

O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais

Cassiano Sydow Quilici¹

Resumo

O artigo aborda o treinamento do ator/performer retomando e ampliando conceito do “trabalho sobre si”.

Para tanto, estabeleço um diálogo com o conceito de *shugyo* (cultivo), proveniente da tradição budista.

PALAVRAS-CHAVE: Treinamento, ator/performer, trabalho sobre si, *shugyo*, budismo.

Abstract

The article discusses the training of the actor / performer rethinking the concept of "work on oneself."

Therefore, I establish a dialogue with the concept of *shugyo* (culture), from the Buddhist tradition.

KEYWORDS: Training, actor/performer, work on oneself, *shugyo*, Buddhism.

¹ Professor livre docente do Instituto de Artes da Unicamp, na graduação e pós-graduação em Artes Cênicas. Professor do curso de Artes do Corpo da PUC-SP. Autor do livro Antonin Artaud: Teatro e Ritual – Ed. Annablume 2004 - e diversas publicações na área.

I - O treinamento do ator tem sido objeto de inúmeras problematizações no teatro contemporâneo. A existência de um panorama extremamente diversificado de linguagens e possibilidades criativas para cena, em que a maior parte das convenções que fundavam o chamado “teatro dramático ocidental” são colocadas em cheque, trazem também uma instabilidade para o campo das pedagogias do ator, tornando-o aberto a uma série de novas investigações. De maneira geral, parece que as técnicas que visam à aquisição de habilidades ligadas a uma estética específica tornam-se muito limitadas diante das questões colocadas pela cena atual. O ator interessado em formar-se como um “bom intérprete de personagens”, mesmo não se limitando ao naturalismo e realismo, não estará necessariamente preparado para enfrentar os desafios de encenações e dramaturgias que operem com a desconstrução de paradigmas teatrais e que questionem a própria função da arte na sociedade atual.² Resta então a pergunta sobre o tipo de formação adequada ao ator que quer dialogar, criticamente inclusive, com a situação contemporânea.

Inicialmente, é preciso reconhecer que, mesmo nos métodos de ator mais consolidados, sempre existiu espaço para o questionamento das técnicas como mero processo de adestramento numa linguagem. Todos os grandes artistas pedagogos do século XX (Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski etc) entendiam a formação do artista do palco como um caminho que implica em transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual. Para tanto, a construção de muitas pedagogias se fez também através do diálogo com diferentes campos de conhecimento, incluindo aí a releitura de informações advindas de outras tradições artísticas e culturais.

Já em Stanislavski, o desempenho cêni-

co estava ancorado no “trabalho do ator sobre si mesmo”, voltado ao desenvolvimento do “estado criativo” que alimentaria a atividade teatral. Falar num estado psicofísico propício à criação significava abordar o ofício do ator numa perspectiva ampla, envolvendo a mobilização de um “poder ser criativo” do homem, que se realizaria no palco. O ator é um sujeito que deve agir sobre si mesmo, transformando sua relação com o corpo e a subjetividade (memória, emoções, sensações, imaginação, vontade etc). Na construção das estratégias práticas que pudessem orientar seus alunos nesse processo, Stanislavski se defrontou com problemas mais abrangentes, como o do dualismo entre mente e corpo que atravessa boa parte da herança cultural ocidental.

Nesse sentido, o mestre russo foi levado a mobilizar recursos teóricos que estavam ao seu alcance, tais como informações sobre os trabalhos do psicólogo T. A. Ribot (1839-1916) e algumas ideias sobre a prática do Yoga, que circulavam em certos ambientes da Rússia. Zarrilli (2009), apoiado nas investigações de Sharon Carnicke, Willian Wegner e R. Andrew White, nos mostra que conceitos como os de *prana* e as abordagens que o Yoga faz dos temas da concentração e da atenção tiveram um papel significativa na elaboração do “sistema”, importância esta posteriormente minimizada, pelo regime soviético e pela leitura americana de Stanislavski. Depreende-se daí que o conceito de “trabalho do ator sobre si mesmo” criou um campo de pesquisa de conhecimentos e práticas advindos de distintos contextos culturais, conectando o treinamento do ator com problemas mais amplos, ligados às transformações do artista enquanto sujeito, processo esse entendido como base do ato criativo.

