

Tornar-se Filho de Alguém: reflexões sobre *organon*, técnica e tradição em Grotowski

Daniel Reis Plá

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria, RS, Brasil

RESUMO – Tornar-se Filho de Alguém: reflexões sobre *organon*, técnica e tradição em Grotowski – A definição de *organon* é central para se entender a investigação realizada por Grotowski em seus anos finais, problematizando algumas das palavras-chave ligadas a sua prática teatral. Este texto se propõe a refletir acerca da técnica no trabalho do ator partindo da definição de *organon* utilizada por Grotowski, abordando-a enquanto um operador conceitual a partir do qual é possível pensar a relação entre teatro, técnica e tradição. Palavras-chave: ***Organon*. Técnica. Tradição. Teatro. Grotowski.**

ABSTRACT – Becoming Someone’s Son: reflections about *organon*, technique and tradition in Grotowski’s work – *Organon* is a main definition to understand the research led by Grotowski in his final years, questioning some of the keywords related to his theatrical practice. This text aims to reflect on the actor’s technique based on Grotowski’s definition of *organon*, addressing it as an operational concept from which it is possible to think about the relationship between theater, technique and tradition.

Keywords: ***Organon*. Technique. Tradition. Theater. Grotowski.**

RÉSUMÉ – Devenir le Fils de Quelqu’un: réflexions sur *organon*, technique et tradition chez Grotowski – La définition d’*organon* est essentielle pour comprendre la recherche réalisée par Grotowski dans ses dernières années, en problématisant quelques mots-clés liés à sa pratique théâtrale. Partant de cette définition utilisée par Grotowski, ce texte propose une réflexion autour de la technique de l’acteur, envisagé en tant qu’opérateur conceptuel à partir duquel il est possible de réfléchir sur la relation entre théâtre, technique et tradition. Mots-clés: ***Organon*. Technique. Tradition. Théâtre. Grotowski.**

Técnica é um daqueles termos que se tornaram comuns no meio teatral e que, de tão usados, tem seu sentido dado como certo. Se, por um lado, isso indica um perigo de pasteurização, por outro, aponta para um fato: a discussão sobre a técnica, ou as técnicas, assume atualmente um lugar de destaque no debate sobre o ator e a cena.

Uma das abordagens mais comuns no que se refere à técnica, no contexto de formação de atores no Brasil, dialoga com a noção de técnica corporal de Mauss (1974)¹ estando, desse modo, centrada nos comportamentos corporais assumidos pelos atores. A técnica, muitas vezes, é definida como a utilização extracotidiana² do corpo-mente, sem preocupar-se com questões ligadas ao ambiente sociocultural ou à tradição estética, dos quais se originam as ações dos artistas. A técnica é vista como algo que transcende os diferentes contextos, estando ligada ao modo de funcionamento do corpo do ator. Nessa definição, a técnica vincula-se ao momento anterior à construção de uma *persona* e de um ambiente representacional. O objetivo da técnica é, assim, a construção da presença cênica, ou seja, da capacidade de afetar a plateia em um nível sensorial, antes de entrar no nível da significação.

Nessa abordagem, a discussão sobre a técnica confunde-se com a criação de procedimentos eficientes para a instrumentalização do ator. As diferentes práticas são vistas como ferramentas – eficazes, objetivas – entretanto, independentes dos indivíduos. Os procedimentos e princípios independem dos aspectos sociais, psicológicos e estéticos, de modo que o indivíduo se relaciona com eles, os princípios e procedimentos, em um nível formal. A técnica, nesse sentido, é uma forma de agir no mundo, que independe do modo como se está ou se é no mundo, e adquiri-la é um processo de submissão do corpo.

Burnier (2001, p. 65) afirma ser “[...] evidente, no entanto, que o termo técnica corresponde a um know-how, a um conhecimento prático de manuseio de determinados instrumentos, a um fazer”. E Barba (1994), em *A Canoa de Papel*, apresenta uma definição de técnica que parece contemplar o uso mais comum desse termo no âmbito das artes cênicas: “[...] em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama ‘técnica’” (Barba, 1994, p. 23).

Nessa perspectiva, adquirir técnica se refere a possuir uma sabedoria prática no manejo das ferramentas do ofício. O domínio do

como fazer equivale à maestria do artista. O papel do corpo é o de tornar-se maleável, de modo a responder adequadamente à vontade do artista. O corpo é o espaço de desocultamento de um tipo de presença não cotidiana, de qualidades expressivas que resultam das linhas de fuga do corpo cotidiano; é vivo e responde aos diferentes estímulos externos e internos, mas ainda é território a ser submetido, campo a ser arado, carruagem a ser guiada pelo artista-condutor. A técnica propõe desafios ao corpo, que é conduzido a um objetivo predefinido, provocado a gerar o que ainda não possui, para uma cena que ainda não existe sequer em projeto.

O papel de destaque que a técnica ocupa no discurso de artistas e investigadores atuais está ligado à importância crescente que a pedagogia teatral assumiu no último século. De Stanislavski até os dias atuais, é possível observar uma linhagem de artistas-pesquisadores que propõe modelos de pedagogia do ator calcadas no corpo. Tais modelos se voltam para “[...] uma educação completa que desenvolveria harmoniosamente seu corpo, seu espírito e seu caráter de homens” (Ferál, 2004, p. 170).

Ao longo do tempo, diferentes pesquisadores tentaram estabelecer em suas práticas um diálogo com rituais e formas espetaculares provenientes de contextos culturais diversos dos seus, buscando, através de uma abordagem intercultural, princípios e procedimentos que os auxiliassem na definição de metodologias que orientassem seu trabalho artístico-pedagógico. Muitos dos fazeres orientados por esta abordagem objetivam encontrar, nas diferentes práticas culturais, indicações precisas, metodologias ou técnicas eficazes para o ator do *Ocidente*, concentrando-se no corpo como base comum e focando-se naquilo que é universal – a *técnica das técnicas*.

