

# CONJUNCTIO OPPOSITORUM E OS MODOS DE PERCEPÇÃO NO PARATEATRO

Lidia Olinto (Universidade de Brasília e Faculdade de Artes Dulcina de Moraes –UnB e FADM)<sup>1</sup>

## RESUMO

O objetivo deste texto é analisar a noção de *Conjunctiooppositorum* nas propostas parateatrais, isto é, nos projetos realizados pelo Teatro Laboratório — grupo polonês liderado por Jerzy Grotowski — no período que vai de 1970 a 1982. O termo *Conjunctiooppositorum* foi utilizado por Jerzy Grotowski para expressar o entrelaçamento paradoxal entre estrutura e espontaneidade no trabalho cênico e geralmente é reconhecida em espetáculos cênicos em que há uma composição elaborada previamente e reproduzida diante da plateia. Esse não é o caso dos experimentos classificados como parateatrais, uma vez que neles não havia nenhuma estrutura performativa fixa, nenhuma “obra teatral” criada para ser apresentada e repetida diante de um público de espectadores, sendo todos os envolvidos obrigatoriamente participantes ativos. Tratava-se de experiências voltadas para o que Grotowski chamava de “Encontro”, isto é, um tipo de trabalho sobre si mesmo a partir do contato com o outro; sendo, por isso, a base improvisacional sua principal característica. Todavia, ainda assim a dimensão da estrutura/forma/partitura se fazia presente, configurando-se de maneiras sutis e variadas. Assim, primeiramente buscarei descrever o que foram os diversos experimentos contraculturais reunidos sob a denominação de *Parateatro* para, em seguida, demonstrar como na aparente “improvisação livre” modos de estruturação quase imperceptíveis conduziam o acontecimento performativo, definindo como se davam os modos de percepção e outros aspectos do trabalho sobre si.

**PALAVRAS-CHAVE:** Grotowski. Parateatro. Improvisação. Teatro.

## ABSTRACT

The aim of this text is to analyze the notion of *Conjunctiooppositorum* in the paratheatrical propositions, that is, the projects carried out by Laboratory Theater — polish group led by Jerzy Grotowski — from 1970 to 1982. The term *Conjunctiooppositorum* was used by Jerzy Grotowski to express the paradoxical interweaving between structure and spontaneity in the performing work and generally is recognized within performances in which there is a previously elaborated composition that is reproduced in front of the audience. This is not the case of the experiments classified as paratheatrical, since in them there was no fixed performative structure, no "theatrical show" created to be presented and repeated in front of a crowd of spectators, and everyone present was necessarily an active participant. Those were experiments geared for what Grotowski called "Encounter", that is, a kind of work on oneself from the contact with the other, having, for this reason, the improvisational basis its main feature. Nevertheless, the aspect of the structure/score/form was present, being

---

<sup>1</sup>Tem mestrado e doutorado em artes da cena pela UNICAMP e pós-doutorado pela UnB. Atualmente, é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB e da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

configured in subtle and varied ways. Thus, firstly I will describe what were the several countercultural experiments gathered under the name *Paratheater* and subsequently I will demonstrate how in the apparent "free improvisation" almost imperceptible ways of structuring conducted the performative event defining the ways of perceiving and other aspects of the work on oneself.

**KEYWORDS:** Grotowski. Paratheater. Improvisation. Theater.

A palavra Parateatro reúne experiências diferentes entre si em vários aspectos que, no entanto, partilham alguns eixos fundamentais:

1)a diluição da separação espectadores-atores, tornando todos os envolvidos participantes ativos das experiências propostas — aspecto sintetizável pela noção de “Cultura Ativa”;

2)a negação da criação de um “produto artístico”, um espetáculo resultante do processo criativo — aspecto sintetizável pela noção de “Encontro”;

3)a concepção do fazer artístico como uma via de autoconhecimento e desbloqueio dos padrões e “máscaras” cotidianos ou “cênicos” — aspecto sintetizável pela noção de “Desarme/Desvelamento”;

4)a valorização da comunicação não verbal — aspecto sintetizável pela noção de “Silêncio”.

Cada uma destas características, se vista isoladamente, não é exclusiva do *Parateatro* nem uma “inovação” trazida por essa fase de pesquisa do *Teatro Laboratório*. Todavia, a articulação desses aspectos cria uma caracterização muito específica para as atividades parateatrais que faz delas uma das experiências artísticas que mais incisivamente enfatizaram a dimensão da improvisação/espontaneidade/presença/etc. em detrimento proposital da dimensão “oposta”, a da estrutura/partitura/forma/etc.

A participação direta do público, por exemplo, estava muito em voga naquele período histórico, especialmente nos Estados Unidos, onde, nos anos sessenta, se destacaram grupos como *Living Theater*, *Bread and Puppet*, *Open Theater*, dentre outros. No Brasil, o *Teatro Oficina* de José Celso Martinez Corrêa, por exemplo, também representou essa tendência de “teatro de participação” (CHACRA, 2007, p. 34). De maneira geral, podemos afirmar que, em todos esses grupos, a participação do público ocorria dentro de uma estrutura mais ou menos fechada de “obra teatral”, em que, mesmo que o desempenho dos atores não fosse totalmente fixado para dialogar

com as intervenções do público, se conservava uma estruturação prévia da atuação, além do arcabouço das peças como um todo (cenografia, figurino, etc.). Conseqüentemente, mantinha-se a divisão “clássica” de papéis entre espectadores e atores.

Já nas atividades parateatrais, buscava-se uma diluição “máxima” dessa separação, na tentativa de transformar todos os envolvidos em participantes igualmente ativos. Tal conjectura acabava transformando os atores e membros do *Teatro Laboratório* em “líderes”: participantes que, por meio de certas estratégias, estimulavam o desenrolar das diversas atividades e experimentações, mas não de maneira “impositiva”, como ocorreria dentro de uma estrutura teatral mais “clássica” ou nos espetáculos “de participação”.