De certa forma, tal ideia pôde se transfigurar e se aprofundar na medida em que o trabalho do ator se aproximou da arte da performance. A conexão entre essas áreas aparece explicitamente, por exemplo, na última fase da pesquisa de Jerzy Grotowski. Como se sabe, o “performer arcaico” grotowskiano se desvincula das matrizes ficcionais da dramaturgia convencional

² Existem diversas formas de caracterizar as tendências predominantes no chamado “teatro contemporâneo”. Apoiamo-nos aqui, momentaneamente, nos conhecidos com ceitos de “teatro pós-dramático” de H.T. Lehmann e de “teatro performativo” de Josette Féral.

para fundar sua pesquisa num processo de transformação pessoal que se articula na criação de “ações”. Tais procedimentos baseiam-se numa ampla mobilização de procedimentos artísticos, culturais, rituais, agenciados de diferentes fontes “tradicionais”³ e recriados para esse novo contexto. Nesse sentido, intensifica-se o diálogo intercultural como recurso fundamental na criação de estratégias de treinamento. Mas o que quero ressaltar aqui é certo deslocamento do interesse pelas técnicas especificamente teatrais (do *Nô*, *Kathakali*, teatro balinês, ópera de Pequim etc) para a pesquisa de práticas rituais, religiosas, marciais, meditativas etc. O foco da investigação intercultural recai agora no que pode ser chamado de “técnicas de si”,⁴ ou seja, procedimentos que visam promover mudanças substanciais nos modos de percepção e de consciência, que, no trabalho de Grotowski formam o eixo das “ações” performáticas.

A ideia de que a ação artística deva partir de dispositivos capazes de modificar a qualidade e a intensidade dos estados do corpo-mente do artista, gerando a partir daí algum tipo de vínculo comunicativo com o público, atravessa também o trabalho de importantes artistas da performance, como Marina Abramovic, Joseph Beuys, John Cage, Meredith Monk entre outros. Da mesma forma, são comuns entre estes artistas as utilizações de técnicas e exercícios advindos de tradições espirituais diversas (zen, budismo tibetano, práticas arcaicas etc). Na medida em que a arte performática e parte do teatro contemporâneo toma um distanciamento mais radical da própria noção de espetáculo, compreendendo-se mais como um “acontecimento” modificador da qualidade de consciência, a discussão dos procedimentos criativos e treinamentos tende a abrir-se para campos de

conhecimento distintos da área artística *strictu sensu*.

Mesmo no teatro contemporâneo que procura manter-se dentro dos limites das realizações do palco são presentes as contaminações dessas questões, seja no âmbito da preparação dos atores, seja nos processos criativos. Daí o crescimento das pesquisas, inclusive no Brasil, voltadas ao uso de métodos das artes marciais (tai chi, ai ki dô etc), Yoga, práticas meditativas e contemplativas, sistemas de educação corporal (sei tai hô, educação somática) e técnicas psicofísicas de caráter mais experimental. Talvez tal tendência, expresse, entre outras coisas, uma tentativa de se aprofundar estratégias de treinamento não tão identificadas com linguagens artísticas específicas, apostando, sobretudo, na ideia da transformação dos modos de percepção e de relação com o mundo, enquanto base de um processo criativo que se desdobra posteriormente em estratégias comunicativas e formas públicas de intervenção.

