

REFERÊNCIAS GROTOWSKIANAS: TENSÕES CRIATIVAS NA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA¹

Grotowskian References: creative tensions in the Brazilian
contemporary scene

André Luiz Antunes Netto Carreira

Doutor em Teatro pela Universidad de Buenos Aires. Docente do Programa de
Pós-Graduação em Teatro da UDESC.
Programa de Pós-Graduação em Teatro
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Florianópolis – SC – Brasil

Endereço

Avenida Madre Benvenuta, 1907
Itacorubi - Florianópolis - SC
CEP: 88035-001

E-mail

carreira@udesc.br

Artigo recebido em 02/07/2010

Aprovado em 12/07/2010

RESUMO

As influências do pensamento de Jerzy Grotowski na cena contemporânea brasileira e o fenômeno do teatro de grupo, e os processos de formação do ator. A criação de zonas criativas alternativas na cena brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de grupo. Grotowski. Teatro no Brasil.

ABSTRACT

The influences of Grotowski's thought on the Brazilian contemporary theatre and the phenomenon of group theatre, and the processes of actor training. The creation of alternative creative zones in the Brazilian context.

KEY-WORDS: Group theatre. Grotowski. Theatre in Brazil.

Pensar fenômenos referentes ao teatro brasileiro é sempre uma tarefa árdua, considerando a diversidade deste contexto teatral. Temos no território brasileiro uma multiplicidade de ambientes culturais que impede que façamos uma delimitação clara de um "Teatro" que represente um conjunto algo homogêneo. Então o Teatro Brasileiro deve ser considerado desde uma perspectiva que o veja como um composto de vários "teatros". Sua unidade deveria ser percebida através das tramas que os

diferentes sistemas de produção e circulação que existem no país estabelecem em suas múltiplas e variadas relações. A premissa é que, se não é possível falar de um "Teatro Brasileiro" de forma direta, pois seria uma temeridade generalizar uma noção de um teatro nacional, tomando o teatro do eixo Rio-São Paulo, como referência única, a tarefa de construir um olhar panorâmico sempre adoecerá de ser incompleta. Essa inevitável incompletude invalidará por certo a própria imagem produzida deste teatro, pelo que devemos pensá-lo condicionalmente como instrumento para a reflexão.

Feita essa ressalva, este texto propõe estabelecer algumas linhas de aproximação ao fenômeno que atualmente representa uma importante dinâmica da cena nacional, percebendo a influência do teatro de grupo na formulação direta, mas não sistemática, de modelos de trabalho coletivo e de modos de construção do espetáculo que se relacionam com a transformação daquilo que chamaríamos Teatro Brasileiro.

Neste sentido, não cabem dúvidas de que as marcas mais claras de um projeto de renovação da cena moderna nacional podem ser percebidas principalmente nas práticas de um teatro que se faz fundamentalmente no contexto do movimento de grupos estáveis, que se estruturam como alternativas aos modelos dominantes do teatro profissional dos grandes centros urbanos.

Estes coletivos teatrais têm como característica a busca de uma condição de independência para sua produção e se organizam impulsionados por um forte discurso ideológico alternativo. No entanto, é preciso considerar o movimento do teatro de grupo como um amplo conjunto de grupos que se definem principalmente por uma grande diversidade de modos de trabalho e de linguagens cênicas. Caracteriza o coletivo que se identifica como parte deste movimento a ocupação de zonas não hegemônicas no sistema teatral brasileiro.

Um dos elementos que pode ajudar a se ler mais profundamente algumas tendências-chaves dos processos coletivos contemporâneos é a formulação de projetos teatrais assentados na formação dos atores e na elaboração de "projetos de pesquisa de linguagem". Por isso, é interessante analisar a influência de Grotowsky junto aos nossos teatros e especialmente ao feito por grupos estáveis, com o fim de rastrear, ainda que brevemente, as nossas relações com o pensamento renovador deste diretor para discutir elementos constitutivos desta cena contemporânea.

