

PLÁ, Daniel Reis. Cavalgar o vento: interferências da meditação budista no treinamento de atores. Santa Maria (RS): Universidade Federal de Santa Maria; Professor Assistente; UNICAMP; Doutorado em Artes; Professora Orientadora: Sara Pereira Lopes; Professor co-orientador: Dr. Cassiano Sydow Quilici.

RESUMO

Esta comunicação procura discutir a relação entre meditação budista e treinamento de atores, partindo do fato de que há mais de um século o budismo tem sido objeto de estudo de acadêmicos da Europa e América. Ao longo desse período, um vasto material foi produzido e disponibilizado, falando sobre a filosofia, a religião e as práticas culturais ligadas às diferentes tradições budistas. Especialmente na área das ciências cognitivas, cientistas têm se voltado para a literatura budista e para os métodos de investigação da mente ligados a essa tradição. Na maioria desses estudos, porém, o foco tem sido orientado pelo instrumentalismo, uma perspectiva que define a validade de uma explicação a partir do seu uso, não importando tanto o quê das coisas, mas o como elas funcionam. Os estudos de Varela e Wallace, entretanto, apontam para uma abordagem mais ampla da tradição budista, aprofundando o debate acerca das suas contribuições para áreas como a neurologia, a neuropsicologia e a epistemologia científica. Também no âmbito da pesquisa em teatro, os estudos interculturais e interdisciplinares cresceram ao longo do último século e, entre eles, o budismo começa a ganhar importância. Porém, da mesma forma que em outras áreas do conhecimento, muitos desses estudos têm sido orientados por uma sobrevalorização da “técnica” e por um discurso cientificista, abordando as diferentes tradições a partir de critérios de uso. Este texto se propõe a apresentar algumas reflexões iniciais a partir das perspectivas que os estudos sobre a meditação budista podem trazer para o pensamento acerca do treinamento de atores como prática de formação, abordando essa prática a partir das noções de Bhāvana (cultivo), Śīla (disciplina), Sāmādhi (concentração) e Prajna (visão), presentes na tradição budista da meditação.

Palavras-chave: Treinamento. Técnica. Meditação. Budismo. Ator.

ABSTRACT

This text aims to discuss the relationship between Buddhist meditation and actor's training, considering that Buddhism has been object of studies in Europe and America for more than a century. Along this period, a large number of data were developed and made accessible, concerning to the philosophy, the religion and the cultural practices regarding the different buddhist traditions. Especially in the cognitive sciences, scientists have turned his attention to the buddhist bibliography and to the methods of mind investigation presents in that tradition. Most of those studies have been oriented by instrumentalism, an approach that validates an explication by means of his usefulness, not caring about what the things is but how it works. Though, Varela and Wallace studies point out an approach of buddhist tradition that enlarges the debate regarding its contribution to neurology, neuropsychology and scientific epistemology

areas. Also in the field of theater research, the intercultural and interdisciplinary studies have been growing up along the last century, and among them, buddhism has gained importance. However, as in other areas, much of those studies have been oriented by a “technique” over valorization and by the scientific discourse, approaching different traditions by use criteria. This text aims present some initial reflections regarding the perspectives of buddhist meditation studies to the actors training thinking as a pedagogical practice, approaching it from the ideas of Bhāvana (cultivation), Śīla (discipline), Sāmadhi (concentration) and Prajna (vision), found in the buddhist meditation tradition.

Keywords: Training. Technique. Meditation. Buddhism. Actor.

A pesquisa envolvendo as relações entre meditação e teatro é estudo ainda raro no ambiente acadêmico brasileiro, porém, nos últimos anos, o assunto vem ganhando atenção de alguns estudiosos, os quais têm publicado textos sobre essa temática. Entre eles, cito o professor Dr. Cassiano Sydow Quilici (PUC-SP/UNICAMP), a professora Dr^a. Tânia Alice (UNIRIO), e Rochelle Resende Porto, que defendeu dissertação sobre esse tema na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, neste ano de 2011. O presente texto tem como objetivo compartilhar algumas reflexões iniciais sobre esse tema, centrando-se na relação entre meditação budista e o treinamento de ator enquanto prática de formação.

