

**De *teatr-laboratorium* a *workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*: as contribuições de Grotowski para a consolidação da pesquisa e da investigação na área teatral**

MELISSA DA SILVA FERREIRA

■ 252

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, com bolsa da CAPES.  
mellunar@hotmail.com

ouvirouer ■ Uberlândia v. 7 n. 2 p. 252-262 jul.|dez. 2011

## ■ RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o percurso do mestre do teatro Jerzy Grotowski, desde a criação do *Teatr-Laboratorium*, nos anos 60, até o ainda atual *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Discute-se como a coerência de suas buscas, mantendo-se por mais de trinta anos como um pesquisador incansável, apesar de ter um trabalho em constante revolução, abre caminho a novas possibilidades, principalmente no que concerne ao trabalho do ator/performer, e contribui para a consolidação da investigação no âmbito teatral.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Teatro, Jerzy Grotowski, investigação.

## ■ ABSTRACT

This article presents a reflection upon the Jerzy Grotowski's life since the conception of the *Teatr-Laboratorium*, in the sixties, till the actual activities of the *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. It discusses the coherence search of Grotowski, his tireless research during more than thirty years, his constant evolution, the creation of new possibilities for the actor/performer work and the reflection of these essential qualities on the theater contemporary research.

## ■ KEYWORDS

Theater, Jerzy Grotowski, research.

253 ■

## Introdução

Por ocasião das comemorações em torno dos 25 anos da criação do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*<sup>1</sup>, os organizadores do 7º Fórum Internacional do Encontro Mundial de Artes Cênicas- ECUM 2011<sup>2</sup>, realizaram um programa especial voltado ao centro de investigação, com o intuito de difundir não só “a obra, pensamento e ideias do mestre do teatro mundial Jerzy Grotowski” e “sua continuidade no trabalho de Thomas Richards e Mario Biagini, atuais coordenadores do Workcenter” mas, também, “seus desdobramentos no Brasil e na América Latina” (FUNARTE, 2011).

Em consonância com esta iniciativa, propomos neste artigo evidenciar e difundir o longo, paradoxal e acidentado percurso do mestre do teatro Jerzy Grotowski, desde a criação do *Teatr-Laboratorium*, na década de 60, até o ainda atual *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Apesar de ter vivenciado fases muito distintas, Grotowski, que se manteve ao longo de toda sua trajetória como um investigador incansável, é considerado um dos pioneiros do que entendemos hoje por investigação na área teatral, já que difundiu a ideia da criação de um cotidiano teatral ligado não somente ao ensaio e ao espetáculo, mas ao aprofundamento das pesquisas em torno do trabalho do ator.

<sup>1</sup> O centro de investigação teatral foi criado em 1986, em Pontedera (Itália), com o nome de *Workcenter of Jerzy Grotowski*, sendo que no ano de 1996, seu nome foi mudado para *The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

<sup>2</sup> Realizado em abril de 2011 na cidade de Belo Horizonte-MG.

O teórico polonês Zbigniew Osinski (1993) nos chama a atenção para o fato de que, apesar de Jerzy Grotowski ser conhecido como um homem de teatro, esteve em seus últimos trinta anos de vida pesquisando o trabalho do ator sem a realização de espetáculos. Durante esses trinta anos poucas pessoas tiveram o privilégio de serem convidadas a conhecer os resultados do trabalho.

A difusão das ideias grotowskianas no Brasil, a partir do final dos anos 60, conforme Silvana Garcia, se deu “por meio da fusão, deglutição e contaminação com/ de outros processos e influências” (2005, p. 36), por grupos que buscavam absorver novas correntes que se distanciavam do teatro tradicional, mas que raramente admitem ou escancaram essa referência. Atualmente, apesar de Grotowski ser amplamente conhecido no âmbito teatral, ainda pouco se conhece de seu percurso, já que até os anos de 2006 e 2007<sup>3</sup>, a principal e única fonte de pesquisa bibliográfica em português consistia no livro “Em busca de um teatro pobre”, organizado por Eugenio Barba na década de 60 para divulgar o trabalho no exterior, e que trata exclusivamente de questões relativas ao período em que Grotowski realizou espetáculos.