Por “negar” a composição de uma “obra” teatral fixa, isto é, um espetáculo estruturado e “reprodutível”, o *Parateatro* também se aproximaria dos vários estilos do chamado “teatro improvisado” (CHACRA, 2007, p. 39), vertentes que têm como característica comum a valorização da improvisação como um elemento explícito e central do fazer artístico. Entretanto, nesses “estilos de improviso”, havia/há uma clara separação de papéis entre espectadores e atores, e os artistas, por meio de um dado treinamento técnico, estruturam seu desempenho cênico a partir de matrizes que são recombinadas a cada apresentação. Na *Commediadell’arte*, por exemplo, esse processo é muito contundente, uma vez que se verifica a especialização dos atores em um só personagem-tipo. E, mesmo nos casos em que não há esse processo de tipificação (personagem-tipo), como no *Teatro Esporte* e seu “*Impro System*” (JOHNSTONE, 1987), os “atores de improviso” são submetidos a algum tipo de treinamento que lhes proporcione a aquisição de uma “técnica de improvisação”, ou seja, um *modus operandi* que lhes permita acionar com certa destreza um vocabulário cênico corporal, vocal ou semântico.

No caso dos projetos parateatrais, essa aquisição e fixação de vocabulário era um processo de certo modo intencionalmente “rejeitado”. Obviamente essa “rejeição” era muito relativa porque seria impossível evitar a fixação e repetição de padrões comportamentais que fazem parte de um processo psicofísico até certo ponto inconsciente e incontrolável. No entanto, um dos objetivos do *Parateatro* era “retirar” os participantes de seus padrões comportamentais, fossem cotidianos ou cênicos.

Assim, o objetivo central dos experimentos parateatrais era que todos os envolvidos agissem de modo “espontâneo”, “orgânico”. Essa

espontaneidade/organicidade era singular, não sendo exatamente a mesma dos atores de improviso, nem aquela investigada por Stanislávski (uma espontaneidade, digamos, “cotidiana”), por exemplo. Tratava-se de uma espontaneidade/organicidade extracotidiana, alcançada quando se é colocado em determinadas situações efetivamente distantes do “ordinário” do dia a dia. Ser espontâneo, no sentido parateatral, seria potencializar certas qualidades de presença, “energias adormecidas e esquecidas nos homens, para experiência de origens, para diferentes tipos de percepção”, para usar as palavras de Flaszen(2015, p. 107). Trata-se de tipos distintos de espontaneidade e, de certo modo, contrários: um criado por meio da fixação de certos automatismos e outro no qual qualquer ação automática é propositalmente “recusada”, isto é, um tipo de espontaneidade diferente tanto da cotidiana (automatismos diários), como da “cênica” (automatismos cênicos “propositais”).

Todavia, mesmo nesse território em que se ambicionava — e em alguma medida se alcançava — a “quebra” dos automatismos, a não repetição dos padrões, seria ingênuo não enxergar “o outro lado da moeda”, referindo-me aqui ao *conjunctiooppositorum*. O que se repetia? Como se repetia? Por que se repete?

Primeiramente, acredito ser importante refletir sobre a impossibilidade de não reproduzir certas matrizes psicofísicas, mesmo que de modo não intencional. Segundo Schechner (2003, p. 34), “não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez” e, por isso, “todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos”. Levando em conta esta perspectiva do “comportamento restaurado”, toda ação ou mesmo reação poderia ser considerada uma recombinação de matrizes preexistentes. Assim, segundo a visão schechneriana, faria parte do processo cognitivo humano (e não só humano) registrar, reproduzir e recombinar padrões comportamentais, muitas vezes inconscientemente. Por consequência, torna-se problemático afirmar que seja possível ser “totalmente espontâneo” no sentido corriqueiro do termo.

Além disso, seria lógico supor que, ao longo dos dez anos em que foram realizados os eventos parateatrais, os membros do *Teatro Laboratório* e os líderes dos projetos, em algum grau, começaram a adquirir um léxico de ações/reações e certo *modus operandi* próprio e oriundo dessas atividades. Nesse sentido, afirmou Molik: “no princípio, não tínhamos absolutamente nenhum conhecimento de nada, mas mais tarde, com a passagem do tempo, era natural que adquiríssemos uma espécie de background para o trabalho” (MOLIK; CAMPO, 2012, p. 75). A obtenção desse “*background*” do

trabalho parateatral pode ser relacionada a um tipo de processo de acúmulo, por meio do qual certo léxico corpóreo-vocal-mental passa a ser reproduzido, mesmo que involuntariamente. Também se observa certa “destreza” na recombinação desse léxico, ou seja, uma espécie de treino/técnica/habilidade específico desse tipo de proposta para-artística tão singular. Tal processo acumulatório, embora não seja exatamente o mesmo do treinamento técnico dos atores nos estilos do chamado “teatro de improviso”, pode ser visto como próximo, como um mecanismo minimamente análogo.

Analisando o documentário *The Vigil* (1981) sob essa ótica, é possível observar, nos líderes daquele projeto parateatral — Jacek Zmysłowski, François Kahn, Zbigniew Kozłowski, Irena Rycyk, Katharina Seyferth e Jairo Cuesta — uma maneira parecida de andar ou correr, girar ou mudar de direção no espaço, e até de reagir aos movimentos dos demais colegas, além de haver uma espécie de “treinamento” feito pelos líderes isoladamente antes de “abrir” as sessões de *The Vigil* para participantes externos. Nesse sentido, fica evidente que, após muita experiência naquele tipo de proposta, os líderes já haviam estruturado um *modus operandi* próprio para aquele trabalho em particular.

Outro aspecto a ser levado em consideração diz respeito à maneira com que os projetos eram estruturados, sua macroestrutura. A seguir, analisarei como, ao conceber os eventos parateatrais, seus criadores faziam uma série de escolhas conscientes que acabavam por determinar uma estrutura para os eventos, uma espécie de “esqueleto invisível” que, de modo implícito e suave, estruturava e direcionava aquelas improvisações sem uma estrutura muito aparente.

Graças à articulação entre base improvisacional dos eventos e abertura para participação do público (que deixa de ser plateia), é inegável a radicalidade do *Parateatro* em relação à criação de experimentos com uma estrutura aberta, porosa e maleável. Nesse sentido, suas propostas só seriam equiparáveis aos *Events* de Cage, Cunningham e Rauschenberg, aos *Happenings* de Allan Kaprow, de Jean-Jacques Lebel ou de Claes Oldenburg ou a outras proposições desse gênero, recorrentes nos anos cinquenta, sessenta e setenta (período da contracultura), e também nos vários trabalhos artísticos dentro do movimento da *Performance Art*. Nos *Happenings*, *Events* e *Performances* também se valorizava/valoriza, de maneira extrema, o polo da espontaneidade/organicidade/vida, ou seja, aquilo que não é previamente elaborado e “reproduzido” em cena.

