



**O PARATEATRO DE GROTOWSKI E COMPANHIA
COMO RADICALIZAÇÃO DAS PRÁTICAS DE TEATRO DE GRUPO**

THE PARATHEATRE OF GROTOWSKI AND COMPANY
AS A RADICALIZATION OF GROUP THEATER PRACTICES

Lidia Olinto

 <https://orcid.org/0000-0002-5661-6205>

Thiago Miguel Sabino

 <https://orcid.org/0000-0003-2486-2230>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7615

O Parateatro de Grotowski e companhia como radicalização das práticas de teatro de grupo

Resumo: este artigo tem como foco central analisar em que medida as propostas parateatrais de Jerzy Grotowski e sua companhia, o Teatro-Laboratório, estavam em sintonia com o fenômeno do surgimento do chamado “teatro de grupo”, mesmo querendo abandonar o rótulo de “teatro”. A partir de textos de Grotowski e relatos de seus colaboradores fundamentais daquele período, como Jacek Zmysłowski e Teo Sychalski, busca-se demonstrar como esses experimentos dos anos 1970 e 1980 estavam centrados em certas noções, como as de encontro e de cultura ativa; configurando-se, portanto, como uma das propostas mais radicais e singulares de investimento na dimensão coletiva e na interação humana, sendo, por isso, dos exemplos mais radicais de teatro de grupo.

Palavras-chave: teatro; teatro de grupo; Jerzy Grotowski; Parateatro.

The Paratheatre of Grotowski and company as a radicalization of group theater practices

Abstract: this article focuses on analyzing to what extent the paratheatrical proposals of Jerzy Grotowski and his company, Laboratory Theatre, were in tune with the phenomenon of the emergence of the so-called “group theatre,” even though they wanted to abandon the label “theatre.” Based on texts by Grotowski and reports by his key collaborators from that period, such as Jacek Zmysłowski and Teo Sychalski, this article seeks to demonstrate how these experiments from the 1970s and 1980s were centered on certain notions, such as those of encounter and active culture, thus configuring themselves as one of the most radical and unique proposals for investing in the collective dimension and human interaction and therefore being one of the most radical examples of group theatre.

Keywords: theatre; group theatre; Jerzy Grotowski; Paratheatre.



1 Introdução: o momento histórico do surgimento do teatro de grupo

Desde as últimas décadas século XIX até hoje, inúmeras mudanças têm ocorrido nas práticas teatrais, alterando e alargando as fronteiras do que se entendia epistemologicamente por “teatro”. Essas modificações aconteceram (e continuam acontecendo) de forma heterogênea e descontínua ao longo de todo o século XX e início do XXI. Nesse longo e complexo percurso de transformações, ora sutis, ora contundentes, pode-se constatar uma ruptura gradual e não absoluta com o paradigma textocêntrico e mimético que historicamente caracterizou a arte teatral, dentro do modelo hegemônico europeu.

A primeira grande mudança, ainda na virada dos séculos XIX-XX, foi o advento da função de encenador(a)/diretor(a), no modo como hoje a concebemos, e a consolidação da encenação teatral enquanto uma linguagem autônoma frente à literatura dramática, isto é, o chamado “surgimento da encenação moderna” (Roubine, 1998, p. 49). Assim, aos poucos, o trabalho do(a) encenador(a) se torna o eixo do processo criativo, em termos de autoralidade da cena, resultando na “emancipação” da cena em relação ao texto dramático (Dort, 2013) e levando ao que foi nomeado como “teatro de diretor” (Berthold, 2001, p. 529). Todavia, como analisou Braun (1975), nos anos 1960 e 1970, no período da contracultura, temos o processamento de uma “segunda Grande Reforma” com o aparecimento do chamado “teatro experimental” (Roose-Evans, 2008) ou “novo teatro de vanguarda” e, também, do que Barba denominou “Terceiro Teatro” (2010, p. 187). O uso dessas expressões, dentro do campo das Artes Cênicas, baliza o questionamento de certos padrões tácitos e a realização de experimentos em busca de novos modos de fazer a arte teatral. E isso implicou um momento histórico marcado tanto por novas rupturas quanto pelo aprofundamento de determinadas mudanças que, de certo modo, já estavam em curso desde o final do século XIX.

Como aprofundamento, identifica-se, por exemplo, uma maior radicalização na “saída” das convenções do palco italiano, uma renovação que Roubine descreve como a “explosão do espaço” (1998, p. 81), ou seja, trata-se de certa “moda” de utilização de espaços não-convencionais ou de outros modelos de palco (arena, semiarena e outros), que se torna evidentemente mais forte a partir da segunda metade do século XX¹; constata-se também um rompimento ainda maior com o “textocentrismo” do século XIX (1998, p. 45), em fenômenos como a chamada “criação coletiva”. Como descreve Trotta, o uso da expressão “criação coletiva” para definir certos processos criativos implicava necessariamente a “supressão do dramaturgo” (Trotta, 2008, p. 81), em outras palavras, não mais se partia de um texto dramático-literário para se criar uma peça. Na criação coletiva, portanto, o texto é criado pelos atores junto com a direção durante a montagem. Nesse sentido, pode-se interpretar tal fenômeno como “passos adiante” em um

1 Um exemplo é o surgimento do “teatro ambiental” de Richard Schechner e experimentos realizados fora de espaços convencionais, feitos por grupos como o Living Theatre e o Théâtre du Soleil, dentre muitos outros.



processo histórico de transformação paulatina e não totalizante, e que já havia se iniciado com o surgimento da encenação moderna, tanto em relação à autonomia da cena quanto à exploração de novas espacialidades.

Já em relação a rupturas, pode-se observar o questionamento à centralização da autoria e à forte hierarquia trazidas pela encenação moderna, que passam a ser relativizadas com o aparecimento do chamado “teatro de grupo”. A noção de “teatro de grupo”, segundo Carreira, embora seja variável de grupo para grupo e de época para época (anos 1960 e 1980-90), pressupõe a existência de uma “estrutura organizativa geradora do trabalho criativo” (2010, p. 2), isto é, um coletivo que se responsabiliza junto pela criação de espetáculos, incluindo aí o texto. Assim, um aspecto comum das múltiplas práticas que são denominadas como “teatro de grupo” é a participação mais efetiva de todos os integrantes do coletivo no processo criativo, em termos de autoralidade da criação, e uma relativa desierarquização dos papéis dentro do grupo. Por participação efetiva e desierarquização, entende-se que, no decorrer da elaboração de um espetáculo, todos os envolvidos são considerados como sujeitos-criadores da obra final (dramaturgia textual e cênica). Ou seja, a figura do(a) encenador(a) como alguém que ocupa um lugar hierarquicamente superior aos demais artistas tende a ser superada (ou ao menos há uma tentativa de superação), em prol de uma maior coletivização, tanto em relação à concepção da obra como à sua execução na prática. Desse modo, ainda que alguém ocupe a função de diretor-encenador no processo, ainda que possa haver divisões nas múltiplas tarefas relativas ao fazer teatral (cenografia, figurino, atuação, dramaturgia), todos são considerados artistas-criadores dentro do grupo e não a companhia do diretor-encenador “fulano de tal”.

