Interview with Jerzy Grotowski. In: *International theatre informations*. Ohio: Ohio University Interlibrary Loan, 1976, p. 15.

¹⁰ Refere-se aqui aos textos: Meeting with Grotowski (1972), This holiday will become possible (1973), How one could live (1975), No play acting – Interview with Ryszard Cieslak (1975), Interview with Jerzy Grotowski (1976) e Holiday (1997). Ver SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (orgs.). *The Grotowski sourcebook*, op. cit.

¹¹ GROTOWSKI, Jerzy. Meeting with Grotowski. *The theatre in Poland*, n. 7, Varsóvia, Varsovie Author Agency, 1972, p. 8.

¹² GROTOWSKI, Jerzy. This holiday will become possible. *The Theatre in Poland*, n. 12, Varsóvia, Varsovie Author Agency, 1973, p. 6.

¹³ SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (orgs.). *The Grotowski sourcebook*, op. cit.

sistemáticas e menos explicitamente políticas”, na Europa, especialmente na França, a tradição da luta política de esquerda fez com a contracultura encontrasse um terreno fértil dentro de organizações estudantis institucionalizadas, processo que culminou no famoso episódio, Maio de 68, e com a formação da chamada Nova Esquerda.⁷

Também é possível apontar diferenças entre a contracultura nos países europeus ocidentais e aqueles que se encontravam sob o domínio da União Soviética, como foi o caso da Polônia. Como é de se supor, o regime totalitário comunista fez com que a contracultura despontasse de modo comparativamente menos agressivo e subversivo que nos países democráticos, até porque toda produção artística era subvencionada e controlada pelo Estado.

Dentro do contexto mais amplo da contracultura, importantes artistas e companhias da Europa e das Américas⁸, dentre eles o Teatro Laboratório, passaram a enxergar o fazer teatral, menos como obra de valor estético e conceitual, e mais enfaticamente como um lugar de comunhão e de interação entre seres humanos. Nas palavras de Grotowski: “as questões de ordem estética não são levadas em consideração”, quando se referia ao trabalho realizado pelo Teatro Laboratório naquele momento.⁹ Nesse sentido, vê-se, então, uma grande centralidade dada à noção de encontro, muito enfatizada nos textos produzidos pelo Teatro Laboratório durante a década de 1970.¹⁰ Por exemplo, na passagem que Grotowski afirma que “o que parece ser mais importante para nós é nos revelarmos através de nossa própria vida ou através do encontro com outras pessoas, através de nossa habilidade ou desabilidade para ter encontros autênticos com outros”.¹¹

Desse modo, alinhado com o pensamento contracultural da época, o parateatro representou não só dentro da Polônia, mas internacionalmente também, um ponto de ruptura com o modelo tradicional de teatro vigente, propondo uma série de mudanças radicais no modo de conceber e praticar a arte teatral. Dentre as mudanças propostas pelas investigações parateatrais destacavam-se: a eliminação da separação entre artistas e espectadores, a problematização da divisão clara de tarefas entre diretor e atores, e também renúncia da necessidade de finalizar uma obra artística.

No parateatro, Grotowski e seus companheiros reuniam-se na sede do Teatro Laboratório ou em outros locais (fazendas, bosques, casarões antigos e até um castelo abandonado) para realizar uma série de práticas e exercícios psicofísicos que tinham como propósito principal desbloquear os impulsos orgânicos dos participantes. Como sintetizou Grotowski, em 1972, num seminário na França: “O que nós temos procurado ao longo desses anos se resume no seguinte: como alguém pode se lançar no fazer com toda sua vida, pele, corpo, tudo. O teatro tem sido – eu penso – o lugar da maestria do fingimento, dos esconderijos, das aparências. [...] mas a necessidade de hoje é o reverso disso. E é isso que nos estamos procurando”.¹²

Percebendo as inúmeras aproximações que ligam a montagem de *Apocalypsis* às investigações parateatrais, a pesquisadora Motta-Lima problematizou a divisão feita por Schechner e Wolford na editoração do livro *The Grotowski sourcebook*, em que se separa os textos relativos à fase teatral (1957-1969) aos da fase parateatral (1969-1978).¹³ Segundo a visão da autora, essa divisão ofusca o profundo diálogo entre *Apocalypsis* e o parateatro, num entrelaçamento evidente não só pelo paralelismo temporal entre o percurso de existência de ambos, mas também pela presença de certas questões e matizes de trabalho comuns que conectam fortemente

essas duas experiências. “Creio que a datação da fase teatral, embora feita, ou ao menos corroborada, pelo próprio Grotowski, obscureceu a crise e a transição operada em *Apocalypsis*, e também a relação desse espetáculo com Holiday”.¹⁴

Além disso, como também apontou Motta-Lima, *Apocalypsis* tinha uma função política estratégica: ajudava a garantir que o grupo pudesse realizar as experimentações parateatrais sem sofrer possíveis repreensões ou retaliações por parte da comunidade artística e/ou por funcionários do governo polônês. As contínuas apresentações da peça mantinham publicamente ‘ativa’ a produção teatral do grupo, o que auxiliava na manutenção da legitimidade do Teatro Laboratório enquanto instituição cultural financiada pelo Estado, evitando, assim, que possíveis críticas ao isolamento e à restrição das atividades do parateatro provocassem o cancelamento do subsídio governamental.

Portanto, é presumível que o paralelismo com as atividades parateatrais tenha provocado, em *Apocalypsis*, durante sua longa trajetória de existência, certas transformações diretamente influenciadas pela nova etapa de pesquisa. Em 1974, Grotowski, inclusive, chegou a definir o espetáculo como “uma amostra” daquilo que ocorria entre os participantes do parateatro, evidenciando o profundo entrelaçamento entre o espetáculo e a nova fase do Teatro Laboratório.¹⁵ Como aponta Schechner: “O parateatro emergiu quase costurado à *Apocalypsis cum figuris*. Essa produção teve um difícil processo de criação como uma performance pública, porque sua ação fundamental tendia em direção à auto reflexão e ao tipo de encontro característicos do trabalho parateatral. *Apocalypsis* foi uma produção teatral que desejava ser um trabalho parateatral”.¹⁶ Nesse sentido, essa montagem deve ser considerada uma experimentação híbrida e fronteira entre duas etapas distintas do percurso de Grotowski e seus colaboradores. Suas singularidades podem demonstrar o quanto ela ainda estava vinculada às diretrizes principais da fase teatral, como uma forma de radicalização das buscas realizadas naquele período (principalmente a partir de 1962). E, simultaneamente, essas mesmas singularidades também se mostram como aspectos propulsores das necessidades que engendraram a forte ruptura das propostas parateatrais. “Eu sinto – afirmou Grotowski – que *Apocalypsis cum figuris* foi um novo estágio para minha pesquisa. Nós cruzamos certas barreiras”.¹⁷ Esse ‘cruzar barreiras’ está relacionado a uma série de transformações operadas nesse espetáculo – relativas ao modo de conceber o fazer artístico e a certa diluição dos papéis convencionais de ator, diretor e espectador; processo de transição rumo ao parateatro, que levará Grotowski a abandonar definitivamente, não o teatro em si, mas a produção de novos espetáculos.

A influência da contracultura: rupturas com o modelo de teatro tradicional

Um dos aspectos de transitoriedade que caracterizaram, em particular, a montagem de *Apocalypsis* diz respeito ao modo como foi dramaturgicamente elaborado. Diferentemente das montagens anteriores do Teatro Laboratório, que tinham como ponto de partida um texto dramático, selecionado antes que os ensaios começassem, nesse espetáculo, o texto proferido pelos atores em cena se constituía em uma coletânea de fragmentos de fontes diversas – passagens da Bíblia, trechos de T.S. Eliot, *Irmãos*

¹⁴ MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski*. Tese (Doutorado em Teatro) – UniRio, Rio de Janeiro, 2008, p. 15. O termo Holiday foi um dos nomes dados à principal atividade parateatral realizada de 1970 até 1974, além do título dado ao texto que compilava três palestras dadas por Grotowski entre 1970 e 1972, e que resumia o pensamento filosófico e pragmático que guiava as pesquisas parateatrais. Cf. SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (orgs.). *The Grotowski sourcebook*, op. cit.

