

OLINTO, Lidia; VIEIRA, Brisa. **A perspectiva transcultural dos conceitos de linha orgânica e linha artificial de Jerzy Grotowski**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Universidade Estadual de Campinas; Doutorado; Matteo Bonfitto e Tatiana Motta-Lima; Suzi Sperber; Raquel Scotti Hirson; FAPESP.

Resumo

No texto “Oriente/Ocidente” (1993), Grotowski critica a divisão do Mundo em duas partes: ‘Ocidente’ e ‘Oriente’. Para ele, esse binômio obscurece as profundas diferenças entre as culturas que estariam dentro de cada um destes polos. “Não há um só Oriente, não há um só Ocidente. Existem os orientes e os ocidentes” (*Idem*, p.63). Além disso, essa divisão também seria problemática na medida em que ofuscaria a interinfluência entre Ocidente e Oriente, diálogo este que existiria desde a Antiguidade greco-romana. Grotowski aponta, por exemplo, o caso da América Latina, onde, apesar de sua localização geográfica ‘ocidental’, muitas manifestações populares não poderiam ser classificadas como tipicamente ‘ocidentais’ devido as suas raízes pré-colombianas e/ou africanas. Nessa mesma perspectiva, Grotowski aponta o caso da África. Em qual classificação estariam as manifestações desse continente?

E ao longo do século XX, esse ‘quadro’ vem se tornando ainda mais complexo, devido ao hibridismo cultural observável no trabalho de muitos artistas e grupos; fenômeno que foi denominado “Interculturalismo” (PAVIS, 1996; 2008) ou “Transculturalismo” (FISCHER-LICHTE, 2010).

Dentro deste amplo universo de contaminação mútua, seria menos problemático e mais interessante utilizar a terminologia “linha artificial” e “linha orgânica” de Grotowski (1982 e 1997) para identificar aspectos que caracterizam as diversas e díspares manifestações culturais/estilos artísticos existentes.

Abrangendo não apenas as Artes Cênicas, mas ritos de outras culturas, a linha artificial contempla manifestações/estilos artísticos fundadas em um sistema de signos codificados; já a linha orgânica, por sua vez, a ênfase não estaria nos signos codificados à priori, mas na criação da “linha da vida (...) no processo orgânico do homem” (1982, p.2-3). Como exemplos da linha artificial, aponta-se o Kathakali indiano e a Pantomima europeia; e como exemplo da linha orgânica a técnica de Stanislavski e os rituais do Vodou haitiano. Contudo, Grotowski salienta a existência de algum nível de organicidade em manifestações da linha artificial, e, vice-versa, algum nível de artificialidade em processos orgânicos. Nesse sentido, trata-se de uma conceituação que se dá por uma perspectiva transcultural, uma vez que permite reconhecer certos princípios estruturais de manifestações culturais bem distintas, certos *modus operandi* que transpassam as muitas singularidades regionais.

O objetivo central deste trabalho é apresentar os conceitos de “linha artificial e orgânica” de Grotowski, tendo como referências as palestras dadas em 1982 (Universidade de Roma) e em 1997-1998 (Collège de France), para discutir sua articulação com o Interculturalismo e o Transculturalismo.

Palavras-chave: Grotowski: Transculturalismo: Interculturalismo: Artificialidade: Organicidade.

Abstract

In the article "East/West" (1993), Grotowski criticizes the world division in two parts: 'West' and 'East'. According to him, this binomial overshadows the major differences between the cultures that would be within each of these poles. "There is not only one East, there isn't only one West. There are the Easts and the Wests" (ibid, p. 63). Moreover, this division would also be difficult as far as it would dazzle the inter-influences between West and East as the dialogue would exist since the Greek and Roman Antiquity. Grotowski points out, for instance, the case of Latin America where, besides its 'western' geographical location, many popular expressions, its pre-Columbian and/or African roots, could not be classified as typically 'Western'. In the same perception, Grotowski points the case of Africa. At what categorization would be the expressions of this continent?

And throughout the twentieth century, this 'scenario' is becoming increasingly complex due to the observable cultural hybridity in the work of many groups and artists; phenomenon such as called "Interculturalism" (PAVIS, 1996; 2008) or "Cross-Culturalism" (FISCHER-LICHTE, 2010).

Within this wide universe of mutual contamination, it would be less troublesome and even more interesting to make use of the terminology "artificial line" and "organic line" of Grotowski (1982 and 1997) in order to identify aspects which marks the multiple and uneven existing cultural/styles artistic expressions. As an alternative to the binomial 'West-East', this conceptualization allows us to comprehend some elements that underlie and bring closer artistic manifestations/styles of distinct geographical locations without disregarding, however, the many specificities of each one.

