

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

**De Ressonadores a Vibradores de Grotowski: renomear o conhecido
para conhecer o novo.**

Sandra Parra Furlanete¹

Resumo: A partir de colocação de J-J. Roubine, em *A Arte do Ator* sobre o trabalho de Grotowski, onde afirma que “os ressonadores são metafóricos”, propomos que, para a real compreensão do trabalho de Grotowski, será preciso, antes de tudo, mudar a designação universalmente divulgada de “ressonadores de Grotowski” para “vibradores de Grotowski”. Nossa contribuição para tal será feita a partir das ciências cognitivas, que nos permitem compreender que metáforas e imagens mentais não são algo que possa ser relegado àquilo que se considera como puramente psicológico - ou seja, existente num plano “mental” desconectado do corpo físico (concepção oriunda do ponto de vista dualista, que considera corpo e mente como entidades separadas, independentes uma da outra).

Palavras-chave: Grotowski, ressonadores, metáfora.

Abstract: Starting from placement of J-J. Roubine, in *A Arte do Ator* on the work of Grotowski, where affirms that "resonators are metaphorical", we propose that, for to real understanding of Grotowski's work, it will be necessary, before everything, to change the designation universally published of "resonators of Grotowski" for "vibrators of Grotowski". Our contribution for such will be made starting from the cognitive sciences, that allow us to understand that metaphors and mental images are not something to be relegated to what is considered as purely psychological - in other words, existent in a disconnected "mental" plan of the physical body (conception originating from the dualist point of view, that considers body and mind as separate entities, independent one of the other).

Key-words: Grotowski, resonators, metaphor.

Jean-Jacques Roubine, importante crítico e historiador do teatro ocidental, em seu livro *A Arte do Ator*, refere-se ao trabalho vocal de Grotowski nos seguintes termos:

A teoria grotowskiana dos ressonadores não tem nenhuma validade científica. Ela traduz, de modo metafórico, uma realidade de experiência: o ator tem a sensação de que, de acordo com o impulso dado à coluna de ar que ele inspira ou expira, a

¹ Professora de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP; mestranda em Artes pela UFMG, bacharel em Comunicação das Artes do Corpo – PUC-SP.

sua voz passa por uma determinada parte do seu corpo que age como um amplificador e como um fator de colorido. [ROUBINE, 2002: 23.]

Para discutir essa colocação, começaremos por analisar os relatos de trabalho do próprio Grotowski.

À época em que foram escritos os textos de *Em Busca de um Teatro Pobre* [1992], Grotowski afirmava poderem ser desenvolvidos um número praticamente infinito de ressonadores pelo corpo do ator, dependendo do controle que este tivesse capacidade de exercer sobre seu corpo. Temos, no entanto, no subcapítulo “Caixas de ressonância” do artigo *O Treinamento do Ator (1959-1962)*, a seguinte nota:

O termo ‘caixa de ressonância’ é puramente convencional. Do ponto de vista científico, não está provado que a pressão subjetiva da inspiração de ar para uma determinada parte do corpo (criando assim uma vibração externa no local) faça com que essa área funcione objetivamente como uma caixa de ressonância. Contudo, é inegável que essa pressão subjetiva, juntamente com seu sintoma óbvio (a vibração), modifica a voz e seu poder de emissão. [GROTOWSKI, 1992: 126]

Pode-se ver que há aqui, nesse ponto do trabalho de Grotowski, certa confusão entre *vibração* e *ressonância* vocal. De maneira esquemática, podemos dizer que vibração diz respeito ao fenômeno físico da produção da voz em si e sua conseqüente agitação das moléculas do ar atmosférico – o que faz com que a percebamos como som. A ressonância, por sua vez, pode ser entendida como a intensificação do tom fundamental ou de alguns harmônicos da voz, que ocorre nos “ressonadores” – pavilhão faringobucal, fossas nasais e seios da face.

