

# Fricções Entre Cena e Rito em Propostas de Jerzy Grotowski

**POR THIAGO MIGUEL SABINO<sup>1</sup>**

Ao longo da década de 1960, Jerzy Grotowski desenvolveu inúmeras pesquisas que contribuíram para redimensionar o entendimento sobre o fazer teatral. Investigações sobre a espacialidade, intervenção radical no texto e sua remontagem, rigorosas pesquisas sobre procedimentos de trabalho de atuação, diversas foram as áreas no campo teatral afetadas pelos trabalhos do laboratório de Grotowski. Nesses trabalhos, a intersecção entre cena e rito apresenta-se como um elemento recorrente e, nas primeiras encenações da companhia teatral, já se pode encontrar esse projeto de elaboração de uma cena ritual. Certo objetivo geral desse projeto grotowskiano pode ter permanecido ao longo de muitas propostas, contudo, procedimentos e mesmo alguns objetivos específicos sofreram grandes modificações, muitas vezes atreladas à ênfase que se dava a diferentes aspectos do ritual. Apontarei alguns momentos em que a noção de rito operou de forma bastante particular nas propostas de encenação do Teatro Laboratório<sup>2</sup>, no período conhecido como Teatro dos Espetáculos<sup>3</sup>.

## Teatralidade e artificialidade

No princípio, em textos e propostas de 1960, en-

contramos a noção de ritual vinculada à oposição ao teatro mimético realista. A ideia de um teatro que funciona segundo sua própria lógica formal, sua teatralidade, é o que conduz as primeiras pesquisas. A busca por um “ritual laico” condiz com a necessidade de abarcar a realidade sob seus múltiplos aspectos, algo que a encenação mimética não daria conta. A ideia de artificialidade e o choque de convenções estéticas correspondem às diferentes maneiras de abordar e conhecer a realidade. O encenador refere-se aos antigos teatros (japonês, indiano e helênico) como:

[...] um ritual que identificava em si a dança, a pantomima, a atuação. O espetáculo não era “representação” da realidade (construção da ilusão), mas “dançar” a realidade (uma construção artificial, algo como uma “visão rítmica” voltada à realidade). (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 38)

Essa espécie de hibridização de linguagens, bem como essa lógica formal e artificial resultavam na ênfase à encenação, na qual o ator era apenas mais um elemento em cena. Diferentemente da cena burguesa realista, que se contentava com a literalidade, obedecendo a “lógica da vida”, o espetáculo para Grotowski deveria explicitar sua teatralidade, seu sistema de signos convencionais e o contato vivo e direto entre espectadores e atores. Desse modo, o teatro poderia ser uma espécie de rito laico.

Com relação ao “sistema de signos”, Grotowski menciona o *xamã* que, antes da caça, realiza uma série de gestos rituais, buscando auxílio dos deuses para sua tarefa. Tais gestos mágicos não obedecem à lógica cotidiana (como no teatro realista), mas são codificados, definidos a priori, fixados, como uma composição. Contudo, há uma diferença radical estabelecida pelo encenador: ao

1. Ator e diretor no grupo Teatro de Fricção, licenciado em Arte-Teatro e mestrando em Estéticas e Poéticas Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Com bolsa pela CAPES, desenvolve pesquisa relacionada ao tema espiritualidade e ritual no teatro de Jerzy Grotowski.

2. Teatro Laboratório é como ficou conhecida a companhia de Grotowski, que teve distintos nomes: Teatro das 13 Filas; Teatro Laboratório das 13 Filas; Teatro Laboratório – Instituto de Pesquisa sobre o Método do Ator. Assim, utilizarei Teatro Laboratório, referindo-me ao grupo em diferentes períodos, mesmo quando ainda não era esse seu nome.