### O percurso teatral e além do teatro de Jerzy Grotowski

■ 254

O *Teatr-Laboratorium*, inicialmente *Teatr 13-Rzedow* (Teatro das Treze Filas), nasceu em 1959, em Opole, uma pequena cidade na região sudoeste da Polônia. Apesar do trabalho realizado em Opole ter princípios rígidos e declarados, conforme Eugenio Barba, os atores tinham uma relação profissional comum e pouco se encontravam fora do horário de trabalho: “não era nem um teatro de grupo e nem um teatro rebelde”. Segundo ele, o *Teatr 13-Rzedow*,

Era conhecido como um teatrinho tradicional de província com atores díspares e com um diretor artístico e outro literário que tinham acabado de se conhecer. Os atores não eram personalidades extraordinárias, pensavam que na província obteriam papéis importantes. [...]. O *Teatr 13-Rzedow* compreendia, em miniatura, todas as hierarquias e especializações dos grandes teatros. Havia técnicos, administradores, secretarias e inclusive uma pessoa que ajudava os atores a botar o figurino, e quando acabava o espetáculo, cuidava dele. No total umas quinze pessoas (BARBA, 2000, p. 34).<sup>4</sup>

Experiências de isolamento, e em alguns casos, com um convívio mais intenso, foram realizadas posteriormente, no período em que Grotowski já não realizava espetáculos, ainda na Polônia na década de setenta; nos EUA, na década de oitenta; e na Itália, na década de noventa. Apesar disso, Grotowski referia-se ao seu teatro mesmo na fase em que produzia espetáculos, ainda em Opole e Wrocław, como um *ashram*, nas cartas enviadas por ele a Eugenio Barba. A palavra *ashram* deriva do sânscrito e, antigamente, era usada para designar os heremitérios hindus, que se localizavam em

<sup>3</sup> Com a publicação dos livros dos livros: BARBA, Eugenio. *Terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006. e FLASZEN, Ludwick, POLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwick Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva/ SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

<sup>4</sup> Todas as traduções foram realizadas pelo autor do artigo.

ambientes naturais afastados, propícios à instrução espiritual. Atualmente, o termo ashram é usado para designar uma comunidade formada com o intuito de promover a evolução espiritual dos seus membros.

A ação teatral de Grotowski, segundo Barba (2000), tinha um duplo sentido. Se por um lado, o espetáculo era para ele, um ritual laico, inspirado na tradição iniciada por Antoine, Stanislavski e Reinhart, que implica na “osmose espacial” de atores e espectadores, e os faz “meditar ativamente sobre as feridas da condição humana” (BARBA, 2000, p. 46); por outro lado, além do valor artístico e social do espetáculo, havia no teatro uma “tensão secreta” no sentido da religiosidade: “a representação é um ato de transgressão que permite derrubar nossas barreiras, transcender nossos limites, encher nosso vazio, realizar-nos, entrar no território do sacrum” (BARBA, 2000, p. 46).

Grotowski (2007a) confirma também esse duplo sentido da pesquisa teatral no *Teatr-Laboratorium* ao explicar que nas *Performing Arts* existe uma corrente formada por muito elos. Numa das extremidades dessa corrente existem dois elos: o “elo visível”, que é o espetáculo, e o “elo quase invisível”, formado pelos ensaios e o treinamento. Na outra extremidade, estaria uma forma de teatro muito antiga, que já existiu no passado nos Mistérios, que não é focada na percepção do espectador, mas na consciência proprioceptiva de quem o faz. Para Grotowski, esta última extremidade da corrente das *performing arts* denominada de “Arte como Veículo”, se tornou seu ponto de chegada e seu objetivo final depois de percorrer todas as etapas desde a outra extremidade da corrente, denominada de “Arte como Apresentação”.