¹⁵ GROTOWSKI apud MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques*, op.cit., p. 333.

¹⁶ SCHECHNER, Richard. Introduction to Part II: paratheatre, 1969-78, and Theatre of Sources. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (orgs.). *The Grotowski sourcebook*, op. cit., p. 207.

¹⁷ GROTOWSKI, Jerzy apud MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques*, op.cit., p. 207.

¹⁸ GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a gênese da *Apocalypsis*. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 194.

¹⁹ PUZYNA, Konstanty. A myth vivisected: Grotowski's *Apocalypsis*. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (orgs.). *The Grotowski sourcebook, op.cit.*, p. 88.

²⁰ GROTOWSKI, Jerzy *apud* OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski's laboratory, op. cit.*, p. 59.

Karamazov de Dostoievski e Simone Weil – escolhidas apenas ao final do processo. Como foi descrito no texto do programa do espetáculo, e também comentado por Flaszen (1978), diretor literário do grupo, essa coletânea de fragmentos textuais se configurou como uma opção definitiva na elaboração da peça somente seis semanas antes da primeira apresentação pública, depois de um longo processo de três anos de criação. No entanto, pela descrição feita por Grotowski (1970), se pode notar que a temática bíblica do espetáculo – uma fictícia segunda vinda de Jesus Cristo – já estava de alguma maneira presente antes do momento em que os textos literários de Eliot, Dostoievski e Weil foram escolhidos para serem costurados à composição final. Mas, pode-se afirmar que a tessitura dramática da peça, sob a alcunha de *Apocalypsis cum figuris*, foi somente gerada após aproximadamente trinta meses, selecionando-se e colando-se trechos das improvisações executadas pelos atores. Por isso, “a fonte desse trabalho foi a criação dos atores. Considero que em nenhum dos nossos espetáculos a criação dos atores tenha sido tão evidente”.¹⁸

Os fragmentos de textos utilizados, se analisados em conjunto e isolados dos demais elementos da encenação (iluminação, adereços, figurino, e, principalmente, as ações psicofísicas dos atores), não se articulavam em uma unidade de sentido única e facilmente reconhecível, e, conseqüentemente, não constituíam um enredo dramático linear, cujo início, meio e fim estariam claramente definidos ou mesmo fragmentários, e cujas partes estariam segmentadas e desordenadas, porém ainda presentes. Desse modo, a “colagem de textos” criada para a peça estava tão intrinsecamente relacionada às ações realizadas pelos atores que sua compreensão como um todo só se torna viável se acrescida da descrição detalhada das ações psicofísicas dos atores. Como explica o crítico polonês Puzyna: “Os textos não foram colocados juntos para formarem um enredo; eles foram simplesmente agrupados lá como um dos elementos de apoio. Toda a tessitura do ‘poema de palco’ de Grotowski foi inteiramente costurada a partir daquilo que seus atores fazem e experenciam em cena”.¹⁹

Apocalypsis representaria, por um lado, uma radicalização comparativamente maior de um dos princípios do “teatro pobre”: a busca pela autonomia do fenômeno teatral frente à literatura dramática. “Em *Apocalypsis* – explica Grotowski – nós nos afastamos da Literatura. Não era uma montagem de textos, mas sim algo que surgiu durante os ensaios através da improvisação”.²⁰ Por isso, na descrição do espetáculo, tarefa na qual se empenharam Puzyna e Kumiega, a transcrição dos fragmentos de textos foi diretamente articulada com a exposição minuciosa do que era feito pelos atores em cena, antes, durante e depois cada bloco de falas.

Entretanto, essa não submissão à literatura dramática não deve ser enxergada como uma negação do papel do texto dentro da criação teatral no Teatro Laboratório. Como é descrito no programa da peça, ao final do processo de montagem de *Apocalypsis*, Grotowski e seus colaboradores selecionaram os fragmentos referidos acima para serem articulados à composição dos atores, elaborada através de improvisações livres e estudos pré-estruturados, os chamados “*études*”. Essa atitude demonstra a permanência de uma função concreta para o texto e dá margem para se enxergar ainda algum grau de ‘dependência’ em relação à Literatura.

Walter Kerr, crítico do *New York Times*, em seu artigo, indaga ao leitor sobre a real necessidade dessa inserção textual, acusando Grotowski de “substituir por materiais literários aquilo que era dito por seus atores em



impulso”.²¹ Tendo como parâmetro de comparação a chamada ‘criação coletiva’, metodologia de criação muito em voga na década de 1970, na qual as falas ditas em cena foram elaboradas, em sua maioria, pelos próprios atores, o tipo de composição dramática escolhido para *Apocalypsis* seria comparativamente mais próximo ao modelo convencional, no qual o texto proferido pelos atores, geralmente selecionado pelo diretor da montagem, é da autoria de outra pessoa (dramaturgo ou escritor). Por isso, no ponto de vista de Kerr, a seleção de fragmentos de textos canônicos da literatura mundial seria uma espécie de ‘empecilho’ para uma criação atoral mais genuína e livre, pois a escolha por essa seleção implicaria numa menor autoralidade dos atores em relação às falas ditas por eles em cena.

No entanto, observando essa inserção de materiais sob outro prisma é possível identificar a presença de fontes literárias como um elemento funcional no processo de criação do ator, servindo para o desencadeamento de reações psicofísicas, ou seja, como “detonador” de impulsos e associações pessoais no ator, como um instrumento para reelaborar as próprias experiências do ator dentro do fazer artístico.

Nessa perspectiva, o texto, mesmo que em fragmentos relativamente desconexos, não substituiria uma elaboração textual genuína do ator, nem manipularia sua criação cênica; ele antes operaria como um dos canais através dos quais o ator processaria as ignições psicofísicas de sua composição cênica. Nesse sentido, enfatiza Motta-Lima: “O que quero pontuar é que a escolha do texto dramático – ou mesmo a escolha dos fragmentos ditos em *Apocalypsis cum figuris* – e a distribuição dos personagens – ou a criação deles ao longo dos ensaios, em *Ap* – tiveram um papel importante no desencadeamento dos processos criativos/existenciais dos atores”.²²

Em relação à construção das personagens em *Apocalypsis*, diferentemente da maneira como se procedia anteriormente, não houve uma divisão dos papéis feita *a priori*, tendo sido esses desenvolvidos pelos próprios atores ao longo do processo de criação. Nas produções anteriores, como expõe Flaszén em 1978, os personagens eram divididos entre os atores do grupo, mais ou menos como acontecia tradicionalmente no teatro ocidental. A grande diferença na abordagem proposta por Grotowski estava no modo como os atores se relacionavam com o papel dramático enquanto uma estrutura textual objetiva. No caso do Teatro Laboratório, a partir de certo momento da fase teatral (1963), a personagem passou a ser vista como um instrumento para a “auto-penetração” do ator, num sentido psicológico, ou seja, como um canal que possibilitava a exploração de suas experiências íntimas como base e foco principal da criação, ou, nas palavras de Grotowski, a personagem seria “um instrumento para fazer um corte transversal de si mesmo, uma análise de si mesmo”, processo esse que foi sintetizado pela expressão “personagem como bisturi”, muita vezes acionada por Grotowski nos textos de 1963 a 1965.²³ “Os papéis existem – comentou Flaszén –, mas eles eram como andaimes que permitiam ao ator ir além do personagem em direção ao ato total de auto-revelação, ir além do papel teatral para o papel na vida cotidiana”.²⁴

Já em “*Apocalypsis* tudo foi completamente diferente. [...] Não havia personagem ‘dramático’ nem um papel coerente”.²⁵ O que se manteve em *Apocalypsis*, portanto, foi a perspectiva do trabalho sobre si, já presente anteriormente, só que abordada de maneira relativamente mais direta, sem o intermédio de uma unidade dramática preexistente, ou seja, sem uma personagem ficcional que fosse definida no início do processo de criação.