Dessa forma, podemos dizer que, ainda que ambos os fenômenos sejam indissociáveis no ato da produção da voz humana, são ainda assim fenômenos distintos, com funções distintas. A ressonância, de fato, só pode ocorrer em regiões muito específicas do corpo humano; já a vibração pode atingir, por encadeamento de impulsos mecânicos (ou seja, uma partícula é movimentada e transmite seu movimento para a próxima, e para a próxima, e assim sucessivamente), tanto um largo círculo do ar atmosférico à nossa volta (atingindo assim os ouvidos daqueles que nos cercam) como todas as partículas do nosso corpo – ou seja: nosso corpo inteiro, ou qualquer parte específica dele.

Nesse sentido, o próprio Grotowski, em textos posteriores, corrigiu essa pequena distorção. Em seu texto *La Voce* ele pontua que, na verdade, “a palavra vibrador é mais exata

porque, do ponto de vista da precisão científica, não existe esse tipo de ressonadores [distribuídos pelo corpo]” [GROTOWSKI, 1969: 171. tradução nossa]. Mais adiante, ele afirma de forma categórica que

Muito freqüentemente as pessoas que já ouviram falar de vibração – a partir de algumas histórias contadas por outros – pensam que se trata de um fenômeno sugestivo. Não. É, de fato, uma vibração física. Mesmo no abdômen – e é por isso que não falamos de “ressonadores”, porque no abdômen, cientificamente falando, um ressonador é impossível. Não há ossos. Ainda assim, há uma vibração. Se se usa o vibrador do abdômen, a carne vibra naquele ponto. [GROTOWSKI, 1969: 173. tradução nossa; grifo nosso.]

Assim, para um melhor entendimento da proposta de Grotowski, seria necessário, antes de tudo, que mudássemos a designação amplamente conhecida de “ressonadores de Grotowski” – disseminada principalmente graças à publicação em larga escala, por todo o mundo, do livro *Em Busca de um Teatro Pobre* – para a de “vibradores de Grotowski” – menos familiar, já que oriunda de textos posteriores, menos divulgados, mas muito mais próxima do fato real, e portanto mais capaz de orientar em um sentido efetivo o trabalho dos pesquisadores que pretendam conhecer e/ ou realizar esse trabalho.

Um outro aspecto importante a ser discutido é a questão da *metáfora*.

No senso comum (aquele traduzido, em geral, pelas gramáticas e dicionários), temos que *metáfora* é uma figura de linguagem – mais especificamente, uma figura de palavra – que estabelece uma comparação por meio de similitude; consiste em designar um objeto ou uma qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade. Estabelece-se aí uma relação de semelhança, de transposição das características de uma coisa para outra, dentro do emprego figurado, simbólico da palavra. Por exemplo: “João é de ferro!”, querendo dizer que “João é forte como o ferro” – e não que ele seja realmente feito desse material. Ou, como afirma Mattoso Câmara, “é a transferência de um termo para um âmbito de significação que não é o seu; não se fundamenta numa relação objetiva, mas, sim, numa relação toda subjetiva” [apud NICOLA; INFANTE, 1990: 442].

A esse ponto de vista, iremos contrapor o de Lakoff e Johnson, cujos estudos sobre metáfora, que tomaremos como referência nesse ponto do nosso trabalho, inserem-se dentro do campo da *lingüística cognitiva*, e surgem num contexto de ruptura paradigmática

que põe em crise o enfoque objetivista da metáfora; essa mudança de paradigmas rompe com a tradição retórica iniciada com Aristóteles:

Na tradição retórica, a metáfora era (e ainda é) considerada um fenômeno de linguagem apenas, ou seja, um ornamento lingüístico, sem nenhum valor cognitivo. Era considerada um desvio da linguagem usual e própria de linguagens especiais, como a poética e a persuasiva. Além disso, o uso da metáfora era indesejável no discurso científico, que deveria se utilizar da linguagem literal, considerada, então, clara, precisa e determinada. Nessa visão, portanto, a ciência se fazia com a razão e o literal, enquanto a poesia se fazia com a imaginação e a metáfora. [ZANOTTO ET AL., 2002: 11]