Covering not only the Performing Arts but rites from other cultures, the artificial line contemplates artistic manifestations/styles founded on a system of coded signs; since the organic line, in turn, the emphasis would not be on the codified signs *a priori*, but rather in creating the "life line [...] in the organic man process" (1982, p. 2-3). It could be pointed out, as examples of the artificial line, the Indian Kathakali and the western Pantomime; and as an example of the organic line, we could cite Stanislavski's technique and the Haitian Voodoo rites. Grotowski stresses, however, the existence of some level of organicity in artificial line manifestations, and, vice versa, i.e. some level of artificiality in organic processes. In this regard, it deals with a conceptualization which is given by a cross-cultural perspective, once that it allows to recognize certain structural principles of cultural expressions well distinguished, a certain *modus operandi* that surpass the many regional singularities.

The main objective of this paper is to present the concepts of "artificial and organic line" of Grotowski, having as reference the lectures given in 1982 (University of Rome) and in 1997-1998 (Collège de France), to discuss its relationship with the Interculturalism and Cross-Culturalism.

Keywords: Grotowski: Cross-Culturalism: Interculturalismo: Artificiality: Organicity.

Em seu famoso livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, Said problematiza a divisão do Mundo em duas grandes partes, os chamados 'Ocidente' e 'Oriente'. Para o autor, o Oriente, antes de ser uma localização meramente geográfica, é um conceito-discurso criado nos países do leste europeu a partir do século XVIII. Em consonância com a teoria amplamente debatida de Said, Grotowski, no texto "Oriente/Ocidente", afirma que essa divisão bipolar do Mundo obscurece as profundas diferenças existentes entre culturas que estariam dentro de um mesmo polo, ou do oriental ou do ocidental. "Não há um só Oriente, não há um só Ocidente. Existem os orientes e os ocidentes" (1993, p. 63). Na visão do pesquisador polonês, essa noção também seria problemática na medida em que ofuscaria a interinfluência entre Ocidente e Oriente, diálogo este que existiria desde a Antiguidade greco-romana (ou antes), não permitindo, portanto, se isolar inteiramente esses dois 'mundos'. Por exemplo, Grotowski menciona especulações históricas sobre expedições dos filósofos platônicos à Índia, o que indicaria que o chamado "berço da cultura ocidental" possa não ser tão puramente ocidental.

Além disso, no mesmo texto já citado, Grotowski aponta o caso da América Latina região onde, apesar de sua localização geográfica 'ocidental', muitas manifestações populares de raiz pré-colombiana ou africana não poderiam ser classificadas como tipicamente 'ocidentais', sendo em muitos aspectos mais próximas às manifestações asiáticas, embora com muitas particularidades próprias dessa macro região, e de cada manifestação em particular.

Entretanto, reconhecer a enorme limitação da divisão Oriente-Occidente não implica em ignorar totalmente sua razão de ser, uma vez ela que revela o esforço de se identificar e analisar as inegáveis disparidades existentes entre dois grandes troncos culturais, o euro-americano e o asiático. Dentre as principais diferenças que podem ser identificadas, está o modo como se concebe a relação mente-corpo, e como essa concepção interferiu e interfere no pensamento científico, filosófico e também artístico. Como assinalam Varela, Thompson e Rosch (2003), no chamado 'Oriente' não se conceberia a relação mente-corpo da maneira cindida e dualista como no contexto 'Occidental'; pelo menos não até o século XX, quando muitos pressupostos e paradigmas fortemente presentes até então, irão ser problematizados por pensadores de diversas áreas. Segundo também afirma Yuasa, o dualismo mente-corpo estabelecido por René Descartes teve um papel marcante no desenvolvimento da filosofia moderna e da ciência empírica, enquanto que na tradição oriental mente e corpo são vistos como inseparáveis. Para esse autor, a profunda diferença entre Oriente e Occidente na concepção do ser humano não é somente linguística (Cf. YUASA, 1993, p.9-10). E essas duas maneiras distintas de se encarar a relação mente-corpo mencionadas por Yuasa reverberaram e ainda reverberam de maneira complexa no modo como se dão e são compreendidas as práticas artísticas, e, dentro delas, o trabalho do ator/bailarino/performer.

Dentro das Artes da Cena, no contexto euro-americano, pode-se interpretar como uma influência direta do cartesianismo e seu dualismo mente-corpo a separação entre as subáreas da Dança, Teatro, Circo e etc... E também a tendência, dentro da subárea do Teatro, de se valorizar o texto dramático como elemento centralizador da prática artística, em detrimento dos demais elementos presentes na cena, que passam a ser encarados como 'subordinados ao texto'. Esta caracterização provocou certas especificidades ao trabalho do ator 'ocidental', como por exemplo, o surgimento de noções de "declamação" e "decoro".