Desde a primeira iniciativa de constituição de uma escola de atuação em 1860 pelo ator João Caetano, que tomou o modelo do Conservatório Real da França para criar uma escola no Rio de Janeiro, passando pela fundação da Escola de Arte Dramática de São Paulo nos anos 40 do Século XX, pela Escola de Teatro da Bahia nos anos 50 e pela implantação dos cursos universitários de teatro nos 60/70, as referências foram (e são centralmente) oriundas de Paris, Moscou, Londres, Berlim ou Cracóvia.

Os "mestres renovadores"² representaram referências centrais para os teatristas brasileiros, pois nossa tradição de estudos e de formação teatral sempre esteve orientada pela adoção de modelos europeus. No que se refere à noção de um ator que se prepara permanentemente, Grotowski significa uma voz central nessa tradição.

Nossa relação com Grotowski deve ser analisada sob essa perspectiva. No entanto, algo ressoa diferente quando falamos daquele mestre que não propôs um método e tampouco pouco sugeriu a fundação de uma escola com um modelo pré-estabelecido, e mais que isso, insistiu, desde 1970, em que havia abandonado o teatro como linguagem. Por isso, uma vez mais cabe nos perguntarmos como este pensador/criador segue repercutindo no nosso ambiente teatral de uma forma tão presente.

Tratando-se de uma voz que se pôs voluntariamente afóra do campo do teatro, poderíamos considerar quase um paradoxo que sua presença fosse, e ainda seja, tão contundente em diversos discursos que conformam parte do teatro no Brasil. Ainda assim, é necessário dizer que não existe, no país, um grupo de teatro que represente uma continuidade explícita das pesquisas de Grotowski, ou que tenha uma relação de herança organizativa com os centros de trabalho estruturados pelo mestre polonês.

Para se identificar elementos desta influência no nosso teatro, devemos dirigir nosso olhar para a vida dos coletivos que conseguem manter uma atividade de pesquisa ao longo dos anos, dado que um dos pontos-chaves do legado grotowskiano é exatamente o trabalho experimental sistemático realizado no marco do grupal.

Os princípios de trabalho do Teatro Laboratório influenciaram muito a diretores e professores, mas poucos são os registros de experimentações coletivas diretamente relacionadas com as propostas, tais como a do "para-teatro" ou da "arte como veículo". Majoritariamente temos pesquisadores e criadores que buscaram contatos com as práticas grotowskianas³, interessados, em primeiro lugar, pelo discurso renovador do "teatro pobre", para posteriormente encontrar elementos práticos de trabalho formativo do ator, os quais servem como matrizes para a criação de procedimentos coletivos.

Considerando que atualmente no Brasil a formação de atores se dá fundamentalmente nos cursos universitários, é importante dizer que no âmbito da academia brasileira vários são os projetos que visitam as experiências tanto de Grotowski como de outros artistas e grupos europeus que se relacionam com estas experiências. Neste ambiente sempre houve muito interesse pela radicalidade do discurso grotowskiano vista como um desdobramento da abordagem das propostas de Stanislavski, dado ao fato de que Grotowski afirmou sistematicamente suas experimentações como um trabalho sobre as ações físicas. De todos os modos, são raros os departamentos de teatro das universidades brasileiras que tenham disciplinas dedicadas centralmente ao estudo da obra grotowskiana. Estes conteúdos costumam aparecer dentro de disciplinas, tais como: interpretação ou expressão corporal, como material complementar, ainda que essa obra tenha uma maior presença em projetos de pesquisa.

Tanto no contexto universitário como entre os grupos, o Grotowski que mais interessou no Brasil foi o diretor teatral. As imagens de suas encenações e as narrativas sobre o trabalho de seus atores sempre tiveram muita repercussão em seminários, classes universitárias e oficinas práticas em festivais de teatro. A integridade de seus atores foi o elemento que mais chamou atenção nos nossos ambientes de criação e formação. As pesquisas do período posterior à sua saída da cena, ainda que não sejam desconhecidas no Brasil - especialmente porque Grotowski as expôs em sua visita a São Paulo nos 90⁴ -, não repercutiram em trabalhos experimentais que sejam de público conhecimento ou que tenham um desenvolvimento sistemático.