A técnica é abordada nesse viés enquanto um *como fazer* ou um *saber fazer*, e o corpo é o lugar no qual é possível ultrapassar a cultura. A técnica das técnicas reside no espaço que se estende para além do comportamento social, ou seja, que ultrapassa o padrão cotidiano de comportamento. Seus fundamentos são os princípios que regem a fisiologia do ator: procedimentos ligados ao corpo do artista, e, por isso, universais.

Considerando a fisiologia como a base comum entre os seres humanos, uma base cujos aspectos mais instintivos independem do contexto sociocultural, pode-se perceber que as ações oriundas desse corpo instintivo são idealmente aplicáveis a qualquer artista da cena.

Nessa perspectiva, ao se entrar em contato com outra tradição artística a atenção se volta às questões referentes aos modos de ação dos atores em um nível biológico. Quais princípios e procedimentos ligados à fisiologia do ator regem aquela manifestação? As diferentes práticas tornam-se, assim, ferramentas para o desenvolvimento de qualidades que possam ampliar as possibilidades de expressão do corpo.

O nome de Jerzy Grotowski destaca-se nesse âmbito da discussão sobre a técnica do ator a partir de uma abordagem intercultural centrada no corpo. A relação de Grotowski com o viés interculturalista não é fato novo, remetendo ao teatro laboratório. Sua utilização de exercícios ligados à Hatha Yoga, bem como as transformações que seu trabalho sofreu após sua visita à Índia, são fatos bem conhecidos dos estudiosos de sua obra. Isso pode ser observado também na prática de um de seus primeiros companheiros de trabalho, Eugênio Barba, o qual foi profundamente influenciado pelo mestre polonês no início de suas pesquisas e que realizou um exame profundo de algumas manifestações espetaculares indianas.

Partindo de sua relação com práticas tradicionais ligadas de modo especial à Ásia e África, Grotowski traz contribuições importantes para pensar a técnica no contexto teatral contemporâneo. Entretanto, ainda que se encontre no seu discurso a busca por elementos universais e por procedimentos técnicos eficazes a partir do estudo de diferentes manifestações culturais, o seu modo de aproximar-se dessas questões é singular. O trabalho de Grotowski passa pelo indivíduo e por suas particularidades, de modo que sua busca não está centrada na definição de uma metodologia geral, aplicável a qualquer contexto ou pessoa. Isso não significa que não existam procedimentos definidos em seu trabalho, mas estes nunca são maiores que a relação que se estabelece entre o ator, seus companheiros e seu ofício.

Grotowski, ainda que mantenha um distanciamento necessário para a investigação, aproxima-se das tradições por ele estudadas não apenas no nível exterior, mas reconhecendo e assumindo alguns de seus pontos de vista. Desse modo, estabeleceu ao longo dos anos um vínculo particular com as tradições por ele investigadas, deixando-se contaminar pelo outro. Isso não significa uma conversão, o ato de tornar-se o outro, mas representa a consideração da concepção de mundo dos praticantes originais para identificar princípios e procedimentos mais gerais. É dentro dessa perspectiva que Grotowski cria

a noção de *organon*, a partir do estudo do ritual em uma abordagem em primeira pessoa.

O *Organon*

Considerando algumas indicações feitas por Lisa Wolford (1999), pode-se afirmar que a definição de *organon* surge no momento seguinte à fase parateatral. Grotowski define esse termo a partir de sua experiência com as canções tradicionais, trabalho iniciado no Teatro das Fontes e continuado no projeto *Objective Drama*, em Irvine, quando ele focou ainda mais seu trabalho na interseção entre antropologia cultural, *performance* e estudos do ritual.

O trabalho com o *organon* parte da necessidade sentida por Grotowski de voltar o foco para as estruturas e a disciplina, elementos que haviam sido flexibilizados durante suas experiências parateatrais. Quando se refere ao *organon*, Grotowski descreve um tipo de instrumento muito preciso, resultante de uma longa tradição de prática sobre os aspectos conscientes, instintivos e inconscientes dos indivíduos e grupos sociais envolvidos. O trabalho com esse tipo de instrumento se fundamenta na objetividade e na eficácia, constituindo-se em uma ação contrária ao diletantismo no teatro.

Estes instrumentos são o resultado de práticas muito antigas. Não se deve apenas saber como fazê-los, como certos tipos de danças e canções que possuem um efeito específico sobre os executantes, mas é necessário saber utilizá-los de modo a não degradá-los, de maneira a atingir uma totalidade, uma completude (Grotowski, 1997 apud Wolford, 2001, p. 301. Tradução minha)³.

O vocábulo grego *organon* tem seu sentido primeiro ligado à ideia de instrumento musical, ferramenta, algo sobre o que se trabalha, podendo ser tanto a matéria a ser trabalhada quanto o produto acabado. Em latim, o termo é *organun*, também traduzido como instrumento, porém no sentido de um engenho, produto da razão humana. Além disso, *organun* refere-se ao meio através do qual se faz algo, ampliando o sentido original da palavra: o *organon* é um *quê* e também um *como*.