Entretanto, partindo do pressuposto de que “não existe o estado de

espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação”, como pertinentemente observou Cohen (1989, p. 96), é possível identificar o modo particular com que a dimensão formal se configurava/configura até mesmo nessas propostas artísticas limítrofes na exploração da dimensão improvisacional. Nos *Happenings*<sup>2</sup> ou *Events*<sup>3</sup>, os proponentes predefiniam o que iria ocorrer durante a experiência artística “espontânea” e participativa por meio de diferentes formas de notação (escrita e/ou desenhada) que serviam como “âncoras” ou “guias” para os participantes. Esses esboços-roteiros estabeleciam alguns parâmetros e diretrizes básicos, como o que fazer, onde se localizar no espaço, que objetos eram utilizados, que posição manter em relação a esses objetos ou o tempo e a ordem de cada ação. Essas propostas, portanto, não poderiam ser vistas como uma improvisação “totalmente livre”, na medida em que não só esses esboços-roteiros, como a preparação do espaço em que ocorriam, direcionavam a experiência vivenciada.

Também dentro da *Performance Art*, o próprio planejamento do artista que precede a realização da ação performativa em si — o que Eleonora Fabião denomina de “programa performativo” (FABIÃO, 2008, p. 235-246; 2013, p. 1-11) — pode ser considerado uma forma que estrutura e conduz a vivência performativa, indicando, por exemplo, quais ações serão realizadas, sua ordem, sua localização no espaço, certos princípios operativos (regras) ou outro tipo de informação. Essas indicações permitem não só que a ação performativa se desenrole sem “cair no caos”, mas que possa ser reconhecida enquanto tal. Sem essas predefinições, a ação performativa não chega a se constituir enquanto proposta artística, e, portanto, sequer passa a “existir”.

Assim, a série de escolhas que o artista faz quando concebe um *happening* ou uma *performance*, e que “usa” durante a ação como parâmetros de referência, pode ser considerada a maneira como a dimensão estrutural-formal se configura nessas proposições artísticas que têm um dos seus traços epistemológicos principais na ausência de ensaios ou estruturação prévia da atuação cênica, ao contrário do que ocorre nas demais subáreas das Artes Cênicas (Teatro, Dança, Circo, etc.).

No caso do *Parateatro*, também é possível identificar modos de estruturação dos

---

<sup>2</sup> O termo *happening* foi usado pelo artista Allan Kaprow a partir de 1957 para definir suas ‘obras’ de arte participativa, que se constituíam, basicamente, de acontecimentos que requeriam a participação ativa da audiência. (Cf. ALMEIDA, 2016).

<sup>3</sup> A *Black Mountain College* reunia diversos artistas interessados em práticas experimentais. Foi nesta escola que, em 1952, Merce Cunningham, John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor, M.C. Richards e Charles Olson criaram o *Untitled Event (Theater Piece)*, obra que tinha características semelhantes aos *Happenings*, difundidos posteriormente por Allan Kaprow. (Cf. ALMEIDA, 2016).

projetos, certas estratégias que conduziam de modo muito sutil as experimentações sob uma aparente espontaneidade “absoluta” ou improvisação “totalmente livre” dos participantes.

Segundo relatou Andrzej Paluchiewicz em depoimento dado em dezembro de 2014 para esta pesquisa, até 1973-1974, período em que as atividades parateatrais eram “fechadas” aos próprios membros do *Teatro Laboratório* (novos ou antigos), foram explorados basicamente dois tipos de improviso: os “*études*” (estudos) — improvisações estruturadas próximas ao modelo também utilizado na fase teatral — e improvisos mais “abertos” para os quais eram preparados pequenos roteiros. Esses roteiros direcionavam a improvisação, determinando a priori quais eram os locais onde seriam realizadas as experimentações — área interna, pátio, riacho, floresta, lago etc. — , quais elementos materiais seriam utilizados como estimuladores do diálogo intra e inter-humano — terra, água, fogo, pedras e outros — e indicando a ordem desses locais e elementos. Tanto os “*études*” como a elaboração desses roteiros devem ser considerados como uma espécie de estruturação da experiência criativa, ou seja, trata-se do que Cohen (1989) apontou como “um pensamento prévio” que dirigia, direcionava a improvisação “livre” dentro dos experimentos parateatrais.

E, em 1973, após esse primeiro momento de experimentações mais “livres” baseadas nesses dois tipos de improvisação, o grupo empreendeu a “abertura pública” dessa nova fase do *Teatro Laboratório*, concebendo de fato o que foi primeiramente chamado de *Holiday* e, depois, de *SpecialProjects*. Esse primeiro período fechado de germinação do que viria ser o *Parateatro* serviu justamente para que a estrutura desse primeiro projeto fosse formulada em termos práticos. Parece ter sido necessário um tempo de vivências isoladas para que os membros do grupo polonês adquirissem certa habilidade na condução daquele tipo de proposta que lhes permitisse estabelecer modos de direcionar e estruturar cada evento, escolhendo elementos, ambientes e sua ordem e aprendendo a direcionar as improvisações. Como comenta Burzyński: “a imaginada espontaneidade das reações imbui as ações particulares com substância e significância humanas, as próprias ações são, de certa forma, planejadas. São planejadas no sentido de que a direção e certos pontos que devem ser alcançados são definidos. (BURZYŃSKI, 1979, p. 123 – Tradução nossa).