Esta visão, segundo Lakoff e Johnson, se justifica pelo “mito do objetivismo” – termo genérico que, para esses autores, engloba

o racionalismo cartesiano, o empirismo, a filosofia kantiana, o positivismo lógico etc. Em suma, todas as correntes da filosofia ocidental que assumem ser possível o acesso a verdades absolutas e incondicionais sobre o mundo objetivo e que entendem a linguagem como mero espelho da linguagem objetiva. Nesse contexto, a metáfora e outras espécies de linguagem figurada deveriam ser sempre evitadas quando se pretendesse falar objetivamente. [ZANOTTO ET AL., 2002: 11]

Esse novo modo de ver a metáfora, desenvolvido por Lakoff e Johnson, está inserido em uma mudança paradigmática muito mais ampla, que a partir da década de 1970 põe em cheque todo o sistema de pensamento objetivista – segundo o qual se poderia ter acesso a verdades absolutas e incondicionais sobre o mundo, seja por meio da razão, seja por meio da percepção sensorial. O novo paradigma, chamado de *relativista*, tem como idéia central o fato de que a cognição é resultado de uma construção mental, que emerge da interação da informação com o seu contexto; ou seja, o mundo objetivo não é diretamente acessível, mas sim construído a partir de influências restritivas do conhecimento humano. Dentro desse contexto, também a noção de “figuras de linguagem” sofre uma séria revisão, mudando do status de uma simples figura de retórica para o de uma operação cognitiva fundamental – metáforas não são “desvios da linguagem cotidiana”, mas sim um componente essencial do modo como conceptualizamos o mundo.

Dizemos que a metáfora é uma *operação cognitiva do pensamento* no sentido de que elas traduzem nossa forma de pensar e de agir sobre determinado assunto; vivemos

imersos nelas, sem nos darmos conta disso, e guiamos nossos pensamentos de acordo com um determinado universo de referências, os quais elas traduzem em palavras.

Um exemplo marcante disso, trazido à tona por Lakoff e Johnson [2002], é o enunciado *Discussão é Guerra* – o modo como nos referimos a uma discussão, as palavras que utilizamos para nos referirmos a ela, traduzem isso da seguinte forma:

- *Suas afirmações são indefensáveis.*
 - *Suas críticas foram direto ao alvo.*
 - *Eu nunca venci numa discussão.*
- (...) *Se nós a concebemos assim, agiremos de forma coerente com essa concepção, ou seja, na discussão haverá uma disputa pelo poder e haverá vencedores e vencidos. [ZANOTTO ET AL., 2002: 20]*

Se, por exemplo, observarmos uma outra cultura, onde uma discussão não implique em atacar ou defender, em ganhar território ou não, em que não haja ganhadores ou perdedores, provavelmente não conseguiríamos perceber isso como uma discussão, realmente, mas como uma “outra coisa”, à qual talvez não conseguíssemos nomear. “A metáfora não está meramente nas palavras que usamos (...). Falamos sobre discussão dessa maneira porque a concebemos assim – e agimos de acordo com o modo como concebemos as coisas” [LAKOFF; JOHNSON, 2002: 48].

É nesse sentido que os autores afirmam que “a metáfora não é somente uma questão de linguagem, isto é, de meras palavras. (...) os *processos de pensamento* são em grande parte metafóricos. Isto é o que queremos dizer quando afirmamos que o sistema conceptual humano é metaforicamente estruturado e definido” [LAKOFF; JOHNSON, 2002: 48]. Ou seja, no sentido em que as metáforas são realmente um modo de compreender e experienciar uma coisa em termos de outra, os conceitos sob os quais vivemos, agimos, criamos são regidos por metáforas fundamentais das quais, em geral, temos pouca consciência, devido ao hábito pela convivência, ou pela imposição ideológica que sofremos, muitas vezes, sob a forma do “é assim que as coisas são/ devem ser”. A metáfora é um conceito ou um sistema de conceitos; a linguagem é o *mapeamento* desses conceitos. E se as metáforas conceptuais nos mostram como uma determinada cultura pensa e age, elas também nos indicam como os artistas podem fazer uso criativo delas. Entender essa questão nos chama a atenção para o fato de que o modo como vemos/ nos referimos às coisas já estão tão convencionalizados “que fica difícil imaginar que esse modo de pensar possa não corresponder à realidade” [LAKOFF; JOHNSON, 2002: 55].

