

## A ALTERIDADE EM GROTOWSKI: UMA METAFÍSICA DA RESPONSABILIDADE

Paula Alves Barbosa Coelho

UFPB

Palavras Chave: Grotowski, Lévinas, alteridade.

*Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou.*

Gilles Deleuze

Quando pensamos na obra de Grotowski vem logo à mente sua intensiva pesquisa para chegar a um método (seria um *anti-método*?) de treinamento do ator/performer. É inegável sua contribuição na formação do ator moderno: meticulosidade de anatomista no trabalho corporal e vocal, disponibilidade de asceta para a investigação, busca obsessiva da precisão na forma, rigor de joalheiro no entendimento dos mecanismos da relação entre impulso e ação. Suas proposições foram de tal forma absorvidas pela pedagogia teatral que não podemos distinguir com clareza o que partiu de seus experimentos ou o que foi desenvolvido com base em testemunhos ou descrições de alguma vivência por parte daqueles que o acompanharam de perto. Peter Brook em seu texto *Grotowski, el arte como vehiculo*<sup>1</sup> comenta os resultados dessa “vulgarização” em face talvez da publicação de alguns de seus exercícios no livro *Para um Teatro Pobre*. De fato, Grotowski sempre foi reservado em relação à publicação do que dizia em suas palestras por temer a cristalização dos conceitos e o engessamento das formas que surgiam da investigação exaustiva de seus atores.

No Brasil, embora bastante conhecido desde a publicação de *Para um Teatro Pobre*, em meados da década de 1970, a disseminação de seus procedimentos em sala de ensaio ganha impulso especialmente através de Eugenio Barba, que em passagem pelo país<sup>2</sup> ergue uma espécie de ponte teórica e prática entre o mestre polonês e o ator/pesquisador brasileiro. Nessa época Grotowski já optara por não apresentar espetáculos e se dedicava à pesquisa a portas fechadas rumo à “arte como veículo”. Talvez por isso, quando esteve no Brasil pela segunda vez em 1996<sup>3</sup> para discutir os resultados de sua experiência no Workcenter em Pontedera, Itália, a platéia que assistiu por três dias consecutivos a suas palestras tenha insistido na pergunta sobre sua opção de não apresentar espetáculos publicamente, como se tivesse rompido com o Teatro. Parecia inclusive demonstrar-se “traída” por não poder presenciar as conquistas artísticas dos “performers” que prosseguiam suas pesquisas. No entanto, já em *Da companhia teatral à arte como veículo*, (GROTOWSKI,2007:226-243) Grotowski fazia uma análise sobre o seu percurso artístico e o definia por fases. Ele justifica afirmando que estas não se anulam, mas antes se interpenetram como elos de uma corrente. Assim, a fase espetacular de seu trabalho não é negada pela “arte como veículo”, sendo que os diversos elos se fecham numa cadeia. Os princípios teatrais se mantêm, o que ocorre é uma mudança quanto ao objeto da pesquisa:

enquanto na “arte como representação” o espetáculo acontece na percepção do espectador, na fase da “arte como veículo” a percepção ocorre na mente e no corpo do atuante.

De qualquer maneira, o que nos instiga no trabalho de Grotowski, seja o da fase “espetacular” seja o da “arte como veículo” é o constante questionamento sobre o que é fundamental para o teatro e para o ator. Mesmo que num primeiro momento de sua trajetória Grotowski busque o que é essencial ao teatro, capaz de diferenciá-lo das outras artes espetaculares chegando ao binômio ator/espectador, e depois abandone um dos pólos desse binômio, que constitui a especificidade da “linguagem”, no caso o espectador, optando por uma “Action” que acontece com e para os atuantes, quer haja ou não testemunhas do acontecimento teatral, isso não representa uma contradição, muito menos uma “traição” aos seus princípios, mas antes coloca em evidência o problema da alteridade no seu percurso criativo.

Em *Para um teatro pobre*, o encenador afirma que pode haver teatro sem o que ele considera artifício: cenários, figurinos, iluminação ou sonoplastia, mas “não pode existir sem a relação ator/espectador, sem a comunhão de percepção direta, viva” (GROTOWSKI: 1975:17). Nesse mesmo texto descreve o trabalho do ator como um processo de auto-desvelamento no qual este se revela em sua nudez “para o outro”.

Alguns dos estudiosos de Grotowski caracterizam seu trabalho com o ator como uma busca de sua verdadeira constituição pessoal e espiritual, uma busca de independência do outro. Seu método se constituiria em última análise em uma forma de livrar o ator da necessidade de aprovação do público ou de aplausos. O próprio Grotowski, na palestra de 1996, utiliza a imagem da árvore como metáfora desse ator. Ele almeja atores que sejam como árvores íntegras que não se modifiquem ao serem vistas, que em sua verticalidade sejam capazes de fazer a ligação entre céu e terra. Outros definem seu trabalho como uma busca do sagrado, da transcendência. Esse aspecto fica claro desde os primeiros textos quando ainda propõe a idéia de transe e de profanação dos mitos, o ator seria um monge em combustão que por seu ato total diante do público, atingiria a transcendência.