Grotowski, ao se referir ao *organon*, afirma também que este vocábulo é um sinônimo de *yantra*, palavra sânscrita utilizada no contexto cultural hindu, oferecendo novos sentidos para a definição desse termo em seu trabalho. Na tradição yogue ligada ao hinduísmo,

yantra significa a representação pictórica de uma força espiritual ou de uma deidade. Porém, não no sentido da ilustração. Alguém, ao olhar um *yantra*, não se depara com a imagem de um deus, mas com suas qualidades. O *yantra* orienta o praticante de meditação através de seus símbolos para um nível sutil, mais refinado, da vivência humana. Seu foco não é o discurso, mas sim os sentidos, afetando o corpo e a mente do praticante a partir das sensações produzidas pelas formas e cores.

Considerando o exposto acima, é possível entender o *organon*, ou instrumento, como um mapa que orienta o processo de sutificação da ação, o qual parte da densidade do corpo em direção à luminosidade ou transparência da consciência. O instrumento em questão é um tipo de ação que, ao ser executada, interfere de maneira objetiva no corpo do ator, mas também nos aspectos subjetivos do indivíduo que age. Trata-se, pois, de uma estrutura que ao ser utilizada guia o corpo-mente para resultados precisos, de maneira vertical.

O trabalho a partir de um *organon* flexibiliza a fronteira entre arte e vida, produzindo mudanças objetivas nos sujeitos. Mesmo que possuindo um alto nível de formalismo ou constituindo-se de um conjunto de símbolos específicos, a ação do *organon* não é unicamente estética ou vinculada à produção de um discurso. Ela produz transformações nos modos de percepção da realidade dos praticantes. Nesse sentido, pode-se falar da noção de eficácia no trabalho de Grotowski.

A noção de eficácia apresentada por Grotowski liga-se a um tipo de ação efetiva sobre a realidade. Não se trata de sempre produzir o mesmo resultado, mas de estruturas que produzam efeitos concretos e inegáveis sobre os aspectos biológicos e mentais do atuante. Não é questão de representar algo, mas de agir no aqui e agora a fim de alcançar um objetivo específico e claramente definido. Uma prática eficaz não permite a indiferença.

A eficácia depende também, ao menos em parte, do modo como o indivíduo se posiciona a respeito do que faz. Nesse sentido, ela é determinada por um processo de interdependência entre o instrumento e o indivíduo que o utiliza. Ainda que os procedimentos ligados ao funcionamento de um *organon/yantra* sejam fundamentais para que ele produza resultados, uma prática só vai se constituir em um instrumento desse tipo a partir da relação do indivíduo com tais procedimentos e com o instrumento de modo integral.

O *organonlyantra* não é um fenômeno congelado, dado *a priori*, e do qual alguém possa se apropriar unicamente para garantir resultados, pois ele surge também na relação entre o agente e a ação, entre aquele que realiza e aquilo que é realizado. Nesse sentido, o indivíduo que utiliza o *organonlyantra* visando produzir resultados concretos sobre seu corpo-mente e também sobre o de quem o assiste, torna-se, ele mesmo, parte do instrumento. Pode-se mencionar aqui, como metáfora desse processo, a rede de Indra, divindade do panteão hindu, na qual cada ponto se conecta a todos os outros. O instrumento constitui-se das causas e condições que lhe dão origem, incluindo seu contexto sociocultural e o indivíduo que o utiliza.

Assim, pode-se falar de eficácia como sinônimo de objetividade, ou seja, de algo que produz um resultado concreto, que não se vincula somente ao plano simbólico, embora não o exclua. Os instrumentos são esses mecanismos eficazes que podem ser utilizados pelo ator de modo a afetar tanto o receptor da obra quanto o próprio artista.

Grotowski alerta ainda que o *organon* não é algo que se presta ao comércio artístico ou a algum tipo de utilização rápida visando a construir um espetáculo. Não se trata de um truque ou de uma habilidade que se adquire. Sua ação decorre com o tempo e envolve um processo de desenvolvimento do praticante como indivíduo. Assim, um *organon*, apesar de englobar as questões ligadas à produção artística ou à formação profissional, ultrapassa-as, apontando para o trabalho do indivíduo sobre si mesmo e para um processo de transformação ontológica.

Ainda que o *organon* possa ser entendido como um procedimento, sua utilização e seus resultados dependem também do modo de abordar a própria ação. Embora sua estrutura seja precisa e eficaz, faz-se necessária a criação de um espaço que permita a ação do instrumento sobre si, processo que envolve também aspectos ligados à ética do trabalho.

Assim, a utilização do *organon* pressupõe, além do domínio técnico do instrumento, uma determinada ética de trabalho e, em certo sentido, a adoção de um determinado modo de vida. Ou seja, tal utilização pressupõe uma ação no mundo.

Essa visão dialoga com a concepção artaudiana de eficácia que se fundamenta, como indica Quilici (2004), em uma não conformação do teatro com o papel a ele atribuído pelo mercado e pela cultura.

Desse modo, o teatro assume-se como acontecimento “[...] que envolve e inclui artistas e público, instaurando uma nova realidade, que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizados” (Quilici, 2004, p. 46).

Ao analisar alguns relatos de Thomas Richards referentes ao seu trabalho com Grotowski, é possível verificar que o trabalho que eles realizavam com as canções envolvia, além de procedimentos vinculados ao aperfeiçoamento técnico, um tipo de ética que se concretizava em um comportamento definido, a qual influenciava, por sua vez, os modos de abordagem do processo criador e do trabalho de ator. Como afirma Richards (2008), Grotowski exigia o treinamento de uma atenção refinada, treino que não se resumia ao tempo e espaço da sala de trabalho. A vigilância era um apelo constante e a disciplina um modo de desenvolvê-la.