²¹ KERR, Walter. Grotowski right – Did the word come last? In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (orgs.). *The Grotowski sourcebook*, op.cit., p. 155.

²² MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques*, op.cit., p. 115.

²³ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 182. O termo ‘autopenetração’ foi utilizado pela primeira vez por Eugenio Barba, no texto de 1964, feito no formato de uma entrevista com Grotowski, intitulado “O novo testamento do teatro” publicado no livro *Em busca de um teatro pobre*. Trata-se de um dos termos encontrados por Barba, na época assistente de Grotowski, para caracterizar e sintetizar a dimensão psíquica envolvida no trabalho do ator, que era desenvolvido pelo grupo liderado por Grotowski, naquele período específico (1963-1965). A autopenetração seria entendida como um processo análogo ao de autoanálise e, teria, dentro do campo do trabalho do ator sobre si, algumas especificidades, como, por exemplo, imagens de dor, violência, excesso, transbordamento e superação a ela atreladas.

²⁴ FLAZSEN, Ludwik. Conversations with Ludwik Flaszén. *Education theatre journal*, v. 30, n. 3. Toledo, University of Toledo, 1978, p. 310.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 319.

²⁶ A noção de 'arquitetura cênica' foi utilizada pelo Teatro Laboratório para substituir propositalmente o termo 'cenografia', considerado restrito à modificação do espaço destinado tradicionalmente à cena dentro dos edifícios teatrais, ou seja, o palco (geralmente no formato italiano ou arena). Essa opção se dava principalmente porque no Teatro Laboratório propunha-se ampliar a concepção de espaço e sua importância dentro do acontecimento teatral. O espaço, que não se restringia apenas à área de atuação, pois incluía também o local do público, era modificado e pensado em função de cada novo espetáculo do grupo dirigido por Grotowski. Nesse sentido, Jerzy Gurawski foi o principal colaborador do diretor polonês, tendo assinado a "arquitetura" das seguintes montagens: *Sakuntala*, *Os antepassados*, *Kordian*, *Akropolis*, *Dr. Fausto* e *O príncipe constante*.

²⁷ FLAZSEN, Ludwik. Programa do espetáculo *O príncipe constante* (texto não publicado).

²⁸ ROOSE-EVANS, James. *Experimental theatre*. New York: Routledge, 2008, p. 152.

²⁹ MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques*, op.cit., p. 302.

³⁰ FLAZSEN, Ludwik. Programa do espetáculo *O príncipe constante*, op.cit., p. 310.

Como descreve Grotowski em 1969, as personagens Judas (Zygmunt Molik) Lázaro (Zbigniew Cynkutis), Maria Madalena (Rena Mirescka ou Elizabeth Albahaca) e João (Stanislaw Scierski) seriam frutos dos fragmentos desenvolvidos pelos atores ao longo da pesquisa, tendo sido nucleadas sob estas alcunhas somente no período próximo à estreia.

Há também outros aspectos de continuidade-mudança que estariam concomitantemente relacionados ao esgarçamento dos princípios do teatro pobre, e, ao mesmo tempo, já apontando para a necessidade de 'saída' do teatro, pelo menos nos moldes que lhe são tradicionais, atitude de rompimento representada pelo parateatro. Nas montagens anteriores à *Apocalypsis*, os elementos cênicos externos ao ator (cenário, figurinos, iluminação, adereços, etc.) por mais que estivessem subordinados a sua funcionalidade perante a ação cênica dos atores, se faziam notar de modo comparativamente mais nítido, tanto em termos materiais, quanto conceituais e estéticos. Em *Akropolis* (1962), por exemplo, o cenário compunha-se por uma estrutura metálica de canos e uma plataforma de madeira espalhadas que dividiam em blocos interligados, tanto a área de atuação, como o espaço destinado ao público. Para *O príncipe constante* foi construída uma grande caixa cênica de madeira com um praticado pequeno no meio. Nessa "arquitetura cênica", enquanto os atores circulavam dentro dessa caixa cênica, o público era fisicamente e visualmente isolado por arquibancadas suspensas e separadas por paredes altas.²⁶ Como é descrito por Flaszén, no programa da peça, esse ambiente simulava cenograficamente o tipo de expectativa proporcionado por arenas de touradas, circos e também por salas de aula voltadas para medicina cirúrgica. Ou, nas palavras de Flaszén, tratava-se de: "algo intermediário entre um picadeiro e uma sala de operação".²⁷

Já na última produção teatral do grupo não havia nenhuma estrutura arquitetônico-cenográfica de grande porte, apenas algumas marcas divisórias no chão separavam o espaço cênico do lugar destinado à plateia. Como sintetizou Roose-Evans: "Com cada uma de suas produções para o Teatro Laboratório, Grotowski sistematicamente explorou a relação entre o ator e o espectador através do uso do espaço cênico. Em *Apocalypsis cum figuris*, ele abandonou todas as tentativas de organizar o espaço. Atores e a audiência, juntos, sem fingimento, em pé de igualdade, entravam no mesmo largo espaço vazio que era a área de atuação".²⁸

Para as apresentações de *Apocalypsis*, Grotowski exigia, portanto, um espaço vazio que não fosse aquele destinado convencionalmente para o acontecimento teatral, ou seja, algum tipo de palco dentro de algum edifício teatral. Nesse sentido, esclarece Motta-Lima: "Grotowski fugia em *Apocalypsis* tanto de um certo espaço físico característico do fenômeno teatral – fugia tanto do palco italiano quanto do que hoje chamaríamos de sala 'multiuso' – quanto, também, de um espaço social já caracterizado pelo nome de teatro ou sala de espetáculos".²⁹ O espaço escolhido para a peça, além de ter sido propositalmente não-teatral, era também muito pouco ou quase nada modificado para a realização das apresentações. Tentava-se manter, ao máximo, a arquitetura "natural", própria daquele espaço, sem a ele acoplar nenhuma estrutura material de grande porte que intervisse espacialmente ou delimitasse, por exemplo, a área de atuação e a área reservada ao público. "Com *Apocalypsis*, era mais difícil encontrar um espaço adequado, porque nele não havia nenhuma 'arquitetura'. [...] Poderia ser uma igreja, um porão, um sótão – o que quer que fosse tinha que ser real. Nenhuma mudança estética ou artifício eram permitidos".³⁰

Numa versão ulterior do espetáculo (1973-1974), destinada à grande parcela de jovens que formavam o público da peça nessa época específica, os bancos designados para a acomodação dos espectadores foram, inclusive, completamente removidos. Na chamada “Versão sem bancos”, o fato de deixar o público sentado no chão junto aos atores, não só permitiu triplicar o número de espectadores aceitos em cada apresentação, como possibilitou um contato mais íntimo com o público jovem, alvo das experimentações parateatrais. Remover os bancos advinha, portanto, da necessidade de aproximação física e mental com “a audiência que era de algum modo mais próxima de nós, para quem a peça não era apenas um evento cultural”.³¹ Tratava-se, portanto, de uma mudança perceptivelmente influenciada pela ideia de encontro, noção também central no parateatro.

Grotowski parece ter renunciado conscientemente tanto à literatura e aos personagens dramáticos quanto à exploração do espaço cênico por meio de estruturas cenográficas, em benefício de uma penetração mais radical no contato humano ator-ator, ator-diretor e ator-espectador, propositalmente distante dos papéis mais convencionais estabelecidos para esses. A iluminação, diferentemente das peças anteriores, reduzia-se a dois *spotlights* e a algumas velas. O figurino, que num primeiro momento ainda existia, depois deixou de ser utilizado, sendo substituído propositalmente pelo vestuário cotidiano dos atores.

Essa maior radicalidade em relação à ‘pobreza’ dos elementos cênicos não deve levar à conclusão de que em *Apocalypsis* não houvesse nenhum tipo de preocupação de ordem estética ou que as escolhas feitas não proporcionassem uma percepção daquela experiência teatral em um nível também estético. Pelo contrário, essa simplicidade, essa renúncia dos artifícios cênicos configurava uma opção estético-conceitual consciente, fruto de uma necessidade de “não fingir que algo é o que não é”.³² Ou, como enfatizou Grotowski: “fazer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade. Não ceder, não fingir, não enganar, não cair nos truques psíquicos”.³³ Nesse sentido, mais uma vez, a experiência de *Apocalypsis* não pode ser separada do parateatro, no qual era ainda mais imperativa a necessidade de negar a artificialidade e a teatralidade, além de se ter procurado anular qualquer tipo de manipulação do acontecimento cênico.

