

CONSIDERAÇÕES INCONCLUSAS SOBRE ORGANICIDADE, CONTATO E MEDITAÇÃO

Prof. Daniel Reis Plá (UFSM, Departamento de Artes Cênicas/ UNICAMP,
Instituto de Artes-doutorando)

Resumo:

Neste texto pretendo passear por algumas definições de organicidade, detendo-me, porém, na relação entre este termo e outros dois: contato e meditação. Essa discussão se insere na temática que venho investigando no doutorado, e que trata da relação entre formação de atores e os estudos sobre a meditação budista.

Palavras-chave: Teatro; Organicidade; Contato; Meditação; Budismo.

A organicidade é temática constante nos estudos sobre teatro que tenham o corpo como foco principal. Assim, como o treinamento, esse termo se insere no processo histórico, que traz o ator para o centro da discussão teatral, e se relaciona à prática de importantes artistas-pesquisadores como Stanislavski, Grotowski e Barba.

O ponto mais distante da organicidade é a mecanização das ações, que como já aponta Ferracini (2006), se dá a partir do apego aos aspectos formais, o ator alienando-se dos impulsos psicofísicos que as geraram. A organicidade estaria ligada, então, a uma recuperação desses impulsos geradores da ação, os quais surgem e se ancoram no corpo.

Porém, do que estou falando quando afirmo que uma ação é orgânica, ou um ator é orgânico? A dificuldade de responder a essa pergunta começa no próprio processo de definir o termo organicidade. Do meu ponto de vista, essa palavra abrange, principalmente, três aspectos: i – ela não indica um objeto palpável, mas uma qualidade vinculada à ação, ou conjunto de ações, ou seja, ela é um adjetivo e não um substantivo; ii – uma ação orgânica é aquela dotada de vida; iii – o ator orgânico é aquele que justifica suas ações tornando-as críveis. Penso que estes três aspectos não são excludentes, mas dimensões simultâneas do fenômeno organicidade, e se os separo é de modo a tornar claro, também para mim, o que eles significam.

A organicidade como adjetivo da ação

Ferracini (2006) afirma que:

a organicidade, como a vejo, é justamente a força que aproxima e mantém unidos esses vários elementos [i.e. que compõe o Estado Cênico]. Sendo definida como força, não pode ser um elemento concreto que possa ser pontuado ou quantificado. (p. 105)¹.

Thomas Richards, também, ao definir esse termo, não o aponta diretamente, mas apela para suas qualidades:

Naquela caminhada Grotowski havia visto as sementes de algo que naquele momento não podia nem mesmo perceber. Disse que eram as sementes da organicidade. Eu não sabia exatamente o que isso significava. Sabia apenas que queria dizer não forçado, algo de natural, como são os movimentos de um gato. Se observo um gato percebo que cada um de seus movimentos está no seu lugar, porque o seu corpo pensa por si. No gato não há uma mente discursiva, que bloqueia a reação orgânica imediata, servindo de obstáculo. A organicidade pode ser encontrada mesmo no homem, mas ela está quase sempre bloqueada por uma mente que não faz o próprio trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensando velocemente e dizendo ao corpo o que fazer e como. Disto deriva um modo de mover-se quebrado e desconexo. (RICHARDS, 1993, p. 76)².

Considerando o exposto por esses pesquisadores, deduzo que a organicidade se liga ao modo como realizo determinada ação. Ela tem a ver com um tipo de fluidez no movimento e com não bloquear a expressão dos impulsos internos do corpo. Há, também, a menção a uma maneira de relacionar-se com os fenômenos, a qual não passa pelo pensamento discursivo e que se baseia na vivência integral do corpo-mente.

De um ponto de vista externo, a organicidade se manifesta como um corpo que reage de forma imediata e adequada aos diferentes estímulos do

¹ Notas minhas.