Trata-se, portanto, de uma tendência importante surgida entre os anos 1960 e 1970 e ainda fortemente presente nos dias de hoje, mas que, por outro lado, nunca eliminou por completo o “teatro de diretor”. Até hoje temos grupos teatrais movidos por esse horizonte ético-filosófico comum, a cultura do teatro de grupo, a partir do qual certas formas de organização interna se realizam, podendo ou não ter uma pessoa que ocupa oficialmente a função de diretor(a). Como discute Trotta (2006, p. 158), ao mesmo tempo que o aspecto central do trabalho de alguns grupos está estruturado nos moldes da encenação moderna, valoriza-se a experiência de grupo e a relação entre as pessoas. Isso pode ser identificado como uma complexidade um tanto paradoxal de alguns coletivos teatrais contemporâneos, nos quais, ao mesmo tempo que se considera o espetáculo uma obra que tem a assinatura de um(a) diretor(a), por outro lado, procura-se também valorizar a autoralidade coletiva e o trabalho colaborativo.

No caso específico do Teatro-Laboratório, apesar da figura de Grotowski ter sempre exercido um papel de inegável liderança, o trabalho desenvolvido tanto na fase teatral como nas fases “pós-teatrais” (Parateatro, Teatro das Fontes, *Objective Drama* e Arte como Veículo) pode ser classificado como “teatro de grupo”, o que quer dizer, em outras palavras, que foram realizações artísticas essencialmente coletivas, em que várias “mãos” são responsáveis pela concepção e execução concreta. Assim, embora sem dúvida seja um dos grandes nomes do teatro no século XX, Grotowski



nunca esteve sozinho em seu percurso e seu trabalho deve ser encarado como fruto da interação de múltiplas vozes e atuantes.

2 Grotowski e o teatro como experiência coletiva/de grupo

Mesmo no período relativo à produção de espetáculos, durante a década de 1960, já se constata a busca por uma cena que valorizasse, como elementos centrais, o desempenho dos atores (proposição do “teatro pobre”) e o encontro entre atores e espectadores. Em diferentes espetáculos do Teatro-Laboratório essa busca se processou de modos bastante distintos. Porém, em um primeiro momento, Grotowski exercia o papel de diretor dentro do perfil clássico do encenador moderno, ou seja, em certa medida, como alguém que se considerava o responsável principal pela concepção da obra e que liderava o processo criativo de modo relativamente controlador. São exemplos, nesse sentido, as primeiras peças do grupo ainda em sua primeira sede em Opole. Nelas, Grotowski já tinha uma espécie de roteiro predefinido antes de começar os ensaios, o que permitiu realizar essas primeiras montagens em pouquíssimo tempo. Entre outubro de 1959 e julho de 1960, o grupo já havia montado três espetáculos e, no caso de *Orfeu*, foram só três semanas de ensaio². Desse modo, nas primeiras montagens, o “eixo fundamental” era o trabalho sobre a *mise-en-scène*, isto é, a interpretação cênica de Grotowski sobre os textos dramaturgicos escolhidos para serem montados.

Mas, pouco a pouco, ao longo da primeira metade dos anos 1960, Grotowski confere maior autonomia a seus atores, que passaram, por exemplo, a ser os responsáveis principais ou corresponsáveis pelo desenvolvimento dos famosos treinamentos e das técnicas de composição do Teatro-Laboratório. Também uma investigação mais voltada à expressão humana dos atores e atrizes, ao trabalho do ator/atriz sobre si, à busca pelo autodescondicionamento psicofísico passa a guiar as práticas do grupo, dentre outras questões norteadoras. Esses focos de trabalho estavam relacionados à premissa de que o centro do trabalho teatral era o Encontro inter-humano, isto é, um movimento complexo e profundo de alteridade-identidade, que envolvia um “revelar-se” e “desnudar-se” (Olinto, 2016) e que incluía tanto o relacionamento entre atores-espectadores, como atores-diretor e atores entre si.

Esse processo de estabelecimento de uma maior autonomia dos atores e do teatro visto primordialmente como “Encontro”, na fase teatral, culmina com a elaboração do espetáculo *Apocalypsis cum figuris*, que pode ser classificado tanto como “teatro de grupo” quanto “criação coletiva”. Essa montagem se diferencia das anteriores porque não teve como ponto de partida um texto dramaturgico. Tudo que foi criado para estar em cena foi desenvolvido coletivamente pelos atores, a partir de improvisações livres ou pré-estruturadas (os chamados “*études*”), e as falas proferidas pelos atores em cena eram uma coletânea de fragmentos de textos não-dramáticos –

2 Cf. Kumiega, 1985.



passagens da Bíblia, poesias de T. S. Eliot e trechos de romances de Dostoievski e Simone Weil – escolhida apenas ao final do processo que durou quase três anos. Ou seja: *Apocalypsis cum figuris* foi gerado através de um processo criativo baseado primeiramente na seleção e colagem de trechos de improvisações/*études* executadas em sala de ensaio; e, somente depois da partitura de ações criada, é que foram adicionados textos a serem ditos em cena. Esse agrupamento de textos diversos estava tão intrinsecamente relacionado à partitura dos atores que seu entendimento como um conjunto só era possível se acrescida a descrição detalhada das ações psicofísicas dos atores. Como explica o crítico Konstanty Puzyna, os textos não foram reunidos visando formar um enredo, mas simplesmente agrupados 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 experienciam em cena” (1997, p. 88). Foi por essa razão que Grotowski afirmou que: “[...] a fonte desse trabalho foi a criação dos atores. Considero que em nenhum dos nossos espetáculos a criação dos atores tenha sido tão evidente” (Grotowski, 2007, p. 194).

Todavia, ironicamente, foi o processo criativo dessa última montagem que fez Grotowski decidir, no auge da fama como diretor teatral, não mais fazer espetáculos. Isto é: foi a crise interpessoal instaurada na criação de *Apocalypsis cum figuris* um dos fatores cruciais na decisão de “saída” do teatro. Somente em 1970, Grotowski anunciaria uma nova fase “pós-teatral” e sua polêmica crença na “morte do teatro”³. Mas, como alerta Motta-Lima, essa “saída” de Grotowski não foi imediata, e sim paulatina” (2012, p. 204). Ou seja, antes já vinha se configurando o desinteresse pelo teatro no sentido tradicional e europeu, como um “fingimento”/representação, e o interesse pelos processos psicofísicos “reais”, por “atos reais”. Expressões como “personagem-bisturi”, “ator santo” e “ato total” eram “palavras praticadas” que sintetizavam essa pesquisa concreta em termos de uma atuação não-representacional. Dessa maneira, as técnicas e as questões investigadas a partir principalmente de 1963-1964, de certo modo, já apontavam para essa necessidade de saída do teatro, pelo menos dentro do modelo ocidental. Mas foram a crise de *Apocalypsis* e a constatação de que processos psicofísicos não podem ser “dominados” através de uma técnica única e aplicável a qualquer pessoa que levaram Grotowski a enxergar a fixação do processo criativo em uma “obra teatral” (espetáculo) como empecilho para o que realmente lhe interessava naquele momento. Como analisaram Motta-Lima (2012) e Olinto (2016), há toda uma série de características desse último espetáculo dirigido por Grotowski, certo “desfazimento do teatral”, que faz com que ele seja o elo, a transição entre a fase teatral e a parateatral. Além disso, foi a única peça que continuou sendo apresentada durante a fase parateatral (1970-1982), funcionando tanto como um convite aos espectadores para as atividades parateatrais, quanto para manter a produção teatral do Teatro-Laboratório como oficialmente “ativa” (prestação de contas para autoridades estatais polonesas que financiavam o grupo).

