

HENCKES, Leonel. Resíduos em trânsito no treinamento do ator – sobre atenção dividida e dupla atenção. Salvador (BA): Universidade Federal da Bahia; Doutorando PPGAC/UFBA; Bolsa FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia; Orientadora Prof^a. Dr^a. Betti Grebler; Ator e Professor.

RESUMO

Este artigo trata da noção de treinamento na arte do ator em diálogo com a obra do encenador polonês Jerzy Grotowski. Estabelece a ideia de desordem como metodologia e parte de experiências vivenciadas por este pesquisador para abordar o treinamento ou exercícios/pretextos para trabalho sobre si mesmo. De uma perspectiva que valoriza a singularidade do atuante em processo, focada nos ajustamentos e transformações possíveis, busca resíduos que possam sugerir “janelas poéticas” para a criação. Dentre estas janelas, elenca-se a “atenção dividida e a dupla atenção” como recorte por meio do qual são abordados diferentes aspectos referentes ao treinamento psicofísico do atuante.

Palavras-chave: Atenção. Treinamento Psicofísico. Processo Criativo. Jerzy Grotowski.

ABSTRACT

This article deals with the concept of training in the art of the actor in dialogue with the work of Polish director Jerzy Grotowski. It establishes the idea of disorder as a methodology and the experiences of this researcher as starting points for addressing the training or exercises / excuses to work on yourself. From a perspective that values the singularity of performer in process, focusing on possible adjustments and transformations, persecuted possible registers which suggest “windows poetic” to create. Among these windows is chosen the “dual attention and divided attention” to work different aspects of psychophysical training of the performer.

Keywords: Attention. Psychophysical Training. Creative Process. Jerzy Grotowski.

A pesquisa “teórico-prática” que ancora este artigo começou com um movimento de retorno às bases orgânicas da minha trajetória como ator. No percurso, busquei encontrar parâmetros poéticos a partir dos resíduos de treinamento deixados em meu “corpo-vida” e recorri à imagem de um labirinto para metaforizar o processo no qual o “movimento em fluxo” apontou portais possíveis para a criação estética. A noção de desordem foi estabelecida como metodologia de abordagem prática e análise teórica numa perspectiva que buscou menos encontrar modos de fazer e mais levantar questões acerca do processo criativo do ator dentro de uma perspectiva cênica que tem o trabalho do ator como centro ancorado na noção de “organicidade”. Desse modo, numa atitude de confronto entre os procedimentos e princípios cartografados com o corpo que sou hoje, tornou-se possível acessar um território desconhecido da experiência.

A dificuldade em agir no processo, atuando apenas para o *si mesmo*, implica uma dificuldade que tenciona o que diz respeito ao espaço entre impulso interno e ação externa. O direcionamento do foco para o resultado estético provoca um desvio em relação ao processo de pesquisa e descoberta e, por outro lado, há o risco de uma atitude excessivamente introspectiva que rompe os pontos de contato (verdadeiros geradores dos impulsos). Este problema esbarra no “contato” como contraponto necessário ao *trabalho sobre si mesmo* como forma de evitar certo narcisismo. São muitos os riscos do treinamento, desde a introspecção excessiva até o virtuosismo, perfeccionismo e formalidade ou rigidez exagerada. Todas facetas que podem bloquear os canais expressivos em vez de potencializá-los para abrir caminho ao *corpo-vida*.

Nesse sentido, o trabalho de treinamento que Jerzy Grotowski (1933-1999) desenvolveu no Teatro Laboratório tinha como um dos principais objetivos reduzir o intervalo de tempo entre impulso e ação de modo que o impulso interno seja simultaneamente ação corporificada no espaço conforme consta no livro *Em busca de um teatro pobre*. Tendo em vista que uma imagem neste processo tem sentido quando portadora de um caráter ativo, ou seja, que gera impulsos, o ator em trabalho não tem como realizar um distanciamento e identificar a imagem, apenas registrá-la como sensação e reação corporal, pontos de contato, relação e impulsos. Ou seja, começa a fazer falta a presença de um olhar externo que identifique as figuras potencialmente interessantes e auxilie posteriormente na retomada destas e sirva como observador/testemunha do processo, não um “para quem” atuar, mas, um “com quem” estar em “contato”. Esta dificuldade leva a pensar num tipo de atenção necessária ao ator, o que introduz uma das “janelas poéticas” desvelada no processo: atenção dividida x dupla atenção.