II - Certamente, estamos em melhores condições do que Stanislavski para investigar práticas tradicionais de treinamento que possam nos fornecer elementos importantes na investigação das relações corpo-mente, das qualidades dos estados de consciência e do desenvolvimento da atenção e da concentração. Se ainda existe na cultura contemporânea o clima mistificador dos “ocultismos”, como na Rússia do final do século XIX, é inegável também que o Ocidente hoje conta com um acesso muito maior a mestres qualificados, monges, escolas e centros monásticos das tradições contemplativas orientais. Observamos também, pelo menos no âmbito acadêmico, uma considerável produção crítica sobre os riscos dos “orientalismos”,⁵ enquanto ideologias que mascaram contextos e relações de poder envolvidas na disseminação de imagens estereotipadas de culturas asiáti-

³ Nem sempre Grotowski foi muito explícito sobre as matrizes tradicionais e os mestres que transmitiram as técnicas e conhecimentos que ele recriou em seus trabalhos.

⁴ O conceito de “técnica de si” é utilizada por Foucault (2006) nas suas investigações sobre as escolas filosóficas e suas práticas, na antiguidade greco-romana.

⁵ Como se sabe, o conceito de “orientalismo” foi desenvolvido por Edward W. Said, na sua crítica às formas de invenção do Oriente pelo Ocidente, especialmente no mundo anglo-francês. Para uma discussão específica do orientalismo presente nas interpretações das artes ligadas ao Zen no Ocidente, ver Cox (2003).

cas. Consta-se ainda o crescimento das pesquisas que tentam articular as investigações científicas e filosóficas ocidentais sobre a questão das relações corpo-mente, com conhecimentos e práticas meditativas, especialmente provindas do budismo⁶.

Sem entrar aqui numa problematização mais específica sobre os modos como tais conhecimentos e práticas, advindos de contextos diversificados, são compreendidas, transformados e incorporados nos treinamentos e processos artísticos contemporâneos, pretendo discutir um conceito trabalhado pelo filósofo e pesquisador japonês Yasuo Yuasa.⁷ Percorrendo uma ampla gama de autores da filosofia ocidental (Bergson, Merleau-Ponty, Heidegger), da chamada “Escola de Kyoto”⁸ (Watsuji, Nishida), além da literatura e das práticas tradicionais budistas (especialmente em Dôgen), Yuasa demonstra as vinculações entre treinamentos existentes em artes tradicionais japonesas e conceitos e técnicas encontrados nas práticas do Zen. A noção de *shugyo*, que pode ser traduzido como “cultivo”, expressaria justamente um modo de treinamento estruturado num ambiente monástico, mas que se irradiou para outros aspectos da cultura, inspirando algumas formas de arte. Nesse sentido, tal ideia nos permite pensar as vinculações entre a experiência estética e a questão das ascèses.

O tema não é estranho ao pensamento ocidental. Poderíamos fazer algumas aproximações entre *shugyo* e a noção de “cuidado de si”, estudados por Michel Foucault (2006), e dos “exercícios espirituais”, investigados por Pierre Hadot (2006). Ambos os autores se referem a formas de *askhesis* (ascese) encontradas em escolas filosóficas da antiguidade greco-romana (pitagórica, socrático-platônica, estoica, epicurista, neo-platônica) que articulam exercícios

meditativos, modos de vida, práticas existenciais, tendo em vista o amadurecimento de qualidades de consciência que teriam um efeito transfigurador no praticante. Por caminhos um pouco diferentes, *shugyo* também designa uma complexa articulação de práticas e conhecimentos, tendo como propósito o florescimento de um estado “desperto” da mente-corpo, libertos de automatismos e reatividades que caracterizariam a consciência ignorante dos seus próprios processos.

O “cultivo”, ao mesmo tempo, pôde inspirar, alimentar e se desdobrar em atividades de natureza artística. Como mostra Yuasa (1993: 23-28), os conhecimentos budistas das relações mente-corpo tiveram uma profunda influência na história cultural japonesa a partir do fim do período Heian (794-1185), atravessando o período Kamakura (1185-1333) e se estendendo até o Muromachi (1338-1573), moldando práticas artísticas como a poesia *waka*, o teatro *Nô* ou *Nogaku*, e o *Sado* ou cerimônia do chá. A própria forma de se compreender a experiência da beleza na arte, designada pelos termos como *hana* (flor) no teatro *Nô* e *yugem* na poesia *waka*, se apoia em analogias e aproximações com a obtenção dos insights ou *satoris* nas práticas meditativas.