Mas se você trabalha com Grotowski em qualquer situação, você tem de estar certo de que você está atento todo o tempo. Ele realmente insiste [...] para você estar presente. E isso quer dizer com tudo. Por exemplo, se eu assumi o compromisso de realizar alguma tarefa cotidiana mesmo que pequena, digamos comprar o seu jornal pela manhã, e então eu esqueci, isso não poderia ser feito depois; eu deveria pegá-lo naquele exato momento. Sendo assim, se eu esquecesse o jornal, mesmo que eu tivesse uma justificativa, como o fato de a banca de jornal estar fechada para a siesta, ele diria, ‘Bem... Vá pegar isso de qualquer forma’. E naquele momento, mesmo que a banca estivesse fechada, eu deveria voltar e encontrar alguém que tivesse o jornal em sua casa ou tocar a campainha da casa do dono da banca e convencê-lo a descer as escadas e abrir a banca de modo a eu pegar o jornal para ‘il professore’... E, de fato, isso não é nada em comparação como o verdadeiro trabalho prático. Dez anos disso é um trabalho e tanto! E isso não é uma anedota, é um ensinamento bastante prático” (Richards, 2008, p. 22)⁴.

O *organonlyantra* refere-se a um trabalho da pessoa sobre si, unindo a técnica, a ética e a estética. Não por acaso, Grotowski, em *Tu es le fils de quelqu'un*, afirma que esse tipo de trabalho envolve a reflexão acerca da própria condição humana. Mario Biagini, em palestra proferida na cidade de Belo Horizonte em julho de 2012, ao ser questionado sobre como trabalhava com as canções, responde que não trabalha com cantos, mas com pessoas. Afirma ainda que não trabalha com a voz, pois esta, a canção e mesmo a ação não existem por si mesmas. O trabalho se dá com pessoas, e estas falam, cantam,

agem, sentem. Tal mudança de enfoque proposta pelo ator e diretor italiano é importante, pois o trabalho com um instrumento, como a canção, não pode se dar sem levar em conta sua ligação com a vida. O indivíduo como um todo está envolvido no trabalho com o *organon*. O canto no trabalho de Grotowski é um modo de potencializar a vida e permitir um tipo de experiência sutil.

A sutileza a que se está referindo aqui tem conexão com o refinamento dos sentidos. A relação com seu próprio corpo e com as situações ligadas à vida e ao ofício passam a se dar em um nível de detalhamento maior. Trata-se, pois, de uma atenção aos pequenos e quase invisíveis movimentos do corpo e da mente, um tipo de abordagem da ação menos geral.

As principais referências a esse tipo de instrumento no trabalho de Grotowski dizem respeito aos cantos vibratórios haitianos, o que se tornou elemento fundamental para a última fase da sua pesquisa. Quando Richards (2008, p. 35) faz referência ao modo de funcionamento dos cantos, ele afirma que sua ação se dá de forma muito objetiva ao longo dos anos de prática. Pode-se dizer que cada canto possui uma “personalidade”, que é percebida aos poucos pelos atores. A natureza de cada canção se revela por meio dos efeitos da interferência do canto sobre a ação, quando se pode perceber então o surgimento de qualidades peculiares no comportamento de todos os que se utilizam daquele instrumento.

O canto, ainda segundo Richards (2008), impele a um determinado modo de agir, colorindo a ação com qualidades que lhe são próprias e que definem a identidade de cada canção. É essa eficácia ligada ao canto que o caracteriza como um *organon*, de modo que não se trata de qualquer canção, mas de uma que, na sua constituição, oferece meios de afetar o corpo-mente do atuante. Não se trata de agir de acordo com um entendimento racional das palavras que são cantadas, pois, cada canto, naquilo que possui de mais concreto e objetivo – sonoridade, ritmo, linhas melódicas – direciona os indivíduos para estados psicofísicos específicos. O canto é um mapa sonoro, sendo que, através do cantar, o atuador é guiado em direção a experiências bastante específicas, em um movimento vertical. O canto é cantado, mas também canta o cantador.

Ao observar os relatos de Thomas Richards, referentes ao trabalho sobre os cantos vibratórios, percebe-se que os resultados associados ao uso desse tipo de instrumento exigem um processo

de aproximação e reconhecimento das qualidades do canto em si mesmo, bem como a criação de um espaço em que o canto possa atuar. A criação de tal espaço é indissociável da maestria requerida pelo ofício de ator, de modo a permitir que as forças acionadas pelo canto possam agir no tempo e no espaço através das ações físicas. Os atadores continuam trabalhando sobre suas linhas de ações, sobre o canto e o cantar, e, nesse processo, eles podem, de alguma forma, criar um espaço a partir do qual o canto passa a agir sobre os atadores. O canto, por meio de seus ritmos, suas vibrações e suas variações, é o *yantra* de uma força, ou seja, é essa força materializada. O canto, enquanto materialidade, é um *organon* – um instrumento refinado e complexo. Não é a representação de algo, mas um mapa que guia alguém no processo de sutilização da energia.

A Tradição

O *organon* pode ser entendido como uma resposta de Grotowski à tradição e ao teatro. Ao se voltar para práticas ancestrais, busca nelas aquilo que é perene e vivo. Não é questão de se apegar a um passado congelado, mas sim da criação de uma tradição de si mesmo, no sentido de encontrar nessas práticas um modelo de ação útil ao homem de hoje. Dessa forma, Grotowski cria uma linhagem própria, ligada ao cuidado de si e à arte como veículo.

O *organon* aponta para um ponto de vista que entende a tradição como um interlocutor com o qual se pode dialogar, como algo que se radica no presente e é constituído pela herança dos que antecederam a geração atual; uma herança que não é feita daquilo que a ferrugem e a traça corroem, mas de um tipo de impulso criativo que passa do mestre ao discípulo, como a chama que acende outra chama. A linhagem é o canal material que mantém viva a tradição e a conduz até o presente. O instrumento é, pois, um processo de atualização da vida, e o conhecimento e a experiência que ele encarna é algo transmitido corpo a corpo.

