

O movimento em fluxo: um eixo poético no trânsito entre o treinamento psicofísico e a ação cênica

Leonel Henckes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA

Mestrando – Poéticas e Processos de Encenação – Or. Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz

Bolsa CAPES

Resumo: Analisa um grupo de procedimentos de treinamento desvelados em laboratórios experimentais a fim de identificar como diferentes naturezas poéticas reverberam e singularizam-se no processo pessoal deste ator-pesquisador. Apresenta uma matriz de elementos que articulados confluem para a noção de movimento em fluxo. Discorre a cerca do modo como estes processos de treinamento tem em comum o movimento e a busca por uma qualidade de atenção (fluxo), que permite o jogo com os elementos da vida orgânica.

Palavras-chave: treinamento psicofísico, movimento em fluxo, ações físicas, atenção

Este texto apresenta e discute uma das dobras presentes na pesquisa de mestrado intitulada “A ação física como caminho: o trânsito entre o treinamento psicofísico e a ação cênica no processo de criação do experimento cênico, ‘Estrangeiros’” em andamento no PPGAC/UFBA. Definido o ator em movimento como estratégia primeira de trabalho, realizei um primeiro percurso no qual, por meio do treinamento psicofísico, conduzi meu olhar às matrizes poéticas¹ desveladas no meu corpo-memória em trabalho. Deste modo, o primeiro ato na investigação consistiu em “reconhecer o conhecido” com a finalidade de empreender uma cartografia poética deste ator-pesquisador.

A noção de treinamento psicofísico está ligada a pesquisas que tem o trabalho do ator como fundamento primordial do teatro e, cuja fonte está no trabalho desenvolvido pelos mestres da reforma teatral do início do século XX. A tradição, indubitavelmente iniciada por K. Stanislávski – o “mestre dos mestres” na acepção de Marinis (2001, p. 14), - está relacionada à noção de “diretor pedagogo”, cunhada por Meyerhold e a cuja linha Jerzy Grotowski, assim como Eugênio Barba e Peter Brook também fazem parte.² Se uma das qualidades de Stanislávski foi desenvolver uma busca constante sobre os fundamentos da arte do ator, outra contribuição sua foi a criação dos exercícios. Ao definir como uma das etapas do seu sistema “o trabalho do ator sobre si mesmo”³, cria um espaço pedagógico e

¹ Acerca das definições de “estética” e “poética” em arte, vide Luigi Pareyson em seu livro “Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1984. O autor define estética a partir de seu caráter filosófico e especulativo e que pode ser aplicado à várias formas artísticas ao passo que poética aparece com um caráter operativo da ordem de princípios, procedimentos, ideologias, etc.

² Esta perspectiva historiográfica é apresentada com mais detalhes por MARINIS, Marco de. **La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral**. Buenos Aires: Galerna, 2004, p.14.

³ K. Stanislavski divide seu sistema em duas partes profundamente inter-relacionadas: “1) o trabalho exterior e interior do artista sobre sua própria pessoa, e 2) o trabalho exterior e interior sobre o personagem. O trabalho interior sobre sua própria pessoa reside na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista evocar em si mesmo o estado criador, durante o qual a inspiração acode com muita facilidade. O exterior, ao contrário, consiste na preparação do aparato corporal para a encarnação do personagem e para a exata transmissão de sua vida interior. Tradução Nossa (STANISLÁVSKI, 1985, p 442)

um caminho autônomo ao espetáculo para o ator *aprender a aprender*, ou seja, buscar em si, num processo de auto-pesquisa, as vias de acesso à criação e o “correto estado criador”.

O encenador polonês Jerzy Grotowski, compreende a noção de treinamento sob duas perspectivas opostas. Primeiro a da “técnica positiva” que busca exercícios ou um método de formação “capaz de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa(...)” (GROTOWSKI, 1993, p. 107). Ou seja, procedimentos que buscavam conferir habilidades aos atuantes. Esta abordagem é abandonada e substituída por outra denominada “técnica negativa” ou “via-negativa”, noção que define o modo de trabalho desenvolvido no Teatro Laboratório Grotowski. “Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI, 1993, p. 15) Na “via-negativa”, ao contrário da positiva, nada é ensinado e ao ator cabe descobrir as resistências e obstáculos que dificultam seu desenvolvimento criativo. Os exercícios não estavam mais focados em mostrar o “como”, mas, “tornaram-se um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento” (GROTOWSKI, 1993, p. 107).