Um conceito metafórico corresponde a uma experiência. Essas *gestalts experienciais* – ou seja, formas reconhecíveis de experiências que vivenciamos – são estruturadas a partir de experiências humanas recorrentes, e essas experiências são consideradas, pelos autores, como sendo *naturais*, no sentido de surgirem sempre a partir de:

Nossos corpos (aparato perceptual e motor, capacidades mentais, aparato emocional etc.);

Nossas interações com o ambiente físico (mover-se, manipular objetos, comer etc.);

Nossas interações com outras pessoas em nossa cultura (em termos de instituições sociais, políticas, econômicas e religiosas).

Em outras palavras, esses tipos naturais de experiência são produtos da natureza humana. Algumas podem ser universais, enquanto outras podem variar de cultura para cultura. [LAKOFF; JOHNSON, 2002: 208]

Assim, como nos apontam Zanotto et alli [2002: 22], o enfoque proposto pelos autores também derruba a dicotomia entre corpo e mente, já que todas as nossas metáforas conceptuais tomam como referências as nossas próprias experiências corporais.

O que nos remete ao caso específico do trabalho de Grotowski: se, segundo os autores, “tendemos a estruturar os conceitos menos concretos e inerentemente mais vagos (como aqueles para expressar emoções) em termos de conceitos mais concretos, os quais são delineados claramente em nossa experiência” [LAKOFF; JOHNSON, 2002: 201], podemos dizer que o mesmo se aplica à criação artística. Esta pode ser uma entrada para tentarmos compreender por que Grotowski cria determinados termos para o seu trabalho, como “corpo-vida”, “corpo-memória”, “Ato”, “encontro”, “Arte Como Veículo” etc. – não porque esses nomes signifiquem algo *per si*, mas porque remetem, metaforicamente, a algo que vivenciamos; assim criamos uma compreensão imediata sobre aquilo que foi metaforizado, e podemos ao mesmo tempo discuti-lo, categorizá-lo, criar idéias sobre ele.

Uma das maiores dificuldades de Grotowski foi a de tentar discorrer sobre o seu trabalho de integração entre corpo/ mente no trabalho do ator tendo de lidar com uma linguagem como a nossa (do ramo indo-europeu), que é estruturada dualisticamente – não temos, por exemplo, uma palavra consensual que indique esse todo integrado “corpo/ mente”. Podemos então entender que os termos criados por ele são, mais do que “recursos poéticos” destinados a inspirar a ação dos atores, metáforas conceptuais que procuram dar conta de traduzir para a experiência concreta algo sobre o qual ainda não temos palavras específicas para descrever.

Na análise dessa questão, é preciso nunca perder de vista que *metáforas são parciais*: elas iluminam determinados aspectos de uma questão, enquanto mantêm outros na sombra. Quando optamos por uma metáfora, ou concordamos com ela, os aspectos que ela ilumina são aqueles que nos interessam, por algum motivo: porque concorda com o sistema social vigente (em qualquer escala: pessoal, familiar, política etc.) e nos integra a ele; ou porque discorda dele, deixando então claro que tomaremos caminhos diferentes, ou que teremos de fazê-lo, em algum momento.