Seguindo indicações deixadas por Grotowski no texto “A Arte como Veículo”, bem como por Marco De Marinis e Zbigniew Osinski (em artigos da revista mexicana *Máscara*<sup>5</sup>, em número especial sobre Grotowski), além da bibliografia em torno do *Teatr-Laboratorium*, de Eugenio Barba a Jennifer Kumiega, pode-se identificar fases distintas na trajetória de trabalho de Grotowski, ligadas diretamente às duas extremidades da corrente das *performing arts*.

Grotowski realizou espetáculos apenas na primeira das etapas que ficou conhecida como “Arte como Apresentação ou Teatro do Espetáculo”. Neste período, que foi de 1957 a 1969, Grotowski desenvolveu-se como diretor teatral, após sua formação na área de atuação e direção na Universidade da Cracóvia. Em 1959, foi convidado a fundar com Ludwick Flazsen, o *Teatr 13- Rzedow* em Opole. Posteriormente, em 1962, o teatro passou a ser denominado *Teatr-Laboratorium*, evidenciando o caráter de investigação e pesquisa realizado pelo grupo. Nesta etapa foram desenvolvidos todos os princípios do “teatro pobre”: a eliminação de tudo que pudesse ser supérfluo na cena, exaltando a relação entre o ator e o espectador; a pesquisa de um espaço cênico adequado para cada espetáculo; a autonomia da cena em relação à matriz literária; a dialética da *adoração* e da *profanação* em relação ao mito identificado nas obras dramáticas, poéticas ou literárias; a via negativa. O tempo de preparação dos espetáculos no *Teatr-Laboratorium*, que em *Orfeu* (1959) havia durado apenas três semanas, foi se tornando cada vez mais longo, chegando a durar vários anos. Os últimos espetáculos, *O Príncipe Constante* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (1969) não só tiveram um longo tempo de preparação, mas ganharam diferentes versões, conforme o desenvolvimento pessoal dos atores.

<sup>5</sup> *Máscara* – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 96-113, jan. 1993.

Com *Akropolis* (1962), foi criado um treinamento que atendia as necessidades específicas do processo criativo de casa espetáculo. Logo, o treinamento foi incorporado ao cotidiano do grupo, o método da *via negativa*, e passou a ser trabalhado de forma que cada ator realizasse uma sequência própria de exercícios com o objetivo de eliminar tudo o que o impedia de agir.

Durante esse período, Grotowski teve de transferir seu grupo da pequena Opole, para a cidade universitária de Wrocław, que tinha meio milhão de habitantes. Além de algumas turnês pela própria Polônia, o grupo realizou poucas viagens internacionais e era desconhecido no exterior. Somente em 1966, o espetáculo *O Príncipe Constante*, foi levado a Oslo (Noruega) pelo *Odin Teatret*, de Eugenio Barba, que foi quem divulgou o trabalho de Grotowski no exterior.

Após um período na Índia, em 1970, Grotowski decidiu não realizar mais espetáculos, e iniciou uma fase que foi denominada de “Parateatro, Teatro Participativo ou Cultura Ativa”, que foi até 1978. Em palestra no Brasil, em 1974, Grotowski afirmou em relação ao período anterior: “Há muito tempo já, no nosso trabalho artístico propriamente dito, nós não vínhamos mais procurando como representar, mas como renunciar à representação” (GROTOWSKI, 1974). No Parateatro, então, dando continuidade a esta busca, encontros eram organizados pelos integrantes do *Teatr-Laboratorium* em lugares isolados, e conduzidos com o objetivo de aprofundar a vivência coletiva e possibilitar o reencontro verdadeiro do indivíduo consigo mesmo e com o outro, livre dos papéis sociais. Para isso, segundo De Marinis<sup>6</sup>, Grotowski elaborou uma fórmula extraordinária: “desarmar-se reciprocamente por completo”. Este período foi o único com efetiva participação de pessoas externas ao grupo e de diferentes âmbitos e profissões. Esta fase foi provavelmente a mais caótica e livre, apesar de haver uma direção no sentido de atingir os objetivos. Conforme o autor, Grotowski referiu-se, posteriormente, a este período, como uma “sopa emotiva”, um momento impreciso e confuso do *Teatr-Laboratorium*, que, apesar de tudo, produziu resultados muito interessantes no sentido das relações humanas, “verdadeiros milagres”.