3. Grotowski assim nomeou o período correspondente a suas produções teatrais que, junto ao Teatro Laboratório, ocorreram entre os anos de 1959 e 1969. (Cf. FLASZEN, Ludwick; POLLASTRELI, Carla (Orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p. 230.)

passo que para o *xamã* e nos ritos religiosos, operam uma espécie de *magia* e de crença, no teatro, o ritual seria uma espécie de *jogo*. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 43) A imaginação do espectador, sua participação, se daria como em uma “brincadeira infantil”. De fato, o espectador não acreditaria “a sério” como nos mitos religiosos, mas aceitaria as premissas propostas pelos atores e participaria desse cerimonial, desse sistema de signos, segundo regras da brincadeira, do jogo, como que “fingindo”.

Em *Caim*, espetáculo de 1960, podemos notar tais características. O choque de diferentes convenções (do grotesco ao sério/solene, do silêncio à explosão de sons) explicitava a teatralidade e permitia certa coparticipação do espectador, que era constantemente surpreendido pelas bruscas mudanças.

Para Grotowski, porém, havia o risco dessa participação se dar apenas em nível formal, sem de fato se concretizar em uma relação autêntica. Diferenciar dois pontos importantes pode auxiliar a

compreender a questão: (1) aspectos formais, estéticos, que a noção de ritual e suas ferramentas ofereciam à prática teatral; (2) o que se buscava com tais ferramentas, ou seja, qual era o objetivo último da adoção do ritual como modelo.

Em diferentes textos, notamos que a busca pelo rito estava atrelada à necessidade de elaboração de um teatro que propiciasse uma relação e uma experiência radicalmente distintas daquelas encontradas no cotidiano: teatro vivo e espontâneo, de “reação liberada”, “autêntica” e rara (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p.119-120); cruzar as fronteiras, superar as limitações, abandonar as máscaras da vida (GROTOWSKI, 2011, p.17); e, nos anos iniciais: o teatro formal, o choque das convenções como uma forma de agir sobre a realidade, um “peculiar ato de conhecimento” que proporcionasse superar a teatralidade apreendida e o “eu apreendido”. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 46-47)

Ainda que cada definição corresponda a diferentes períodos, em que diferentes ênfases no



Akropolis, versão I (ensaio). Opole – Polônia, 1962.

trabalho são encontradas, é possível identificar uma relação e objetivos comuns: experiência autêntica, ato de conhecimento e superação do eu apreendido. Sendo assim, entendendo que o ritual proporcionava a realização de tais objetivos, Grotowski se utiliza de distintas ferramentas e aspectos do rito como meio para alcançá-los. Talvez para se pensar a aproximação entre cena e rito seja importante analisar mais o objetivo da proposta do que suas dimensões formais e estéticas. Richard Schechner propõe que, ao invés de se pensar teatro e ritual de modo estanque, seria mais adequado analisá-los segundo a *díade eficácia e entretenimento*. (2012, p. 81) O teatro e as artes tenderiam ao polo entretenimento, ao passo que o ritual tenderia ao polo eficácia (embora nada impeça de se analisar o rito como teatro e vice-versa). Tais performances se diferenciariam mais pelo contexto no qual se inserem e pelo propósito ao qual se destinam. Apesar das propostas de Grotowski se situarem no contexto teatral, o objetivo buscado tende para a eficácia do ritual.

Nesse sentido, os primeiros resultados foram insatisfatórios. No espetáculo *Caim*, por exemplo, Grotowski assume que o choque de convenções e estilos, o excesso nos aspectos formais, acabavam por dificultar uma participação mais autêntica, em que atores e espectadores se envolvessem mais profundamente – não só em nível físico, mas também psíquico – algo que o trabalho sobre o arquétipo poderia resolver. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 50-56)

### **O mito como eixo do ritual**

Detectados os problemas do excesso formal e da participação superficial, em um segundo momento, no ano de 1961, assistimos ao amadurecimento das buscas pela participação autêntica. Ainda aqui, operam a lógica formal e o jogo, mas a abordagem sobre o espaço (a partir da colaboração de Jerzy Gurawski) e a centralidade das investigações sobre o arquétipo levariam a uma aproximação maior da cena ritual.

