

Dialéticas teatrais: aspectos da filosofia da imagem no Teatro Pobre de Jerzy Grotowski¹

RESUMO

No trabalho cênico do teatro laboratório de Grotowski estabeleceu-se uma relação direta com aspectos do sagrado, tais como “mito”, “ritual” e “arquétipo”. O espetáculo teatral, enquanto encontro humano permitiria relações para além de apreciações estéticas e individuais conectando-se com elementos que integram a coletividade humana. A partir dos apontamentos e estudos da professora e pesquisadora Tatiana Motta Lima se demonstra como este termo deve ser entendido com muito cuidado para que não surjam interpretações errôneas. O aspecto sacro do teatro grotowskiano não pode ser pensado como uma manifestação religiosa estrita. A partir dessa ideia é fundamental estudar o termo “dialética do escárnio e da apoteose” empregado por Grotowski sobre a interpretação de seu trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Grotowski – Teatro Pobre – Dialética – Sagrado - Profanação

ABSTRACT

In the scenic work of the theatre Laboratory of Grotowski was established a direct relationship with aspects of the sacred, such as "myth", "ritual" and "archetype". The theatrical performance, as a human encounter would aloud relationships beyond aesthetic and individual assessments connecting with elements that make up the human community. From the notes and studies of the teacher and researcher Tatiana Motta Lima is demonstrated how this term should be interpreted with great care, for there shall arise no misinterpretations. The sacred aspect of grotowskian theater can not be thought of as a strictly religious manifestation. From this idea is fundamental to study the term "dialectic of mockery and apotheosis" employed by Grotowski on the interpretation of his work.

KEYWORDS: Grotowski – Poor Theatre – Dialectic – Sacred – Profanation

A fase do Teatro Pobre de Grotowski ficou conhecida por utilizar noções oriundas do misticismo e dos recantos mais profundos da subjetividade, mas sua arte sempre se caracterizou pela concretude e objetividade. Isso demonstra que seu pensamento trabalha numa linha de ambigüidade e obscuridade que, ao invés de torná-lo hermético e esotérico, o faz plurisignificativo.

É sob este aspecto que se cabe falar na dialética como um método que lida com situações de contradição e complexidade. Apesar de ser uma disciplina filosófica altamente racional, traz aspectos importantes para a pesquisa no momento em que lida com a integração de posições contraditórias. A capacidade de encarar ou engendrar um sentido negativo na posição que se aborda, mostra liberdade e profundidade no pensamento, pois para além do conflito oposicional poderia surgir uma outra posição capaz de redimensionar as contradições, como explicitaram Hegel com sua *aufhebung* que estabelece a relação entre universal e particular pela mediação e Lupasco que apresenta um estado de terceiro incluído no qual o homogêneo e o heterogêneo estão

1

imbricados. Trata-se, portanto, de mostrar como o trabalho de Grotowski lida com as contradições através de suas imagens e ideias.

O processo artístico não é uma dimensão pura que pode ser facilmente distinguida da experiência religiosa, na verdade, ambas são atividades que atingem o ser humano no que ele tem de mais profundo e que não pode ser explicado apenas com recursos discursivos. No início de sua carreira Grotowski utilizou expressões como “mistério laico” ou “farsa dialética” para explicitar o seu entendimento do que fazia no Teatro das 13 fileiras (LIMA. 2012. P. 65). Isso significa que o teatro sempre teve uma conexão com essa realidade transcendente, que escapa do mundo comum e atinge um novo patamar. Através de certos métodos e formas o ser humano poderia experimentar algo que não pode classificar. Aqui se pode conceber a primeira ponte entre arte e religião, pois ambas permitem que o homem seja invadido por um sentimento para além do mundano. Como o próprio encenador polonês colocou:

“O teatro, quando ainda fazia parte da religião, já era teatro: libertava a energia espiritual da congregação ou tribo, incorporando o mito e profanando-o, ou melhor, superando-o. O espectador tinha então uma nova conscientização de sua verdade pessoal na verdade do mito e, através do terror e da sensação do sagrado, atingia a catarse.”