Assim, se a busca pelo Encontro foi um importante fio condutor das pesquisas que levaram à elaboração dos espetáculos teatrais que consagraram Grotowski como diretor, agora era a questão

3 A esse respeito temos as palestras dadas por Grotowski entre 1970 e 1972, compiladas no texto *Holiday* (Schechner; Wolford, 1997, p. 215-225). Nesse texto, Grotowski afirma que algumas palavras estão mortas, dentre elas, o teatro.



motriz que o levava ao abandono do teatro nos moldes tradicionais, rumo a outras formas de ação/ interação humana. E essa fase pode ser vista como um aprofundamento radical da experiência de grupo; aprofundamento esse que só seria possível com a renúncia à produção de espetáculos e ao próprio teatro na acepção hegemônica europeia.

A primeira fase pós-teatral de Grotowski foi nomeada de “Parateatro”, em inglês “Paratheatre”, tendo o prefixo “para” adicionado o significado de “ao lado” como apontaram Slowiak e Cuesta (2013, p. 60). Mas o que foi exatamente o Parateatro? Definir o que ocorreu nessa fase é uma tarefa especialmente complexa, pela pouca quantidade de fontes historiográficas do período, e principalmente pelo fato de serem experiências relativamente distintas entre si, que ocorreram entre os anos de 1970 e de 1980. No entanto, essas experiências tinham alguns princípios, alguns denominadores em comum. Uma característica fundamental foi o abandono da estrutura convencional do teatro, ou seja, a estrutura clássica: ator-personagem, espectador e texto dramático. Não se visava criar ou improvisar ações ficcionais ou narrativas, mas explorar ações literais e não representacionais, com objetivo de proporcionar certo tipo de experiência compartilhada. As propostas parateatrais foram conduzidas por diferentes membros do Teatro-Laboratório (os antigos e os novos que se agregaram ao grupo só nesse período). Assim, um aspecto marcante foi a eliminação da função de espectador como observador, promovendo a participação ativa de todos os envolvidos, necessariamente, sendo membros do grupo ou convidados externos (Olinto, 2016, p. 131).

Por causa dessa característica, Grotowski passa a utilizar a expressão “cultura ativa”, em contraste com que chamou de “cultura passiva”. A cultura passiva diz respeito ao “consumo” de obras, como assistir a um espetáculo, ir a uma exposição ou concerto, ou ler um livro. Já a cultura ativa, por sua vez, é o próprio ato criativo: o escritor quando escreve, o pintor quando pinta, o grupo de teatro quando monta um espetáculo. De forma geral, a cultura ativa fica a cargo dos artistas, profissionais e amadores, enquanto a cultura passiva do público em geral. Sem desconsiderar o valor da cultura passiva, Grotowski afirma que suas experiências com o Teatro-Laboratório estavam concentradas na ampliação da esfera da “cultura ativa”, ou seja, permitir que mais pessoas pudessem vivenciar um ato criativo que geralmente é reservado a poucos artistas. Nas suas palavras:

A participação na cultura ativa – aquele gênero de atividade que dá a sensação de realizar a vida, de ampliar sua dimensão – é uma necessidade de muitos, mas permanece no âmbito de pouquíssimas pessoas. [...] Na dimensão do laboratório, que nos é própria, trabalhamos na *ampliação* da área da cultura ativa. Aquilo que é privilégio de alguns pode, de fato, ser compartilhado também por outros. [...] Trabalhando no campo do teatro, fazendo espetáculos por muitos anos, passo a passo, nos aproximamos de uma ideia de homem ativo (o ator) [...]. Um outro passo adiante se iniciou em nossa aventura com a cultura ativa. Os seus elementos podem ser reduzidos a algo muito simples, como agir, reagir, espontaneidade, impulso, confiança recíproca, canto, música, ritmo, improvisação, som, movimento, verdade e dignidade do corpo. Mas também: o homem diante do homem, o ser humano no mundo tangível (Grotowski, 2016, p. 135-136, tradução nossa, grifo do autor).



O trecho é de uma entrevista realizada em 1976, já em meados do Parateatro. A noção de “cultura ativa” como uma das ideias-mestras, ou foco central de interesse do Parateatro, corresponde justamente à ênfase dada ao que se denominava “Encontro”, com “e” maiúsculo. Essa ideia de “Encontro” e seus termos parelhos, como “contato” e “comunhão”, estão presentes em uma série de textos de Grotowski durante os anos de 1970⁴. Evidentemente, não se tratava de um encontro qualquer, ou seja, pessoas simplesmente colocadas frente a frente em um mesmo espaço físico, como em qualquer reunião social. Como mencionado acima, tratava-se de um “Encontro” ligado ao “desarmar-se” e “revelar-se”, configurando-se como uma experiência intensiva, transformadora e não cotidiana.

Como escreve Kolankiewicz, o Parateatro era uma viagem para “fora do teatro, para as raízes da cultura, da comunicação e da percepção essenciais” (*apud* Olinto, 2016, p. 109). Nessa perspectiva, o “Encontro” seria não só uma pesquisa particular de Grotowski e seus companheiros, mas também um elemento ontológico e primordial do que é cênico, isto é, a comunhão interpessoal no aqui e agora da experiência; elemento esse que perpassa as diversas manifestações performativas de todas as regiões do planeta, quer seja essas manifestações cênicas consideradas socialmente como artísticas ou não (teatros, rituais religiosos, jogos, dentre outros fenômenos culturais).

Assim, apesar das especificidades de cada projeto parateatral, todos eles compartilhavam como intuito geral e central a exploração desse elemento ontológico através de atividades fora do modelo de práticas culturais já estabelecidas, especialmente o teatro na acepção eurocêntrica; consequentemente, isso implicava outras características gerais: 1) a busca pela superação das defesas que bloqueiam a interação genuína, como ações calculadas ou automatismos comportamentais; 2) o isolamento, garantindo proteção e privacidade (ausência de observadores externos); 3) o silêncio, evitando comunicação verbal e informações prévias para não antecipar as experiências; e 4) a base improvisacional, com estruturas abertas que permitiam ações e reações espontâneas entre os participantes (Olinto, 2016, p. 130).

A partir dessas características/princípios de trabalho em comum, propomos pensar o Parateatro como experimentos que focaram de modo radical na essência do chamado “teatro de grupo”, que é a interação coletiva, a dimensão do teatro como experiência de troca entre seres humanos. Para isso, vamos primeiramente descrever e analisar de modo sintético os projetos e experimentos parateatrais ocorridos de 1970 a 1982 e, depois, analisar a relação com as principais características do “teatro de grupo”.

4 *Vide* Olinto, 2016, p. 107-108.