Assim, estamos falando de uma concepção de treinamento que extravasa o campo estético para se difundir por todas as áreas da vida, configurando-se como uma espécie de “arte da travessia da existência”. O tema ressoa nas preocupações recorrentes de boa parte da arte ocidental moderna e contemporânea, que problematiza a separação entre arte e vida buscando a ampliação do sentido da experiência estética, que deveria ser encontrada também no cotidiano.⁹ O próprio interesse de artistas do teatro e da performance por uma arte do acontecimento,¹⁰ colocando em cheque o “produto-espetáculo”, ajuda a deslocar a

⁶ A esse respeito, ver Varela (2003).

⁷ Refiro-me aqui especialmente a *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory* e *The Body, Self-Cultivation and Ki-Energy*. Ver Yuasa (1987) e (1993).

⁸ A “Escola de Kyoto” aparece no Japão no período de abertura ao Ocidente, no final do século XIX e começo do vinte. Ela tenta estabelecer inicialmente um diálogo entre o Zen e autores da filosofia Ocidental.

⁹ A esse respeito ver a discussão de Bourriaud (2011) sobre a arte moderna como “invenção de si”, e a obra já clássica de Dewey (2010) sobre a arte como experiência, que exerceu forte influência sobre o artista norte-americano Allan Kaprow, um dos inventores dos *happenings*.

¹⁰ Sobre a arte da performance como acontecimento ver o capítulo “The performance as event”, in Fischer-Lichte (2008).

reflexão sobre o treinamento para o âmbito das práticas cotidianas e para os processos de transformação dos modos de vida. Como podemos pensar as ações artísticas enquanto desdobramentos dos processos de desautomatização que o artista programa para si mesmo, esperando desencadear assim outros modos de percepção e relação com o mundo?¹¹

Quando voltamos às formas budistas do “cultivo”,¹² constatamos que as modificações das rotinas, exercícios e modos de vida propostos aí, não se confundem com uma busca apenas experimental, mais ou menos subjetiva e individual. Deparamo-nos com um conjunto de saberes e práticas complexas, articulados de forma minuciosa, que vem sendo transmitidos, experimentados e readaptados por toda uma linhagem de praticantes, numa espécie de “trabalho colaborativo no tempo”. Diferentemente das formas de ascese das escolas filosóficas da antiguidade greco-romana, tais tradições preservaram seus processos de transmissão, existindo ainda hoje enquanto “práticas vivas”. A expansão das escolas ou mesmo centros monásticos budistas no Ocidente, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, têm contribuído para o aprofundamento da sua influência cultural, inclusive no campo da arte teatral e performática.

A rigor, esse tipo de treinamento pode ser dividido em três áreas que se apoiam reciprocamente: o desenvolvimento da atitude ética, as práticas contemplativas e o aprofundamento do conhecimento experiencial ou *insights*. O treinamento no campo da ética implica num exercício de atenção ao cotidiano, envolvendo uma percepção mais refinada da fala, das ações, e das intenções envolvidas no desempenho dos afazeres diários. Como se a mesma atenção que exigimos de um ator num

palco ou numa situação laboratorial fosse levada para o dia-a-dia, tendo em vista a lapidação da percepção e o desinvestimento das energias em comportamentos puramente reativos. Para tanto, às vezes são necessários gestos de contenção e ralentação das ações rotineiras, interrompendo o envolvimento mecânico com as atividades. Nesse sentido, a ética pode ser relacionada a um tipo de “exercício”, que faz do enfrentamento das situações comuns um trabalho básico do praticante.

Já os exercícios específicos de meditação cobrem um amplo espectro de práticas, relacionados ao desenvolvimento da atenção e da concentração. Os exercícios visam desenvolver uma experiência da realidade menos mediada pela atividade conceitual e reflexiva. Trata-se, sobretudo, de um trabalho investigativo, apoiado na observação direta e microscópica das relações e encaixamentos entre sensações, percepções e pensamentos, visando o desenvolvimento de estados mais profundos de consciência. A apresentação e codificação desse caminho nas tradições budistas revelam uma alta complexidade. Há um minucioso mapeamento dos diversos estágios da concentração e da “plena atenção”, das dificuldades que surgem e dos níveis de realização que podem ser atingidos. Não se trata de uma prática vaga e tateante, mas de um saber preciso, que deve ser realizado na experiência de cada um.