Os exercícios, portanto, são tornados elementos de ignição e vias para as buscas pessoais do ator. O espaço de treinamento, através dos exercícios, se torna lugar de pesquisa e criação em uma estrutura que conduz à ação. Demanda disciplina, aceitação e humildade para superação de limites e, acima de tudo, é uma opção que parte de uma necessidade e vontade individual.

Dentre as práticas cartografadas nos laboratórios experimentais, destaco as pesquisas com a Capoeira⁴, as artes marciais asiáticas⁵ e os passes mágicos⁶ - este último que engloba, ainda, treinamentos com bastão e qualidades de movimento – como as que efetivamente me atravessaram deixando marcas e contribuindo na configuração de uma poética de ator. Disto, saliento determinadas características que ajudam a entender o eixo

⁴ Aparece em minha experiência artística no ano de 2008 ainda no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria como projeto de pesquisa e extensão. Conduzidos pela diretora Gabriela Amado, eu e mais três atrizes (Pricila Genara Padilha, Alessandra Dörr e Valéria Minussi) e um ator (Eduardo Colombo), empreendemos um processo de sistematização de treinamento e criação a partir da Capoeira. Nosso encontro, confluiu para a montagem do espetáculo “A Bicicleta do Condenado”, se deu como resultado de uma busca comum por um espaço para o desenvolvimento de um treinamento sistemático e contínuo de descoberta e erradicação de dificuldades e bloqueios.

⁵ Projeto de pesquisa coordenado pelo Professor do Departamento de Artes Cênicas da UFSM, Cesário Augusto Pimentel de Alencar no ano de 2005. O projeto se propunha a investigar o uso das artes marciais no treinamento do atuante visando à aquisição do “vigor” psicofísico necessário à ação. Por psicofísico, parafraseando Alencar, entende-se um domínio orgânico no qual o corpo e a mente são o(a) próprio(a) indivíduo atuante se opondo a afirmação cartesiana de uma mente que controla um corpo, ou vice-versa. Nesse sentido, é necessário pontuar que, os ensinamentos do mestre Phillip B. Zarrilli⁵ e a abordagem conduzida por Alencar estavam ancoradas no que a Antropologia Teatral define como “nível pré-expressivo”. A pesquisa resultou na montagem do espetáculo “Ao Vencedor as Batatas”.

⁶ Compreende uma estratégia de treinamento investigada no Grupo de Pesquisa em Teatro “Vagabundos do Infinito” entre 2005 e 2008 na Universidade Federal de Santa Maria em projeto coordenado pelo Prof. Ms. Paulo Márcio da Silva Pereira. Os “passes mágicos” compreendem longas séries de movimentos extraídos da obra de Carlos Castaneda e organizados em sua versão moderna nos chamados exercícios da Tensegriedade por trabalharem com princípios de tensão e integridade. Além desta prática, outras foram experienciadas no “Vagabundos”, contudo foquei-me apenas nos passes mágicos e no que engloba o treinamento com a técnica do bastão e aplicação de qualidades de movimento.

poético nelas identificado sendo que, um ajuste de lentes revela que os processos descritos estão ancorados, embora derivados de universos diferentes, em algumas especificidades: 1) são estruturas de movimentos seriados com formas precisas dentro de determinada cadência rítmica exigindo do praticante uma qualidade de atenção específica; 2) ênfase na respiração como elemento fundamental; 3) sua prática exige uma atitude de integralidade (orgânica) psicofísica; 4) possuem um direcionamento de foco visual e foco mental preciso direcionado, por vezes à um ponto externo, no espaço e, por vezes direcionado ao próprio corpo; 5) base flexionada, tronco ereto e coluna verticalizada numa atitude de ataque ou como um caçador ao andar pela floresta atrás de sua caça. Ademais, aparece com recorrência uma organização corporal característica, marcada por uma cadencia pulsante de vibrações no sentido “céu-terra” ou “cima-baixo”. Ou seja, há sempre uma tensão que conecta a extremidade superior da coluna externamente a algo localizado acima, ao “céu infinito” e outra que parte da extremidade inferior e se dirige ao “centro da terra”. Também, é perceptível a mobilização de dois centros de força, um localizado na região pélvica (quadril) envolvendo, também a lombar, precisamente os rins (órgãos) e outro situado no plexo solar (osso do esterno) e, poderia citar, ainda, a região cervical próximo ao encaixe da coluna com a caixa craniana.