Devido a essa necessidade de “fazer a verdade”, foi profundamente modificado, no processo de criação de *Apocalypsis*, o jeito como Grotowski enxergava seu próprio papel como diretor e, conseqüentemente, a postura que assumia enquanto líder da companhia. Em *O príncipe constante* e depois com todos os atores do grupo em *Apocalypsis*, sua atitude, como diretor, mudou profundamente, tornando-se muito menos manipuladora e autoritária. “Seu método de trabalho não era mais o de dar instruções aos atores, mas sim o de expectativa. Ele ficava sentado silenciosamente, esperando horas e horas. Isso foi uma grande mudança, porque antes, ele era realmente um ditador”.³⁴

Depois de um longo percurso explorando as mais distintas técnicas e exercícios psicofísicos, tendo como objetivo o controle do processo psíquico do ator – as *Asanas* da *Yoga*, as *Máscaras faciais* de Delsarte³⁵, o *Treinamento autógeno* de Schultz³⁶, dentre outros –, Grotowski parece ter descoberto, em sua troca com Cieslak, em *O príncipe constante*, ser muito mais frutífera, potente e reveladora; uma forma menos hierárquica e controladora de se relacionar com seus colaboradores. Segundo Grotowski: “Cada um de nós é em certa medida um mistério. Em teatro pode acontecer algo de criativo

³¹ *Idem, ibidem*, p. 311.

³² *Idem, ibidem*, p. 310.

³³ *Idem, ibidem*, p. 182.

³⁴ *Idem, ibidem* p. 324.

³⁵ François Delsarte (1811-1871), músico francês e professor de canto e atuação, que desenvolveu um sistema que conectava a experiência emocional do ator a um conjunto de gestos e de movimentos sistematizado a partir da observação do comportamento humano. O método Delsarte teve grande reconhecimento internacional, tendo, por exemplo, influenciado o trabalho de C. Stanislavski, I. Duncan, R. Laban, dentre outros artistas de destaque, além de J. Grotowski. Dentre os exercícios criados por Delsarte e registrados por Genevieve Stebbins (*Delsarte System of Expression*, 1887), alguns são focados nos movimentos da cabeça, dos olhos, dos lábios, e do queixo.

³⁶ O treinamento autógeno é uma técnica de relaxamento (muscular e do sistema nervoso) desenvolvida pelo psiquiatra alemão Johannes Heinrich Schultz (1884-1970). Essa técnica tem duas etapas, o nível básico e o nível avançado. No nível básico, foca-se no relaxamento do tônus muscular, circulação sanguínea, respiração e batimentos cardíacos. No nível avançado, o trabalho é voltado para imaginação através da visualização de cores, de objetos, de emoções e de situações. Ver Schultz, J. H. *Das Autogene Training*. Leipzig: Thieme, 1932.

³⁷ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre, op.cit.*, p. 181.

³⁸ Cf. MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques, op.cit.*, p. 18 e 240.

³⁹ OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski's laboratory, op.cit.*, p. 57.

⁴⁰ KUMIEGA, Jennifer. *The theater of Jerzy Grotowski, op.cit.*, p. 92.

⁴¹ OUAKNINE, Serge. *Le prince constant – étude et reconstitution du déroulement du spectacle. Les voies de la création théâtrale*, v. 1, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1970, s./p.

⁴² GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a gênese da *Apocalypsis*. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*, op. cit.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 188.

– entre o diretor e o ator – justamente quando ocorre o contato entre dois mistérios”.³⁷

Essa verticalização no ‘mistério’ de cada ator não foi exatamente uma inovação trazida pelo processo de criação de *Apocalypsis*. Trata-se de uma busca que já estava presente nas pesquisas do Teatro Laboratório e que havia, de algum modo, sido redimensionada conceitualmente e redirecionada pragmaticamente com a montagem de *O príncipe constante*; e que, em *Apocalypsis*, ganhava novos modos práticos de investigação. A “descoberta da organicidade”, proporcionada pelo desempenho de Cieslak na montagem anterior, foi o ápice e ao mesmo tempo o ponto balizador de uma longa pesquisa no campo da atuação voltada para o trabalho do ator sobre si mesmo.³⁸ Essa experiência complexa e reveladora foi sintetizada pelas expressões: “ato total”, “transiluminação”, “desnudamento psíquico”, “ato de confissão”, “prece carnal”, dentre outros termos. E os procedimentos técnicos desenvolvidos nessa nova experiência psicofísica, discerniam-se metodologicamente dos aplicados nas montagens precedentes, sendo, por isso, reunidos e classificados como “técnica II”, a qual se discernia por um modo diferente de articular precisão e espontaneidade no trabalho do ator, dentre outros aspectos.

As especificidades em relação ao trabalho do ator

Apocalypsis, como a produção subsequente à criação de *O príncipe constante*, não poderia deixar de ser considerada como um desdobramento daquilo que havia sido alcançado com Cieslak em relação à metodologia empregada no trabalho do ator. Por isso, é presumível que o foco da nova produção do Teatro Laboratório, deva ter sido, a princípio, tentar expandir o desenvolvimento da “técnica II”, abrangendo-a para todos os membros do grupo. Nesse sentido, afirmou Osinski, “*Apocalypsis* foi o esforço de ampliar a experiência de *O príncipe constante* para toda a companhia”.³⁹ Dessa forma, “poucos críticos – também comenta Kumiega – foram capazes de negar que [*Apocalypsis*] era uma criação teatral de um poder extraordinário, dentro da qual cada um dos atores alcançou seu ‘ato total’ pessoal”.⁴⁰ Comparando a descrição feita por Ouaknine no texto “*Le prince constant – étude et reconstitution du déroulement du spectacle*” (1970)⁴¹, com a análise descritiva feita por Grotowski em “*Sobre a gênese de Apocalypsis*” (1969)⁴², se pode perceber algumas similitudes entre o processo de elaboração dos dois espetáculos quanto às etapas metodológicas empregadas.

Em *Apocalypsis*, assim como no espetáculo anterior, experiências pessoais dos atores foram ‘processadas’ ao longo dos ensaios através dos chamados ‘études’ (estudos), improvisações pré-estruturadas pelos atores e/ou semi-dirigidas por Grotowski. “Aquilo que era realmente essencial ocorria no trabalho individual; os ‘estudos’ preparados, não premeditados nos detalhes, mas mesmo assim preparados, eram os mais importantes”.⁴³ Após o levantamento de alguns ‘études’, nos quais algum material havia emergido organicamente (presença de sintomas de organicidade), seguia-se a fase de aprofundamento e estruturação, na qual se eliminava tudo aquilo que não era essencial ou que havia se cristalizado, perdendo-se os impulsos originais e a organicidade. Em seguida, fazia-se a colagem desses ‘études’, em uma estrutura cênica única a ser apresentada, mesmo que essa estrutura estivesse em permanente processo de reajuste e reelaboração.

Do mesmo modo como foi criada a partitura psicofísica da perso-

nagem principal de *O príncipe constante*, as composições individuais desenvolvidas pelos atores em *Apocalypsis* também tinham, como fonte de criação, experiências pessoais de cada um ainda latentes psicofisicamente. De maneira similar, essas experiências eram de alguma maneira ‘representificadas’ em cena através de uma partitura de ações psicofísicas precisas que funcionavam como âncoras de acesso. Nesse sentido, elas não seriam compostas somente por acontecimentos reais do passado do ator, mas por acontecimentos imaginários, daquilo que poderia ter ocorrido, se tornando, portanto, uma forte motivação pessoal em termos psíquicos.