Para aquela relação mais engajada, Grotowski busca “atacar o inconsciente coletivo”. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 51) Entendendo que o mito era o terreno comum que permitia a coparticipa-

ção no ritual primitivo, Grotowski vai buscar identificar, nas obras, o arquétipo, tentando de alguma forma reproduzir tal participação. Porém, no lugar de identificação com o mito (como na religião tradicional), o encenador propunha a confrontação. O intuito era verificar de que modo o mito ainda condicionava a experiência contemporânea e, por meio do choque, trazê-lo do “inconsciente coletivo” para a “consciência coletiva” (portanto, ainda um *ato de conhecimento*).<sup>4</sup>

Essa maneira de lidar com o arquétipo ficou conhecida como *dialética da derrisão e da apoteose*. O choque deveria se dar pela exaltação e, ao mesmo tempo, pela profanação, escárnio do mito. Na peça *Os Antepassados* (1961), encontramos tal abordagem. Na encenação proposta, os atores celebram um ritual para os mortos, mas como em uma brincadeira de criança. Objetos de uso comum compõem a cena e assumem diferentes funções, de acordo com a ação dos atores, em um caráter lúdico. O arquétipo abordado é o da redenção cristã. Para Grotowski, o romantismo polonês mantinha aspectos vivos no imaginário da sociedade, fornecendo material para essa confrontação com o mito. Na Polônia, o romantismo se desenvolveu com forte viés místico e, ao mesmo tempo, como uma forma de resistência que buscava assegurar a identidade polonesa nos períodos que sofria dominação estrangeira. Havia uma identificação da Polônia como Cristo das nações, aquele que se entrega em sacrifício. (SIEWIERSKI, 2000, p. 76) A encenação baseia-se no texto *Os Antepassados de Eva*, de Adam Mickiewicz, poeta romântico. Na peça, o personagem Konrad é uma espécie de herói que em um dado momento, como prisioneiro do império czarista, levanta-se contra Deus em um famoso monólogo. Nesse momento, conhecido como a Grande Improvisação, Grotowski realiza a *dialética da derrisão e da apoteose*: em seu monólogo, Konrad segue uma *vía crucis*, porém, sobre as costas, ao invés da cruz,

---

4. Cabe mencionar que Grotowski reconhece não utilizar tais termos (“arquétipo”, “inconsciente coletivo”) no sentido estritamente junguiano, mas como “metáforas operacionais” para o trabalho. (FLASZEN, Ludwick; POLLASTRELI, Carla (Orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ SESC-SP/ Perspectiva, 2007, p. 51.)

ele carrega uma simples vassoura. Assim, de forma patética, denunciava-se a ingenuidade do herói romântico e da noção de sacrifício e redenção cristã, à qual estava identificado certo imaginário polonês.

Quanto à espacialidade, tratava-se de uma configuração unitária, sem palco, em que os atores se dirigiam diretamente à plateia. Em determinado momento, uma espectadora assumia um papel dado pelo coro de atores. Após a participação, a “atriz”, confusa, voltava a seu lugar, junto a risos e aplausos do público. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 62)

Acreditava-se assim que a coparticipação seria viabilizada, primeiro, pelo “arquetipo” que possibilitaria um mínimo terreno comum entre os envolvidos, segundo, pela ação e pelo espaço da peça, que incluíam o espectador na história encenada. Porém, mais uma vez, Grotowski viu limitações aí. Essa participação não era, nem de longe, semelhante àquela buscada pela ideia de ritual. A espectadora representa timidamente, o público se diverte, aplaude sua atuação desconfortável. Havia muito de uma participação “estereotipada” e não espontânea. Por outro lado, a *dialética da derrisão e da apoteose* também não funcionava nos dois polos: para alguns era apenas paródia do mito, para outros, só identificação e apoteose, sem a real confrontação. Dessa forma, mesmo em nome do ritual, Grotowski realizava um jogo que era mera encenação do rito.