Nossa leitura da obra de Grotowski não se opõe a nenhuma dessas interpretações, mas considera que tanto o isolamento em relação ao público quanto a busca pelo sagrado podem ser vistos como formas complementares de *ser para o outro*, um “autrement qu’être”<sup>4</sup> do ator segundo a linguagem do filósofo franco-lituano Emmanuel Lévinas, que a este respeito produziu obra exemplar. Dessa maneira, a noção de alteridade assume papel central na análise do processo de criação do ator/performer grotowskiano, admitindo-se que a relação “eu/outrem” – num primeiro momento identificada com o binômio essencial do teatro ator/público – é fundamental para a constituição da “subjetividade” desse ator, independentemente se, no ato teatral, a mediação entre o que é criado e o público se dá na forma de “presença” do ator *ele-mesmo* ou se é substanciado na personagem. Daí utilizarmos como suporte teórico de nosso estudo as proposições de Lévinas, segundo o qual é necessária uma mudança radical de

princípios onde a ética torna-se o fundamento de todo o pensamento filosófico. Extensivamente, no caso de Grotowski, a ética será o fundamento de todo o pensamento teatral relacionado ao trabalho do ator.

Em *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* Lévinas afirma que “diversamente que ser, o eu, sujeito às avessas, antes de qualquer consciência de si está diante do outro, em resposta ao outro, como uma auto-entrega frente ao rosto de outrem que clama por resposta”. Embora não seja comum nos estudos sobre Grotowski considerar o “outro” enquanto categoria constituinte do trabalho do ator, a “metafísica da responsabilidade” proposta por Lévinas, que considera a relação com outrem como a possibilidade de transcendência do eu, nos estimula a pensar o trabalho do ator em Grotowski nessa perspectiva, de modo a estabelecer a base para a reflexão sobre o ator/performer na contemporaneidade. Um ator que não mais se impõe numa ação totalizante, mas se *depõe*, nos termos do filósofo, antes como presença diante do outro que mediado pela representação. “Quando na presença de outrem digo “Eis-me aqui” é o espaço por onde o infinito entra na linguagem, mas sem se deixar ver.” (LÉVINAS, 2007:88).

Lévinas entende a ética como filosofia primeira, o que implica a revisão de toda a filosofia do ser. A tese levinasiana de que a subjetividade se forma enquanto responsabilidade desinteressada por outrem aponta o caminho da transcendência onde o rosto de outrem, pela impossibilidade de compreendê-lo ou de torná-lo parte do *mesmo*, pode permitir ao ator a experiência do infinito. “O rosto significa o infinito. Este nunca aparece como tema, mas na própria significância ética; isto é, no fato de que quanto mais justo eu for mais responsável sou; nunca nos livramos de outrem.” (LÉVINAS, 2007:87). É a partir dessa constatação, que nega a noção do ser enquanto totalidade e afirma sua constituição sempre em relação ao outro que propomos uma outra leitura do pensamento de Grotowski.

#### **Referências Bibliográficas:**

BROOK, Peter. *Grotowski, el arte como vehiculo*. Revista Máscara, México año 3 n.11-12, p.76-77, Enero 1993.

FOUCAULT, Michel e DELEUZE, Gilles. *Os intelectuais e o poder – conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze* in *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. *Da companhia teatral à arte como veículo* in *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera teatro, 2007.

\_\_\_\_\_. *Para um teatro pobre*. Lisboa, Forja Editora, 1975.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa, Edições 70, 2007.

\_\_\_\_\_. *De outro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.

## NOTAS

<sup>1</sup>O texto de Brook sugere a expressão que depois será utilizada por Grotowski para designar a fase final de seu trabalho, em que as artes dramáticas são veículo para uma busca espiritual dos atores. Há uma preocupação do autor com a utilização da palavra “espiritualidade”, e decorrente disso um questionamento a Grotowski para que ele explique essa última fase de sua pesquisa de modo a evitar mal-entendidos, pois “ninguém pode falar por ele”.

<sup>2</sup> Eugenio Barba esteve no Brasil em 1986, a convite do diretor Luiz Octavio Burnier.

<sup>3</sup> Grotowski esteve no Brasil pela primeira vez em 1977 a convite de Ruth Escobar.

<sup>4</sup> A tradução literal da expressão francesa soa pouco usual em português, por isso optei por manter o termo em francês. Para Lévinas *Autrement qu’être* não trata do “não-ser” nem de “uma outra forma de ser”, mas de “diversamente que ser”.