Para entender a complexidade desse processo de criação, cuja base está na memória como material exploração cênica, faz-se fundamental a compreensão dos princípios basilares: corpo-memória, contato, reação, associações e impulso, utilizados dentro do Teatro Laboratório, principalmente a partir da montagem da peça *O príncipe constante*. Esses princípios formam um conjunto articulado de procedimentos técnico-criativos que permitem ao ator criar uma estrutura repetível e ao mesmo tempo ser espontâneo a cada apresentação, ou seja, reproduzir uma partitura detalhada e, concomitantemente, improvisar sobre essa mesma partitura. Trata-se um modo específico de equilibrar o intitulado “*conjunctio oppositorum*” ou o binômio precisão-espontaneidade.⁴⁴

Todavia, essa ampliação do “ato total” de Cieslak para os demais atores do grupo, em *Apocalypsis*, não pode ser encarada como a simples reprodução de uma fórmula ou uma sistematização dos procedimentos metodológicos utilizados em *O príncipe constante*. Além disso, alguns indícios demonstram que a realização da tarefa de ‘expansão’ do “ato total” não foi contemplada, pelo menos não através dos mesmos meios e nos moldes pensados *a priori*, tendo como referência única o desempenho de Cieslak como Dom Fernando.

Como um primeiro indício tem-se, por exemplo, o fato do processo de criação do espetáculo ter durado três anos, um tempo comparativamente maior em relação às produções anteriores do Teatro Laboratório, o que já sugere que certas dificuldades foram enfrentadas pelo grupo no desenvolvimento do novo espetáculo após o sucesso internacional de *O príncipe constante*. Corroborando essa perspectiva, tanto Flaszzen (1978), quanto Kumięga (1985) referem-se à ocorrência de uma forte crise durante os três anos de gestação do espetáculo.⁴⁵ Também Grotowski, utiliza certas expressões que contundentemente remetem às ideias de fracasso e de resistência, tais como: “três anos luta”, “numerosos obstáculos objetivos”, “dificuldades enormes”, “algo começava a empacar” ou “o trabalho regenerou”.⁴⁶ O diretor, inúmeras vezes, enfatiza e descreve uma necessidade imperativa de abandonar os procedimentos e os caminhos já conhecidos, levando-o a descartar cenas e roteiros inteiros já desenvolvidos para recomeçar os ensaios da “estaca zero”: “Ousaria dar uma formulação nesses termos: como diretor a única semente que conservei do início ao fim daquele trabalho foi a recusa de estereótipos e, especialmente, dos estereótipos do meu trabalho. Isso significava, entre outras coisas, não repetir nada na técnica criativa, não construir nada sobre a base de uma consciência do trabalho obtida anteriormente”.⁴⁷

Portanto, *Apocalypsis*, ao mesmo tempo em que dava continuidade às descobertas empreendidas em *O príncipe constante* – ampliando e concluindo uma longa fase de pesquisa (1959-1969) –, paradoxalmente, representou uma posição do direto de recusa daquilo que havia sido alcançado

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 174.

⁴⁵ Cf. FLASZSEN, Ludwik. Programa do espetáculo *O príncipe constante*, *op.cit.*, p. 323 e KUMIĘGA, Jennifer. *The theater of Jerzy Grotowski*, *op. cit.*.

⁴⁶ GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a gênese da *Apocalypsis*. In: FLASZSEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*, *op. cit.*

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 182.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 183.

⁴⁹ OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski's laboratory, op.cit.*, p. 10.

⁵⁰ GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a gênese da *Apocalypsis*. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*, op. cit., p. 8.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 183.

tecnicamente, uma negação do modelo anterior, tendo em vista novos territórios de exploração: “Éramos tentados a enveredar por um caminho conhecido, aquele, por exemplo, de *O príncipe constante*. Cada vez que cedíamos a tais tentações, manifestava-se em nós um tipo de coragem. Não era uma coragem ativa, mas a coragem da renúncia”.⁴⁸ Entretanto, faz-se necessário analisar a que exatamente foi preciso renunciar e em prol de quê especificamente.

Primeiramente, deve-se apontar que Grotowski, inúmeras vezes rechaçou, principalmente nos textos produzidos após 1969, a tentativa de alguns teóricos e outros grupos teatrais em converter os procedimentos técnico-criativos desenvolvidos pelo Teatro Laboratório em um ‘método de Grotowski’, aplicável a qualquer ator e em qualquer condição técnica ou contexto sociocultural. Como pesquisador, Grotowski estava em permanente exploração de novos territórios ou “*in statu nascendi*”, ou seja, à procura de qual seria o próximo passo da sua pesquisa.⁴⁹ Por isso, seu intuito na elaboração de *Apocalypsis* não parece ter sido transformar a experiência de Cieslak, em *O príncipe constante*, em um protótipo ideal, porque essa modelização representaria um ‘congelamento’, uma estagnação do processo de investigação em curso. Nesse sentido, seu objetivo como diretor de *Apocalypsis* foi antes tentar engendrar um aprofundamento daquilo que havia sido desenvolvido na montagem anterior, e não gerar uma mera reprodução do “ato total” em todo o grupo. Nas suas próprias palavras: “cada nova peça nós enfocávamos produzir algo que fosse a superação do que havíamos já realizado”.⁵⁰

Nesse sentido, as dificuldades enfrentadas na elaboração de peça *Apocalypsis* parecem ter reforçado a crença na impossibilidade de se padronizar a metodologia de criação, pelo menos na área pesquisada dentro do Teatro Laboratório (trabalho do ator sobre si), não só por se considerar que cada ator possui questões psicofísicas que lhe são particulares, mas também porque cada processo de criação é, de certa maneira, único e diverso dos demais.

Além disso, como analisou Motta-Lima, a necessidade de renúncia que se configurava nesse momento estava ligada a vários aspectos entrelaçados: recusar os estereótipos do próprio trabalho como diretor realizado até então; renunciar aos métodos e aos procedimentos técnico-criativos já desenvolvidos dentro do Teatro Laboratório; recusar qualquer tipo de truque de encenação; renunciar a obrigação de estreiar e de finalizar a obra, pois, a imposição de prazos ao processo criativo levaria o grupo a utilizar truques e percorrer caminhos já trilhados anteriormente; renunciar ao profissionalismo técnico dos atores que, segundo a visão de Grotowski, seria um bloqueio ao que se queria alcançar, uma vez que a maestria técnica dos atores conduziria à imitação da ‘verdade’ e, conseqüentemente, a uma fuga da ‘verdade’ *per se*, quer dizer, uma fuga daquilo que justamente se procurava revelar com aquele processo criativo. “Quanto maior é a experiência de um ator, tanto mais fácil lhe é enganar. Pode esconder tudo com aquela sua mentira cotidiana, pode atuar de maneira muito bela, mas sem desvelar-se”.⁵¹

Sinteticamente, pode-se dizer que se tratava de uma recusa imperiosa a qualquer tipo de manipulação do processo criativo, tanto por parte dos atores, quanto por parte da direção. E foram essas necessidades de renúncias que, articuladas entre si, geraram o fio condutor que levou Grotowski e seus colaboradores ao parateatro, investigação na qual era imprescindível



‘abandonar’ as convenções teatrais para dar continuidade à pesquisa dentro do mesmo campo – o trabalho sobre si – só que num outro território de exploração ainda mais ‘livre’. Nesse sentido, “o trabalho do ator sobre si mesmo – explica Schechner – levou [o Teatro Laboratório] do teatro para o parateatro”.⁵²

Partindo dessa premissa e analisando ponderadamente as passagens nas quais Grotowski, ao comentar a gênese de *Apocalypsis*, enfaticamente se refere à ideia de renúncia, seria plausível acreditar que a atitude de rejeição não estava exatamente ligada ao que se queria explorar com cada ator enquanto processo criativo, na busca por uma experiência de atuação equivalente ao “ato total”. Ela, antes, ligava-se aos já conhecidos meios técnicos empregados para a realização de tal processo, e também ao resultado final obtido por Cieslak enquanto modelo fixo. Ou seja, parece ter sido necessário abdicar à “técnica II” e também ao molde dela resultante, para assegurar o desdobramento da investigação voltada ao trabalho sobre si como foco central do processo artístico. “O que procuramos no ator? Indubitavelmente: ele mesmo”.⁵³