Desde este período Grotowski já trabalhava com uma noção de sagrado ligada ao trabalho teatral e é neste sentido que a filosofia e a antropologia do imaginário podem aparecer para clarificar e ampliar as proposições grotowskianas. Gilbert Durand em 1960 construiu um novo campo de trabalho intelectual com os estudos do imaginário, reorganizando o pensamento de autores como Henry Corbin, Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard, ao redor das noções de imagem, símbolo e mitologia. Segundo o pensador francês existiria um fator constitutivo do homem que o faz construir imagens como uma resposta a sua temporalidade e o receio de seu fim através da extinção última: a morte. A este fator antropológico Durand deu o nome de imaginário.

A teoria proposta por Durand assenta-se na noção dos esquemas (schèmes) incrustados nas ações e pensamentos humanos. Estes são generalizações dinâmicas e afetivas das imagens. São “regras” implícitas para a confecção das figuras esquemáticas ou desenhos (schema). Seria uma conexão entre o símbolo funcional de Piaget e o símbolo motor de Bachelard, pois trata-se de gestos inconscientes da sensoriomotricidade juntamente com a capacidade de representação. Os esquemas são o esqueleto dinâmico da imaginação pois se fundamentam na biologia humana, embora não possam ser reduzidos a esta (IDEM. 2012. P. 38). São pulsões inconscientes que poderão dar forma aos mitos, sonhos, arquétipos e quaisquer outras imagens.

Estes princípios de organização serão a base para a apresentação das estruturas do imaginário e sua divisão em regime diurno e regime noturno. O primeiro estaria baseado na noção reflexológica de verticalização e seria configurado pela antítese e oposição caracterizado por imagens que lidam com o tempo e a morte. O segundo, por outro lado, tem duas pulsões que o caracterizam, a dominante reflexa de nutrição ou engolimento e a rítmica de caráter sexual. Suas imagens se caracterizam por estruturas místicas e sintéticas que visam formas de união.

Suas considerações metodológicas operam através da convergência em detrimento do método analógico. Enquanto método a convergência é

pragmática e relativista, pois tende a mostrar constelações de imagens praticamente constantes e estruturadas por certo isomorfismo, uma homologia, uma equivalência morfológica.

Este tratamento concreto e funcional da imagem é um aspecto importante que ressoa na obra de Grotowski. Seu entendimento do trabalho do ator parte também de uma biopsicologia, pois está preocupado em encontrar pulsões mais básicas no ser humano, e sejam capazes de transcender toda a camada cultural superficial para estabelecer uma experiência interior realmente verdadeira. Isto fica claro na representação de Akropolis que, na utilização do texto de Wyspianski, alterou-o através de uma associação de ideias, mas que mantiveram o estilo poético do escritor (GROTOWSKI. 1988. P. 46).

O símbolo não é um signo qualquer, não é apenas um elemento indicativo e arbitrário que remetem a uma realidade significada. Da mesma forma também não é uma alegoria, no sentido que não é apenas uma imagem que representa uma ideia difícil de ser representada, ou seja, torna concreto algo abstrato. O símbolo, na verdade, é a união perfeita entre significante e significado, um não se reduz ao outro. Pode tanto ser interpretado semioticamente como representação de um impulso como no seu sentido espiritual.

A função que a arte possui para Grotowski é muito clara: autorealização. Tomar aquilo que é obscuro e torná-lo claro. O processo artístico em geral, e o teatro em particular, conteria, portanto, essa capacidade de provocar o desvelamento da vida cotidiana. Os esquemas durandianos aproximam-se fortemente desta ideia. Ambos os pensadores valorizam o organismo humano em sua totalidade como o ponto de partida para a reinvenção do homem. Para tanto, a arte é uma forma de tocar alguma coisa que é desconhecida através da simbolização.

O processo de unificação de contrários que o símbolo permite, em um primeiro momento, parece mostrar seu âmago apenas como algo vazio, mas, em um segundo olhar, demonstra estar cheio de conteúdo. Tem seu centro de força na invisibilidade da energia psíquica servindo, portanto, como nó ou força dinâmica. Na sua ultrapassagem do concreto o simbólico não se reduz ao puramente abstrato. Está entre lugares. O símbolo é multívoco, ou equívoco. Em poucas palavras, encontrar um símbolo não é simplesmente reproduzir um conteúdo eterno e absoluto.