Diversos teatristas brasileiros mantiveram contatos com o mestre polonês, pois muitos foram os que o conheceram em suas duas passagens pelo Brasil (1974 e 1996), e outros que realizaram visitas a seus centros de pesquisa, tanto na Polônia como na Itália. Traduções de *Por um teatro pobre* circularam no país antes mesmo que uma casa editorial publicasse o livro em português em 1971.

Já nos anos 60, podemos perceber iniciativas isoladas que nos permitem identificar ecos de Grotowski. A encenação do diretor argentino Victor García, realizada sob encomenda da visionária produtora Ruth Escobar, em 1969 – *O Balcão* de Jean Genet –, ainda que possa ser assinalada como experiência na qual predominam as referências de um teatro artudiano, mostrava procedimentos com os quais o diretor induziu os atores a cruzarem por uma zona de trabalho atorial que já remetia a um compromisso radical com a cena. A radicalidade daquela encenação nos permite pensar que se tratava de um trabalho que pode ser relacionado com as ideias de um ator "santo", que funcionou como um estímulo para posteriores investigações na mesma direção⁵. As cenas realizadas de forma muito próxima ao público expunham os atores a um ato de entrega máximo que supunha um novo tipo de vínculo entre atores e plateia.

Também neste período as experiências de José Celso Martinez Corrêa representaram uma aproximação ao pensamento de Grotowski, sobretudo no que se refere à busca de uma prática teatral que se afirmava a partir de uma vinculação estreita entre a arte e a vida; o fazer teatral como construção de uma nova percepção de si mesmo. Seu trabalho no Teatro Oficina inaugurou um projeto grupal cuja radicalidade se orientou por zonas de fronteiras do trabalho do ator, mas sem incorporar as rotinas sistemáticas de treinamento ou um modelo de preparação do ator, que considerava a disciplina rigorosa que supõe a ideia de um "ator santo". Para Zé Celso, se fosse possível conquistar uma "santidade" do ator, esta seria alcançada por meio de um jogo dionisiaco que emergiria da festa compartilhada com o público. Longe da ideia de adoção de partituras sonoro-corporais, sua proposta "dionisiaca" busca muito mais a explosão das energias e a visitação a lugares de jogo que recuperem um teatro primordial baseado em um ator que propõe um encontro com o público e se desnuda, mas mediante a cerimônia da festa. Um ator que faz um teatro que é comunhão não pelo exercício de sacrifício, mas sim por meio do gozo. Zé Celso reivindica de Grotowski a ideia de que o teatro é uma fala artística que passa pelo trabalho do ator, e que como fenômeno se define como experiência compartilhada.

O trabalho de Zé Celso na Oficina se relaciona de modo direto com a transformação dos modelos de grupos teatrais que predominaram na cena brasileira desde a segunda metade da década dos 40 até os anos 60. Estas mudanças começaram por propostas de renovação da cena nacional, no final dos anos 50, com o Arena e o Oficina, e se desdobraram rapidamente para o diálogo com o contexto sociopolítico, de forma que se estabeleceu em nosso teatro de grupos um ambiente propício para as discussões que relacionavam arte, compromisso e política. Nos anos 70 – no período mais repressivo da ditadura –, foi quando as agrupações teatrais começaram a discutir novos modelos teatrais que começaram a superar os paradigmas do teatro militante.

Neste sentido, podemos dizer que a visita, em 1974, do grupo norte-americano Living Theatre representou um elo chave na cadeia de contatos de nosso contexto teatral com as ideias de Grotowski. Conhecer a força do trabalho em comunidade do Living Theatre e sua prática fundamentada no compromisso do ator reforçou para diversos grupos brasileiros a ideia de um teatro que se expandisse para além da representação e dos discursos ideológicos como matriz.