Para tratar disso, antes de dialogar com Grotowski, trago a voz de Fernando Montes¹ em *workshop* realizado durante o “Seminário Grotowski 2009: Uma vida maior do que o mito”, e que caracteriza um dos momentos de suspensão que mencionei ao introduzir o capítulo. Ao final do *workshop*, mencionei minha dificuldade em criar solitariamente em um processo desta natureza. Em vez de me incentivar, Montes ponderou e disse ser impossível, a menos que eu fosse capaz de desenvolver uma “dupla atenção”. Ou seja, a capacidade de assistir-se fazendo sem interferir intelectualmente no fluxo. Dito de outra maneira, seria como ser espectador de si mesmo, o que inviabiliza o processo orgânico e amplia o lapso de tempo entre impulso e ação.

Em relação à atenção dividida, Grotowski defende, primeiramente, que os atores têm muitos bloqueios não apenas no plano físico, mas muito mais na sua atitude em relação ao próprio corpo (2007). Isto faz com que caiam

¹ Ator e diretor colombiano, estudou em Paris com Ryszard Cieslak, trabalhou entre 1988 e 1992 no Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards em Pontedera, na Itália e com Maud Robart e Jerzy Grotowski, durante a fase de pesquisa da Arte como Veículo. A pedido de Grotowski, atuou em um grupo que buscou recriar os exercícios plásticos e físicos do Teatro Laboratório. Atualmente é diretor artístico do Grupo Teatro Varasanta, um centro de treinamento, pesquisa e criação com sede em Bogotá, Colômbia.
<<http://teatrovarasanta.blogspot.com/>>.

facilmente em exibicionismos e narcisismos (características mais psicológicas do que físicas). Há inúmeros paradoxos nessa relação que atravessam, principalmente, uma questão de aceitação do próprio corpo. “Querem aceitar o seu corpo e, ao mesmo tempo, não o aceitam. Talvez o queiram aceitar demais e, portanto, aparece certo narcisismo” (2007 p. 175). Todavia, o encenador sugere que o primeiro passo para aceitar-se é não estar dividido. “Não confiar no corpo de vocês quer dizer não ter confiança em vocês mesmos: estar divididos. *Não estar divididos*: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza” (2007, p. 175). Explico que é importante falar sobre isto para tratar da “dupla atenção x atenção dividida”, uma vez que envolve questões que tangem à relação *corpo-mente-si mesmo*.

A existência de vocês é constantemente dividida entre “mim” e o “meu corpo” – como duas coisas diversas. A muitos atores o corpo não dá um sentido de segurança. Com o corpo, com a carne não estão à vontade, estão sempre em perigo. Há uma falta de confiança no corpo que é, na realidade, uma falta de confiança em si mesmos. É isso que divide o ser (2007, p. 175).

O problema da atenção dividida, portanto, diz respeito aos momentos em que esta se desloca do *corpo-vida* como totalidade e se estabelece como elemento controlador do corpo ou se fixa em camadas outras como fuga da realização do *hic et nunc* (aqui e agora). É difícil explicar como este processo se manifesta na prática em sala de ensaio, contudo, seria mais ou menos como se o barbante invisível que me conecta ao instante vivido, as ações realizadas e aos detalhes percorridos se rompesse. A totalidade do *corpo-vida* é fragmentada e eu passo a agir aqui, mas com a mente analítica operando em outras camadas.

Por outro lado, há a dupla atenção como qualidade possível no processo, embora difícil de ser acessada. Diferente da atenção dividida, a dupla atenção estabelece a capacidade de estar em fluxo, com o corpo-vida envolvido na ação em sua totalidade, respondendo aos impulsos, em conexão com a coluna vertebral, com o espaço e com o *continuum* de transformações de imagens ativas, ritmo, qualidades de presença etc. Ao mesmo tempo, uma segunda atenção opera de maneira distanciada, observando sem, contudo, interferir no processo. Todavia, evito me estender nesta questão por ser algo ainda não experienciado completamente em minha prática. Prefiro, pois, me focar na possibilidade de não estar dividido, o que para Grotowski pressupõe o estabelecimento de “contato” como caminho para se aceitar. “Para ter a possibilidade de aceitar a nós mesmos, é necessário o outro, alguém que nos possa aceitar. Não estar divididos é a base para se aceitar” (2007, p. 175). A ação, dessa forma, pode ser pensada neste lugar, no espaço “entre” eu e o “outro”, lugar onde a noção de estrutura começa a aparecer.