3 O Parateatro: breve descrição

O primeiro documento que se refere mais explicitamente ao novo trabalho que seria desenvolvido foi publicado em meados do ano de 1970. Nessa “Proposta de Colaboração”, o Teatro-Laboratório apresenta algumas diretrizes, ou ideias, do que viria a ser o Parateatro.

O Teatro-Laboratório de Wrocław acolhe pedidos de admissão para trabalhar em um espetáculo. O trabalho se concentrará na ação humana viva e, eventualmente, na música, e atrairá aqueles que buscam compartilhar a vida - aquela partilha que torna a vida possível.

Podem apresentar a sua candidatura grupos não profissionais de qualquer natureza, desde que busquem o seu próprio caminho e não formas já definidas no movimento amador ou formas que imitem companhias profissionais [...] (Grotowski, 2016, p. 21, tradução nossa).

Já nesse convite, é possível enxergar pontos importantes do que constituiria o foco do Parateatro. Embora o convite fosse para pedidos de admissão para o trabalho em um “espetáculo”, a partir do que se lê logo em seguida, constata-se que se trataria de um trabalho peculiar. Primeiramente, o foco do trabalho sobre a “ação humana viva”, buscando atrair aqueles que querem “compartilhar a vida”, não qualquer partilha, mas aquela que “torna a vida possível”. Esse convite também visava atrair interessados diferentes daqueles com os quais o Teatro-Laboratório até então se habituara a trabalhar, “grupos não profissionais de qualquer natureza”. Ou seja, buscava-se o contato com pessoas e grupos cuja experiência criativa estivesse fora da esfera comercial e profissional e não estivesse circunscrita ao teatro, nem mesmo à arte. Cabe ainda mencionar o adendo do convite no que diz respeito a estes grupos: serão aceitos os grupos “desde que busquem seu próprio caminho e não formas já definidas”, o que indica se tratar de um trabalho com o desconhecido e fora dos padrões tradicionais.

Grotowski e o Teatro-Laboratório já eram famosos internacionalmente e, a essa altura, é possível que um convite para um novo trabalho atraísse muitos atores e pessoas ligadas ao teatro, interessados em exercícios, treinamentos e técnicas que caracterizaram o trabalho do grupo na fase anterior. Dessa forma, a fim de evitar uma relação de viés meramente “profissional” ou utilitária, a Proposta acrescenta:

Não serão aceitas candidaturas:

- de pessoas menores e de idade superior a vinte e três anos;
- de estudantes de teatro, cinema, escolas de dança, nem atores, cantores e dançarinos profissionais;
- de pessoas com enfermidades ou doenças que torne impossível um trabalho extremamente intenso. [...] O trabalho exige extrema sinceridade, não em palavras, mas diretamente, com o organismo vivo; exige revelar-se inteiramente no que é vital, físico, pessoal para cada um. Para conciliar o que é necessário com a adesão voluntária, adotamos o princípio de que todo funcionário do teatro tem o direito de quebrar o acordo a qualquer momento e que o mesmo direito pertence ao teatro, mas dentro dos limites indicados pelos regulamentos para a defesa do trabalhador (Grotowski, 2016, p. 21-22, tradução nossa).



Embora não se buscasse profissionais das artes cênicas, o perfil desejado não pode ser associado a qualquer amadorismo diletante e descompromissado. As exigências apresentadas na proposta de colaboração indicam o contrário, como a necessidade de engajamento e abertura para o tipo de exploração que seria iniciada (“revelar-se” no que é vital, “extrema sinceridade”). Por fim, o convite ainda ressalta a possibilidade de rompimento de qualquer uma das partes a qualquer momento. Isso significa que os participantes optariam por permanecer sem nenhum tipo de obrigação burocrática profissional, mas pela necessidade de se aventurar nas propostas.

Cerca de 300 pessoas responderam ao convite e 70 foram selecionadas para participar de encontros que envolviam experimentações e improvisos coletivos. Essa etapa durou quatro dias e quatro noites e funcionou como uma seleção prática. Ao término desse processo, dez pessoas foram escolhidas para trabalhar separadamente com Grotowski e Teo Spychalski, um dos importantes colaboradores desse período. Esse trabalho durou cerca de dois anos, quando então ocorreria a primeira abertura pública do Parateatro (meados de 1973). Após entradas e saídas, esse novo grupo se constituiu de sete pessoas, às quais se unem os antigos membros do Teatro-Laboratório, formando um grupo de quatorze pessoas que trabalhariam nas atividades seguintes⁵. Jacek Zmysłowski, um dos novos membros da geração parateatral, conta que:

Inicialmente, não havia divisão entre “antigos” e “novos”. Por exemplo, nós trabalhamos juntos no *Special Project* e a questão de quem tinha que tipo de preparação profissional ou já tinha esta ou aquela prática não importava; essa experiência estava ligada a um tipo totalmente diferente de disposição. (Zmysłowski; Burzyński, [1978] 2015, p. 102, tradução nossa).

Em seus primeiros anos de trabalho, o Parateatro é uma exploração ainda incerta, não no sentido do que realmente se buscava, mas de quais procedimentos/estratégias/atividades seriam de fato utilizados nessa “partilha da vida”, nesse “Encontro” para “revelar-se” (Burzyński, 2016, p. 127). Em outras palavras: as ideias de cultura ativa e de encontro já eram questões-guia quando ocorreu a constituição desse novo grupo de trabalho em 1970, mas elas só se efetivariam como propostas de trabalho sistematizadas na “abertura” do Parateatro a partir de 1973. Dessa maneira, compreende-se a exigência feita no convite de 1970, a “Proposta de Colaboração” acima citada, quanto à predisposição dos interessados em “trilhar um caminho não conhecido”.

É difícil apontar o que ocorreu nesse período de atividades mais fechadas, pois as fontes históricas se restringem a fotos de Andrzej Paluchiewicz e alguns poucos e lacônicos comentários de quem lá estava. Porém, o aspecto da convivência e o desejo da formação de um grupo são pontos ressaltados nesses relatos. Em 1972, o Teatro-Laboratório comprou uma pequena propriedade rural abandonada em Brzezinka, Polônia, e, nesse mesmo período (1972 e 1973), esse grupo formado por novos e antigos membros passou a se dedicar a trabalhos no local, com intensas atividades junto à natureza. Entre as atividades, estava a própria reforma do lugar. Spychalski, que liderou

5 Cf. Kumiega, 1985.



esses experimentos em Brzezinka com o aval de Grotowski, ao analisar a formação do grupo nesse momento inicial, afirmou que:

Esse grupo – entre os quais eu, que estava entre aquelas duas gerações – começou a limpar o estábulo proverbial e o chiqueiro, arrumando os destroços em Brzezinka. Mais tarde, realizei uma sessão de trabalho de um mês com eles e seguiu-se a próxima etapa de seleção [...] E depois dessa sessão, que foi de fato meu primeiro trabalho parateatral, nosso *Boss* me disse que, a partir daquele momento, eu trabalharia sozinho com os estrangeiros. Isso foi logo chamado de ‘International Studio’ (Spychalski; Ziółkowski, 2015, p. 155, tradução nossa, grifo do autor).