Para que ocorresse este aprofundamento das relações e desvelamento recíproco dos participantes, segundo De Marinis<sup>7</sup>, existia uma “dramaturgia do encontro”. Os atores, ou “ex-atores”, do *Teatr-Laboratorium*, guiavam os participantes e se utilizavam de material teatral para proporcionar o “encontro” e, através dele, conhecer-se a si mesmo.

No final dos anos setenta e início dos anos oitenta, na fase denominada “Teatro das Fontes”, a busca por técnicas de diversas tradições antigas indica um retorno aos interesses antropológicos e histórico-religiosos, que Grotowski nutria desde a infância incentivado por sua mãe e irmão. Neste período Grotowski viajou a diversas partes do mundo pesquisando rituais de transe e possessão, não com o objetivo de realizar um intercâmbio entre as culturas, mas para buscar o que havia de unitário, de comum nas origens destas técnicas. Esteve no Haiti, no México, na Nigéria, na Índia, no Japão, entre outros países. Esta pesquisa, depois, foi aprofundada por Eugenio Barba, que a denominou de Antropologia Teatral.

<sup>6</sup> Em palestra na Universidade Estadual de Santa Catarina em agosto de 2006.

<sup>7</sup> Idem.

Grotowski, segundo De Marinis<sup>8</sup>, retomou a ideia de *trabalho sobre si mesmo* desenvolvida por Stanislavski, mas que já não visava a criação espetacular. Ao contrário do período anterior, em que a intercomunicação era o objetivo principal, o trabalho nesta fase é solitário e individual. As técnicas pesquisadas por Grotowski, em suas viagens, estavam focadas naquilo que o ator, ou *performer*, pode fazer na sua solidão, e estavam centradas principalmente na respiração.

Este período teve um fim dramático com o golpe na Polônia, no qual foi implantada a Lei Marcial pelo governo em 1982. Grotowski, com medo de ser preso e morto pelo regime, como aconteceu com milhares de artistas, se viu obrigado a abandonar a Polônia e, após um período no *Odin Teatret*, na Dinamarca, e também na Itália e Haiti, refugiou-se nos EUA, onde realizou uma pesquisa na Universidade de Irvigne (Califórnia), denominada de “Drama Objetivo”, e considerada por Osinski (1993) uma transição para a próxima fase. Segundo Grotowski, o “Drama Objetivo” tinha como meta “reevocar uma forma de arte muito antiga, quando o ritual e a criação artística eram a mesma coisa” (GROTOWSKI apud OSINSKI, 1993, p. 97).

Conforme Osinski (1993), o “Drama Objetivo” foi realizado em três categorias de “workshops” ou grupos de trabalho: o primeiro era fechado e destinado apenas a estudantes da Faculdade de Teatro da Universidade de Irvigne, e a artistas de teatro interessados no trabalho; o segundo, era uma extensão dos cursos universitários; e o terceiro, “workshops públicos”, que reuniam os participantes dos primeiros grupos, especialistas em diversas áreas das ciências sociais e participantes em geral.

Grotowski contava com alguns instrutores-assistentes que tinham experiência em canto, dança, ritmo e movimento. Segundo Osinski (1993, p. 99), “cada um tinha alguma experiência intercultural que permitia fazer pontes entre a cultura antiga e a nossa, entre a tradicional e a contemporânea”. Eles trabalhavam como instrutores nos workshops e como atores principais nas performances que realizavam nos cursos.

A experiência de trabalhar com pessoas de diversas culturas, com as características descritas por Osinski, ou seja, com a capacidade de fazer pontes entre o trabalho realizado por eles e a tradição, se mantém permanentemente no trabalho realizado por Grotowski. É nessa época que Grotowski inicia sua parceria com Thomas Richards, que era aluno dos workshops e de descendência jamaicana.