Este grupo, dirigido por Julian Beck e Judith Malina, foi convidado por Zé Celso, que pretendia construir uma experiência articulando o trabalho do Living com o do seu próprio grupo e com o grupo argentino Los Lobos. Mas estes conjuntos viram frustrada essa possibilidade de uma produção compartilhada devido às diferenças de formas organizativas surgidas com Zé Celso. Assim, o Living explorou alternativas de trabalho no país apresentando-se em São Paulo, Rio de Janeiro e, finalmente, residindo temporariamente na cidade histórica de Ouro Preto⁶, onde ofereceu uma longa oficina.

No breve período em que esteve no país, o Living Theatre explicitou um modo de pensar o teatro que buscava, a partir do coletivo, explorar os limites do ator como mecanismo fundamental na construção de um teatro vivo. As atividades do grupo foram seguidas de perto tanto pelos órgãos policiais da ditadura como por uma nova geração de atores e diretores interessados neste outro teatro que parecia deslocar o ator da condição de mero representante do autor para um lugar muito mais ativo, desde o qual se poderia produzir uma ação direta junto ao público. Neste sentido, existe uma conexão entre esta experiência e Grotowski, pois o Living Theatre vinha de uma longa estadia pela Europa, onde estabeleceu contato com o diretor polonês, como afirmou Julian Beck em duas oportunidades em seus seminários ditados no Brasil. Ainda que essa referência tenha sido breve, funcionou como um impulso inicial para grupos que posteriormente realizariam uma maior aproximação com o teatro grotowskiano.

A raiz destas experiências - a trajetória de Zé Celso (sobretudo depois de seu retorno do exílio europeu nos anos 80) - pode ser considerada uma ressonância grotowskiana. Seus espetáculos com o Grupo Uzina-o-zona são verdadeiras cerimônias que pretendem ser acontecimentos em que os participantes – público e atores – se entreguem a um jogo cujo fim é o encontro como experiência que trata de romper as barreiras entre os que atuam e os que vão assistir, de tal modo que se realize um estado de festa, uma carnavalização do teatro. Assim, a dança, os jogos corporais e a introdução de cenas nas quais os espectadores são convidados a participar ativamente na cena. Segundo o diretor, tais encontros representam o fim último de um teatro que se pensa como espaço de comunhão.

As diversas encenações de Zé Celso oferecem modelos para uma cena quase ritualística que dilata a recepção, deslocando o espectador de sua condição passiva, tratando de integrá-lo a um jogo no qual os atores também estão comprometidos com essa radical aproximação que faz do espetáculo um lugar em que se compartilha uma experiência. Ali os papéis parecem buscar outro lugar para o teatro como encontro e apagar as fronteiras rígidas de plateia e palco. Neste sentido, Zé Celso foi e é um exemplo de contato com as ideias de Grotowski, especialmente considerando a possibilidade de um teatro em que os participantes cheguem mais longe que a representação, manejando uma energia afetiva que produza uma ruptura com o teatro tradicional⁷.

Outro diretor cujas pesquisas devem ser relacionadas com o campo grotowskiano foi Luis Otávio Burnier, que criou junto à Universidade Estadual de Campinas o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (LUME). A prematura morte de Burnier em 1995 dificulta dizer em que medida as influências iniciais de Grotowski sobre seu trabalho moldaram seu campo de pesquisa. No entanto, o fato que seu grupo nascesse como laboratório influenciado pelo campo da Antropologia Teatral, isto é, pelas ideias do Terceiro Teatro, indicam as conexões - via Eugenio Barba – com Grotowski. Como afirma o pesquisador e ator do LUME Renato Ferracini:

Burnier, baseado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que o cansaço físico poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois no estado de limite da exaustão as defesas psíquicas se fazem mais maleáveis. (FERRACINI, 2000, p. 32).