Nesse depoimento, percebe-se que as atividades ultrapassam, e muito, aquelas estritamente ligadas ao fazer artístico-teatral. O convívio em Brzezinka exigiu uma organização de grupo para tarefas triviais, como a limpeza do local, fazer comida, providenciar mantimentos, acender o fogo, buscar madeira etc. Em certo sentido, aquela “partilha da vida” indicada na proposta de colaboração não se limitava ao trabalho criativo e se efetivava também nesses afazeres do dia a dia. Aqui encontramos um elo em comum com grande parte dos coletivos de “teatro de grupo”/“terceiro teatro”. Muitos formaram comunidades⁶, compartilhando não só o trabalho estrito senso, mas as tarefas de sobrevivência cotidianas.

Além disso, este tipo de convívio isolado e no meio da natureza operou uma transformação não só nas relações interpessoais, algumas desgastadas durante a fase teatral, mas também uma experiência que mudaria o modo de vida e o próprio organismo dos participantes. Como relata Molik, um dos antigos membros do grupo:

Esse contato próximo com a natureza mudou o nosso organismo como um todo também. Não apenas nosso estilo de vida, o organismo também mudou. [...] Não éramos os mesmos depois das experiências que tivemos com a natureza através do Parateatro (Molik; Campo, 2012, p. 103).

Em 1973 ocorre a primeira abertura pública do Parateatro. O evento inicialmente se chamou *Holiday*, que foi também o título do texto publicado por Grotowski, texto esse que funcionava como uma espécie de manifesto parateatral. Depois, o projeto passou a se chamar *Special Project*. A partir desse momento, as atividades parateatrais se multiplicam, desdobrando-se em diversos experimentos e oficinas, elaboradas e/ou conduzidas pelos diferentes membros do grupo. Nessas ocasiões, o público de fora podia participar ativamente. Apenas para citar algumas atividades desenvolvidas no período:

6 Exemplos: Odin Teatret (Noruega/Dinamarca), Living Theatre (Estados Unidos), Théâtre du Soleil (França), La Candelária (Colômbia), Yuyachkani (Peru), Teatro Oficina (São Paulo, Brasil), Ponto de Partida (Minas, Brasil), Ôi Nós Aqui Traveiz (Rio Grande do Sul, Brasil), Asdrúbal Trouxe o Trombone (Rio de Janeiro, Brasil), dentre muitos outros exemplos.



Quadro 1: Oficinas parateatrais

- 1- *Acting Therapy*, conduzida por Zygmunt Molik e voltada a atores e profissionais de outras áreas que necessitassem de um trabalho de desbloqueio vocal e corporal;
- 2- *Meditations Aloud* (Meditações em Voz Alta), conduzida por Ludwki Flaszen;
- 3- *Event* (Evento), conduzido por Zbigniew Cynkutis em colaboração com Rena Mirecka, tratava-se de um projeto destinado a atores profissionais com foco sobre aspectos não técnicos do trabalho cênico;
- 4- *Workshop Meeting* (Oficina Encontro), de Stanislaw Scierski – dedicado à exploração de diversas formas de contato humano;
- 5- *International Studio* (Estúdio Internacional), conduzido por Teo Spsychalski – era um desdobramento do trabalho realizado no início do Parateatro, entre 1970-1972;
- 6- *Special Project* – esse projeto mantinha, em certo sentido, a estrutura e as experimentações de seu início, em 1973, antes das subdivisões. Subdividia-se em duas formas: uma liderada por Cieslak, entre outros, com foco em atividades em grupo, e outra conduzida por Grotowski, Zmysłowski, Staniewski e Koslowski.⁷

Fonte: criação dos autores

Essas oficinas todas foram reunidas e propostas em um importante evento, *University of Research*, em 1975, que foi uma espécie de clímax do Parateatro. Com essas subdivisões, houve um aumento ainda mais significativo da autonomia dos integrantes do Teatro-Laboratório, sendo cada um individualmente ou em dupla/trios os propositores de suas próprias atividades parateatrais. Numa entrevista dada por Spsychalski a Ziólkowski (2015), fica evidente como, após 1975, as diversas atividades realizadas pelo Teatro-Laboratório começam a ser lideradas pelos membros do grupo, lado a lado, ou seja, com grande autonomia. Ao ser questionado como sabia o que deveria ser feito, Spsychalski responde dizendo que o trabalho ocorria por “indução”: “se eu sabia, eu sabia em meus ossos, por indução [...]. Sim, isso aconteceu por indução. Grotowski não impunha nada” (Spsychalski; Ziólkowski, 2015, p. 156, tradução nossa). Ainda com relação à independência, afirma: “assim, eu dirigi uma instituição separada dentro de uma instituição; era independente das outras atividades e pude realizar minhas ideias livremente. Isso evoluiu e mais tarde elas se fundiram no Teatro das Fontes” (Spsychalski; Ziólkowski, 2015, p. 156, tradução nossa).

Dessa forma, a partir do trabalho inicial em Brzezinka, com formação daquela pequena “comunidade parateatral” isolada, já havia ocorrido uma quebra significativa da hierarquia estabelecida dentro do Teatro-Laboratório desde sua fundação em 1959, embora Grotowski continuasse a ser chamado por muitos de “boss” (chefe). Depois, com a abertura do Parateatro, fica evidente uma autonomia ainda maior dos membros, se comparada à fase teatral. Por exemplo, o fato de Teo Spsychalski conduzir um grupo paralelo, o *International Studio*, é uma demonstração importante dessa maior autonomia dos integrantes, novos e antigos, e do compartilhamento da liderança na fase parateatral.

Essa mudança não deve ser vista como uma necessidade apenas de ordem ético-ideológica. Deve ser compreendida tanto por uma necessidade operacional do grupo, uma vez que inúmeras

7 Para uma descrição mais detalhada desses projetos, *vide* Olinto, 2016, p. 132-133.



atividades parateatrais foram desenvolvidas, como também pela natureza das investigações, que abriam diferentes “portas”, tendo como grande elo em comum a busca pelo “Encontro”. No texto/documento intitulado “Instituto Laboratório: Programa 1975-1976”, encontramos uma espécie de síntese das atividades parateatrais, apresentando os objetivos delineados previamente e desenvolvidos no decorrer das práticas:

- Pesquisa e experimentação prática das diversas formas de expressão do ser humano na ação, na relação viva com os outros;
- Pesquisa e experimentação prática das condições nas quais o ser humano, interagindo com os outros, age sinceramente e com tudo de si.
- [...] – Pesquisa e experimentação prática sobre quais formas de contato que permitem redescobrir e reforçar o sentido e o valor da vida através da conexão viva inter-humana;
- Pesquisa e verificação na prática de algo a que demos o nome de fato parateatral e que seria uma forma de arte distinta daquelas conhecidas até agora – para além da divisão clássica entre aqueles que olham e os que agem, entre o homem e seu produto, entre o artífice e o fruidor (Grotowski, 2016, p. 109, tradução nossa).