² Tradução minha para: "In quella camminata Grotowski aveva visto i semi di qualcosa che ancora non potevo nemmeno percepire. Disse che erano i semi dell' 'organicità'. Non sapevo esattamente che cosa significasse. Capivo solo che voleva dire non forzato, qualcosa di naturale, naturale como lo sono i movimenti di un gatto. Se osservo un gatto noto che ognuno dei suoi movimenti è al suo posto, perchè il suo corpo pensa da sé. Nel gatto non c'è una mente discorsiva, a bloccare la reazione organica immediata, a fare da ostacolo. L'organicità purò essere anche nell'uomo, ma è quasi sempre bloccata da una mente che non sta facendo il proprio lavoro, una mente che prova a condurre il corpo, a pensare velocemente e dire al corpo cosa fare e come. Da questo deriva spesso un modo di muoversi staccato e sconnesso". (RICHARDS, 1993, p. 76).

ambiente. Do ponto de vista do indivíduo que experimenta um processo orgânico, ela é um tipo de experiência de totalidade, na qual percepção e expressão, corpo e consciência, ocorrem de maneira indissociável. Em ambos os casos ela é uma qualidade, ligada ao “como”, e não necessariamente ao “o que” faço.

A ação orgânica como ação viva

O segundo aspecto que mencionei se refere à ação orgânica ser viva. Penso que para falar disso, primeiramente, necessito definir aquilo que chamo de vida. Neste sentido, me remeto à Lima (2008) que, ao tratar da organicidade ou consciência orgânica em Grotowski, afirma que ela era um campo de investigação, que se opunha à linha artificial de trabalho nas artes performativas.

Artificialidade e espontaneidade, ou ainda, a técnica artificial e a técnica orgânica, indicavam, para Grotowski, a primeira, aquelas práticas que bloqueavam o fluxo dos impulsos do corpo, que o adestravam, ou formatavam em uma forma/fôrma específica, e a segunda, um tipo de trabalho que permitia a livre expressão desses impulsos, bem como sua potencialização.

A discussão acerca do espontâneo e do artificial, como indica Lima, supera a dicotomia entre estrutura e espontaneidade, encontrada em alguns textos iniciais do pesquisador polonês. A vida de uma ação é definida por sua origem em um “corpo-em-vida”, quente, e por um tipo de movimento-pensamento que não bloqueia o fluxo das imagens-sensações-percepções-corporeidades.

Sendo assim, a organicidade enquanto vida, e enquanto uma qualidade diferenciada, ligada ao modo como ajo e vivencio meu corpo, pressupõe um modo de relacionar-me com o mundo (a consciência orgânica), e o habitar a própria carne. Nesse sentido ela se liga com outra noção importante no trabalho de Grotowski, que é:

O contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, acredita que isso significa olhar fixamente. Mas isso não é contato. Contato não é ficar fixado, mas ver. Agora estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim. Vejo uma pessoa indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri. Tudo isso modifica minhas ações; trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. O padrão está sempre fixo. Neste caso, por exemplo, vou dar meu conselho final. Tenho aqui algumas notas essenciais sobre o que falar, mas a maneira como falo depende do contato. (GROTOWSKI, 1976, p. 172-173).

Eu considero o “contato” uma das condições para o surgimento da organicidade. Agrada-me pensar o orgânico enquanto um processo de deriva, no sentido dado a esse termo por Maturana (2002), no qual um sistema, a partitura de ações físicas, se relaciona com seus elementos constituintes e com o ambiente, ou seja, se transforma, ao longo do tempo, de modo a acompanhar as diferenças ambientais e estruturais que se apresentam, sem perder sua coerência interna. O “contato”, dentro desse entendimento, é, então, o meio pelo qual me torno permeável aos diferentes estímulos, algo fundamental para o surgimento da organicidade.