Estamos assim diante de um tipo de conhecimento que se aproxima mais da habilidade desenvolvida por um artífice do que de uma especulação abstrata e puramente teórica. É certo que o estudo e a reflexão têm também um papel importante no budismo, servindo como uma espécie de estímulo e mapa para o desenvolvimento de uma investigação pessoal. Nesse sentido, a questão das relações entre teoria e prática, tão importante para a pesquisa artística, ganha aqui diversos desenvolvimentos. De maneira geral, pode-se dizer que a “sabedoria” budista é entendida como capacidade de sustentar uma apreensão mais “direta” do real, da sua natureza radicalmente impermanente,

¹¹ Marina Abramovic, na performance “Casa com Vista para o Mar”, escreve na sua lista de instruções para o público, colocada na parede da galeria: “Essa performance nasce de meu desejo de ver se é possível usar a simples disciplina diária, regras e restrições para me purificar.”

¹² A palavra *shugyo* é a expressão japonesa, ligada ao Zen, para um conceito fundamental, presente nas diversas linhagens budistas. No budismo primitivo (Theravada) a mesma idéia é expressa pelo termo pali *bhavana*, traduzido às vezes por “desenvolvimento da mente” que deve conduzir ao estado da iluminação.

experiência que seria capaz de nos conduzir à descoberta de estados profundos de consciência e liberdade.

III - Essa breve incursão no conceito de treinamento como “cultivo”, articulando a experiência artística com as tradições contemplativas, nos ajuda a colocar algumas questões críticas sobre os caminhos de formação do ator/performer interessado no “trabalho sobre si”. Resgato, em primeiro lugar, o problema da mistificação do “experimentalismo”, presente em vários discursos e práticas performáticas e teatrais contemporâneos. Pode-se reconhecer uma diferença de complexidade e elaboração nos métodos e conceitos do “trabalho sobre si” no treinamento meditativo. A ideia de tradição como um “trabalho colaborativo no tempo”, que desdobra e lapida certas intuições fundamentais sem preocupações demasiado egóicas com a originalidade, parece se contrapor fortemente ao caráter individualista de boa parte da cena contemporânea. A partir daí, pode-se desenvolver uma reflexão sobre a importância dos métodos de pesquisa continuada do treinamento do ator/performer e sobre a necessidade de articulação da arte com outras áreas de conhecimento.

Cabe ainda destacar a importância de discutir as “técnicas” que pretendem promover uma modificação existencial mais profunda, dentro do contexto mais amplo das concepções de corpo, mente, ser humano, arte, experiência, consciência, sujeito etc, que as informam. O interesse meramente instrumental nas técnicas pode empobrecer o diálogo e as trocas interculturais, ocultando diferenças decisivas e a singularidade das perspectivas. Nesse sentido, o diálogo entre as artes cênicas e as tradições contemplativas pode nos conduzir a algo muito mais interessante do que a uma simples assimilação de “exercícios”. Ele nos estimula a “meditar” na própria conexão da arte com processos de “despertar” qualidades profundas da consciência humana e de transformação das relações.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COX, Rupert A. *The Zen Arts: an Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*. N. York: Routledge Curzon, 2003.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

FISHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance*. New York: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HADOT, Pierre. *Ejercicios Espirituales y Filosofia Antigua*. Madri: Siruela, 2006.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSH, Eleanor. *A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

YUASA, Yasuo. *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. New York: State University of New York Press, 1987.

_____. *The Body, Self-Cultivation and Ki-energy*. New York: State University of New York Press, 1993.

ZARRILL, Phillip B. *Psychophysical Acting: an intercultural approach after Stanislavski*. New York: Routledge, 2008.