Foi com a montagem de *A trágica história do Doutor Fausto* (1963) que Grotowski passou a voltar sua atenção mais objetivamente para o trabalho do ator sobre si como material base para criação; aspecto esse que foi, inclusive, destacado pelo próprio ator-protagonista desse espetáculo, Zbigniew Cynkutis. Em entrevista, ele afirmou: “foi durante o trabalho *Dr. Fausto* que ele [Grotowski] começou a ouvir os atores”.⁵⁴ E, no léxico grotowskiano dessa primeira fase, essa exploração era explanada através de noções-chaves, tais como: “autopenetração”, “personagem bisturi”, “ator santo” e “transe”. Mas em foi em *O príncipe constante* que essa investigação ganhou novas dimensões, reestruturando, tanto o treinamento físico-vocal, como os procedimentos criativos utilizados no Teatro Laboratório. Segunda Motta-Lima, graças a essa experiência singular e específica, o *modus operandi* da prática dentro do Teatro Laboratório foi reformulado; transformação evidente pela utilização, na terminologia empregada pelo grupo, de novos conceitos pragmáticos, tais como: “contato”, “impulso”, “reação” “corpomemória”, “encontro”, dentre outros.

Esses princípios pragmáticos se articulavam, tanto em uma nova abordagem no trabalho prático de atuação, como em uma nova visão teórica sobre o corpo e sua relação com as instâncias psíquicas. Essa nova abordagem teórico-prática diz respeito diretamente ao cunho da noção de organicidade, conceito esse que, mesmo tendo sido abordado de modos bem distintos nas diferentes etapas de pesquisa, permaneceu como matriz das buscas posteriores de Grotowski, e, por isso, é fundamental para compreender o nível de precisão psicofísica trabalhada em *Apocalypsis* e também no Parateatro. Assim, coloca Motta-Lima:

*A noção de organicidade foi uma prática/discurso que não esteve presente desde o começo do percurso de Grotowski e nem mesmo apareceu a partir de 1962, ou seja, a partir da ênfase nos processos, digamos interiores, do ator. Ela é uma noção dos anos 1964/1965, e que circunscreveu um campo de investigação diferente do que vinha sendo explorado até então; esse campo da organicidade permaneceu, ele sim, como um campo de investigação importante, mesmo nas pesquisas (ou fases) posteriores de Grotowski.*⁵⁵

Portanto, a ideia de organicidade deve ser vista não apenas como

⁵² SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (orgs.). *The Grotowski sourcebook*, op.cit., p. 213.

⁵³ GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a gênese da *Apocalypsis*. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*, op. cit., p. 181.

⁵⁴ CYNKUTIS, Zbigniew apud KUMIEGA, Jennifer. *The theater of Jerzy Grotowski*, op.cit., p. 131.

⁵⁵ MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques*, op.cit., p. 18.

⁵⁶ Como discute Motta-Lima, o conceito de organicidade para Grotowski se difere da acepção na prática-discurso de Stanislavski e Eugenio Barba e não pode ser entendido como aquilo que se mostra como “vivo”, sendo, portanto, algo mais complexo e que “se localiza na passagem entre o artesanato e a metafísica” MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques*, op. cit., p. 237.

⁵⁷ KOLANKIEWICZ, Leszek. *On the road to active culture*. Wrocław: Instytut Laboratorium, 1978, p. 210.

⁵⁸ No famoso texto *Em busca do teatro pobre*, Grotowski reflete sobre o que havia se transformado sua função dentro do Teatro Laboratório, afirmando não ser ele “simplesmente um diretor ou um instrutor espiritual”, mas sim alguém que renasce através de uma total abertura ao ator em seu processo de autodescoberta de si mesmo através do fazer teatral. Assim, define seu trabalho e a criação artística desenvolvida em parceria com os atores como um fenômeno de “nascimento duplo ou compartilhado” GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do teatro pobre*, op. cit., p. 112.

⁵⁹ GROTOWSKI, Jerzy apud ERTEL, Évelyne. Grotowski au Récamier. In: *Revue travail théâtral*, v. 12, Paris, jul-set, 1973, p. 130.

⁶⁰ OSINSKI, Zbigniew. *Grotowski's laboratory*, op. cit., p. 57.

⁶¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do teatro pobre*, op. cit., p. 122 e 123

⁶² KUMIEGA, Jennifer. *The theater of Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 162.

um conceito teórico, mas também como um campo de investigação essencialmente prático, e é crucial para se compreender em que medida na criação de *Apocalypsis* foram processadas tanto instâncias de continuidade como simultaneamente de renúncia em relação à montagem de *O príncipe constante*.⁵⁶ O abandono dos procedimentos técnico-criativos anteriormente desenvolvidos estava ligado a uma necessidade imperativa de dar prosseguimento à pesquisa iniciada em 1962; pesquisa na qual, porém, somente em 1965 foram empreendidas descobertas-chave que podem ser agrupadas em torno da noção de organicidade. A partir daí, esta noção será norteadora em todo percurso de pesquisa de Grotowski, sendo fundamental desde a transição para o parateatro, até a etapa final, “arte como veículo”, desenvolvida no *Workcenter of Grotowski and Thomas Richards*, Pontedera, Itália. Sinteticamente, trata-se da verticalização do fazer artístico visto essencialmente como veículo de autoconhecimento, lugar de aprofundamento na própria subjetividade, só que de modo não introspectivo e narcisista, ou seja, a arte teatral encarada como lugar de “encontro” e de “contato”: encontro entre pessoas e de contato do ser humano consigo mesmo, tendo como canal para a auto-percepção o contato com o outro. “Como um artista de teatro Grotowski estava interessado no problema do contato”.⁵⁷

Tendo como pressuposto que as pesquisas são processuais, e que, por isso, têm etapas distintas e minimamente identificáveis, é possível perceber que a investigação sobre o contato e a organicidade, em *O príncipe constante*, estava mais voltada, nessa fase em particular, para a relação do ator com o processamento de suas memórias psicofísicas e para a relação diretor-ator – noção de “nascimento duplo ou compartilhado”.⁵⁸ Já em *Apocalypsis*, essa investigação continuou sendo desdobrada para a exploração da organicidade a partir do contato entre os atores do grupo entre si e do contato dos atores com os espectadores. Como analisado por Grotowski, em 1973, no evento ocorrido no Teatro Récamier (Paris), houve “em *Apocalypsis* um abandono do passado técnico em benefício de uma investigação baseada no encontro ator-ator e ator-espectador”.⁵⁹ E graças a esse novo enfoque dado às relações ator-ator e ator-espectador, em *Apocalypsis*, foi modificado de maneira incisiva o papel do espectador na experiência teatral proposta pelo Teatro Laboratório. “À audiência foi dado, em *Apocalypsis*, o papel de testemunha. Não era um trabalho direcionado contra ou para o espectador, mas dado em sua presença”.⁶⁰ Essa mudança, segundo Grotowski e Flaszen, já havia ocorrido em *O príncipe constante*, pois o que definiria o papel de “testemunha” da audiência seria a presença do “ato total” (não somente aquele realizado por Cieslak, mas aqueles que seriam seus equivalentes na atuação dos outros atores do Teatro Laboratório), ou seja, um ato de confissão feito diante da plateia, e não para ela. No texto “Teatro e ritual”, Grotowski afirma que: “A vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha. [...] No caso de *O príncipe constante*, tínhamos que lidar com a participação direta, emotiva, em que os espectadores foram colocados na situação de testemunha”.⁶¹