Fazer parte de uma tradição, no sentido abarcado neste texto, significa imbuir-se das mesmas perguntas ligadas à prática que moveram os antepassados até que se produzam as próprias perguntas e respostas. Trata-se, assim, de ser filho de alguém e responder, hoje, a perguntas que perduraram ao longo do tempo. As perguntas e os exemplos (e, dentro disso, os instrumentos) deixados na busca de

respostas são as bênçãos da linhagem, a transmissão que passa dos pais para os filhos.

O trabalho com o *organon*, como realizado por Grotowski, propõe uma abordagem tradicional de transmissão e a filiação a uma linhagem, o que não é sinônimo de adotar como verdade única princípios e procedimentos ligados à determinada escola ou período, tampouco tornar-se um prosélito de um ou outro artista cuja experiência pedagógica e/ou artística seja considerada valiosa e singular. É necessário ter um pouco de ladrão para apropriar-se de uma tradição, e, em certo sentido, isso é um ato de traição aos pais. Tomam-se para si antigas perguntas e devolvem-se novas respostas e novas perguntas. A tradição em Grotowski, expressa no seu trabalho com o *organon*, envolve assumir para si a experiência dos antepassados de modo a atualizá-la, e, através dela, encontrar suas próprias vivências. Dessa forma, a traição é a condição necessária para ser filho de alguém, pois a vida depende da manutenção da capacidade de mudança e adaptação.

Há um ditado na tradição zen budista que afirma o seguinte: se encontrar Buda, mate-o. Não se trata de negar o Buda, seus ensinamentos e suas tradições, mas de não se apegar às formas acabadas e de manter-se caminhando, na busca de uma experiência própria de iluminação. Essa é uma imagem contundente, mas apropriada para discorrer sobre a tradição em Grotowski. No teatro, seguir uma tradição implica não negar as experiências anteriores, mas as utilizar como meio de autossuperação e como base para uma exploração de regiões ainda não habitadas pelas definições já estabelecidas.

A tradição pode ser vista como uma opção, um modo de exercer o ofício. Ela não é um substantivo, mas um adjetivo, ou seja, é uma qualidade que permeia a opção diária de fazer, ou não, teatro. Assim, quando se fala de tradição, está-se falando também de modos de existência. O trabalho com o *organon* propõe um modo de existir enquanto artista, enquanto atuador. Não é questão apenas de ser um bom ator, ou alguém criativo, mas de se tornar um homem de ação. E, por isso, por ser um homem de ação, por aceitar o desafio de viver sua tradição de maneira integral, ter competência no ofício. O instrumento é, então, um meio de adquirir competência de si.

Organon e Técnica

Nas páginas anteriores, salientou-se a ideia de técnica como um saber fazer vinculado ao corpo, a um comportamento não-cotidiano e à construção da presença cênica. Nesse sentido, citou-se a vinculação da discussão atual sobre a técnica a um processo de valorização da pedagogia no teatro e a importância da abordagem interculturalista para as práticas e os estudos contemporâneos. Nesse ínterim, Jerzy Grotowski funciona como uma das principais referências para a discussão acerca de metodologias para o ator centradas no corpo e no diálogo entre diferentes práticas e contextos culturais.

É justamente na zona de interferência entre a prática teatral, os estudos antropológicos e a investigação do ritual que surge a noção de *organon*, um tipo de instrumento preciso, fruto de um saber tradicional construído ao longo de milênios, cujas principais características são a objetividade e eficácia de sua ação. O trabalho com instrumentos que se encaixam na definição de *organon*, dada por Grotowski, tem suas raízes já no teatro laboratório, mas essa noção irá se desenvolver somente a partir do Teatro das Fontes, estando na base do que se denominará Arte como Veículo.

O objetivo do trabalho com um *organon* consiste no estabelecimento de um processo vertical no trabalho do ator e na construção da competência de si. É algo que se dá através do tempo, na interferência entre a ação e o agente. O trabalho com esse tipo de instrumento também representa uma atualização da tradição, um modo de responder na prática a algumas perguntas essenciais deixadas pelos antepassados. Dessa forma, ele é um modo de manter vivo um saber tradicional por meio de um ato de traição.

Nesta última parte do texto, pretende-se explorar algumas possíveis contribuições que a noção de *organon* traz para o pensamento sobre a técnica no teatro. O trabalho com esse tipo de instrumento contrapõe-se à visão utilitarista da técnica, a qual se foca no resultado e transforma procedimentos em fórmulas. Quando isto acontece, a ânsia pelas respostas prepondera sobre a exploração das perguntas, de modo que a técnica se torna maior que o artista, algo que se deve obter para suprir uma carência e não mais para criar. Assim, há o risco de confundir o processo de adquirir competência com a ação de colonizar o corpo com modos de fazer predefinidos, os quais não têm uma relação estreita com o indivíduo, que passa a ser um colecionador de habilidades ou um virtuose.

A questão da técnica é abordada por Heidegger em sua conferência *A pergunta pela técnica*, de 1953, momento em que ele irá apontar para uma mudança na abordagem da técnica na atualidade. Segundo o filósofo, a essência da técnica reside na capacidade de desocultar algo, trazendo à aparência o que antes não era aparente. Para ele, a técnica moderna é totalmente diferente da antiga, consistindo em um desocultar desafiante, que se apoia nas ciências exatas. A relação entre a física, a matemática e a criação de ferramentas proporciona um tipo de técnica que não é somente o desocultar de algo, mas é um desafio posto à natureza.