Neste sentido pode-se afirmar que Grotowski aproxima-se do simbólico em seu trabalho teatral. De modo algum o pensou como uma obediência irrestrita a um significado transcendente, mas como uma dialética incessante, como um “amor manifestado pelo ódio”, ou uma “colisão de raízes” (Grotowski. 1988. P.8). Interpretar um mito literário é uma obediência, mas também uma confrontação direta. Isso ficará mais explícito na medida em que se estuda os espetáculos realizados pelo teatro laboratório. Não basta aos artistas reproduzir os textos literários, devem colocar-se em conflito com suas questões para que possam desenvolvê-los na cena. No caso do teatro laboratório não seria suficiente encenar o drama de Fausto como já foi feito tantas vezes no passado, mas acrescentar-lhe algo de novo que a sua liberdade interpretativa exige. O personagem realiza grotescamente ações santas para assimilar-se a um mártir, o que deu à venda de sua alma outro sentido (IDEM. P.57).

A unificação dos contrários não gera um todo sintético, mas uma totalidade sistêmica. Isso significa que as contradições são agrupadas dentro de um sistema aberto que pode sempre se renovar. As imagens provocadoras de Grotowski possuem esse caráter simbólico que exige a interpretação dos espectadores, pois sua apresentação enseja uma série de questões que não podem ser facilmente sintetizadas em respostas objetivas e prontas.

Isso permite redefinir a noção de sacralidade que aparece no Teatro Pobre através da atividade dos artistas e do significado que as montagens ensejam. Pode-se dizer que o termo “sagrado” está condicionado aos outros conceitos aos quais se relacione por aproximação ou oposição. Isso significa que sua definição depende de um fundo de coisas não sagradas, ou melhor, profanas. A fronteira entre ambos é plástica e imóvel, pois um depende do outro para sua configuração (WUNENBURGER. 2006. P.89). Nesse sentido o teatro de Grotowski está consciente de que ao lidar com elementos transcendentais só pode fazê-lo pelos imanentes, pois a confrontação vem apenas para mostrar como essa linha demarcatória não é um fundamento metafísico absoluto.

A sua busca pelos impulsos mais básicos do ser humano parece refletir algumas das crenças levantadas pela filosofia vitalista. O principal traço que distingue a matéria biológica da inorgânica seria o fato de que possuiriam força ou élan vital que não poderia ser reduzida nem às reações físicas, nem às reações químicas. Esta força foi muito criticada pela possibilidade freqüente de ser identificada com a alma, um termo que não poderia ser enquadrado dentro da ciência e deveria ficar adstrito ao campo religioso.

Dentre os diversos autores que defenderam essa posição pode ser encontrado um pensador que se mostrou extremamente relevante para a filosofia contemporânea do século XX: Henri Bergson. Sua principal preocupação foi a construção de um sistema filosófico mais aproximado da experiência viva e que pudesse rechaçar tanto as noções idealistas quanto as materialistas, ou seja, achar uma solução para o problema mente e cérebro sem recair na centralidade de nenhum dos dois extremos que no seu contexto intelectual predominaram como debate essencial.

A solução de Bergson (1999) é a de que esse espaço que “divide” as duas esferas é uma homogeneidade logicamente posterior a ambas, ou seja, a extensão precede o espaço. Trata-se de uma “rede” que se estende abaixo da continuidade material para que a consciência se relacione com ela. Assim a extensão concreta não é realmente dividida, assim como a percepção imediata não é inextensiva. Em poucas palavras, as percepções não são uma propriedade da mente, mas das coisas.

Não se trata de uma causa e efeito sobre o mundo, mas de um prolongamento da realidade mesma. Uma das principais conseqüências dessa filosofia é de que sensação e percepção são a mesma coisa, fugindo do cartesianismo. Segundo o pensador francês trata-se da duração, do tempo em si mesmo, mudança incessante e contínua, um prolongamento da própria consciência. Seria o pano de fundo no qual se dá a realidade percebida, mas esta se mostra na verdade como uma ilusão na qual se pensa poder fragmentar e especificar.

Um dos pontos mais importantes na conexão com a obra de Grotowski reside nesse imbricamento essencial que coordena a realidade. A idéia do teatro como encontro exige que se pense na possibilidade de figuras distantes

por um espaço como ator e espectador sejam capazes de estabelecer uma conexão.

O teatro grotowskiano desse primeiro período desejava, portanto, através de sua arte, quebrar todos os obstáculos entre as pessoas criativas que o fazem e o recebem. Para que isso fosse possível, o próprio artista que se apresenta em cena também deveria poder encontrar-se consigo mesmo. Por um lado fascina, pois apresenta o contato com o que de mais profundo uma entidade humana tem, mas ao mesmo tempo é um conflito constante, pois resvala nas ilusões do cotidiano. O trabalho do ator santo de Grotowski seria exatamente esse de se autoconectar consigo mesmo e estabelecer um “transe” em seu trabalho teatral no qual as pulsões estão liberadas para aparecerem sem restrições.