Todavia, a noção de “testemunha” em *Apocalypsis* não se configurou do mesmo modo que em *O príncipe constante*, sendo, comparativamente, menos ‘voyeurista’ e mais participativa; característica essa diretamente relacionada às pesquisas parateatrais, nas quais se abolia radicalmente a expectativa, ou seja, a separação funcional entre aqueles que atuam (os atores) e aqueles que somente assistem (os espectadores). “O trabalho parateatral foi pensado justamente não para ser observado, mas sim direta-

mente experienciado de uma maneira participativa”.⁶² *Apocalypsis*, embora ainda conservasse a divisão de funções, convencional de uma peça (atores, diretor e espectadores), já anunciava a radicalização empreendida pelo parateatro, permitindo e mesmo estimulando intervenções espontâneas da plateia. No entanto, a participação da plateia suscitada em *Apocalypsis* era efetivamente distante daquela experimentada nos primeiros espetáculos, quando o grupo ainda se chamava Teatro das Treze Fileiras. Grotowski, em sua autorreflexão crítica exposta no texto “Teatro e ritual” de 1968, esclarece que, nos primeiros anos de trabalho, seu principal intuito como diretor era resgatar a função ritualística do teatro, função essa que ainda pode ser encontrada em algumas manifestações culturais, mas que, segundo a visão do diretor, não fazia parte do panorama teatral euro-americano desde a gênese do teatro no Ocidente, tendo como referência o modelo greco-romano. Nas palavras de Grotowski: “não aspirávamos ressuscitar o teatro religioso, era antes uma tentativa de ritual laico”.⁶³ Tendo em vista tal “retorno ao ritual” como foco da pesquisa, ele procurou inicialmente explorar as condições necessárias para estabelecer em cena um cerimonial laico, no qual, como nos ritos primitivos, há uma troca recíproca, espontânea e viva entre espectadores e atuantes (atores). Com essa “ideia guia”, passou a empreender a elaboração de um alfabeto sógnico composto por gestos e sons executados pelos atores, que pudesse funcionar como uma linguagem simbólica reconhecível pelos espectadores, que simulasse uma estrutura de comunicação análoga às existentes nos rituais, nos quais geralmente se conhece de antemão a ‘história encenada’ (o mito representado), como também os símbolos através dos quais ela é contada.⁶⁴

Tentava-se, portanto, encontrar uma via de comunicação direta com o inconsciente coletivo do público através dos mitos e dos arquétipos sociais, sendo reencenados e cenicamente confrontados. Assim, a tarefa era “destilar do texto dramático ou plasmar a sua base o arquétipo, isto é, o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural que tenha mantido valor como uma espécie de metáfora”.⁶⁵ Nesse período (1959-1961), que corresponde às montagens *Orfeu*, *Caim*, *Mistério-bufo*, *Shakuntala*, e *Os antepassados*, foram investigadas maneiras diferentes de estimular o envolvimento direto do público na cena, tanto através do estilo de atuação optado, que era, então, propositalmente não realista e no qual se davam certas atitudes provocativas por parte dos atores diretamente voltadas para plateia, como pela composição do espaço cênico, de modo não convencional. Diferentes disposições espaciais foram especialmente criadas para cada espetáculo para que, abolindo a separação palco-plateia, “jogassem o espectador na ação”.⁶⁶

Todavia, após algumas tentativas enfáticas de inserção da audiência na ação cênica, Grotowski passou a considerar o tipo de participação resultante daquela abordagem, experimentada naquele primeiro momento, como majoritariamente não espontânea e clichê. “Não era, porém, um estado de espontaneidade original, talvez às vezes, se prendia unicamente ao estereótipo”.⁶⁷ Concluiu, então, que no contexto histórico-cultural na qual se encontrava (a Polônia comunista dos anos 1960), não era viável resgatar a função ritual do teatro, uma vez que não existiam mais valores culturais comuns que pudessem ser liturgicamente compartilhados entre artistas e espectadores: “cheguei à conclusão de que era preciso abandonar essa concepção do teatro ritual, porque hoje ele não é possível, por causa da falta de crenças professadas universalmente”.⁶⁸ Por isso, a partir

⁶³ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do teatro pobre*, op.cit., p. 124.

⁶⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 120.

⁶⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 50.

⁶⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 120.

⁶⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 121.

⁶⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 124.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 122.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 128.

⁷¹ MOTTA-LIMA, Tatiana. *Les mots pratiques*, op. cit., p. 322.

⁷² Ver CIESLAK, Ryszard. No play acting – interview with Ryszard Cieslak. *The Theatre in Poland*, n. 8-10, Varsóvia, 1975, p. 26 e 27, e FLASZEN, Ludwik. Programa do espetáculo *O príncipe constante*, op. cit.

⁷³ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do teatro pobre*, op. cit., p. 9.

⁷⁴ FLASZEN, Ludwik. Programa do espetáculo *O príncipe constante*, op. cit.

⁷⁵ CIESLAK, Ryszard. No play acting – interview with Ryszard Cieslak, op. cit., p. 26.

⁷⁶ KOLANKIEWICZ, Leszek. Grotowski in the United States. *The Theatre in Poland*, n. 3, Varsóvia, 1974, p. 38-40.

⁷⁷ KUMIEGA, Jennifer. *The theater of Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 104.

do espetáculo *Kordian* abandonou-se radicalmente qualquer estímulo ou abertura à participação direta da plateia.

Ao deixar de lado a ideia de ritual laico e, conseqüentemente, a necessidade de provocar o envolvimento do público na ação, Grotowski acabou, como ele mesmo analisou, reencontrando o ritual através da “coparticipação emotiva”, propiciada ao espectador quando colocado na posição de testemunha, ou seja, alguém que observa de perto um acontecimento real sem dele diretamente participar.⁶⁹ Por isso, foi com *Akropolis* (cena final) e *Dr. Fausto*, mas mais especialmente a partir de *O príncipe constante* e *Apocalypsis cum figuris*, que os espetáculos do Teatro Laboratório aproximaram-se, na visão do diretor polonês, do teatro ritual de uma maneira “*sui generis*”.⁷⁰ Ironicamente, ao ‘abandonar’ a tentativa de provocar diretamente a participação do espectador pelo “eixo ritual”, Grotowski e seus colaboradores acabaram de algum modo atingindo-o emocionalmente, tendo, como canal para essa realização, o trabalho do ator sobre si, isto é, o trabalho sobre questões pessoais. Foi, então, que surgiu, no léxico do grupo, o termo “testemunha”, já referido anteriormente, noção que sintetiza essa coparticipação emotiva do espectador frente ao trabalho do ator sobre si.

Entretanto, foi em *Apocalypsis cum figuris* que a participação direta e ativa da plateia ressurgiu de uma maneira efetivamente diferente das primeiras peças do grupo, pois se tratava de um novo tipo de participação, a “participação da testemunha”, como nomeou Motta-Lima.⁷¹ Segundo a autora, esse novo tipo de participação se caracterizava, particularmente, por três premissas: primeiro, pela aceitação do espectador por parte do ator, aceitação do seu julgamento; segundo, pela necessidade do ator de reagir à presença do espectador; e, terceiro, por uma proximidade entre atores e espectadores não só física como também psiquicamente. Como foi relatado por Cieslak (1975) e por Flaszzen (1978), após uma série de turnês internacionais, Grotowski e os atores da companhia conquistaram fama, atraindo uma grande quantidade de público para as apresentações de *Apocalypsis*.⁷² Esse público, vindo de diversas partes do Mundo, pertencia a certo perfil específico: estudantes e jovens que compartilhavam certas ‘visões de mundo’ comuns e amplamente difundidas nos anos 1960 e 1970. E a postura pouco distanciada perante o espetáculo desses jovens acabou mudando profundamente o modo como os atores se relacionavam com a plateia. Esses espectadores passaram a ser vistos pelo grupo como irmãos – “eu considero muitos [dos espectadores] como irmãos”.⁷³ A eles começou a ser explicitamente dirigida grande parte das apresentações de *Apocalypsis* – a já mencionada versão sem bancos –, passando a serem eles também o grande alvo das atividades parateatrais. Por isso, nas primeiras versões de *Apocalypsis*, como foi descrito por Flaszzen, eventualmente, alguns espectadores acabavam interferindo na cena, quer fosse de uma maneira ‘positiva’ ou ‘negativa’, quer fosse de um modo genuíno ou não.⁷⁴ Essa intervenção espontânea era estimulada pelas próprias peculiaridades da montagem de *Apocalypsis*, ou seja, um espaço cênico sem uma divisão física entre público-atores e o estilo de atuação de caráter confessional e não representativo, o chamado “no play acting”.⁷⁵