Como é possível observar neste comentário de Burzyński, as experiências parateatrais, ao contrário da ideia de improvisação “livre”, seriam “planejadas”, direcionadas a focos específicos. Também teriam uma estrutura maleável e quase

invisível que, por “trás”, ou melhor, por “dentro”, guiava o trabalho de forma suave para “certos pontos” que se procurava alcançar e que evitariam o caos. Desse modo, tratava-se de uma forma de estruturação da ação performativa extremamente aberta, adaptável, flexível, e que não era imposta, mas tinha uma direção precisa, permitindo que se chegasse ao que Burzyński denominou, no trecho citado, “certos pontos a serem alcançados”. Assim, cada realização do projeto era paradoxalmente única e não repetível, e, ao mesmo tempo, predeterminada por certas “âncoras” que criavam a estrutura de cada evento. Inclusive, pela descrição de Grotowski na palestra dada no Rio de Janeiro em 1974, fica evidente como, na pesquisa parateatral, sabia-se não só o que se queria, como também as etapas envolvidas no processo para se chegar ao “Encontro”/organicidade. Nas suas próprias palavras:

**Isto se faz [o Encontro] como a construção de um míssil de vários estágios.** Ou seja, encontramos primeiro a consciência de como nos libertar do medo que torna a representação entre nós inevitável. Depois, como fazer para começar a verdadeira comunicação direta. **A seguir, como ser ativo sem cair no caos.** Depois, como chegar a uma total intimidade entre nós sem tratar ninguém como objeto sexual, o que é importante, porque se quisermos fazer esse tipo de pesquisa **no nível de casamento grupal, tudo ficará falso.** (GROTOWSKI, 1974, s/p, grifos nossos).

Nessas afirmações há outras pistas importantes para se tentar vislumbrar como se configurava, no *Parateatro*, a dimensão da estrutura/partitura. Tinha-se consciência, pelo menos a partir de um determinado momento, de que era necessário arrumar meios de evitar não só o “caos” nas improvisações, como também a “falsidade” do “casamento grupal”, isto é, certas tendências “senso comum” da improvisação em grupo que não eram o objetivo do trabalho proposto. Em outro depoimento do mesmo período, Grotowski não só novamente descreve como os *SpecialProjects* eram divididos em fases em uma sequência não aleatória, como fala em tipos distintos de “Encontro” para cada fase e em “regras do jogo” e estratégias antecipadamente delineadas: “Cada estágio é um certo tipo de encontro entre pessoas, com uma espécie de regras do jogo. Um estágio leva a outro e deflagra o seguinte. Nós sabemos a ordem dessa espécie de encontro, mas não conhecemos os detalhes.” (GROTOWSKI apud MENNEN, 1975, p. 62, tradução nossa). Partindo deste comentário de Grotowski, é plausível conjecturar que as improvisações eram estruturadas de forma tênue, tanto por meio de objetos e locais previamente escolhidos e preparados, que constituíam uma espécie de roteiro através do qual se estabeleciam de antemão certas ações, sua ordem e, conseqüentemente, estágios para aquela prática, como também através de certas atitudes



e estratégias de condução, certas “regras do jogo” que direcionavam e moldavam as improvisações.

Todavia, vale ressaltar que a concretização desse “plano” se dava de um jeito muito sutil e pouco evidente, pelo menos para quem estava participando pela primeira vez. Isso porque não havia demonstração ou transmissão de um conjunto de regras claras, ou a imposição explícita de um roteiro aos participantes. Contrariamente às observações de Grotowski e de Burzyński acima citadas, Molik indica a não existência de regras ou de códigos de conduta: “Era sempre apenas uma grande improvisação. Não existiam regras” (MOLIK; CAMPO, 2012, p. 72). Este comentário de Molik leva a concluir que tais “regras do jogo” e o planejamento de lugares e de objetos mencionados por Grotowski — e também comentadas por François Kahn (2015<sup>4</sup>) — eram transmitidos no próprio decorrer do trabalho, e não através da transmissão verbal de regras e códigos.

Assim, pode-se dizer que, através do investimento em ações simples — como correr, andar, cantar etc. —, os *SpecialProjects* (inicialmente chamados de *Holiday*) foram bem radicais em relação à exploração da dimensão improvisacional/espontaneidade, uma vez que, no plano consciente, e ideologicamente, não se procurava impor um roteiro de ações, nem sistematizar um conjunto de regras ou um método ou técnica “parateatral”. Também não se buscava adquirir nenhum léxico comportamental dominado *a priori*, embora isso fosse, de certo modo, inevitável. E, por isso, as improvisações nesses projetos parateatrais eram “abertas” e “livres”, de fato, ao máximo de sua viabilidade.

Também nos projetos/oficinas parateatrais posteriores aos *SpecialProjects* — *ActingTherapy*, *MeditationsAloud*, *Event*, *Workshop Meeting*, *International Studio* — igualmente se pode verificar a forte ênfase na dimensão improvisacional (noções de “Contato” e “Encontro”) em cada uma das propostas. No entanto, é plausível supor que cada grupo ou indivíduo responsável tenha desenvolvido algum tipo de roteiro e estratégias pessoais para conduzir os alunos/participantes durante os exercícios e experimentações e que, de algum modo concreto, direcionava o desenrolar de cada oficina.

Analisando o registro audiovisual de *ActingTherapy* (1976), é possível identificar como, dentro das improvisações aparentemente “livres”, eram adaptados e

---

<sup>4</sup> Fala dada no Encontro Internacional “Repensando Mitos Contemporâneos” – Simpósio Grotowski, março de 2015.

costurados muitos dos exercícios que foram sistematizados ainda na fase teatral e que estão descritos no livro *Em busca de um Teatro Pobre*. Na descrição feita por Burzyński (1975, p. 16), fica fortemente indicado o uso dos exercícios do treinamento teatral também em *Workshop Meeting* e *Event*. Assim, de uma forma mais explícita, essas experiências dialogavam com o passado técnico do *Teatro Laboratório*, “reproduzindo” seus exercícios e técnicas dentro de uma nova abordagem, em uma “roupagem” parateatral.

Já em *International Studio*, nas novas versões do *Special Project (NarrowSpecial Project e LargeSpecial Project)* e *MeditationsAloud*, a estrutura era bem mais próxima, comparativamente, dos primeiros *SpecialProjects* e sem uma conexão tão evidente com a fase teatral e com questões oriundas do trabalho do ator, sendo, conseqüentemente, mais “aberta”, já que, nessas propostas, não se fazia uso de uma sequência de exercícios mais claramente reconhecíveis. Todavia, como relatou Kumiega (1985), todos os projetos individuais tinham uma forma fluida e mutável, mas também algum elo com o passado teatral do grupo mais ou menos perceptível em cada caso, mesmo que a ordem variasse bastante em cada ocasião em que foram realizados.