Outra forte evidência da presença do dualismo mente-corpo nas Artes Cênicas ocidentais está em certa 'preocupação' voltada para as qualidades de ordem psíquica do desempenho cênico dos atores; questão prática e teórica debatida somente partir do século XVIII e mais evidentemente na virada do século XIX para o século XX. Tendo como base o estudo de Roubine (2003), pensadores século XVIII – como D. Diderot, autor do famoso texto *Paradoxo sobre o Comediante* (2000) – começaram a debater sobre a necessidade (ou não) do ator atingir no momento da cena certa qualidade psíquica em sua atuação, 'algo além' da utilização de gestos 'apropriados' e da declamação 'adequada' dos versos, dentro de um amplo embate centrado na dicotomia 'Sentir' X 'Representar'. Contudo, foi na virada do século XIX para o século XX que esse debate se intensificou, quando se expandiu não só o pensamento teórico, mas principalmente o desenvolvimento de metodologias voltadas para a dimensão psíquica do trabalho cênico. Nesse contexto, destacam-se como pioneiras as propostas de Stanislavski.

Já fora do contexto euro-americano não se pode identificar a mesma preocupação com a dimensão psíquica da atuação, principalmente porque não se conceberia a divisão entre os aspectos mentais e corporais, oriunda desse dualismo 'ocidental'; nem tampouco outras dicotomias e categorizações típicas ocidentais como interno-externo, arte-vida, treinamento-cena, Dança-Teatro-Circo-etc... Como foi explorado por Barba, Savarese, Taviani, Schechner e Grotowski e outros estudos antropológicos, muitos estilos 'orientais' tradicionais – como o *Kabuki*, o *Bunraku*, o *Nô*, o *Topeng*, a Ópera de Pequim, o *Kathakali*, e outros – e também outras manifestações culturais fora dos campos artísticos 'ocidentais', teriam em comum uma outra lógica prática, um *modus operandi* diferente da lógica mimética e dualista das Artes Cênicas euro-americanas. A lógica seria outra, e graças a ela operar-se-iam certos princípios de codificação ou de incorporação e/ou treinamento psicofísico que manteriam o ator-bailarino-performer conectado ao caráter psicofísico de maneira pragmaticamente distante dos modelos hegemônicos 'ocidentais'.

Todavia, ao longo do século XX esse 'quadro' de disparidades mais ou menos reconhecíveis entre Oriente e Ocidente passa a se complexificar de modo exponencial devido à propensão das propostas artísticas à ruptura com os modelos hegemônicos euro-americanos – 'a tradição do novo' – e a consequente valorização de tradições não-ocidentais; aspectos que marcam fortemente o panorama moderno-contemporâneo (vanguardas históricas e tardias). Pode-se dizer que a quebra de paradigmas estéticos e culturais até então predominantes no contexto euro-americano é uma marca do século XX em todos os campos artísticos, como analisaram Otávio Paz, Quilici e muitos outros teóricos.

Dentro desse movimento que caracteriza o século XX, pode ser identificado como uma consequência da oposição à cultura euro-americana, a valorização de tradições não-ocidentais, como as asiáticas, as africanas, pré-colombianas, latino-americanas, sejam elas tradições artísticas ou não. Essa valorização de culturas 'estrangeiras' ou 'primitivas' por parte de muitos artistas foi denominada *Multiculturalismo*, *Interculturalismo* (cf. PAVIS, 1996; 2008) ou *Transculturalismo* (cf. FISCHER-LICHTE, 2010), e também está na base de novos campos de estudos, como os *Estudos da Performance (Performance Theory)*, *Antropologia Teatral e Etnocologia*. Embora historicamente possam ser identificados muitos intercâmbios culturais entre Oriente-Occidente séculos antes do século XX – como, por exemplo, a influência ocidental no surgimento do *Kabuki* japonês no século XVII (FISCHER-LICHTE, 2010, p.2) – esse intercâmbio cultural se intensifica no período moderno e contemporâneo, graças à ampliação dos meios de comunicação e transporte, e ao fenômeno da globalização, como analisou Fischer-Lichte (2010). Muitos artistas europeus passaram a se inspirar em modelos performativos 'não-ocidentais', como também a estabelecer um diálogo conceitual com o pensamento filosófico-religioso de culturas 'não-ocidentais'. Dentre esses artistas, estão: Meierhold, Craig, Artaud, Brecht, Brook, Mnouchkine, Schechner, Grotowski, Barba, Bob Wilson, dentre outros. "Neste sentido – afirma Quilici – a ruptura com uma determinada tradição se apoiou também no desejo de estabelecer diálogo com outras, num trabalho quase arqueológico, buscando-se uma renovação das perspectivas sobre a arte, a cultura e o homem." (2015, p.44-45).