Nessa direção, a terra, por exemplo, torna-se armazém de recursos; a lavoura torna-se indústria. O ar é desafiado a fornecer nitrogênio e o solo, seus minerais. A fabricação de um objeto ou de um conhecimento não se dá mais em função de uma finalidade ou necessidade específica, mas sim como resposta a uma determinação de algo exterior ao próprio objeto. Isso quer dizer que os recursos naturais, por exemplo, são explorados visando à estocagem, às necessidades da sociedade de consumo, e não mais à produção de um objeto. O uso torna-se fator determinante e o desocultamento dá-se, sempre, em função de uma outra coisa.

Considere-se um pedaço de terra. Aos olhos de um camponês, que a *prepara* [...], essa terra deve ser cuidada e guardada. Em contrapartida, sob o ponto de vista da indústria de alimentação motorizada, o pedaço de terra é *preparado* para fornecer alimentos. O pedaço de terra é desafiado, *colocado* [...] para suprir a indústria de alimentação com matéria-prima. De maneira similar, o rio Reno que atravessa uma usina hidrelétrica não é o mesmo sobre o qual se construiu uma antiga ponte. O rio Reno é agora colocado pela indústria energética como fornecedor de pressão, como força que move as turbinas da central. Em ambos os exemplos, tanto o pedaço de terra como o rio Reno devem estar postos para serem passíveis de *encomenda*. Heidegger os chama de *recurso* [...] Assim, o desafiar rege o *desabrigar de um recurso* e não o *desabrigar que é produção de um objeto* (Silva, 2009, p. 228).

A técnica do ator sob um viés utilitarista relaciona-se com esse desocultar desafiante, o qual se fundamenta na exploração da natureza visando à disponibilidade de recursos, em que o próprio homem é tratado como um recurso à disposição. Não mais o solo, mas o corpo se torna fonte de recursos, objeto a ser provocado de modo a fornecer aquilo que é definido como ideal. O foco não é mais o

indivíduo ou a criação artística, mas a submissão do corpo de modo a torná-lo um recurso disponível.

A postura utilitarista frente à técnica fundamenta-se também em uma postura dessacralizada, iconoclasta. Não se trata aqui de defender a aura da obra de arte ou do artista como entes separados ou sagrados, sob o domínio das musas, mas sim de uma abordagem que acolha o espanto e uma relação menos racionalista com seu objeto.

A natureza, como o homem sempre a conheceu, ele não mais conhece. Desde que aprendeu a estimar os signos mais que os símbolos, a suprimir suas reações emocionais em favor das reações práticas e fazer uso da natureza, em vez de considerar tanta coisa dela como sagrado, alterou a face, se não o coração, da realidade. Seus parques são “paisagens ajardinadas” e ajustadas a seu mundo de pavimentação e paredes; seus locais de recreio são “desenvolvimentos” nos quais um campo silvestre parece informe e irreal; até seus animais (cachorros e gatos são tudo que ele conhece como criaturas, os cavalos são parte do carro leiteiro) são “raças” fantásticas feitas por sua maquinação. Não é de surpreender, então, que pense no poder humano como o supremo poder, e na natureza como tanta “matéria-prima”! (Langer, 1989, p. 275).

Ao dialogar com a noção de *organon*, porém, é possível relacionar-se com a técnica a partir de uma abordagem mais próxima ao conceito de *bhavana*. Essa palavra sânscrita é utilizada por alguns autores, como Quilici (2006), para referir-se à meditação, podendo ser traduzida como *cultivo da mente*. O cultivo da mente é, além de um procedimento, um método de investigação da consciência e de transformação pessoal (Wallace, 2004; Varela, 2003), compreendendo *śila* (disciplina moral), *samadhi* (concentração) e *prajna* (visão, sabedoria).

Nesse sentido, a técnica torna-se um método de cultivar a si mesmo. Os aspectos referentes à preparação do corpo para a ação e mestria nas ferramentas do ofício estão presentes, mas somam-se a isso outros aspectos ligados à ética e à estética. A técnica vinculada ao trabalho com o *organon* caracteriza-se por ser um processo educativo no sentido mais amplo do termo, interferindo diretamente nos modelos de interpretação de mundo utilizados pelo atuador. A aquisição da técnica, dessa forma, pode ser vista como um processo de constituição de uma identidade artística e pessoal. Esse tipo de ação é muito comum em ambientes tradicionais de aprendizado, especialmente naqueles fundamentados na tradição oral e numa

relação estreita entre mestre e discípulo, relacionando-se com o que Foucault define como *cuidado de si*.

Foucault (2006) afirma que o *cuidado de si* é uma atitude para consigo, para com os outros e para com o mundo. Abarca uma prática ligada à atenção sobre si mesmo, um modo de estar atento ao que se passa em si e no mundo. Desse modo, o cuidado de si concretiza-se em ações sobre si mesmo – tecnologias de si – como, por exemplo, as técnicas de meditação (no sentido de refletir sobre determinado tema), de memorização do passado, de exame de consciência e de verificação das representações na medida em que estas se apresentam à consciência.

O *cuidado de si* é uma prática espiritual, entendendo-se espiritualidade no sentido dado por Foucault (2006):

[...] conjunto de buscas, práticas e experiências tais como as purificações, as ascetes, as renúncias, as conversões do olhar, as modificações de existência, etc., que constituem, não para o conhecimento, mas para o sujeito, para o ser mesmo do sujeito, o preço a pagar para ter acesso à verdade (Foucault, 2006, p. 20).