A premissa de pesquisa do LUME: no trabalho sobre os limites do ator e seus procedimentos compositivos, deve ser relacionada como uma linha fundamental para a compreensão da presença de Grotowski no Brasil, especialmente porque a intensa dinâmica pedagógica do LUME repercutiu junto a inumeráveis grupos por todo território nacional. Por outro lado, a estrutura funcional do LUME e sua trajetória como grupo permanente dedicado tanto à criação, como a pesquisa e o ensino, permitem considerar essa agrupação como a tentativa mais duradoura de um núcleo de pesquisa sobre o ator no que repercutiu tanto o pensamento de Grotowski como elementos de seus procedimentos técnicos. Ainda que o projeto de Burnier e seus atores representem mais uma influência direta de Eugenio Barba, cabe recordar as palavras de Burnier na Revista do LUME, explicitando a matriz de sua investigação:

Se o corpo não é somente o corpo, mas corpo-em-vida, então ele é o canal por meio do qual o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravados na sua memória. O corpo não tem memória, ele é memória, como disse Grotowski. Trabalhar um ator é, sobre tudo e antes que nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. Não mostrar o que ele é, mas revelar o que, por meio dele se descobre ser. Ser artista é se predispor a revelar. A revelação pede generosidade e coragem. (BURNIER, 1999, p. 12).

A relação de diferentes grupos brasileiros com a Antropologia Teatral de Barba foi uma forma de revitalizar o contato com Grotowski nos anos 80. As visitas do diretor do Odin Teatret e seus seminários fomentaram novas leituras de *Por um teatro pobre*. As práticas de Barba alimentaram uma retomada dos procedimentos de Grotowski por meio da revalorização da noção do *training*, ou treinamento – vocábulo que passou a constituir parte da fala dos grupos de forma persistente. Como afirmei anteriormente, antes da chegada de Barba ao Brasil, a princípio da década de 80, Grotowski já era uma obrigada referência nas salas de aula de história do teatro, mas então passou a ser material de trabalho mais presente nas práticas cotidianas de atores e encontrou repercussão em formas cênicas. Um dos elementos que pode ser associado a este processo é o crescimento exponencial de trabalhos acadêmicos dedicados a Grotowski oriundos dos cursos de pós-graduação nos últimos quinze anos⁸.

Existiu neste período um processo de transição no modelo hegemônico dos grupos independentes. Se até o começo dos anos 80 ainda predominaram as práticas de agrupações dedicadas a projetos comprometidos com um teatro vinculado com a luta social e política – uma matriz militante –, com a crise da ditadura surgiram novas dinâmicas coletivas mais preocupadas com pesquisas sobre o ator e com os procedimentos expressivos. A transformação foi marcada por uma nova ênfase em um teatro de reflexão sobre o ser humano e sua cultura. Um teatro de grupo⁹ centrado no trabalho dos atores e preocupado com possíveis intercâmbios entre diferenças culturais.

Apesar dos esforços de diversos grupos e da reivindicação sistemática do espaço do treinamento, os vínculos com a trajetória de Grotowski se conformam de modo pouco sistemático. A presença de Grotowski sempre primou por sua potência mítica como uma voz que propunha deslocar o foco das práticas teatrais da lógica do espetáculo como mercadoria para buscas de uma fala artística fundada nos sentidos profundos da humanidade. A potência mítica de Grotowski tem sido analisada em diferentes trabalhos¹⁰ nos quais buscamos identificar procedimentos de formação do ator e suas repercussões na modulação de projetos teatrais coletivos.

É possível dizer que os grupos construíram um potente marco imaginário sobre Grotowski. Considerando o mito como uma ideia-força que faz operar para sua consecução ou consequência, que dizer, não é uma mentira, mas uma força que mobiliza - como dizia George Sorel -, poderíamos afirmar a existência do mito Grotowski, sem por isso menosprezar seu papel em quanto estímulo para um amplo e complexo processo criador do teatro de grupo. (CARREIRA, 2005, p. 30).

Neste contexto, Grotowski funcionou para muitos grupos e jovens realizadores como um exemplo de um teatro que se poderia organizar desde uma condição não necessariamente hegemônica. Um teatro vazio do superficial, apoiado centralmente em um ator que busca seu lugar no mundo mediante o exercício de desnudamento, cujo fim é construir espaços de comunicação com o outro, resultou uma possibilidade de um referente ideológico com capacidade de sustentar projetos coletivos independentes.