As *Uls (Colmeias)*, diferentemente dos demais projetos parateatrais, não tinham o deslocamento do espaço físico como uma das estratégias de condução, já que tudo ocorria dentro de um mesmo espaço fechado. Contudo, segundo apontam os relatos compilados por Kolankiewicz (1978) e o relato de Mennen (1975), nas *Uls* os membros do *Teatro Laboratório* utilizavam alguns elementos como estimuladores do jogo improvisacional — como mel, fogo e água — e conduziam as improvisações ou interagindo diretamente com os participantes inexperientes, ou dando, algumas vezes, instruções verbais em momentos específicos para alguns participantes em particular. Utilizavam, ainda, outras formas de estimular a integração e o envolvimento dos participantes nas propostas durante as sessões, como correr e cantar.

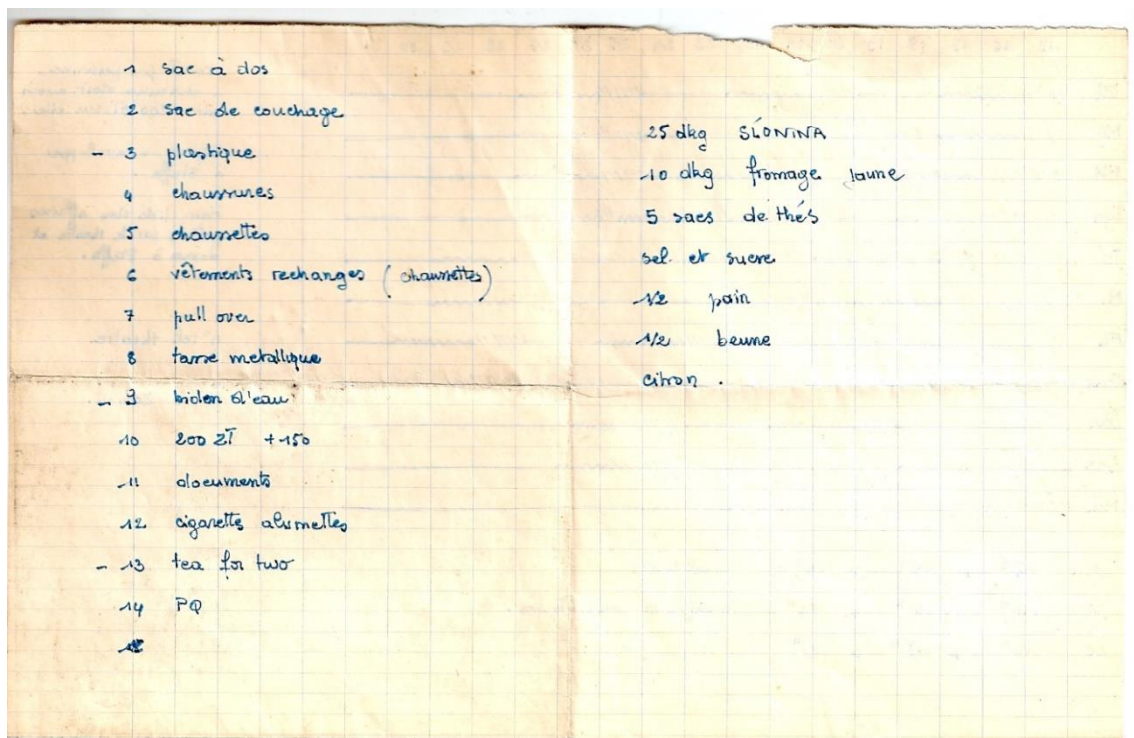
Desse modo, é possível especular que os membros reconheciam certo direcionamento desejável para as improvisações, certo tipo de interação que se almejava alcançar. E intervinham nas improvisações na tentativa de estimular os participantes a agirem dentro de certo *modus operandi* previamente conhecido. Portanto, fica indicado que se objetivava estimular um tipo muito específico de espontaneidade/organicidade, que só era alcançado a partir de certo “esforço”, tanto dos líderes quanto dos participantes, e não a partir de um simples “deixar fluir”. Como explica Motta-Lima (2012) a espontaneidade, no *Parateatro*, estaria nesse terreno ético-terapêutico,

artesanal-metafísico da “organicidade”/“Encontro”. Tratava-se de uma pesquisa com objetivos claros — explorar a organicidade a partir do “Encontro”, falando de forma bem sintética — e que requeria uma capacidade de abertura e um “engajamento” do participante, um empenho e desejo de se livrar de seus automatismos cotidianos e de suas “máscaras sociais” e, com isso, “adentrar” esse território de exploração da “consciência orgânica”.

Em *The Mountain Project*, novamente mudanças podem ser observadas no modo como a dimensão da estruturação se configurava. Por um lado, nenhum objeto era utilizado no jogo. Por outro, o deslocamento entre espaços físicos distintos voltou a ter um papel crucial, especialmente na segunda fase do projeto, chamada *Droga (Caminho)*, na qual o movimento de se deslocar pela floresta era, em si, o grande objetivo, diferentemente de *SpecialProjects*, em que a escolha e a ordem dos espaços utilizados eram uma das estratégias de condução das improvisações.