A técnica como *cuidado de si* está inserida num contexto em que o conhecimento não está separado da experiência do sujeito. Conhecer, nesse sentido, implica uma transformação do próprio sujeito, um tipo de iniciação em que o *status* ontológico do indivíduo precisa ser transformado. Aquele que conhece é, assim, o indivíduo que se tornou o próprio conhecimento.

Essa busca não se restringe a um ato de conhecimento, mas a uma experiência, no sentido que Bondía (2002) dá a este termo. É preciso que algo se passe com o sujeito para que este visualize novos significados para sua existência. Tal fato, no entanto, não se refere a uma verdade objetiva, no sentido da matemática, mas a um tipo de conhecimento mediado pela subjetividade.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece, dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza das experiências que caracteriza nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (Bondía, 2002, p. 19).

Conhecer uma técnica não se torna, desse modo, um processo separado do conhecedor. O comportamento do indivíduo, o tipo de

exercícios e procedimentos utilizados e o sistema de crenças em que o sujeito se envolve são vistos como ferramentas que permitem chegar aos resultados almejados. Ação, agente e ambiente não se separam neste contexto. A técnica torna-se menos um meio para chegar a um fim – algo que se adquire – e mais um modo de construir a si mesmo – um processo de cultivo. Certamente, isso não nega o aspecto de saber fazer, porém, aprender a fazer torna-se um meio de transformação individual, fazendo da técnica um modo de fazer-se.

Quilici aborda esse tema em seu artigo *O treinamento do ator/performer e a “inquietação de si”* (2008), em que realiza uma breve análise da visão de treinamento, a partir de Artaud e Marina Abramovich:

As questões aqui colocadas deslocam completamente a perspectiva de entendimento dos treinamentos e do saber fazer artístico. As técnicas não serão mais voltadas para a criação de um mundo ficcional a ser observado por um espectador. Trata-se de pensar a situação teatral como uma estratégia de confrontação e contaminação do público. A preparação para tal extrapola o âmbito da aprendizagem de uma profissão, devendo colocar em jogo a existência do artista como um todo. Nas palavras do próprio Artaud: “Tenho uma única ocupação: refazer-me!” (Quilici, 2008, Anais Eletrônicos do V Congresso da ABRACE).

A técnica, sob este ponto de vista, liga-se à noção de eficácia apresentada anteriormente, sendo que sua ação se dá na fronteira entre arte e vida. Ela não se refere somente ao conhecimento profissional, mas ao desenvolvimento da competência de si. A eficácia passa pelo corpo. Não se trata de treiná-lo para servir de veículo da comunicação, mas sim de lhe proporcionar a transformação, a mudança de estados, permitindo, assim, o acesso a outras formas de ser.

A noção de cultivo também se opõe ao diletantismo na arte. Grotowski (apud Wolford, 2001) contrapõe-se firmemente à posição de turista relacionada ao ofício do artista de teatro, entendendo isso como uma abordagem superficial dos métodos para a criação. O oposto do diletantismo é o artista que demora em um método tempo suficiente para torná-lo parte de si mesmo. Esse processo é semelhante àquele em que alguém se torna parte de uma linhagem. Alguém que detém a linhagem de determinada prática se demorou nesta tempo suficiente para alcançar algum resultado a ela ligado. A partir desse momento, passa-se a ser filho de alguém, um filho da linhagem. No caso do ofício do ator, a questão da técnica passa

pela mestria no uso das ferramentas da profissão, mas a ultrapassa. A técnica, nesse sentido, é um meio de constituição da própria identidade e de se relacionar com a tradição teatral.

Conclusão

A definição de *organon* é central para entender a investigação realizada por Grotowski em seus anos finais, problematizando algumas das palavras-chave ligadas a sua prática teatral, destacando-se aqui as noções de técnica e tradição.

Ainda que seja possível inserir Grotowski entre os artistas que trabalharam na fronteira entre teatro e antropologia, partindo da noção de *organon* percebe-se que o modo como ele explora essa relação é singular. Fugindo das abordagens generalizantes, ele foca o indivíduo, e, além disso, sua relação com a tradição afro-caribenha afasta-o de uma visão utilitarista ou daquilo que ele mesmo define como sopa cultural, na qual se misturam, de forma mais ou menos responsável, práticas provenientes de diferentes contextos culturais.

O *organon* é um tipo de instrumento muito preciso, com efeitos específicos sobre o corpo-mente daqueles que entram em contato com ele. Sua ação é tal que, ao ser utilizado sem ser deturpado, ou seja, atentando para os detalhes de seu funcionamento, ao longo do tempo, ele começa a influenciar o executante de um modo particular. Não se deve confundi-lo com um exercício comum, um meio de adquirir habilidades ou de sanar deficiências. O *organon* age no tempo, tratando-se de um mapa mais do que de uma ferramenta. Para que seu efeito surja é necessário que o sujeito se torne permeável à ação do instrumento, de modo que ele guie o praticante no processo de verticalização da energia.

É preciso, portanto, silenciar-se para se tornar disponível à ação do instrumento, de modo que ocorra o que Thomas Richards chama de ação interior. Assim, partindo do trabalho sobre os elementos mais técnicos ligados à execução do *organon* e da relação com seus aspectos mais densos, abre-se a possibilidade do surgimento de um processo de sutilização da energia em direção à consciência. Nesse movimento, o trabalho passa a ocorrer em níveis de experiência mais complexos, envolvendo o indivíduo de maneira integral.

Ainda que o trabalho sobre o *organon* envolva o desenvolvimento da maestria no ofício, seu objetivo central refere-se ao processo de

cultivo de si. Não se trata de se tornar um melhor ator, mas um ser humano melhor. E isso não é uma afirmação moralista. Quando se diz melhor, está-se fazendo referência a um tipo de relação mais atenta com a vida; mais livre, pois menos automatizada; mais consciente daquilo que potencializa ou enfraquece o impulso vital.