Uma característica que passou a ser uma presença constante nos projetos grupais a partir dos anos 80 foi o treinamento e as iniciativas relacionadas com a formação do ator. Um pensamento segundo o qual construir um projeto grupal supõe necessariamente estabelecer um processo de treinamento cotidiano se disseminou entre os grupos brasileiros, impregnando amplamente as práticas coletivas. Atualmente, é quase impossível identificar um grupo teatral que não tenha um repertório de cursos e oficinas a ser oferecidas para a comunidade.

A ideia de projetos pedagógicos, isto é, de iniciativas grupais para a formação de atores e atrizes, se manifestou tanto sob a forma de trabalhos técnicos abertos, como sob a forma de oficinas, como com a realização de trabalhos dirigidos exclusivamente aos respectivos membros dos grupos. Estas ações repercutiram criando um ambiente de intercâmbio de experiências grupais e também um espaço de trabalho junto aos diversos festivais de teatro no Brasil. Essas atividades grupais buscam invariavelmente em Grotowski referências tanto éticas, estéticas como metodológicas, reciclando sua presença junto a nosso teatro.

Finalmente, cabe dizer que a presença de Grotowski na cena brasileira é a de uma sombra persistente que sempre se projeta, ainda que não com contornos bem delineados, com suficiente força para estimular ações e projetos. Grotowski é muitas vezes um mistério a ser desvelado pelos criadores e pesquisadores, mas os últimos anos muitas iniciativas produziram uma aproximação mais sistemática, o que permite dizer que essa presença deve ser re-significada com o desenvolvimento de trabalhos de pesquisa e de criação artística em curso.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre, Fumproarte: 1997.
- BURNIER, Luís Otávio. "A arte do ator". In: *Revista do LUME*, Campinas, n. 2, 1999.
- CARREIRA, André. *El actor es un ilusionista*. Revista Espacio, año 6 n° 12, Buenos Aires: 1992.
- Grotowski y el teatro de grupo en el Brasil: el presente ausente. In: *Cuadernos de Picadero* (La presencia de Grotowski). Año II, n. 5, Marzo. Buenos Aires, 2005.
- O teatro de grupo como fala alternativa. In: DIAB MALUF, Sheila (Org.). *Olhares sobre textos e encenações*. Edufal: Maceió, 2007.
- Formação do ator e teatro de grupo: periferia e busca de identidade. In: DIAB MALUF, Sheila (Org.). *Dramaturgia em cena*. Edufal: Maceió, 2006.
- DE MARINIS, Marco. *El nuevo teatro*. Barcelona, Paidós: 1987.
- FERNANDES, Sílvia. A criação coletiva do teatro. In: *Urdimento*, n. 2. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: 1998.
- FERRACINI, Renato. O treinamento energético. In: *Repertório* (Teatro e Dança), Ano 2, n.3. Universidade Federal da Bahia, Salvador: 1999.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva: 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 2. ed. – trad. Aldomar Conrado, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1978.
- LOPES, Beth. Uma linguagem para o Teatro Brasileiro. In: *Urdimento*, n.1, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: 1997.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utopia*. São Paulo: Perspectiva: 1994.
- TYTELL, John. *The Living Theatre: Art, Exile and outrage*. New York: Grove Press: 1995.
- VARIOS. *Enciclopédia Itaú Cultural / Teatro*. In: www.itaucultural.org.br.