Dentro deste contexto global de problematização de paradigmas e de intensificação dos intercâmbios culturais, sem dúvida Grotowski e seu *Teatro Laboratório*, e depois seu *Workcenter*, desempenharam um papel de destaque, tanto na realização de pesquisas práticas, quanto nas discussões teóricas travadas a partir destas pesquisas práticas. Nas décadas de sessenta e setenta, as 'inovações' metodológicas e estéticas propostas pelo diretor polonês e seu grupo foram divulgadas internacionalmente, graças principalmente à publicação do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, que se tornou uma espécie de "bíblia do teatro moderno", uma fonte de inspiração não só para aquela geração, mas também para as posteriores (cf. OSINSKI, 1979; KUMIEGA, 1985 e FLASZEN, 2015). E, nas décadas de oitenta e noventa, devido as suas pesquisas transculturais e os debates que fomentou no âmbito da Antropologia Cultural Grotowski continuou a ocupar papel de destaque.

Todavia, da herança teórico-prática deixada por Grotowski, permanecem ainda pouco conhecidas e discutidas as palestras proferidas na Universidade de Roma em 1982 e no Collège de France entre 1997 e 1998, já

que a publicação da transcrição destas palestras permanece inédita. Nelas, Grotowski introduz a noção de “linha artificial e linha orgânica”.

A distinção entre linha orgânica e artificial é um dos fios condutores que perpassam tanto as aulas de 82 como as de 97-98, dentro de uma análise panorâmica que abrange não apenas manifestações socialmente consideradas como artísticas, mas também ritos e outros fenômenos culturais, que reunidos com os estilos artísticos formariam as artes performativas.

A linha artificial contempla as manifestações fundadas em sistemas de signos codificados previamente, isto é, aquelas em que predomina a composição de signos ordenados em sequências em que não há uma continuidade, um fluxo contínuo. Os movimentos/posições/ações são executados em *stacatto*, mesmo que isso ocorra de maneira extremamente rápida e/ou sutil, sendo as paradas entre posições quase imperceptíveis algumas vezes. Outra característica da linha artificial é que os movimentos/signos/ações nascem da periferia do corpo (rosto, mãos e pernas) e não no centro do corpo. Cita-se como exemplo da linha artificial, a *Ópera de Pequim*, o *Kathakali*, o *Nô*, a *Pantomima* e os espetáculos de Brecht. Grotowski ressalta que o termo ‘artificial’ aqui aplicado não tem nenhuma conotação negativa, lembrando, inclusive, que não por acaso este termo tem a mesma origem etimológica da palavra ‘arte’.

Já na linha orgânica, por sua vez, a ênfase não estaria nos signos codificados à priori, e sim no processo conduzido por impulsos em um fluxo contínuo de movimentos/ações, ou nas suas palavras: na “linha da vida (...) no processo orgânico do homem” (1982, p.2-3). Como exemplos da linha orgânica temos a técnica de Stanislavski e os rituais do Vodou haitiano, do Candomblé, dentre outros.

Contudo, é importante não encarar essa divisão de modo dicotômico e superficial, pois, como adverte Grotowski sempre há algum nível de organicidade em manifestações da linha artificial, e, vice-versa, algum nível de artificialidade em processos orgânicos. Nesse sentido, a grande diferença estaria nas fases e na predominância de cada aspecto em cada uma das linhas, ou nas suas palavras, “a diferença entre o caminho orgânico e o artificial, no sentido da composição, é, na verdade, a diferença entre aquilo que está no primeiro plano e no segundo plano” (1997, p.34). Assim, na linha artificial, a estrutura, a composição é um aspecto mais explícito, mais evidente, sendo a organicidade um aspecto implícito, subterrâneo e somente desenvolvido em estágio avançado de treinamento dentro de um determinado estilo/manifestação. Como exemplo, Grotowski cita a *Ópera de Pequim*, na qual a partitura é fixada e recebida de outras gerações. Mas o ator, principalmente em um grau avançado de maestria, executa a partitura que recebeu com engajamento pessoal que provoca a alteração de pequenos detalhes, e inevitavelmente acaba acionando um tipo específico de improvisação dentro da estrutura. Estas pequenas mudanças de tônus, de ordem e de ritmo fazem com que essa partitura herdada tenha um élan, uma espécie de energia vital que conecta e ‘dá vida’ aos signos previamente conhecidos e codificados. E, na linha orgânica, a artificialidade também se faz presente só que de modo menos evidente. Por exemplo, no processo de possessão do Vodou e outras manifestações africanas e afrodescendentes, o comportamento segue certos padrões, certo códigos psicofísicos e uma estrutura também elaborada há gerações. Nesse sentido, a improvisação e a

espontaneidade nesses rituais são apenas aparentes, pelo menos, dentro de um sentido primeiro da noção de espontaneidade.