Sabemos que o ser humano é um ser grupal, social por natureza; desde os primórdios da civilização, o homem se organiza em grupos para otimizar sua segurança, sua sobrevivência, sua continuidade – esta é a herança genética dos mais bem adaptados, que trazemos conosco até hoje. E sabemos também que, para sobrevivermos em sociedade, foi necessário criarmos regras comuns, seguidas por toda a comunidade. Com o passar do tempo, as comunidades foram crescendo, as relações foram se tornando mais complexas, e conseqüentemente as regras foram se complexificando também.

Muitas dessas regras sociais, tácitas ou expressas, são enunciadas de forma metafórica – da forma como vimos descrevendo até aqui. E, tal como colocam Lakoff e Johnson [2002: 257 e ss.], “as pessoas que detêm o poder, seja na política doméstica, seja na interação do dia-a-dia, conseguem impor suas metáforas”. E isso tem implicações bastante consideráveis, se levarmos em consideração que as metáforas sob as quais/ com as quais vivemos determinam nossas ações.

Se nos detivermos, por exemplo, sobre a metáfora *O Corpo é o Instrumento do Ator*, tão comumente utilizada nos dias de hoje, perceberemos que ela reforça uma postura dualista – pois é sempre necessário um “alguém” que manipule o “instrumento”, o que implica em um *eu incorpóreo*, destacado e independente do corpo físico, que poderia dominá-lo e manipulá-lo à sua vontade. Essa expressão também traz a idéia de que o corpo seria uma estrutura de limites claros, definidos, portanto de possibilidades limitadas e apreensíveis através de um trabalho técnico analítico – tal como acontece com qualquer outro instrumento: um piano ou um violão, mas também um martelo, uma bola, uma faca de cozinha... No entanto, sabemos que o corpo é uma estrutura dinâmica, mutável, cujos conhecimentos e possibilidades não serão jamais totalmente apreensíveis pela mente racional, já que grande parte desse conhecimento faz parte do âmbito da percepção não-consciente. Assim, a idéia de que *o corpo é um instrumento*, pela promessa de domínio total que traz embutida em si, só poderá gerar insatisfação e frustração constantes; e, ao mesmo tempo,

alimenta uma postura tecnicista em relação ao aprendizado e à criação, reforçando então o próprio sistema que a gerou.

Dentro desse ponto de vista, justifica-se completamente que Grotowski tenha criado metáforas específicas para um trabalho que propunha novas abordagens estéticas, técnicas, criativas – pois também podemos criar novas metáforas, fora do padrão conceptual comum da nossa cultura. Dada a parcialidade inerente à construção de uma metáfora, criar novas metáforas (tal como *teatro é encontro*) não só implica num posicionamento conceitual e político em relação a um sistema vigente, como também nos obriga a enxergar um assunto que se considere bem conhecido por outros ângulos, e nos faz ver aspectos que o hábito com as estruturas antigas nos escondia. Assim, um artista pode criar metáforas novas para novos trabalhos, sempre que se veja sem saída, bloqueado pelos próprios elementos que tenha em mãos. Se essa nova metáfora perdurarão como “uma nova maneira de se entender o Teatro”, ou se servirá para um pequeno momento pontual, dentro de um trabalho em específico, só a ação e seu diálogo efetivo com o nosso tempo e o nosso mundo poderá dizê-lo.

Referências

- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. 4º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *La Voce* – conferência para estagiários estrangeiros do Teatro Laboratório de Wroclaw (maio de 1969). Publicado como *La Voix* em “Le Théâtre” (revista dirigida por Arrabal), n. 1, 1971.
- HOUAISS. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. versão 1.0. Instituto Antônio Houaiss/ Editora Objetiva, dezembro de 2001.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase – como a música capta nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Campinas, SP/ São Paulo: Mercado de Letras/ Educ, 2002.
- NICOLA, José de; INFANTE, Ulisses. *Gramática Contemporânea da Língua Portuguesa*. São Paulo: Scipione, 1990.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ZANOTTO, Mara Sophia et alli. “Apresentação à Edição Brasileira”. in: LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Campinas, SP/ São Paulo: Mercado de Letras/ Educ, 2002.