A discussão sobre o caráter formativo do treinamento tem sua origem com as primeiras propostas de pedagogia teatral, ainda no início do século XX. Cruciani (*apud* BARBA; SAVARESE, 1995) afirma que a pedagogia é o elemento essencial das práticas e poéticas dos grandes reformadores do teatro no período citado. Neste sentido, o treinamento pode ser pensado como resultado de uma prática de renovação do pensamento e do fazer teatral, que colocou o ator, e o corpo, como protagonistas desse fenômeno.

De Stanislavski a Grotowski, passando por Jaques-Dalcroze, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Appia, Craig, Reinhardt, Copeau, Dullin, Jovet, Decroux, Lecoq, se estabelece uma nova pedagogia que aponta não apenas para uma preparação física dos atores — a qual se revela necessária desde o momento no qual o corpo foi colocado no centro da cena — mas para além disso a “uma educação completa que desenvolveria harmoniosamente seu corpo, seu espírito e seu caráter de homens” (FERAL, 2004, p.170)¹.

A discussão sobre o treinamento se insere em um processo ligado à criação de bases sólidas e operativas para o trabalho do ator, com ênfase sobre a criação de métodos e procedimentos eficazes para sua formação, e para o desenvolvimento de seus processos de criação. Nesse contexto, a técnica torna-se tema central.

¹ De Stanislavski a Grotowski, pasando por Jaques-Dalcroze, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Appia, Craig, Reinhardt, Copeau, Dullin, Jovet, Decroux, Lecoq, se establece una nueva pedagogía que apunta no solamente a una preparación física de los actores — que se revela necesaria desde el momento en que el cuerpo fue colocado en el centro de la escena — sino más aún “una educación completa que desarrollaría armoniosamente su cuerpo, su espíritu y su carácter de hombres (FERAL, 2004, p.170). Tradução do autor.

Em *A Canoa de Papel*, Barba apresenta uma definição de técnica que parece contemplar o uso mais comum desse termo no âmbito das artes cênicas. Ele diz que “em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama ‘técnica’” (BARBA, 1994, p. 23).

A técnica, dentro dessa perspectiva, vincula-se, primeiro, aos modos de uso do corpo, apoiando-se em princípios universais ligados à fisiologia, os quais podem ser identificados em diferentes práticas, e trabalhados pelos artistas de modo a aprimorar seu desempenho na cena; e segundo, à noção de eficácia enquanto capacidade de uma prática de exercer efeitos concretos sobre a realidade, definição apresentada por Richard Schechner em seu texto *From Ritual to Theater and Back: The Efficacy – Entertainment Braid*. Nessa perspectiva, a dimensão operativa dos exercícios ganha destaque, passando-se a um discurso centrado nas técnicas enquanto modos de fazer.

O treinamento, assim, pode ser definido como um conjunto de práticas objetivas, orientadas por uma noção de eficácia. Dessa forma, enquanto prática de formação de atores, o treino está a serviço do desenvolvimento da técnica, ou seja, da aprendizagem de modos de comportamento corporal diferenciados dos cotidianos.

Entretanto, em um contexto que envolva atores em formação, esse tipo de abordagem pode levar a uma sobrevalorização dos procedimentos, orientando o estudante a uma visão utilitarista do treinamento, entendendo isto como a crença em um tipo de prática que é independente dos indivíduos. A técnica, nesse sentido, é vista enquanto modo de ação no mundo, que independe do modo como se está, ou se é, neste mundo.

O estudo envolvendo o teatro e a prática da meditação, no entanto, convida a uma visão sobre a técnica e o treinamento que parte da inseparabilidade entre sujeito e objeto, apontando para uma relação de interdependência, ou inter-ser como diria Tich Nah Han, entre a ação e o agente, na qual a eficácia de um procedimento depende, também, do modo como o artista se coloca diante de sua própria ação.

Nesse sentido, é possível entender o treinamento a partir da noção de *bhāvana*. Essa palavra do idioma páli refere-se à meditação, podendo ser traduzida como “cultivo da mente”. O cultivo da mente é, além de um procedimento, um método de investigação da consciência e de transformação pessoal (WALLACE, 2004; VARELA, 2003; QUILICI, 2002) compreendendo *śīla* (disciplina moral), *sāmādhī* (concentração) e *prajna* (visão, sabedoria).