De volta à Itália, na Toscana, Grotowski inicia a última fase do seu trabalho denominada “Artes Rituais ou Arte como Veículo”. Em 1986, na cidade de Pontedera, Grotowski funda *The Workcenter of Jerzy Grotowski*, incentivado pelo *Centro per la Sperimentazione a la Ricerca Teatrale*, dirigido por Roberto Bacci e Carla Pollastrelli.

Neste período Grotowski inicia sua fase mais ermitã. Em *Pontedera*, a experiência de isolamento é levada à radicalidade, pois, não só o trabalho possui princípios rígidos, mas a vida cotidiana ganha características comunitárias e quase monásticas.

Segundo a descrição de Osinski (1993), que pôde testemunhar as atividades, os grupos eram compostos de vinte pessoas. As condições de trabalho eram muito simples e os custos eram pagos pelos próprios participantes. A maioria das pessoas era jovem e nunca tinha trabalhado com Grotowski anteriormente. O trabalho acontecia seis dias por semana, de dez a dezesseis horas por dia, em grupos menores, guiados por Maud Robert e Thomas Richards. Grotowski interferia pouco no

---

<sup>8</sup> Idem.

trabalho com os grupos, trabalhava diretamente apenas com os condutores, Robert e Richards. O treinamento físico constituía a parte constante do programa de trabalho. Dentro da sala de trabalho, cada um dos participantes executava diariamente, nove exercícios. Eram exercícios particulares de cada um, conforme a necessidade de cada participante para vencer seus bloqueios e limitações psicofísicas. Além dos nove exercícios, cada participante trabalhava sobre uma dança própria.

No final do dia, ao ar livre, realizava-se durante uma hora o que era denominado *Motion*: uma série complexa de posições e estiramentos do corpo. Estas posições estavam orientadas sempre para os seis pontos cardeais: leste, oeste, norte, sul, zênite e nadir. Os olhos eram mantidos sempre bem abertos, fixados no horizonte. Conforme Osinski, trabalhava-se muito sobre os detalhes em todos os exercícios executados durante o dia de trabalho, e procurava-se a máxima precisão na execução de cada movimento.

Os cantos tradicionais, conforme Grotowski (2007(a)), eram usados como instrumento de “verticalidade”, similar aos mantras na cultura budista ou hindu: “o mantra é uma forma sonora, muito elaborada, que engloba também a posição do corpo e a respiração, e que faz aparecer uma vibração determinada em um tempo-ritmo a tal ponto preciso que influencia o tempo-ritmo da mente” (p. 237). A “verticalidade” (ou ascensionalidade) diz respeito a fenômenos de ordem energética, ou seja, a possibilidade de mover-se entre energias, passando das energias mais orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) a um nível energético mais sutil, e em contrapartida, descer, trazendo esta energias sutis à realidade cotidiana e à “densidade” do corpo.

Esse trabalho, conforme aponta De Marinis (2005) ao analisar a “eficácia” do trabalho desenvolvido por Grotowski, tem como objetivo promover um “crescimento pessoal que está ligado a experimentar concretamente formas, níveis, diferentes estados de consciência, dilatação ou expansão da percepção” (DE MARINIS, 2005, p. 242). Experimentam-se, pois, transformações energéticas como nas práticas ascéticas.

Tal trabalho já era desenvolvido no período em que Grotowski realizou espetáculos e era denominado de “técnica 2”. A “técnica 2” consistia em um treinamento com objetivo de “liberar a energia espiritual”, através de técnicas de respiração, yoga e meditação que, conforme Barba, “permitia ascender a regiões desconhecidas, dos xamãs, dos yogui, dos místicos. Acreditávamos profundamente que o ator podia ascender a esta ‘técnica’” (BARBA apud DE MARINIS, 2005, p. 236).