Esses impasses apontam para a questão da viabilidade da realização do ritual nas sociedades modernas. As noções de *liminal* e *liminoide* de Victor Turner (2012) ajudam a compreender tal questão. No processo dos antigos ritos de passagem, o neófito, submetido a uma série de procedimentos rituais, deixaria seu antigo “estado” (entendido como qualquer função recorrente e estável culturalmente) para aprender um novo. Entre a primeira etapa (a saída do estado definido) e a última etapa (o retorno ao grupo com novo estado), há um momento de suspensão em que comportamentos, gestos, símbolos tendem a ser bastante distintos daqueles produzidos pela estrutura social. Daí Turner chamar esse momento liminar (por estar *entre* os estados estruturados) como antiestru-

tura. O neófito passa por uma experiência radical e sofre uma transformação para exercer seu novo papel. (TURNER, 2013, p. 214-257) No caso das sociedades antigas, essa antiestrutura estaria ligada ao chamado *liminal*, ao passo que nas sociedades complexas, ao *liminoide*. O liminal é obrigatório, e está vinculado ao ritmo de trabalho coletivo, à eficácia. O rito liminal visa modificar o indivíduo para que este possa manter a estrutura social, assim, sua transformação é amparada pelo grupo. Com o liminoide é diferente: nas sociedades modernas, complexas, heterogêneas, a participação em tais eventos da antiestrutura, em geral, não é obrigatória. Festas, jogos, artes, teatro e até atividades religiosas estão ligadas a um momento de lazer, o momento do não-trabalho, e o indivíduo opta por participar ou não. Diferente do rito liminal, a sociedade homogênea não está lá para amparar transformações no sujeito, que são muito mais raras.

O contexto em que Grotowski realiza seu trabalho é esse contexto liminoide, embora busque uma eficácia próxima a do liminal no que diz respeito à transformação do “eu”, à experiência autêntica. Ainda que não trabalhasse com tais conceitos, o encenador parece consciente dessas diferenças: uma de suas primeiras buscas é tentar alcançar o “ritual” (liminal) por meio da explicitação e fricção com o jogo (liminoide). Posto que os espectadores não mais acreditam no mito, na magia, como nas sociedades antigas, eles optam por participar, “fingindo” acreditar nas premissas estabelecidas pelos atores. Porém, todo o lado lúdico do jogo, ao menos como foi desenvolvido, levava a um formalismo e a uma participação superficial. Na abordagem realizada por Grotowski, o jogo não funcionava. Assim, uma questão que se impõe é se é possível alcançar a eficácia “liminal” por processos “liminoides”.

### **O Rito: abandono ou encontro?**

Diante dessa dificuldade, Grotowski abandona a ideia de forjar um rito em cena. O diretor teatral desloca a ênfase da encenação e das tentativas de manipular o espectador, para o trabalho atoral. Esse período também sofreu grandes modificações durante os anos, mas ele incluía constante-

mente uma resposta pessoal do ator aos estímulos que o texto oferecia, além de um trabalho do ator sobre si mesmo. Agora, não só o encontro entre ator e espectador, mas também a arte “pessoal e cênica” do ator era entendida como cerne da arte teatral. (GROTOWSKI, 2011, p. 12) Essa abordagem teve inúmeras implicações. Com relação ao mito, não se buscava mais extrair o arquétipo do texto de modo calculado, para depois representá-lo, como mostrar o “Cristo” em Konrad, o “arquétipo” do sacrifício (a exemplo da encenação de *Os Antepassados*), pois isso levava, segundo Grotowski, a uma estilização estereotipada. A partir desse momento, buscava-se eliminar do texto dramático tudo o que não fosse “essencial”, que não tivesse relação com as experiências dos artistas e também com a experiência coletiva. O trabalho e as associações pessoais em confronto com o texto permitiriam um engajamento do ator, não só enquanto profissional, mas enquanto humano. Nesse trabalho sobre si, encontrando formas para um envolvimento psicofísico radical na cena, o ator passaria a “encarnar” o arquétipo, culminan-

do na realização de um ato literal em cena.