Entre as atividades apresentadas no documento são mencionadas: laboratório de terapia profissional; estudos teatrais; colaboração psicoterapêutica; além do *International Studio* e *Special Project* (Grotowski, 2016, p. 110). O documento traz ainda a informação de que por mais de um ano houve um programa de pesquisa na Polônia, outro nos Estados Unidos, outro na França e outro na Austrália, sendo todos projetos “abertos” ao público externo, isto é, não restritos aos integrantes oficiais do Teatro-Laboratório. Esses programas de pesquisa realizados em países diferentes teriam proporcionado uma expansão ainda maior do alcance e da diversidade das práticas parateatrais, tornando clara a necessidade de “formas muito heterogêneas de expressão e comunicação inter-humana” (Grotowski, 2016, p. 109). Podemos entender, e o documento evidencia isso, que para se atingir aquele objetivo de “Encontro” entre as pessoas, foi necessário desenvolver múltiplos tipos de atividades, que transformaram o Parateatro em um conceito “guarda-chuva” para práticas bastante diferentes e concomitantes, mas que tinham uma ligação em termos de objetivo geral.

Essa pluralidade e multidimensionalidade do Parateatro pode ser compreendida como fruto da articulação de diferentes fatores: interesses individuais de cada membro do Teatro-Laboratório a partir de suas *subáreas de expertise/especialização*; necessidade de encontrar caminhos diferentes de experimentação em nome do “Encontro”; necessidade de atender às *expectativas* dos candidatos/participantes de fora, expectativas essas muitas vezes relacionadas com o interesse profissional no campo teatral mais estrito senso, isto é, nos treinamentos e técnicas da fase teatral; além, claro, de questões orçamentárias, financiamentos etc. Nesse sentido, Grotowski ressaltou que a divisão dos *workshops* não correspondia a algo como um loteamento de terra com proprietários individuais e não havia “funções honorárias por decreto” (Grotowski, 2016, p. 134). Ou seja, havia trocas de experiência, colaborações para elaboração de um *workshop* parateatral; e, por isso, ainda que uma pessoa tivesse seu nome registrado como criador(a) e líder de determinada atividade, essa era fruto de um trabalho coletivo. Esse fator é importante, pois a estrutura da famosa companhia polonesa, naquele momento, não se reduzia a uma compartimentação mecânica de cargos e projetos/oficinas,



mas se constituía como uma espécie de organismo vivo, em que cada parte possui uma relação com a outra, mesmo existindo papéis e atividades diferentes.

O evento *University of Research* também marca o fim da primeira e início da segunda fase do Parateatro. Na segunda fase, elementos como terra, fogo, água, mel e outros que eram muito utilizados, dentro dos experimentos até 1975, são abandonados ou reduzidos. Simultaneamente, Grotowski se afasta da coordenação geral das atividades ligadas ao Parateatro, dando início às investigações do “Teatro das Fontes”, considerado outra fase, uma pesquisa diferente, enquanto outros membros do Teatro-Laboratório vão criar e liderar outros projetos classificados como parateatrais.

Assim, durante a segunda metade da década de 1970, surgem novos projetos parateatrais: *Mountain Project* (1976-1977), *Vigil* (1978-1981), ambos criados e liderados por Jacek Zmysłowski, e *Tree of People* (1979-1981), liderado por atores do grupo (Ryszard Cieślak, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Elizabeth Albahaca, entre outros) sem a participação de Grotowski. Esses novos experimentos parateatrais foram desenvolvidos paralelamente ao Teatro das Fontes, enquanto também são promovidas apresentações de *Apocalypsis* em festivais internacionais e reedições das oficinais parateatrais criadas antes ou para o *University of Research*, como, o *International Studio* de Teo Spsychalski. Inclusive, Spsychalski guiava seu *Studio* com estrangeiros em Ostrowina, região rural próxima a Brzezinka, que funcionou como uma espécie de terceira sede do Teatro-Laboratório, além das de Wrocław e Brzezinka.

Ocorrido entre 1976 e 1977, o *Projeto Montanha*, propriamente dito, dividia-se em três etapas: *Vigílias Noturnas* (*Nocne Czuwanie*), *O Caminho* (*Droga*); e a *Montanha de Chama* (*Gora Plomineia*). As *Vigílias Noturnas* eram uma espécie de seleção para as fases seguintes em que os participantes (público externo) se reuniam em um espaço fechado para improvisos. A segunda fase, *O Caminho*, era justamente o deslocamento, na mata, para o castelo de Grodzie, na montanha onde ocorreria a última etapa, a *Montanha de Chama*. *O Caminho* levava de uma a duas noites aproximadamente, e não se tratava apenas de caminhar na mata, pois era permeado por ações parateatrais (improvisações em silêncio) no contato com a natureza. A última etapa ocorria no Castelo de Grodziec. Localizado em Legnica, esse castelo era um monumento histórico do Estado polonês e havia sido temporariamente cedido ao Teatro-Laboratório para esse projeto. Mas as improvisações ocorriam também em espaços abertos na floresta nas redondezas do castelo. Os participantes ficavam alguns dias hospedados no castelo, onde se revezavam em improvisação coletiva quase ininterrupta. Ficava a cargo de cada pessoa escolher o momento de fazer uma pausa, fosse para comer, dormir ou outra necessidade biológica, ou para arrumação e limpeza do espaço. Como relata François Kahn: “se o sono era muito forte, podíamos desabar no lugar, diretamente ao chão, sem trocar de roupas, sem preparar-se para dormir” (Kahn, 2019, p. 42). Ao acordar, o princípio era retornar à ação lenta e diretamente, como um “deslizamento do sono profundo ao movimento” (Kahn, 2019, p. 42). A todo momento pequenos subgrupos chegavam e saíam, alterando a composição geral do coletivo. A ação ininterrupta proposta (movimentos improvisados em silêncio) atravessava o convívio do



grupo, de modo que até mesmo as atividades cotidianas, como comer ou dormir, se inseriam em uma outra lógica bastante distinta da habitual/cotidiana.

Já *A Vigília*, projeto parateatral também criado e liderado por Jacek Zmysłowski, foi realizada em diversos locais e países (como Polônia, Itália e Alemanha) entre 1977 e 1981, e era basicamente uma versão reduzida e simples do Projeto Montanha, análoga às vigílias noturnas, com sessões de improvisação sem tempo determinado para acabar e sem comunicação verbal.

Como último projeto parateatral, temos *Tree of People*. Liderado por diferentes atores membros do grupo, o projeto se realizou entre 1979 e 1981, na Polônia, Itália, Reino Unido e França. *Tree of People* se constituía de sessões intensas de improvisação e configurava-se como uma espécie de compilação de elementos de experimentos parateatrais anteriores como *The Vigil*, *Acting Therapy* e *Events*.

4 Conclusão: as experiências parateatrais e a cultura do teatro de grupo

Segundo Hegel em “Introdução à Filosofia da História” (2005), cada época histórica se caracteriza por um determinado conjunto de ideias e valores socioculturais que configuram o “espírito do tempo” (“*Zeitgeist*”) daquele momento, um conjunto de singularidades históricas que podem estar circunscritas a uma determinada região do planeta, ou que podem ser um fenômeno relativamente mais global. Se focarmos nos anos 1960 e 1970, temos como espírito do tempo desse período histórico o que foi denominado como “contracultura”. A contracultura foi um movimento sócio-político-cultural relativamente mundial, embora mais forte em alguns países do que em outros, e que se caracterizava pelo caráter libertário extremo e pela contestação radical dos valores morais, das ordens políticas vigentes (capitalismo e socialismo) e das práticas culturais tradicionais. Dentro do campo teatral especificamente, esse espírito de contestação contracultural deu origem a fenômenos como o “teatro de grupo”, a “criação coletiva” e o “terceiro teatro”, na denominação de Eugenio Barba (2010), dentre outros, que têm como ponto em comum o forte questionamento de todo o *modus operandi* do “teatro de diretor” (Berthold, 2001, p. 529).