As obras pertencentes ao período da Arte como Veículo, conforme Antonio Attisani<sup>9</sup>, podem ser definidas como “eventos teatrais compostos de ações físicas e cantos, organizados segundo uma sintaxe poética, ou melhor, energética. Pode-se também falar de ‘montagem yoguica’” (ATTISANI, 2007, p. 132). Grotowski, assim, sustenta uma lógica “ritual” ou “litúrgica”, que está a serviço das transformações da qualidade da energia. “Os espectadores de tais eventos, ou melhor, os convidados são testemunhas de exercícios espirituais que se realizam em forma de obras performativas coletivas” (ATTISANI, 2007, p. 132). Estas obras foram denominadas de *Action*.

<sup>9</sup> Professor de História do Teatro da Universidade de Veneza.

Grotowski dá os créditos da criação de *Action* exclusivamente a Thomas Richards: “é uma obra inteiramente criada e dirigida por Thomas Richards, e sobre a qual ele prossegue um trabalho contínuo desde 1994” (GROTOWSKI, 2007(b), p. 126). Segundo o diretor, o nascimento deste trabalho não se deu através de uma colaboração entre os dois, no sentido de uma criação a quatro mãos, mas sim, através da transmissão de uma tradição (a partir do período em que trabalharam juntos nos EUA, em 1985). *Action*, conforme Grotowski, traz uma síntese de tudo que ele alcançou em sua vida através da pesquisa teatral: “o aspecto interior do trabalho”.

O trabalho, a ação (*action*) não ocorre mais no exterior, mas no interior do indivíduo, não se dá a ver, mas pode ser experimentada. O que é visto pelas testemunhas, os gestos e os cantos, não são o trabalho em si, porque o trabalho é interior, a “verticalidade”. É, porém, “quase invisível” porque não é destinada a ser apresentada publicamente mas necessita de testemunhas e compartilhamento, de encontro, para que possa ser transmitida. Pois, conforme Grotowski, assim como as influências de seu trabalho no âmbito da arte e da vida, o que ocorre nesta experiência “deve ficar invisível, mas não completamente” (GROTOWSKI, 2007a, p. 243).

### **A transmissão da tradição**

Já nos últimos anos de vida em que estava muito doente, Grotowski enfatizava em suas declarações, a importância da transmissão de uma tradição quase como uma “missão”: “O que se pode transmitir? Como e a quem transmitir? São perguntas que cada pessoa que herdou da tradição se põe, porque herda ao mesmo tempo uma espécie de dever: transmitir aquilo que recebeu” (GROTOWSKI, 2007b, p. 127). Para Grotowski era importante, não apenas transmitir o que recebeu e ser fiel, mas dar uma contribuição pessoal para aquela tradição, sem contudo fazer um esforço para exercer uma influência sobre os outros. Pois, conforme afirma, em todas as experiências na história da arte, e não só da arte, em que se procura exercer uma influência forçada, aquilo que se quer forçosamente transmitir, morre ou se desvirtua.

Nas diferentes etapas do seu percurso, Grotowski buscou inspiração dentro e fora do âmbito das artes. A aproximação com o oriente foi uma forte característica do seu percurso pessoal e profissional. A filosofia budista, a Ópera de Pequim, o *Kathakali*, mas principalmente a tradição *yogui* tântrica indiana, marcaram profundamente a prática e os objetivos do trabalho de Grotowski. As últimas etapas da pesquisa colocam em evidência a tendência de deslocar-se do campo da representação em direção a uma experiência, que apesar de localizar-se no campo das *performing arts*, possuía um caráter ritualístico.

Por outro lado, suas principais referências teatrais ocidentais, segundo De Marinis, são Stanislavski, com cuja obra teve contato em Moscou em 1956, e a *Reduta*, uma instituição teatral polonesa que funcionou em caráter de associação entre as duas guerras mundiais, sob a direção de Juliuz Osterwa e de Mieczyslaw Limanowski.

De Stanislavski, Grotowski herdou a tradição técnica, o exemplo do “experimentador incansável que, como verdadeiro ‘cientista’ teatral, se esforça em pensar só sobre a base do prático e concreto, disposto sempre a abrir o debate, com coragem e honestidade, sobre seu trabalho precedente” (DE MARINIS, 1987, p. 103). Esta forma de trabalhar influenciou Grotowski na ideia da criação de um teatro laboratório, de um teatro de pesquisa que está permanentemente sendo questionado e reformulado.