Segundo esta linha que demonstra como o trabalho grotowskiano usa de elementos místicos apenas para reforçar sua materialidade, deve-se adentrar agora nas ideias sócio-políticas de Agamben e de como estas reverberam em uma estética. É bom lembrar que o encenador polonês desenvolveu seu teatro pobre sob o governo socialista e que entrou para a escola de teatro da Cracóvia com uma redação sob o tema “Como o teatro contribui para o desenvolvimento do socialismo na polônia”. Isso demonstra que o vocabulário místico de Grotowski não é uma negação da realidade material, mas na verdade, sua celebração.

Segundo o pensador italiano (AGAMBEN. 2007) os juristas romanos tinham o instituto da profanação com o qual retiravam os objetos sagrados de sua hierarquia. Isso significava que objetos usados por poucos, ao serem profanados, poderiam ser utilizados por todos. Logo, profanar seria uma nova maneira de usar algo que está enrijecido em uma forma. Religião vem etimologicamente de *relegere*, o escrupulo e a atenção diante do divino, a separação entre o que é transcendente e o que é imanente. O uso incongruente de algo sagrado gera o profano, que não será nada mais, nada menos que um jogo, no qual se pode manter o rito desprovido de mito, ou o contrário. Uma parte do elemento superior é desrespeitado para que possa renascer sob uma nova roupagem.

Esse pensamento, que nasce como uma alternativa contra o pensamento capitalista também se coaduna com o teatro grotowskiano. Assim não pode negar uma influência sobre sua prática, mas de modo algum se furta de afirmar o deslocamento que realiza sobre os conceitos estabelecidos:

“Mesmo quando chegamos a certas fórmulas teóricas e comparamos nossas ideias com a de nossos predecessores, já mencionados, somos forçados a apelar para certas correções retrospectivas que nos habilitem a ver mais claramente as possibilidades com que nos deparamos”. (GROTOWSKI. 1988. P. 10)

Desse modo, fica claro que o pensamento teatral grotowskiano, sua dialética, se pretende uma experiência viva em perpétua mutação. O que lhe interessa é o fazer teatral, e o saber-fazer que ele lhe exige. A noção de sagrado é sempre acompanhada pela noção de profano, pois trata-se sempre desse conflito íntimo do artista diante do contexto em que vive, seja ele cultural, espiritual, material ou social. A criação de algo novo é também a sua reinvenção pelo que está presente e vivo. A função máxima do teatro é poder se transformar a cada instante e trazer consigo uma gama mais ampla de significações.

Assim, o pensamento teatral de Grotowski aparece como uma dialética na medida em que uma ação engendra ou constitui sua própria diferença. Uma ação que vise seguir uma tradição, para que se configure deverá trair essa tradição acrescentando algo novo. Compreender é reinventar. Obedecer é resistir. Permanecer é mudar. Para seguir stanislavski foi necessário desviar-se de muitos de seus pontos. A lição que permanece é esta: Para dizer sim a Grotowski é necessário dizer-lhe não simultaneamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo : Boitempo, 2007.

BARBA, Eugenio. A terra de cinzas e diamantes : minha aprendizagem na Polônia : seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. São Paulo : Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. OBRas Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política. Brasiliense: São paulo, 2012.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. São paulo: Martins Fontes, 1999

_____. Energia Espiritual. São Paulo: Martins Fontes, 2009

CUESTA, Jairo e SLOWIAK, James. Jerzy Grotowski. São Paulo: Realizações editora, 2013

DURAND, Gilbert. O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999

_____. Imaginação Simbólica. São Paulo: Cultrix, 1988

_____. Estruturas Antropológicas do Imaginário. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012

_____. A fé do sapateiro. Brasília: UNB, 1995.

FLASZEN, Ludwig. O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. 2. ed. São Paulo : Perspectiva, SESC, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. 3.ed. Rio de Janeiro : Civilizacao Brasileira, 1987.

LIMA, Tatiana Motta. Palavras praticadas. São Paulo: perspectiva, 2012.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento Complexo. 4ªed. Porto alegre: Sulina, 2011.

WUNENBURGER. Jean Jacques. Lo Sagrado. Buenos Aires: Biblos , 2006