Como em parte já apresentado na introdução deste artigo, pode-se reconhecer certos aspectos em comum no que é denominado “teatro de grupo”, apesar da enorme heterogeneidade que essa expressão abarca, em termos da configuração específica que cada coletivo teatral assim autodenominado pode apresentar. Nos diversos projetos, experimentos e oficinas parateatrais, embora sejam extremamente singulares em suas inúmeras especificidades que não se repetem em outros grupos do período, podemos encontrar certas nuances que sintonizam com tendências e com o “espírito do tempo” da cultura do teatro de grupo. A seguir, analisaremos esses aspectos em três tópicos.



4.1 Desierarquização, maior autonomia dos membros e diversificação das atividades

Como analisado na descrição acima, há a tendência de um modo de organização interna marcado pela colaboração mútua, em uma relação que apresenta uma horizontalidade e autonomia bem maiores entre os membros do grupo, comparativamente ao modelo tradicional da encenação moderna. Trata-se de uma dinâmica de trabalho na qual não só a liderança e a autoria são propositalmente compartilhadas, como também pode haver um revezamento de funções em diferentes frentes de trabalho (concomitância de atividades que não só espetáculos). Esse tipo de estrutura de trabalho tem várias razões de ser, que não apenas dar conta de uma demanda ético-político-ideológica, isto é, a coletivização como uma postura cuja intenção é ter um funcionamento grupal mais anárquico/anticapitalista, e que, portanto, correspondia ao pensamento crítico em voga naquele momento histórico (contracultura). Como visto no exemplo do Teatro-Laboratório, as motivações são várias e articuladas: quer seja para garantir a sobrevivência do coletivo (financiamento de múltiplas ações simultâneas ou prestação de contas às agências de fomento estatais ou privadas); quer seja por necessidades de ordem artística dos membros do coletivo (diferentes pesquisas), ou outro motivo. Independente da razão motivadora, trata-se de uma estrutura de funcionamento mais complexa em relação à coletivização do trabalho, menos hierárquica, e, conseqüentemente, bem distinta do esquema estabelecido pela encenação moderna, no qual tanto as funções dentro dos coletivos são mais claramente distintas e separadas, quanto há uma forte hierarquia diretor(a)-atores/demais profissionais. Como consequência principal, temos o fato do resultado criativo (espetáculos, oficinas, experimentos de convivência ou qualquer outro tipo de “produto”/experiência) ser mais um fruto direto de um processo de interação de sujeitos-criadores, que um projeto concebido *a priori* por uma pessoa, embora muito comumente haja uma temática previamente definida como ponto de partida. Como disse Jacek Zmysłowski, em entrevista realizada por Burzyński: “foi tudo criação de todos os participantes” (Zmysłowski; Burzyński, [1978] 2015, p. 102).

Obviamente, pode-se e deve-se problematizar essa coletivização “de tudo” dentro dos projetos parateatrais e dos grupos autodenominados “teatro de grupo”/“de criação coletiva”, como fizeram Ary e Santana (2015). Em certa medida, trata-se de uma utopia motivada por determinadas visões político-filosóficas, justamente porque é algo muito difícil (talvez impossível) de ser concretizado 100% em um estrito senso, ou seja, uma coletivização e uma desierarquização totais. Quer dizer, em alguma medida, certas figuras acabam sendo inevitavelmente líderes-chefes, com um papel mais ativo nos processos criativos e, portanto, com certa autoridade e maior responsabilidade/autoria. Um bom exemplo disso são justamente as experiências parateatrais que sempre tiveram um líder, com ou sem a colaboração de Grotowski. Dentro desse ponto de vista, há uma “pretensa inexistência de hierarquia” (Ary; Santana, 2015, p. 31). Mas, por outro lado, é inegável que a partir dos anos 1960 e 1970, grupos como o Teatro-Laboratório e o Odin Teatret vão instituir a “cultura de grupo”, através da qual o fazer teatral é visto e pragmaticamente “processado” como uma experiência coletiva e cuja autoria pertence, dessa forma, a uma grupalidade e não a um indivíduo só. Nas



palavras de Roubine: “(...) é o conjunto de todos os que representam o texto que se constitui no seu autor coletivo” (Roubine, 1982, p. 66-67). Ainda assim, na atualidade, é inegável a coexistência da cultura de grupo com diretores que trabalham no modelo da encenação moderna, o que resulta em configurações específicas, talvez únicas, dentro de cada grupo/companhia, entre as duas grandes modelagens: a do(a) encenador(a) centralizador(a) ou a da criação coletiva.

Essa maior desierarquização, maior autonomia dos membros do grupo e maior fluidez de funções reforçam o processo histórico de emancipação da cena (Dort, 2013) frente à literatura dramática, “expulsando” em muitos casos o(a) dramaturgo(a) do processo (noção de criação coletiva) ou colocando ele/ela em sala de ensaio, criando em conjunto (conceito de processo colaborativo segundo Araújo e Abreu⁸).

4.2 Prática teatral como pesquisa e valorização da improvisação dentro dos processos

Outro aspecto ululante é a presença de certa perspectiva laboratorial, ou seja, que o trabalho artístico é uma pesquisa e uma prática continuadas, e não uma “fábrica” de produção de espetáculos ou outras atividades que seguem uma fórmula fixa. Nesse sentido, vemos a atitude experimental que justifica o termo “teatro experimental” usado Roose-Evans (2008) e outros autores. Existe uma “cultura de grupo” que rege as relações, com implicações éticas e políticas muito além da mera relação comercial. Essa perspectiva de pesquisa implica uma valorização do processo criativo, que passa a ser considerado tão ou mais importante que os resultados (obras ou outro tipo de atividade criativa). Implica, também, uma enorme valorização da improvisação, ou como procedimento central de composição de peças ou como foco em si do processo criativo, como foi o caso do Parateatro. Como descrito anteriormente, um dos elementos em comum dos diversos projetos parateatrais foi a improvisação como base central, mesmo que houvesse algumas estratégias de condução das experiências que podem ser consideradas como modos de estruturação/repetição do mesmo universo das partituras, como discutiu Olinto (2016). Entretanto, “abrir mão” do teatro e da criação de espetáculos, tinha a ver justamente com a crença de que fixar uma estrutura cênica e repeti-la (composição de um espetáculo teatral) dificultaria uma abertura dos participantes ao “Encontro”, como defende Grotowski no texto *Holiday* (Schechner; Wolford, 1997, p. 215-225). De modo análogo, vemos nos coletivos de “teatro de grupo” um tipo de centralidade das práticas improvisacionais como motor principal dos processos criativos, mesmo quando há um texto dramaturgic como ponto de partida ou alguém que assina a direção do espetáculo. Nesse sentido, temos improvisos livres, estruturados ou semiestruturados sendo usados como técnicas de composição de peças teatrais ou como caminho para a experiência criativa e de interação humana.