No texto em que Grotowski aborda os exercícios, são dedicados alguns parágrafos aos tradicionalmente chamados exercícios plásticos e exercícios físicos. Segundo o encenador, estes exercícios foram criados quando procuravam meios de diferenciar “reações que *de nós vão em direção ao* outro das reações que *do* outro *vão em direção a* nós: introvertidas-extrovertidas” (2007 p. 171). Grotowski, que era influenciado por Delsarte e Dalcroze, explica que gradativamente os exercícios saíram deste lugar comum e tornaram-se

[...] uma *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade. Nos movimentos do corpo existem formas fixadas, detalhes que podem ser chamados de formas. A primeira coisa essencial é fixar um certo número desses detalhes e torná-los precisos. Depois, reencontrar os impulsos pessoais que podem encarnar esses detalhes; ao dizer encarnar, entendo: transformá-los, mas não destruí-los. A pergunta é esta: como começar improvisando somente a ordem dos detalhes, improvisando o ritmo dos detalhes fixados, e depois mudar a ordem e o ritmo e até mesmo a composição dos detalhes, não de maneira premeditada, mas com o fluxo ditado pelo próprio corpo? Como reencontrar no corpo essa linha “espontânea” que é encarnada nos detalhes, que os abraça, os supera, mas que – ao mesmo tempo – mantém a precisão deles? (GROTOWSKI, 2007, p. 171).

Na sequência do texto, Grotowski argumenta que isto apenas é possível quando todas as partes do corpo operam conectadas à “totalidade do corpo”. Os ajustes, desse modo, ocorrem a partir do corpo e fluem para todas as extremidades. Isto está relacionado, ainda, à ideia de “compensação” e “adaptação” que dialoga com a ideia de que toda reação autêntica tem início no interior do corpo e com os pontos de partida para o “corpo-memória” que leva à noção de “corpo-vida”.

Dessa forma, os exercícios plásticos como *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade, ofereceram um caminho para trabalhar movimento, fluxo e desordem sem estar com a atenção dividida. Segundo Grotowski, estes exercícios foram compostos pela seleção e isolamento de alguns pelo fato de apresentarem ou não uma “possibilidade de reação orgânica, radicada no corpo e que encontra a sua realização nos detalhes precisos” (2007, p. 172-173). Inicialmente, eram colhidos de diferentes práticas como ioga, por exemplo. Contudo, não interessa descrever este procedimento do Teatro Laboratório, e sim ver quais os princípios nele operados e como contribuíram nesta pesquisa.

Em primeiro lugar, está a busca pelos detalhes precisos sem limitá-los em número. O fluxo espontâneo do corpo, para Grotowski, “está encarnado nesses detalhes: eles são mantidos, permanecem, apesar da espontaneidade” (2007, p. 173). Em segundo lugar, aparece a necessidade de desbloquear o “corpo-memória” por meio dos detalhes. No caso dos ciclos de exercícios plásticos, que compreendem pequenas estruturas corporais compostas por inúmeros detalhes precisos que podem ser ampliados, o ator transita de um detalhe para outro buscando não comandar o fluxo de mudanças na sequência de detalhes fixados. Para Grotowski, “[...] se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, quase como pegando os detalhes no ar, então quem dá os comandos?” (2007, p. 173). Inicialmente, o processo se dá pela manipulação consciente dos elementos citados, elementos da vida orgânica; estes são artificialmente estimulados por princípios potência que se convertem em pontos de partida para a manifestação do “corpo-memória” e do fluxo.

De outro modo, Grotowski fala que o corpo possui determinadas formas fixadas. Portanto, perceber essas singularidades e explorar nelas as possibilidades de ajustamento é, também, um exercício potencial. Assim, se estabelece uma interação extremamente dinâmica entre exercícios aprendidos, novas formas descobertas, registros já fixados e partes do corpo em diálogo

fluido e leve. Isto se deu da seguinte maneira: a corrida, conforme descrita anteriormente introduz o fluxo. Deste, começo a abordar a dinâmica dos exercícios plásticos e, neles, intercalo formas do *kalarippayatu*, passes mágicos, elementos da capoeira seguindo uma pulsação espontânea e buscando sempre uma conexão integral do organismo. Aos poucos uma pequena estrutura vai sendo fixada pela repetição casual de determinadas formas e, assim, o processo vai sendo conduzido.

Assim, a atenção pode deixar de estar dividida nos momentos em que o processo se estabelece em fluxo a partir dos pontos de contato estabelecidos e da abertura dos canais de escuta do ator. A ação deixa de ser induzida e transforma-se em reação e adaptação. O ator passa a seguir uma corrente que flui dele e através dele no espaço como se estivesse em uma sintonia fina com um fluxo que pertence ao espaço, embora também pertença a ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969** / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

_____. *In*. **MÁSCARA**. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Año 3 n. 11 – 12 octubre 1992/Enero 1993.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiqés**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. (tese de doutorado). Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008 sem publicação.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo. Annablume: 2009.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PONTY-MERLEAU, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RICHARDS, Thomas. **At work with Grotowski on physical actions**. London and New York: Routledge, 1995.