A tradição ética do trabalho de Grotowski teve influência da *Reduta*, que era ao mesmo tempo um teatro e uma escola para atores: “durante alguns períodos, a escola se organizou como uma comunidade em que mestres e discípulos viviam de acordo com uma disciplina quase monástica, cultivando uma investigação mais ética do que tecnoprofissional” (DE MARINIS, 1987, p. 102).

Jenifer Kumiega (1989, p. 85) afirma que a ética, “ou a atitude com a qual vem-se a descobrir, verificar e realizar é de extrema importância para aqueles que pretendem apanhar a essência do trabalho de Grotowski”, e ressalta a resistência de Grotowski quanto ao desenvolvimento de um método rígido e permanente, pois, para o diretor, não existe um método universal, que venha de encontro com a exigência de todos. Para Kumiega, se é que se pode falar em “método Grotowski”, ele era composto de duas partes: técnica e ética. A técnica, parte mínima do método, é o que produz o resultado verificável, a ética, porém, é a “guia do uso da técnica”. Mais importante do que a técnica do *Teatr-Laboratorium*, para a autora, era a existência de um “núcleo ético sempre em evolução” (1989, p. 85).

O fortalecimento deste modo de viver o teatro resultou na diminuição na frequência de produção de espetáculos no *Teatr-Laboratorium*. Grotowski instituiu assim, desenvolvendo a herança de Stanislavski, a importância da pesquisa no teatro: a pesquisa que extrapola a técnica, que exige autodisciplina, autodeterminação, a quebra de paradigmas e a construção de novos valores.

Em um primeiro momento, o resgate do imaginário simbólico e de mitos fundamentais da cultura polonesa nos espetáculos do *Teatr-Laboratorium*, tinha a finalidade de promover o questionamento e a profanação dos conteúdos simbólicos vitais daquela cultura, através da própria história pessoal e social de atores e espectadores, buscando a transformação de ambos. Em um segundo momento, a utilização de rituais arcaicos e técnicas orientais de respiração, por exemplo, tinha o objetivo de proporcionar o autoconhecimento do ator, através da disciplina e da autodeterminação. Por fim, o abandono do espetáculo, para Grotowski significava um rompimento com a lógica do mercado, que exigia a produção constante de novas obras, mas principalmente, a quebra com a representação e a espetacularização da vida. Ele queria apenas um lugar para conhecer-se a si mesmo e encontrar o outro:

Apesar de todos os nossos condicionamentos, o que mais nos distingue são as maneiras de representar na vida real. Se pararmos a representação, o que é bem difícil e raro nos tempos que correm, teremos superado as diferenças.

Estaremos ainda condicionados pela história, pelas nossas feridas, pelos nossos medos, pelas nossas esperanças. Mas, apesar de tudo isso, seremos semelhantes. Acontece que toda a civilização é uma grande formação de representações (e uso aqui o verbo representar no sentido inglês de to act, to perform) (GROTOWSKI, 1974).

Esta decisão criou uma aura mítica em torno do seu trabalho e da sua pessoa, e faz com que ele seja uma forte referência na história do teatro no século XX. Esta é a provocação que se mantém viva para aqueles que fazem teatro: o fato de, no auge de sua carreira, Grotowski ter tido a coragem de se perguntar se o teatro ainda era necessário para ele, se era eficaz na realização dos seus objetivos; e como um

verdadeiro pesquisador, que está aberto aos imprevistos e mudanças no processo, ter decidido abandoná-lo enquanto espetáculo. Para Barba: A conversão do *Teatro 13 Rzedow* em *Teatr-Laboratorium* é um exemplo de um teatrinho que começa como uma vanguarda artístico-literária e termina encarnando um processo criativo que é uma tomada de posição artística, política e espiritual (BARBA, 2000, p. 35).