Pensar o treinamento, e a técnica por consequência, como *bhāvana*, leva a compreendê-los como métodos para cultivar a si mesmo. Esse cultivo se refere ao trabalho sobre si num sentido amplo. A técnica, então, quando vista pelo filtro da meditação, consiste em um modo de flexibilizar os comportamentos e

definições já sedimentadas. Não se trata de tornar-se um especialista, mas de manter a mente de principiante, como diz Suzuki (2004). Este tipo de ação não é estranho à tradição ocidental, estando presente no que Foucault define como “cuidado de si”, e tampouco ao teatro, haja vista sobre exemplos como Grotowski e Artaud.

Foucault (2006, pp. 14-15) fala que o “cuidado de si” é uma atitude para consigo, para com os outros e para com o mundo. Ele também se refere a uma prática ligada à atenção sobre si mesmo, um modo de estar atento ao que se passa, em si e no mundo. Neste sentido o cuidado de si se concretiza em ações sobre si mesmo, tecnologias de si.

A técnica como “cuidado de si” está inserida num contexto no qual o conhecimento não está separado da experiência do sujeito. Conhecer, nesse sentido, implica uma transformação do próprio sujeito, é um tipo de iniciação na qual o *status* ontológico do indivíduo é transformado. Aquele que conhece é, assim, o indivíduo que se tornou o próprio conhecimento.

No campo da formação, essa busca supera o âmbito da instrumentalização, embora não o negue, apontando para a necessidade de o processo pedagógico constituir-se em uma experiência, no sentido que Bondía dá a este termo. É preciso que algo se passe com o sujeito, que lhe apresente novos significados para sua existência.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece, dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza das experiências que caracteriza nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDÍA, 2002, p. 19).

Assim, conhecer uma técnica, e a aplicação de procedimentos eficazes, não está separado do conhecedor, e do agente. O comportamento do indivíduo, o tipo de exercícios e procedimentos utilizados e o sistema de crenças em que o indivíduo se envolve, sendo vistos enquanto instrumentos que permitem o acesso aos resultados almejados. Ação, agente e ambiente não se separam neste contexto. A técnica, assim, é menos algo que se adquire, ou um meio para chegar a um fim, e mais um modo de construir a si mesmo.

A meditação, nesse sentido, oferece subsídios para uma definição de técnica e treinamento que se afasta de uma perspectiva utilitarista, apontando para uma visão que os define como modos de tornar-se, mais que modos de fazer. Certamente isso não nega o aspecto artesanal do trabalho do ator, porém, aprender o ofício torna-se, antes de tudo, um meio de transformação individual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: Tratado de Antropologia Teatral. Tradução Patrícia Alves; São Paulo: Hucitec, 1994.

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Traduzido por Luís Otávio Burnier, Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg, André Telles; Campinas, SP: HUCITEC; Editora da UNICAMP, 1995.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Nº 19, 2002. pp. 20-28.
- FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica**: más allá de las fronteras. Trad. Armida Maria Córdoba. Buenos Aires, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp. 3-101.
- MAUSS, Marcel. Noção de Técnica Corporal In: _____. **Sociologia e Antropologia**. S/R. São Paulo: EPU/ Edusp, 1974. pp. 211-233
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O treinamento do ator/performer e a “inquietação de si”**. Comunicação apresentada no V congresso da ABRACE, de 28 a 31 de Outubro de 2008.
- _____. A Experiência da “Não-Forma” e o Trabalho do Ator. **TFC**, s/d, nº 01, Ano 3, 2006. Acesso em dez. 2009. <www.eca.usp.br/tfc/geral20061/pdf/cquilici.pdf>
- _____. **A meditação e a questão da “técnica” no mundo atual**. Comunicação apresentada no I Colóquio sobre o pensamento japonês promovido pela Fundação Japão em 28 de setembro de 2006.
- SCHECHNER, Richard. From Ritual to Theater and Back: The Efficacy – Entertainment Braid in _____. **Performance Theory**. Edição Revisada e Expandida. New York: Routledge, 1994.
- SUZUKI, Shunryu. **Mente Zen, Mente de Principiante**. Tradução de Odete Lara. São Paulo: Palas Athena, 1994.
- VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A Mente Incorporada**: Ciências Cognitivas e Experiência Humana. Tradução Maria Rita Secco Hofmeister; Porto Alegre: Artmed, 2003.
- WALLACE, Alan B. **Buddhism & Science**. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 2004.