A partir desse “reconhecimento do conhecido”, pontuo a evidência de uma tendência *corpocêntrica* na condução do processo; a busca por uma qualidade de atenção específica, psicofísica e a utilização de estruturas de movimentos seriados organicamente operacionalizados em fluxo a partir de elementos ou princípios (ritmo, foco, níveis, equilíbrio, etc). Uma “caixa de ferramentas” passa a ser visualizada como sendo originada da articulação de um repertório de experiências. Portanto, destaco um eixo poético que, a meu ver, aglutina todas as referências e consiste na especificidade deste trabalho e, visto como sinônimo de vida e de corpo converte-se num processo que articula uma atitude psicofísica em relação ao tempo, ao espaço e de integralização do atuante: o movimento.

A definição de movimento como eixo poético para a criação da cena tendo como elemento estruturador as ações físicas se deve à constatação de que nos processos cartografados é recorrente um modo de trabalho focado no movimento como estratégia de treinamento, via no trabalho sobre si mesmo e, como ponto de partida para a ação cênica. O movimento não como forma de expressão, mas, para usar um termo de Eugênio Barba, como agente “pré-expressivo” e, também, como manifestação tangente dos processos internos do atuante a partir de suas camadas de conexão, lógica e coerência, atenção, disponibilidade e integralidade psicofísica.

Barba, nesse sentido, aparece como eficiente ponte de diálogo para dar conta deste território conceitual. Primeiramente, o autor chama a atenção para o fato de que

uma forma de se mover no espaço é uma manifestação de um modo de pensar: é o movimento do pensamento desnudado. Analogamente, um pensamento também é movimento, uma ação – isto é, algo que sofre mutação, que começa em um lugar para chegar a outro, seguindo rotas que abruptamente mudam de direção. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 55)

Desse modo, o movimento implica uma atitude de integralidade psicofísica que caracteriza o “corpo-vida” (Grotowski) e consiste na base orgânica da ação já em Stanilávski. Ademais, como sugere Rudolf Laban, o mestre do movimento, o “movimento humano com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas é o denominador comum à arte dinâmica do teatro.” (1978, p. 29)

Interessa, pois, abordar o movimento como eixo poético no processo criativo do ator, por sua natureza essencialmente psicofísica. Desse modo, todo movimento está alicerçado no entendimento de um pré-movimento da vida interna do homem em conexão com o ambiente que o cerca. Anterior a sua manifestação exterior como forma, há um impulso e antes deste um movimento impulsionador que brota de uma atitude de conexão profunda com o entorno perceptivo e consigo mesmo. Quando Grotowski, conforme discutido anteriormente, afirma que o impulso apenas surge em “presença de”, em relação, refere-se, possivelmente a este movimento que projeta uma atenção e uma in-tensão capaz de gerar a força necessária para a propagação do movimento. Portanto, o processo consiste na dinamização de energias potenciais ativas para a geração de movimentos (deslocamentos internos e externos, transformações) no tempo e no espaço independente da forma teatral.

Outro aspecto que a cartografia revela, é que este modo de criação, que parte de um treinamento psicofísico, gera um suposto “estado” caracterizado por uma qualidade de atenção dinâmica, em fluxo. Desse modo, o treinamento gera uma atitude psicofísica que se caracteriza por um “estado de fluxo”.

Quanto a noção de fluxo, Laban irá utilizá-la como um aspecto elementar do fator fluência. O fluxo se divide em: indo, interrompendo e detendo. No entanto, estarei utilizando fluxo como metáfora para uma “qualidade de atenção” presente no movimento e não como uma qualidade de transformação e manipulação do movimento. Estar em fluxo, significa o envolvimento pleno com a atividade realizada no “aqui e agora”.

De acordo com o psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, “o fluxo tende a ocorrer quando as habilidades de uma pessoa estão totalmente envolvidas em superar um desafio que está no limiar de sua capacidade de controle.” (1999, p. 37) Corpo e mente, são levados ao limite de sua capacidade de funcionamento obrigando a utilização da energia psíquica total impedindo o acesso de pensamentos e sentimentos incoerentes e, de acordo com o autor, até o sentido de tempo fica distorcido. Movimento em fluxo, portanto, compreende uma metáfora para a sensação e atitude psicofísica evidenciada no treinamento e que se

converte em ponto de ignição para o processo de criação e estruturação da ação cênica tendo por caminho as ações físicas em seus elementos operativos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1996

CASTANEDA, Carlos. **Passes Mágicos**. A sabedoria prática dos xamãs do antigo México. – 2ª ed – Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1998

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A descoberta do fluxo**: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

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 nº 11 – 12 octubre 1992/Enero 1993

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978

MARINIS, Marco de. **La parábola de Grotowski**: el secreto del “novecento” teatral. Buenos Aires: Galerna, 2004

STANISLAVSKI, Constantin. **Mi vida en el arte**. Argentina: Quetzal, 1985