- ¹ Artigo desenvolvido a partir do texto “Grotowski: ecos en el teatro de grupo brasileño” (prelo).
- ² Segunda a terminologia utilizada por Eugenio Barba no livro *Terra de cinzas e diamantes*, São Paulo: Perspectiva 2006.
- ³ Entre os pesquisadores que vêm se dedicando ao trabalho de Grotovski, destacam-se Tatiana Motta Lima e Fernando Mencarelli.
- ⁴ Em 1996, fez-se acompanhar por Thomas Richard e o apresentou em uma conferência em São Paulo como seu herdeiro.
- ⁵ Ver a crítica de Sábato Magaldi publicada no Jornal da Tarde, SP, em 3 de dezembro de 1969, e as resenhas firmadas por Sérgio Viotti nos dias 18 e 20 de janeiro de 1970.
- ⁶ Nesta cidade seus membros foram presos sob a acusação de tráfico de drogas e finalmente foram expulsos do país pelas forças da ditadura militar que não podiam tolerar o comportamento “libertino” do grupo.
- ⁷ Como parte da crise do teatro militante, que definiu a cena alternativa nacional até o final dos anos 70, intensificaram-se as buscas por novos parâmetros para a construção teatral. Isso se associou com um crescente destaque para o papel de diretor na produção de espetáculos (FERNANDES, 1998), bem como na construção de novos discursos sobre o teatro brasileiro. Antunes Filho, fundador do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT-SESC), no ano 1982, se destacou tanto como responsável por montagens que marcaram o período – como a renomada *Macunaíma* – como por reforçar a necessidade da retomada de um ambiente de pesquisa sobre os processos do ator (Carreira, 1992). No contexto do CPT Antunes Filho estabeleceu um trabalho que, como no pensamento de Grotowski, nascia da necessidade de ‘desequilibrar os atores’, para romper com os complexos, as couraças e traumas que os atores trazem em seus corpos (Carreira, 1992). Buscando um ator brasileiro, ou um modo de atuar brasileiro, Antunes supôs que era necessário e urgente provocar um caos no universo do ator de modo a que este, uma vez órfão de referências consolidadas fosse obrigado a voltar a suas raízes mais profundas em busca de estruturas que pudessem sustentar seu processo criador. Considerava o diretor que por meio deste caminho o ator poderia encontrar um modo expressivo próprio de sua cultura, com capacidade de dialogar de forma orgânica e intensa com o contexto real de sua teatralidade. Esta luta de Antunes Filho contra as repetições ocas de modelos canônicos fundados apenas nas matrizes européias o aproximou, paradoxalmente, ao campo experimental de Grotowski. O “esvaziar” como instrumento de invenção, a radicalidade da busca pessoal como elemento que propicia o encontro. Pode-se dizer que estas foram as marcas mais claras do trabalho realizado dentro do CPT durante os anos 80 e 90. O ator Cacá Carvalho, que realizou o papel de protagonista na montagem de *Macunaíma* de Antunes Filho, passou uma temporada no Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski de Pontedera, Italia, durante os anos 90, tempo no qual criou vínculos com Grotowski e seus seguidores, particularmente com o diretor Roberto Bacci com quem desenvolveu diversos trabalhos. Algumas criações de Carvalho se relacionam de forma direta com os princípios técnicos desenvolvidos em Pontedera e com a busca de uma cena limítrofe que sempre ir além da representação, constituindo-se então como uma referência fundamental na hora de se pensar os ecos de Grotowski na cena brasileira.
- ⁸ No que se refere ao ensino universitário, observamos que as principais escolas de atuação do país se apoiam nas ideias de Stanislavski com aproximações eventuais a Brecht, Meyerhold e Grotowski. A maioria dos cursos universitários tem este último como uma referência contextualizadora do teatro moderno, assim como as propostas da Biomecânica (Meyerhold) e os procedimentos do distanciamento (Brecht), entre outros.
- ⁹ Neste processo, os realizadores do teatro de grupo articulação formam alternativas de realização, produção e circulação dos espetáculos, o que indica claramente a influência de Barba e da International School of Theatre Anthropology (ISTA).
- ¹⁰ **Entre vários trabalhos cabe citar a tese doutoral** *A experiência da alteridade em Grotowski*, de Paula Alves Barbosa Coelho; as **dissertações:** *Mitologia e ascese: Jerzy Grotowski “além do teatro*, de **Melissa da Silva Ferreira**; *Características do sagrado nas propostas teatrais*, de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski de Ismael Scheffler; *Treinamento do ator: plano para a reinvenção de si*, de Tatiana Cardoso da Silva; *A voz integrada: uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Stanislavski para o treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator*, de Patrick George Warburton Campbell.