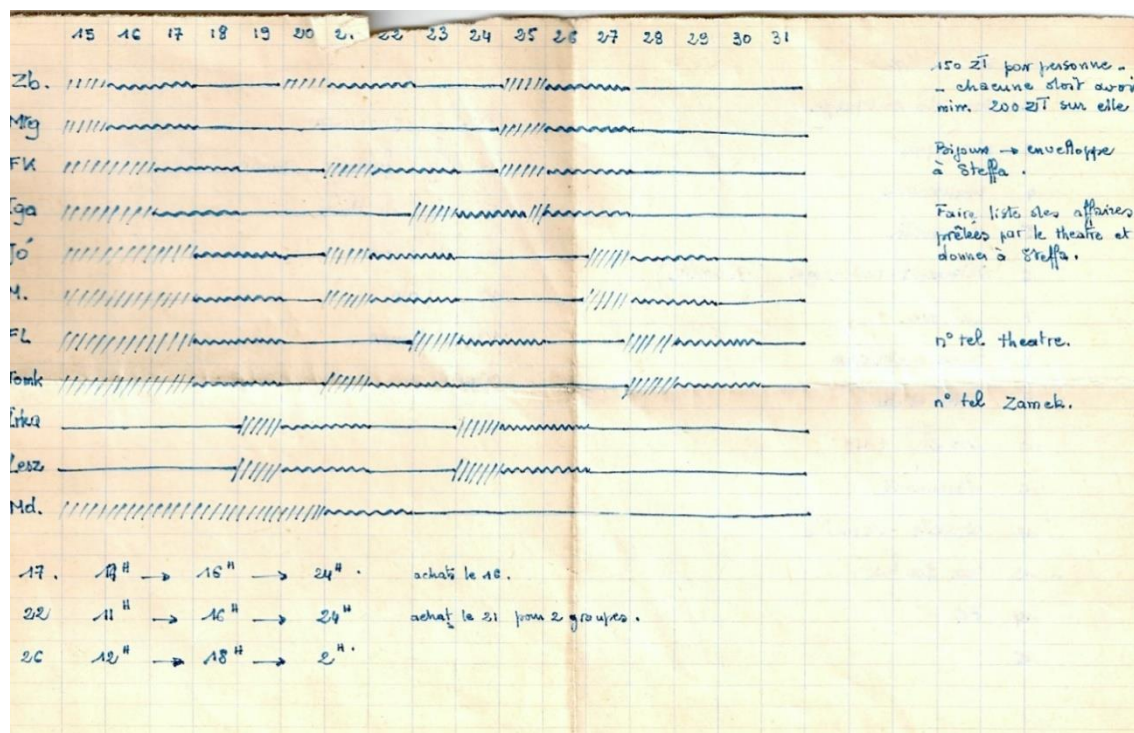
Além disso, nesse projeto, o planejamento prévio tomou uma dimensão inédita. Toda uma grande reforma em um castelo abandonado foi realizada de modo a criar ambientes internos distintos, com propósitos bem claros para cada um: uma área para descanso, uma para a alimentação dos participantes e uma sala exclusiva para o trabalho propriamente dito. Também foi necessário, para a realização deste projeto, um planejamento muito detalhado e preciso dos mantimentos e objetos necessários para suprir as necessidades básicas de todos os participantes (comida, bebida etc.).

A seguir, temos o registro fotográfico da lista escrita por François Kahn, um dos líderes do *Mountain Project*, na qual está listado tudo aquilo que era necessário levar:



**Figura 1** – Foto do caderno de François Kahn concedida para esta pesquisa.

Também foi meticulosamente planejado como e quando cada grupo de participantes iria até o Castelo e quando cada grupo deveria iniciar o retorno à cidade de Wrocław, de modo a permitir não só um revezamento de pessoas dentro do Castelo, mas também a reposição dos mantimentos trazidos por cada grupo. A seguir, temos o registro fotográfico da tabela confeccionada por Kahn para memorizar o planejamento feito pelos líderes desse projeto parateatral, que definia quando cada líder de grupo deveria deixar a cidade de Wrocław, quando deveria estar no trajeto pela floresta — na fase *Droga* — e quando deveria estar no Castelo — fase *Góra*. As siglas que estão na esquerda da tabela correspondem às iniciais dos 11 líderes que guiavam os grupos de participantes de Wrocław até o Castelo e vice-versa. Os números em cima correspondem aos dias em que o projeto se realizaria. O símbolo “/////” significava “Wrocław”, ou seja, período no qual se estava na cidade. O símbolo “-----” significava “castelo”, ou seja, período no qual se estava no Castelo. E “~~~~~” simbolizava, “Droga”, ou seja, período no qual se estava na floresta a caminho do Castelo ou em retorno para Wrocław.



**Figura 2** - Foto do caderno de François Kahn concedida para esta pesquisa.

Nesse registro, fica notório como a preparação para esse projeto foi bem mais complexa do que para os projetos parateatrais anteriores. Esse planejamento minucioso pode ser considerado a forma como a dimensão da estrutura se configurava nesse projeto, já que essa macroestrutura, de um modo implícito, porém profundo, influenciava as improvisações feitas na sala de trabalho ou ao ar livre (ao redor do castelo ou na fase *Droga*). Em outras palavras, o jogo improvisacional era direcionado por essa estrutura, na medida em que ela determinava uma série de fatores fundamentais, como o número de presentes no castelo, a renovação dos grupos (quantos eram recém-chegados e quantos estavam há mais tempo no castelo), o cansaço físico de cada grupo, a reposição de comida e outros itens de necessidade básica, etc., além de gerar um ambiente muito específico. Toda essa macroestrutura física e organizacional articulada com a forma com que os líderes interagem com os demais participantes — seu comportamento durante a prática — criava um tipo de “suporte” que guiava os “iniciantes” e que permitiu chegar ao que Kumiega (1997, p. 244, tradução nossa) definiu como “coesão notável de consciência e percepção” entre os participantes “que geralmente impedia ações invasivas ou respostas destoantes”.

Desse modo, pode-se atribuir o surgimento dessa “coesão notável de consciência e percepção” a toda essa macroestrutura, sendo a “ausência de um código” e a “forma

completamente não estruturada” aspectos que podem ser relativizados. Também em *The Mountain Project*, e posteriormente em *The Vigil*, o grupo desenvolveu um modo muito interessante de conduzir as improvisações. Como relata e comenta Grotowski sobre a estrutura de *The Vigil*:

Quando Jacek punha as pessoas para dentro e as sentava na sala, ele sempre usava todo o espaço, deixando uma passagem ao redor e entre as pessoas. Isso dava a possibilidade de que os guias se movessem ao redor e entre os participantes, para criar uma espécie de rede tecida pelo movimento. (...) Essa rede de movimento que era tecida ao redor dos participantes criava um certo campo, ou deveríamos dizer, a pista de decolagem que lhes permitia entrar em ação. Iniciando do momento em que os participantes começavam a se mover, eles próprios sugeriam ao grupo de guias o ritmo da ação. Esse ritmo era acelerado ou retardado de acordo com a capacidade dos participantes vistos como uma totalidade, de acordo com as energias ou a inércia dessa totalidade. Poderíamos dizer que o grupo de guias, sutilmente, estimulava muito mais o espaço do que as pessoas. Por fim, os participantes eram deixados sozinhos; mais cedo ou mais tarde, eles entrariam na ação *sem serem forçados*. A primeira fase da ação, portanto, tinha uma estrutura aberta, na qual os tipos de posições ou movimentos nunca eram fixos, na qual o ritmo mudava em relação com o grupo de participantes. A segunda fase da ação se iniciava quando o grupo de guias havia "capturado" os participantes dentro do movimento, na "rede" do movimento. Essa fase era muito mais aberta e ligada ao que estava acontecendo. Em geral, havia dois tipos de situação: se o movimento dos participantes começasse a se tornar, digamos, falso, ou se a ação começasse a se tornar caótica, nesse momento os guias retornavam à fase anterior e prosseguiam entre eles próprios, mantendo certa distância no espaço. Mas se os participantes se deixavam levar pelo movimento entre os guias, os guias imediatamente reagiam em relação ao movimento dos participantes. Aí se operava o princípio da *personalização*, que era muito importante para Jacek. (GROTOWSKI apud KAHN, 1997, p. 228, tradução nossa).