Esse trabalho abrange as ferramentas ligadas ao ofício de ator, entretanto, ultrapassa a ideia de instrumentalização ou de consumo, incluindo uma ética de trabalho que compreende todos os aspectos da vida do artista. O trabalho com o *organon* em Grotowski não se separa de sua visão acerca do teatro e do homem. Através dele, Grotowski não busca uma renovação da arte teatral, mas uma contribuição para a formação de homens e mulheres de ação, potencializando sua atenção e sua vida e ultrapassando, assim, a sala de ensaio. Desse modo, o trabalho com o *organon* propõe a flexibilização da fronteira entre arte e vida, apontando para um tipo de preparação do ator que se afasta do utilitarismo e aproxima-se da ideia de produção de modos de existência. Nessa perspectiva, o *organon* propõe a técnica e a tradição como meios de transformação do indivíduo, convidando o atador a responder a pergunta deixada por Grotowski no final de seu texto *Tu es le fils de quelqu'un*: “Tu és um homem?”.

Notas

¹ “Digo expressamente as técnicas corporais, porque é possível fazer a teoria da técnica corporal a partir de um estudo de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas corporais. Entendo por essa palavra as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (Mauss, 1974, p. 211. Grifo meu).

² Extracotidiano é o termo empregado por Eugênio Barba para fazer referência às técnicas corporais ligadas às situações de representação. As técnicas extracotidianas relacionam-se às técnicas corporais cotidianas de modo dialético, não as negando, mas as tensionando. As técnicas extracotidianas diferem, porém, do virtuosismo, uma vez que este não se relaciona, em absoluto, ao uso cotidiano do corpo. Aquelas, ainda que artificiais, visam à enformação do corpo, tornando-o artístico, e não o espanto, como é típico dos virtuosos. As técnicas cotidianas, por sua vez, visam a atender às necessidades primárias, inserindo-se no campo da funcionalidade.

³ These instruments are the outcome of very long practices. One should not only know how to make them, like certain kinds of dances and songs which have a specific effect on the executants, but must know how to utilize them in order not to degrade them, but in order to reach a totality, a fullness (Grotowski, 1997 apud Wolford, 2001, p. 301).

⁴ But if you work with Grotowski in any case, you’ve got to make sure you’re attentive all the time. He really insists [...] that you be present. I mean with everything. For example, if I took on the obligation of even some small daily task, let’s say to buy his newspaper in the morning, and then I forgot, it is not that I could go get it later; I would have to go get it straightaway. So if I forgot the newspaper, and even if I had some excuse, like the fact that the newspaper store was closed for siesta, he would say, ‘Well... go get it anyway’. And in that moment, even though the store was closed, I would go back and either have to find someone who had the newspaper in their house or ring the doorbell of the man who owned the store and convince him to go downstairs and open his store in order to get the newspaper for ‘il professore’... And, of course, this is nothing in comparison with the true practical work. Ten years of this is some kind of work! And this is not a joke, it’s a very practical teaching” (Richards, 2008, p. 22).

Referências

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994. 252 p.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20- 28, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001. 313 p.

FERÁL, Josette. **Teatro, Teoría y Práctica**: más allá de las fronteras. Tradução de Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004. 224 p.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Col. Tópicos. 680 p.

GROTOWSKI, Jerzy. Tu es le Fils d’Qualqu’un. In: WOLFORD, Lisa; SCHECHNER,

- Richard (Org.). **The Grotowski Soucerbook**. New York: Routledge, 2001. P. 294-305.
- HEIDEGGER, Martin. La Pregunta por la Técnica. In: HEIDEGGER, Martin. **Conferencias y Artículos**. Tradução de Eustáquio Barjau. Barcelona: Grafos. 1994. P. 09-37.
- LANGER, Susanne K. **Filosofia em Nova Chave**. Tradução de Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989. 301 p.
- MAUSS, Marcel. Noção de Técnica Corporal In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. s/d. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974. P. 211-233.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004. 210 p.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **A Meditação e a Questão da “Técnica” no Mundo Atual**. Comunicação apresentada no I Colóquio sobre o pensamento japonês promovido pela Fundação Japão, em 28 de Setembro de 2006.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O Treinamento do Ator/performer e a “Inquietude de Si”**. Comunicação apresentada no V congresso da ABRACE, de 28 a 31 de out. de 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios>>. Acesso em: 30 set. 2012.
- RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice: within the workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. New York: Routledge, 2008. 196 p.
- SILVA, Pedro Ivo Ferraz da. Heidegger: técnica e imagem de mundo. **Primeiros Escritos**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 225-235, 2009.
- VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A Mente Incorporada: ciências cognitivas e experiência humana**. Tradução de Maria Rita Secco Hofmeister. Porto Alegre: Artmed, 2003. 293 p.
- VARELA, Francisco J. (Org.). **Buddhism & Science**. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2004. 444 p.
- WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard (Org.). **The Grotowski Soucerbook**. New York: Routledge, 2001.
- WOLFORD, Lisa. **Grotowski's Objective Drama Research**. Jackson: University Press of Mississippi, 1999. 212 p.

Daniel Reis Plá é professor no departamento de artes cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (2002), cursou o mestrado e doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Membro do GT etnocenologia da ABRACE e do GT Performance and Religion da International Federation for Theatre Research (IFTR).
E-mail: dreispla@gmail.com

*Recebido em 01 de outubro de 2012
Aprovado em 15 de dezembro de 2012*