8 Segundo Antônio Araújo (2008) e Luís Alberto de Abreu (2003), o que diferencia a “criação coletiva” do que denominaram “processo colaborativo” é a presença da função de dramaturgo(a) compondo o texto junto com os demais profissionais ao longo do processo criativo de um espetáculo e não antes de seu início. Já na criação coletiva, o texto também seria criado em conjunto durante os ensaios, mas sem alguém assinando a função de dramaturgo(a).



Isso não implica dizer que antes não se utilizava a improvisação nos processos criativos ou dentro de estruturas espetaculares, obviamente. Como analisou Chacra (2007), a improvisação é um elemento ontológico do que é cênico; elemento esse ora explícito ora implícito, uma vez que não é possível reproduzir um desempenho exatamente igual como se faz no cinema, o que leva a pequenos improvisos implícitos mesmo em partituras bem estruturadas. “Há um mínimo de algo ‘novo’ em cada espetáculo” (Chacra, 2007, p. 16). Por outro lado, há gêneros teatrais, alguns muito antigos, nos quais se investe explicitamente na improvisação como mecanismo de interação com a plateia, criação de efeito de espontaneidade das cenas e/ou para produção de humor. A grande diferença aqui, na cultura do teatro de grupo, é o estabelecimento de um outro tipo de aplicação e mesmo de entendimento sobre a improvisação.

4.3 Formação de Comunidade, problematização arte X vida, profissionais X amadores

Outro aspecto importante é o questionamento da separação arte-vida, aspecto esse uma característica geral do período da contracultura. Em cena, isso significava uma oposição ao representacional e a preferência pelo performativo ou, em outras palavras, tratava-se da “viragem performativa”, discutida por Fischer-Lichte (2019, p. 25). Não é por caso que, no mesmo momento histórico, temos o surgimento da Performance Arte, que apresenta como uma de suas características principais a ruptura com a representação teatral. Mas, no caso de coletivos teatrais, mesmo não radicalizando tanto como os artistas da Performance nessa ruptura, buscava-se dentro do fazer artístico certo friccionar de questões “reais” de ordem pessoal/íntima ou sociopolítica com histórias/textos ficcionais. Como já analisado anteriormente, essa tendência já se fazia presente no Teatro-Laboratório desde a fase teatral e se radicaliza ainda mais no Parateatro em sua busca pelo “Encontro” sem as “amarras” da estrutura fixa de um espetáculo teatral. Fora de cena, isso implicava também uma mudança no modo de vida dos artistas, que leva à formação de pequenas comunidades teatrais que fogem tanto da lógica das companhias profissionais, quanto da lógica dos grupos amadores. Esse fenômeno se alinha à análise de Barba, com seu termo “terceiro teatro”: um teatro criado por pessoas que se definem como atores, diretores, trabalhadores do teatro, embora raramente tenham uma formação teatral tradicional e, portanto, não são reconhecidos como profissionais (Barba, 2010, p. 187). Mas não são amadores. E essa condição intermediária profissionais-amadores (aqueles que amam) foi proporcionada pela formação de comunidades, isto é, pela criação de grupos teatrais em que os indivíduos se juntam não só para fazer teatro/arte, mas para conviver em uma microsociedade. São grupos frequentemente fora dos grandes centros urbanos, onde se divide não só o trabalho, mas a vida em geral e os meios de subsistência.

Esse tipo de experiência se faz presente nos espaços de criação teatral ao mesmo tempo que reflete um contexto mais amplo da contracultura. Em um mundo dominado pela Guerra Fria, arte e vida se misturavam em um modo singular de convívio que era uma forma de resistência



existencial e política tanto à lógica do mercado capitalista (estrutura de companhias), como à lógica de padronização e controle da produção e consumo da arte implantada nos países que, naquele momento histórico, eram socialistas. Assim, não só o modo de organização interna dos coletivos para criação artística, como para realizações de tarefas (das triviais às vitais) eram diretamente afetadas por outra lógica que se constituía como fundante da experiência de teatro de grupo. No Parateatro, embora não se tenha chegado a formar uma comunidade teatral de longa duração, como foi o caso do Odin Teatret e outros grupos, pode-se constatar essa mesma pulsão e convívio não circunscritos a momentos de criação e trabalho artístico. Como relatou Molik, as experiências parateatrais junto à natureza tinha reverberações no modo de vida e no próprio organismo dos participantes, evidenciando um imbricamento entre arte e vida.



Referências

- ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexão sobre uma experiência de criação. *Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André*, Santo André, ano 1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.
- ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ARY, Rafael; SANTANA, Mario. Da criação coletiva ao Processo Colaborativo. *Pitágoras 500*, Revista do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, v. 9, n. 1, p. 22-43, 2015.
- BARBA, Eugenio. *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARREIRA, André. “Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo”. In: *Anais do VI Congresso da ABRACE*, 2010, p.1-5.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DORT, Bernard. A representação emancipada. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu, 2019.
- HEGEL, Georg W. F. *Introdução à História da Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.) *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Testi 1954-1998*. Volume III- Oltre il teatro (1970-1984). Florença: La Casa Usher, 2016.
- KAHN, François. *O Jardim*. Relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985. São Paulo: É Realizações, 2019.
- KUMIEGA, Jennifer. *The Theater of Jerzy Grotowski*. London and New York: Methuen, 1985.
- MOLIK, Zygmunt; CAMPO, Giuliano. *O Trabalho de Zygmunt Molik*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- MOTTA-LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- OLINTO, Lídia. *Conjunctio oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e Companhia*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- PUZYNA, Konstanty. a myth vivisected: grotowski's apocalypse. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa (org.). *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 1997, p. 88-106.
- ROOSE-EVANS, James. *Experimental Theatre*. New York: Routledge, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 1997.



SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013.

SPYCHALSKI, Teo. On the Long and Winding Road: Teo Spychalski talks to Grzegorz Ziolkowski. In: ALLAIN, Paul; ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz [ed.]. *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*. London and Wrocław: PTP, 2015. p. 150-160.

TROTTA, Rosyane. "Autorialidade, grupo e encenação". *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 6, p. 155-164, 2006.

TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ZMYSŁOWSKI, Jacek; BURZYŃSKI, Tadeusz. On the Opposite Pole From the Mundane. In: ALLAIN, Paul; ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz [ed.]. *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*. London and Wrocław: PTP, 2015. p. 100-105.



Biografia acadêmica

Lidia Olinto - Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM)
Professora da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Brasília, Distrito Federal, Brasil.
E-mail: lidiaolinto@gmail.com

Thiago Miguel Sabino - Universidade Estadual de São Paulo Júlio de Mesquita (UNESP)
Doutor pela Universidade Estadual de São Paulo Júlio de Mesquita, UNESP, Instituto de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, Brasil.
E-mail: thiago.miguel@unesp.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Lidia Olinto e Thiago Miguel Sabino

Contribuição de autoria (CRediT)

Investigação, conceituação, escrita e recursos - Lidia Olinto e Thiago Miguel Sabino

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes
Priscilla Duarte
Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 16 setembro 2024
Data de aprovação: 30 dezembro 2024