Por meio dessa descrição detalhada feita por Grotowski, é possível saber de que modo concreto os líderes do *Mountain Project* e *The Vigil* conduziam as improvisações: criando o que foi chamado “rede de movimento”. Essa “rede de movimento” era utilizada não só como estratégia para iniciar a improvisação, estimulando os participantes a entrarem no jogo improvisacional, como também para redirecionar o desenvolvimento do jogo, caso este não estivesse fluindo do modo desejado pelo grupo. A existência dessa “rede de movimento” justifica ainda mais a percepção de que havia no grupo de líderes uma mesma qualidade psicofísica. Ou seja, através de um treinamento específico criado para esses projetos parateatrais, os membros do *Teatro Laboratório* geraram um modo de se movimentar e de agir/reagir dentro do trabalho, modo este que os permitia conduzir o desenrolar das atividades de base improvisacional.

Refletir sobre o *Conjunctiooppositorum* no *Parateatro* permite tanto repensar certa leitura “espontaneísta” da noção de espontaneidade como ampliar a compreensão da noção de estrutura para além do senso comum. No *Parateatro*, a suposta “ausência” de estruturação é muito relativa. Além disso, a aparente falta da dimensão da estrutura/partitura/forma não necessariamente potencializa a dimensão “oposta”, a da espontaneidade/improvisação. Nesse sentido, a noção de espontaneidade no campo das Artes Cênicas torna-se extremamente problemática se entendida apenas no sentido corriqueiro atribuído ao termo, que seria “a qualidade daquilo que é espontâneo” (ESPONTANEIDADE, 2015), entendendo-se “espontâneo” como “o que ocorre naturalmente, cujo desenvolvimento não é premeditado” (ESPONTÂNEO, 2021). No caso do ofício cênico, a ausência de planejamento prévio, paradoxalmente, muitas vezes é o que “impede” a espontaneidade cênica de surgir, de configurar-se de forma mais plena, tornando aquilo que se faz “sem vida”, “mecânico”. A espontaneidade cênica deve ser entendida mais como um sinônimo de “organicidade”, “fluxo de vida”, e dá-se, geralmente, não pela ausência, mas pela presença de algum tipo de planejamento, de estruturação prévia, ou de artifício, mesmo quando se quer “negar” a dimensão da estrutura/partitura/forma, quando compreendida apenas como fixação, constituição de uma obra cênica, como é o caso do *Parateatro*.<sup>5</sup> Não saber o que se vai fazer em cena (seja no ensaio ou numa apresentação pública), deixar que as coisas surjam “naturalmente”, sem qualquer forma de estruturação prévia não seria necessariamente equivalente à espontaneidade, improvisação ou organicidade.

E, muito provavelmente, a compreensão dessa questão foi o que levou Grotowski a iniciar a fase seguinte, o Teatro das Fontes, e a repensar a visão negativa de termos como “teatro” e “técnica”, presentes em seu discurso nos primeiros anos da década de setenta (texto *Holiday*). No texto *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*, Grotowski afirma que, no começo do *Parateatro*, quando as experimentações eram mais fechadas e intensivas, isto é, longas e restritas aos membros antigos do Teatro Laboratório e poucos participantes novos, chegou-se a “coisas no limite do milagre” (GROTOWSKI, 2007[1989-1990], p. 230). Mas quando as atividades foram abertas “ao público”, tornando-se mais breves e para um número maior de participantes,

---

<sup>5</sup> Quando afirmo isso, refiro-me à sua base improvisacional e ao fato das propostas parateatrais propositalmente não almejarem a elaboração de uma performance cênica, e **não** a uma negação das noções de forma/partitura/estrutura no discurso de Grotowski ou de seus companheiros nessa fase. No discurso sobre a prática desse período, se negava mais claramente o teatro, a técnica, a dimensão estética etc.

seu desenvolvimento caiu no que chamou de “sopa emotiva” (GROTOWSKI, 2007 [1989-1990], p. 231). Este problema da “sopa emotiva” ou da “animação” também pode ser relacionado ao que Grotowski chamou de “estereótipos da espontaneidade amigável” (GROTOWSKI apud GUGLIELMI, 2000, p. 46). Exemplificando, ele descreve: “começamos a nos dar as mãos, assim, formando um círculo, beijamo-nos, faz-se um círculo e um ou dois somente devem dançar no meio, faz-se um cortejo, carrega-se alguém nos braços etc, etc.” (GROTOWSKI apud GUGLIELMI, 2000, p. 46). Uma reflexão crítica muito parecida é feita no texto *Tu es lefils de quelqu’un* (GROTOWSKI, 1997[1985], p. 294-305), na qual Grotowski fala sobre os “clichês” ou “banalidades” da improvisação em grupo. Estas abarcariam certas “tendências” naturais do trabalho com improvisação e que surgem quando a dimensão da improvisação/espontaneidade é muito mais enfatizada que a dimensão da estrutura/forma/etc. Nem tudo que se faz em um improviso “livre” é espontâneo, no sentido de orgânico, “vivo”, embora seja não planejado, isto é, espontâneo no sentido banal. Assim, embora no discurso do *Parateatro* fosse defendida uma perspectiva contracultural declaradamente antitécnica, antimétodo e antiteatro, pode-se defender a hipótese de que o grupo só tenha alcançado o que Grotowski chamou de “coisas no limite do milagre” graças, justamente, a uma verticalização no trabalho. Ou, usando as palavras de Grotowski, tratava-se do alcance de uma maestria/competência no trabalho de improvisação (Cf. GROTOWSKI, 1993[1985], p. 70-71), mesmo que, no caso das atividades parateatrais, essa “maestria de/na improvisação” tivesse muitas especificidades que a afastavam dos estilos de teatro de improviso.