Grotowski estava sempre à procura de algo novo e desconhecido, algo que não o deixasse acomodado na consolidação de técnicas e métodos. Assim, impôs a si mesmo, e aos que trabalharam fielmente com ele durante anos, uma vida de renúncia. Renúncia a lugares cômodos, renúncia à fama, renúncia à representação no teatro e na vida e, por fim, renúncia à própria identidade de artista.

O único método que se manteve durante todo seu percurso foi o da “via-negativa”. O método da eliminação. Primeiramente, eliminou cenários, figurinos, efeitos de luz e som, na busca do que era essencial para a realização do fenômeno teatral. Assim, restaram o ator e o espectador. Depois, propôs aos seus atores um trabalho diário com o objetivo de eliminar qualquer impedimento aos impulsos corporais orgânicos. Em seguida, eliminou o que ele chamava de “exercício público da profissão”, o espetáculo, com a intenção de eliminar não apenas o espetáculo, mas também a representação. A representação teatral e as representações sociais. A coerência da busca de Grotowski sempre apontou na direção da espiritualidade: uma espiritualidade laica, que segundo ele, se revela no encontro verdadeiro entre seres humanos que resolveram não mais representar em suas vidas.

A radicalidade das investigações teatrais de Grotowski está na dimensão que o trabalho ganhou na sua própria vida e na vida dos participantes daquela experiência. No *Teatr-Laboratorium*, e posteriormente no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, criou-se um cotidiano especificamente teatral, não voltado ao desenvolvimento de técnicas interpretativas e representacionais, mas à criação de um espaço de essencialização do ato teatral, entendido como fenômeno da presença. Este princípio tornou-se tão predominante que o espetáculo deixa de ser necessário. Permanece o teatro como espaço de autoconhecimento. Para Barba (2000, p. 34), referindo-se ao século XX, “a transformação deste teatro de província em um conjunto cuja intransigência artística será a semente de uma profunda regeneração de nossa arte é um dos episódios mais emblemáticos do nosso século”.

## Referências

ATTISANI, Antonio. Action in sé. In: ATTISANI, Antonio, BIAGINI, Mario (org.) **II Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Roma: Bulzoni, 2007.

BARBA, Eugenio. **La tierra de cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia**. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2000.

BROOK, Peter. Grotowski, el arte como vehículo. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 80-81, jan. 1993.

DE MARINIS, Marco. **En busca del ator y del espectador** – Comprender el teatro II. Buenos Aires: Gelerina, 2005.

\_\_\_\_\_. Teatro Rico y Teatro Pobre. In: **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenología**, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 76-79, jan. 1993.

\_\_\_\_\_. **El nuevo teatro, 1947- 1970**. Barcelona: Paidós, 1987.

FUNARTE. Portal das Artes. **Encontro Mundial de Artes Cênicas**. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/teatro/encontro-mundial-de-artes-cenicas/>> Acesso em: 10 maio. 2011.

GARCIA, Silvana. Apocalipse Brasília Figura: Traços da presença de Grotowski no Brasil. In: **Caderno de Picadero – Presencia de Jerzy Grotowski**. Buenos Aires: Inteatro Editorial, ano 2, n. 5, p. 34-37, mar. 2005.

■ 262

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à Arte como Veículo. In: FLASZEN, Ludwick, POLASTRELLI, Carla. (org) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwick Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva/ SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007(a).

\_\_\_\_\_. Testo senza titolo (1998). In: ATTISANI, Antonio, BIAGINI, Mario (Org.) **Jerzy Grotowski**. Testi 1968-1998. Roma: Bulzoni, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Palestra com Jerzy Grotowski no Brasil - 1974**. Tradução de: Yan Michalski. Disponível em: <http://artes.com/sys/artistas.php?op=manif&artid=23&npage=1> Acesso em: 1 jul. 2008.

\_\_\_\_\_. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

KUMIEGA, Jennifer. **Jerzy Grotowski**: La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984. Firenze: La casa Usher, 1989.

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