Grotowski aponta que esse abandono da ideia de ritual em cena corresponde à transição da peça *Kórdian* (1962) para *Akropolis* (1962). A despeito das inúmeras transformações posteriores, o encenador polonês salienta que, passando pelas diferentes peças, paradoxalmente, a partir de *Akropolis*, foi possível alcançar esse teatro ritual. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 128)

Um elemento fundamental que se desenvolve ao longo desse novo percurso é a consciência da necessidade da “contradição”, da tensão entre estrutura e espontaneidade<sup>5</sup>. A busca pela organicidade do ator, seu engajamento psicofísico para o ato literal (literalidade, em certo sentido, análoga ao rito), exigia uma estrutura de trabalho definida.

5. De fato, trata-se de um longo período que compreende importantes peças: *Akropolis* (1962), *A trágica história do Dr. Fausto* (1963); *O Príncipe Constante* (1965) e *Apocalypsis cum figuris* (1969). *Ato total*, mencionado adiante, corresponde fundamentalmente ao trabalho de Ryszard Cieslak no papel protagonista em *Príncipe Constante*. Para um entendimento mais preciso e detalhado das diferentes relações entre estrutura e espontaneidade em Grotowski, ver o trabalho de Tatiana Motta Lima: *Palavras Praticadas: O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.



*Akropolis, versão I (ensaio). Opole – Polônia, 1962.*

De modo geral, pode-se dizer que a elaboração de ações físicas e impulsos eram fixados em uma partitura que servia como base para a espontaneidade e como freio para que o trabalho atoral não resultasse em um caos amorfo e se perdesse. Ainda aqui, há relação com o ritual. Aos olhos de um observador à parte, o rito selvagem pode não passar de pura espontaneidade, mas alerta Grotowski que, para o participante autêntico, o ritual é constituído por uma liturgia precisa, uma “linha preparada a priori” e “destilada pelas experiências coletivas”. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p. 131) Uma estrutura seguida rigorosamente assegura a eficácia do ritual. Assim, aquilo que é preparado se cruza com a espontaneidade, a experiência autêntica. Da mesma forma, o trabalho da partitura/estrutura de ações e impulsos do ator serviria de base para sua organicidade e espontaneidade. Grotowski nomeou a culminância de tal processo no teatro como *ato total*, entendendo-a também como a vocação do ator. Tal ato consistia na superação da cisão à qual o indivíduo se vê submetido cotidianamente e na confluência das esferas intelectuais e instintivas, experiência rara e autêntica do ator, que o espectador, ao testemunhar, participa, pois lhe diz respeito também. (FLASZEN; POLLASTRELI, 2007, p.134-135) Deste modo, em certo sentido, algo daquele objetivo inicial que mobilizou inúmeras formas de aproximação com o rito, o objetivo de superar o “eu apreendido”, instaurando uma experiência autêntica, seria alcançado nesse *ato total*.

Nessas diferentes propostas, ao longo da década de 1960, Grotowski passa dos aspectos exteriores do rito, sua imagem (coparticipação ativa do público, estilização gestual) para aquilo que o subjaz: o mito. Identificando as contradições resultantes da abordagem de uma análise fria do mito, o diretor investiga meios para que a “experiência autêntica” pudesse ser alcançada, malgrado as diferenças entre as sociedades primitivas e contemporâneas. Assim, o “abandono” da busca pelo rito é, na verdade, a investigação aguda e profunda dos limites e possibilidades de sua realização na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FLASZEN, Ludwick; POLLASTRELI, Carla (Orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ SESC-SP/ Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Dulcina Editora, 2011.
- MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: O Percorso Artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Shechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SIEWIERSKI, Henryk. **História da Literatura Polonesa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- TURNER, Victor. “Liminal ao Liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa.” In: **Mediações, Revista de Ciências Sociais**. Londrina, v. 17 n.2, p. 214-257, Jul./Dez. 2012.
- \_\_\_\_\_. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 2013.



Akropolis, versão I. Opole – Polônia, 1962.