Já quando um número significativamente maior de participantes “de fora” foi admitido nas práticas parateatrais, percebeu-se que eram necessárias também estratégias de condução concretas para evitar ou dissolver o que foi chamado de “sopa emotiva” ou de “animação”. Desse modo, tornou-se necessário o desenvolvimento de um tipo de *knowhow* parateatral específico que capacitasse tecnicamente os líderes na condução das atividades.

E, aqui, abre-se outra questão relacionada, a saber, a ampliação da noção de estrutura. A análise do *Parateatro* sob a ótica do entrelaçamento estrutura-espontaneidade também permitiu explorar como a dimensão da estrutura/partitura/forma/repetição não se restringe aos casos em que há composição/fixação e repetição/reprodução de ações, falas, movimentos etc. Esta dimensão/aspecto do ofício do ator/bailarino/*performer* pode se configurar de um modo



bem distinto, e menos óbvio, através de roteiros, “regras do jogo”, estratégias de condução ou, ainda, através da aquisição de vocabulários cênicos específicos e certos *modi operandi* que configuram o que Grotowski denominou de maestria do trabalho de improvisação.

Desse modo, as propostas parateatrais, pela radicalidade do investimento no polo/dimensão improvisacional, são um excelente exemplo de como é problemática a ideia de “improvisação totalmente livre” ou “do zero”, ou seja, como não há como anular categoricamente a dimensão oposta, a da estrutura/forma/partitura. Essas experimentações “comprovam” como existem inúmeras configurações possíveis para essas duas instâncias/dimensões interconexas e complementares, como também modos diferentes de entrelaçamento. Isso também engendra múltiplas concepções teóricas, quer dizer, qual termo é utilizado em cada caso para expressar essas duas dimensões e/ou sua intersecção. São muitas as noções existentes ligadas a este paradoxo, e que migram entre os dois polos: ora mais próximas de uma dimensão — “estrutura”, “partitura”, “forma”, “composição”, “precisão”, “coreografia”, “composição”, “marcação” e outros termos — ora da outra — “improvisação”, “improviso”, “espontaneidade”, “presença cênica”, “vida”, “vivacidade”, “*élan*”, “fluxo de vida”, etc. — e noções que estariam bem na intersecção, tentando “dar conta” do paradoxo, como “ação física” ou “ação psicofísica”, “organicidade”, “atletismo afetivo” e outras. Também são muitas as possibilidades pragmáticas ligadas a este paradoxo, isto é, como na prática singular “operam” esta questão (modos, técnicas e métodos).

Fica evidente, portanto, tratar-se de uma intersecção de fluida tangibilidade entre dois universos operacionais complementares do trabalho do ator/bailarino/*performer*. E debater essa problemática de modo não superficial e generalizante implica destrinchar como se dá, em cada proposta/experiência artística singular, esse entrelaçamento, essa intersecção. Assim, a análise dessa questão pontual propicia perceber e delinear as especificidades apresentadas pelas múltiplas práticas cênicas existentes em relação a esse paradoxo do trabalho cênico, e que abrem uma gama de possibilidades muitas vezes bem distintas entre si.

## REFERÊNCIAS

ACTING Therapy. Direção Pierre Rebotier. Cinopsis, 1976. Duração 58 minutos.

ALMEIDA, Karina Campos de. **Entre-territórios**: a dança como catalisadora de diferentes noções de composição. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, 2016.

BURZYŃSKI, Tadeusz. Jerzy Grotowski on the theatre of sources. **The Theatre in Poland**, n. 11. Varsóvia: Associação Polonesa de Autores Teatrais, 1979, p. 24.

BURZYŃSKI, Tadeusz. Grotowski exit from theatre. **The Theatre in Poland**, n.7. Varsóvia: Associação Polonesa de Autores Teatrais, 1975, p. 15-17.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ESPONTANEIDADE. In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/espontaneidade/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

ESPONTÂNEO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/espontaneo/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas. PPGAC/ECA/USP. n.8, p. 235-246, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **Revista do Lume**, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP. n.4, dez, 2013.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia**: origens e legado. São Paulo: É Realizações, 2015.

GUGLIELMI, Chiara. Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma. **Biblioteca Teatrale**, n.55-56, p. 9-78, 2000

KAHN, Francois. The Vigil [Czuwanie]. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Org.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997, p. 226-230.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 226-243.

GROTOWSKI, Jerzy. Tu es le fils de quelqu'un. In: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Org.) **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 1997, p. 294-305.

GROTOWSKI, Jerzy. Tu eres hijo de alguien. **Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia**. Cidade do México: Ed. Escenologia, ano 3, n. 11-12, p. 69-75, 1993[1985].

GROTOWSKI, Jerzy. Palestra proferida por Jerzy Grotowski em 08 de julho de 1974, no Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro. Material do Acervo Yan Michalski. Universidade Federal de Uberlândia. 1974.

JOHNSTONE, Keith. **Impro**: Improvisation and the Theatre. New York: Routledge, 1987.

KOLANKIEWICZ, Leszek. On the Road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977. Wrocław: InstytutAktora-TeatrLaboratorium, 1978. (Brochura não publicada)

KUMIEGA, Jennifer. Laboratory Theatre/Grotowski/The Mountain Project. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (Org.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997, p. 231-247.

MENNEN, Richard. Jerzy Grotowski Paratheatrical Projects. **TDR-The Drama Review**. New York: New York University Press, v. 19, n. 4, p. 58-69, 1975.

MOLIK, Zygmunt; CAMPO, Giuliano. **Trabalho de corpo e voz de Zygmunt Molik**. São Paulo: É Realizações, 2012.

MOTTA-LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas**: o percurso artístico de JerzyGrotowski. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**: Revista de Teatro, Crítica e Estética, UNIRIO, Ano 11, nº 12, p. 25-50, 2003.

THE VIGIL. Direção: André Gregory e Jill Godmilow. Produção: Mercedes Gregory para a Atlas TheatreCompany, 1981. Duração: 28 minutos.