A grande importância dessa diferenciação entre as linhas é propiciar a análise de qualquer manifestação dentro dessa ótica específica, sendo, portanto, um conceito transcultural, uma vez que permite reconhecer certos princípios estruturais de manifestações culturais bem diferentes entre si, certos *modus operandi* que transpassam as muitas singularidades regionais. Não se trata apenas de localizar qual aspecto estaria no primeiro ou no segundo plano ou de colocar as múltiplas manifestações performativas em dois grandes 'sacos', metaforicamente falando. Acreditamos que esta divisão entre as duas linhas sirva como uma espécie de questão-problema através da qual surge um grupo de especificidades diretamente ligado à atuação do ator/bailarino/*performer*. Essa conceituação como alternativa ao binômio "ocidental-oriental" permite compreender alguns elementos que perpassam e aproximam manifestações/estilos artísticos de localizações geográficas distintas, sem, no entanto, ignorar as muitas particularidades sócio-político-econômicas de cada uma.

Rustom Bharucha, apoiado na corrente de pensamento pós-colonial e trazendo esse pensamento para o campo das Artes Cênicas, critica o Interculturalismo no teatro de Antonin Artaud, Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Richard Schechner e Peter Brook. Segundo o autor indiano, a apropriação do teatro oriental, especificamente das tradições indianas, sem uma devida contextualização histórica levou a uma mistificação do oriente, a um modo redutor de olhar fenômenos culturais complexos e distintos entre si, a uma homogeneização da experiência cultural e a construção de uma argumentação aproximativa entre culturas sem uma fundamentação concreta.

A crítica de Bharucha no caso de Grotowski dirige-se a sua pesquisa prática, especificamente a apropriação da Yoga e do pensamento hindu nas fases teatral e parateatral e também a pesquisa transcultural no Teatro das Fontes. Essa crítica poderia ser rebatida discutindo-se possíveis vantagens existentes em se deslocar certas práticas performativas para outros territórios, como o fez Mencarelli (2013, p.132-143).

Entretanto, a crítica de Bharucha, a nosso ver, não seria pertinente à análise teórica feita nas palestras de 82 e 97-98. Nessas palestras, através da análise minuciosa de diversos exemplos que pertenceriam tanto à linha orgânica como à artificial, percebemos claramente um esforço em considerar justamente as especificidades de cada manifestação performativa (ritual e/ou artística). Assim, na análise de uma manifestação cultural, a distinção entre linha orgânica e artificial articulada com a noção de *Mind-structure* oferece a possibilidade de se levar em consideração a conjuntura sócio-política-econômica em que determinada manifestação está inserida, e também de se relativizar o ponto de vista do observador, que passa a ter que ponderar as diferenças culturais que estruturam seu próprio pensamento.

Referências bibliográficas

BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture**. Londres e Nova York: Routledge, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o Comediante**. Tradução J. Guinsburg. Obras II. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika. "Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between". In: **Theater Kulturen**. Berlim: revista eletrônica, 2010, p.1-12.

GROTOWSKI, Jerzy. "Oriente/Ocidente". In: **Máscara** – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia Cidade do México: Ed. Escenologia, 1993, ano 3, n. 11-12. p. 62-

_____. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

_____. Palestras na Universidade de Roma, 1982. (texto não publicado)

ISAACSSON, Marta. “Os Desafios da Arte do Ator”. In: **CENA**, ano 3, n. 3. Porto Alegre: Dep. de Arte Dramática da UFRGS, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Mapas e caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, 2013, p. 101-112.

PAVIS, Patrice. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUILICI, Cassiano. **O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si**. São Paulo: Annablume, 2015.

PAVIS, Patrice. **The Intercultural Performance Reader**. New York and London: Routledge Press, 1996, p.41-50.

ROOSE-EVANS. **Experimental Theatre**. London: Routledge & Kegan Paul, 1989.

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos**. 2014. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2014.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VARELA, F.J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

YUASA, Yasuo. **The Body, self-cultivation, and ki-energy**. New York: State University of New York, 1993.