Numa nova versão do espetáculo – a realizada em 1973, nos Estados Unidos e na França –, uma plateia de estudantes pré-selecionados por meio de entrevistas foi diretamente convidada por Grotowski e seus colaboradores a tomar parte da cena. Mas esse convite à participação, segundo Kolankiewicz⁷⁶ e Kumiega⁷⁷, foi feito de uma maneira não forçada

justamente para que as intervenções do público fossem espontâneas e para que não prejudicassem o desenrolar da peça. Portanto, a coparticipação do espectador em *Apocalypse* (visto agora como um irmão e um possível participante da cena) não era imposta ou manipulada como nos primeiros espetáculos do Teatro Laboratório, mas era algo que surgia sem ser uma imposição por parte dos atores ou da encenação. “A audiência [estudantes da Filadélfia, Estados Unidos] não tinha nenhuma resistência em reagir abertamente, cada gesto ou som dos espectadores marcava sua presença na atuação, interferindo e cooperando”.⁷⁸

Isso implica perceber que, diferentemente do que acontecia em *O príncipe constante* – cuja partituração das ações, além de rigidamente fixada, também foi mantida ao longo do tempo em que o espetáculo esteve em repertório, tendo sido muito pouco ou quase nada alterada –, em *Apocalypse*, os atores tinham uma liberdade maior para modificar suas partituras pessoais e mesmo a estrutura geral do espetáculo.⁷⁹ Essas mudanças ocorriam ou de acordo com o que emergia pelo novo encontro proporcionado por cada apresentação da peça, principalmente devido à interação com o público, diferente a cada dia, ou caso se considerasse que a execução de alguma ação tivesse atingido algum grau de automatismo, de modo a perder os impulsos psicofísicos de quando fora elaborada. Comparando a descrição de algumas cenas feita por Puzyna em 1971⁸⁰ com a descrição feita por Kumiega em 1985⁸¹, é possível observar como o espetáculo foi modificado ao longo do tempo. Embora tenham sido mantidos os fragmentos textuais bíblicos utilizados desde a estreia, ao longo do tempo, outras falas foram criadas e enxertadas entre esses fragmentos. Além disso, fica notável como algumas ações foram substituídas por outras não existentes na versão da peça assistida por Puzyna no início da década de 1970. Também foi consideravelmente ampliado o número de ações entre as falas mantidas da primeira versão. Numa entrevista de 1972, Grotowski, ao responder sobre como a performance de *Apocalypse* se mantinha viva após tanto tempo sendo apresentada, explicou como a liberdade dos atores em transformar constantemente suas ações era parte fundamental da própria concepção do espetáculo, que não se queria como uma obra ‘fechada’ e ‘acabada’, pretendia-se, ao contrário, ser um lugar de encontro, cujo princípio básico seria, portanto, um acontecimento aberto àquilo que surge no ‘aqui e agora’ da cena.⁸² Nas palavras de Grotowski, “nós não estamos mais interessados em algo que poderia ser definido como ‘trabalho’, algo estável e fixo que pode ser repetido. O encontro com as pessoas que vêm ao nosso teatro e as circunstâncias desse encontro são as únicas coisas fixas. Mas o ‘ato’ performado em si nessas dadas condições é diferente a cada dia. [...] toda noite um novo ato é criado, que se difere dos anteriores”.⁸³

Assim, além do desenvolvimento do nível de precisão psicofísica proporcionado pelo “ato total”, sob uma nova abordagem e processado pelos demais atores membros do grupo, *Apocalypse* também explorou outro tipo de precisão psicofísica: a precisão do contato com o público. Tratava-se da capacidade de articular a precisão exigida para um ato de confissão pessoal, com a precisão necessária para reagir ao contato com a plateia, possibilitando até a absorção de possíveis intervenções diretas da mesma, sem permitir que essas interferências destruíssem a estrutura geral da peça como um todo. Dependendo do modo como se dava a intervenção dos espectadores, essa era ou não diretamente “absorvida” pela cena, embora, segundo enfatizou Cieslak, não fosse possível, nem desejável, não reagir à

⁷⁸ KOLANKIEWICZ, Leszek. Grotowski in the United States, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁹ A pouca alteração do espetáculo *O príncipe constante* ao longo do tempo em que ficou em cartaz pode ser indicada pela famosa sincronia entre a gravação das imagens e a gravação sonora da peça, ambas feitas separadamente e com anos de diferença entre uma e outra.

⁸⁰ PUZYNA, Konstanty. A myth vivisected: Grotowski’s *Apocalypse*, *op. cit.*.

⁸¹ KUMIEGA, Jennifer. *The theater of Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 92.

⁸² GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do teatro pobre*, *op. cit.*, p. 8.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁸⁴ CIESLAK, Ryszard. No play acting – interview with Ryszard Cieslak, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁵ FLASZEN, Ludwik. Programa do espetáculo *O príncipe constante*, *op. cit.*, p. 310.

presença das pessoas tão próximas fisicamente.⁸⁴

Desse modo, o contato com o público não implicava numa ‘total abertura’ da cena, nem se tratava de uma improvisação livre na qual se transpunha imponderadamente tudo que era manifestado pela plateia. A precisão psicofísica no nível da coparticipação ativa da plateia se configurava ali como um modo operante específico, ou antes, uma postura cênica, através da qual cabia ao ator discernir em que medida e como deveria reagir aos estímulos advindos das testemunhas de seu ato. Nesse sentido, ser preciso em termos psicofísicos não significava repetir uma partitura de ações psicofísicas fixas e imutáveis, mas sim saber relacionar ‘escuta’ e ‘resposta’ para que o contato direto com público não prejudicasse as outras formas de contato, também fundamentais: o contato com os parceiros de cena reais e/ou imaginários. Nesse sentido, afirmou Flaszén: “Sim, nós encontramos novos resultados. Os atores foram preparados para levar em conta o envolvimento ativo dos espectadores. (Ocasionalmente em *Apocalypse*, algumas pessoas tinham que ser levadas da sala devido a crises nervosas.) Se alguém tentava participar da ação, os atores tinham que assimilar e tornar essa intervenção não-destrutiva”.⁸⁵ Obviamente, esse tipo de precisão não poderia ser encarado como uma particularidade exclusiva de *Apocalypse*. Pelo contrário, há, historicamente falando, muitos estilos e propostas artísticas que requerem do ator uma habilidade cênica próxima a esta trabalhada no Teatro Laboratório, através da qual é viável dialogar criativamente com aquilo que é inesperado e momentâneo, e, ao mesmo tempo, preservar o fio condutor do espetáculo. Como exemplos contemporâneos ao período em que *Apocalypse* esteve em cartaz (1969-1980), podem ser citados: os Carpets Shows realizados pelo coletivo de Peter Brook no início da década de 1970, os espetáculos do Living Theater e, no Brasil, do Teatro Oficina dirigido por José Celso Martinez Correa, entre outros.

Por fim, cabe ressaltar que esse tipo de precisão não surgiu dentro do Teatro Laboratório de maneira repentina, e nem todos os atores dela se valeram de forma padronizada e homogênea. Mais plausível seria crer se tratava de uma espécie de *know how* adquirido paulatinamente ao longo dos anos de experimentação cênica (da relação com as atividades parateatrais) e processado por cada ator do grupo de modo particular. Portanto, pode-se afirmar que, em *Apocalypse*, houve uma articulação singular entre dois tipos diferentes de precisão em nível psicofísico: a precisão relacionada ao “ato total”, sob uma ótica nova, e a precisão de contato com a plateia. Também se pode dizer que essa articulação específica se deu em decorrência, tanto do desdobramento da pesquisa empreendida em *O príncipe constante* em torno do contato, do encontro e da organicidade, como concomitantemente pelo reflexo das buscas parateatrais em andamento no mesmo período, nas quais essas noções eram ainda centrais, mas abordadas de maneira diferente.



Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em julho de 2014.