Considerando isso, entendo a ação orgânica, viva, como uma manifestação do “corpo-em-vida”, originando-se de um impulso interno, subcutâneo, e também da resposta ao ambiente. O impulso se projeta para o exterior a partir, e através, da sequência de ações físicas, e da corrente de associações do ator. A ação, nesse sentido, é, ao mesmo tempo, o transbordamento das energias e da consciência do ator no tempo-espaço e a estrutura a partir da qual se canalizam as dinâmicas, impulsos e tensões do corpo.

Sendo assim, a vida da ação, ou a organicidade, não está localizada na partitura de ações, e tampouco na liberação espontânea dos impulsos corporais. Ela se dá no atrito entre a formalização, que se excessiva torna-se engessamento, e a espontaneidade, que sem limites torna-se caos.

A organicidade como ação verdadeira

Continuando o passeio pelas diferentes definições de organicidade, abordarei, agora, o último aspecto que mencionei e que vincula a qualidade orgânica de uma ação a um modo de agir crível.

Reconheço que, como já aponta Zarrilli (2000) na introdução do livro *Acting (Re)Considered*, a questão da verdade no teatro é assunto controverso, seja no que tange às teorias teatrais que se pretendem detentoras de um saber sobre a realidade do teatro, ou ainda, no que concerne à noção de credibilidade quando aplicada ao ator:

Se aceitarmos a premissa que todas as narrativas são ‘invenções’, então os discursos sobre atuação/encenação se inserem em um contexto histórico e sócio-cultural específicos, ou seja, cada narrativa – incluindo esta – possui uma ou mais histórias implícitas que foram escritas para públicos *específicos* em contextos *específicos*³. (ZARRILLI, 2000, p. 08)⁴.

³ Grifos do autor.

Assim:

A linguagem da 'credibilidade' é problemática porque no seu modo imperativo parece fazer afirmações de verdade que mascaram a qualidade relativa, simbólica de qualquer declaração acerca da arte do ator. Ela também mascara sua ideologia de identidade – a redução da 'pessoa' do ator ao personagem. A afirmação de 'verdade' implícita na proposição, 'você deve acreditar para me fazer acreditar', é erroneamente interpretada por ambos, aluno e professor, como uma descrição exata 'da coisa descrita' – atuação. Um segundo problema com esta metáfora específica é que "acreditar" carece de qualquer referência ao corpo; não existe referência acerca de que a "credibilidade" precisa ser encarnada. (ZARRILLI, 2000, p. 10).⁵

Entretanto, apesar de perigosa, a relação entre organicidade e verdade, não é incomum no discurso de atores, diretores, professores e estudantes de artes cênicas, sendo um fenômeno que merece atenção.

Ao falar de organicidade, enquanto condição de credibilidade da ação, penso ser importante abordar o tema a partir de, pelo menos, duas perspectivas.

Por um viés em terceira pessoa, ou seja, sob um ponto de vista exterior à cena, a "verdade" se liga ao modo como componho a narrativa. A ação orgânica se mostra verdadeira, não por pretender-se uma cópia da realidade, ou por propor um discurso calcado em uma lógica causal. Antes, destacam-se as qualidades de adequação e eficiência. Assim, a organicidade estaria vinculada ao ato de responder, de modo eficiente, às diferentes demandas do ambiente, e às situações, fictícias ou não, em que o ator se insere. Ou falando de outra forma, ela seria definida enquanto conduta, ou comportamento, adequado às circunstâncias da encenação.

⁴ Tradução minha para: "If we accept the premise that all narratives are "inventions", then the discourses of acting/performance are locatable within a particular historical, socio-cultural context, that is, each narrative – including this one- has one or more implicit stories that were written for *particular* audiences in *particular* contexts". (ZARRILLI, 2000, p. 08).

⁵ Tradução minha para: "The language of 'believability' is problematic because in its propositional mode it appears to make truth claims which mask the referential, signifying quality of any linguistic statement about acting. It also masks its ideology of identity – the collapse of the 'person' of the performer into the role. The implicit 'truth' claim in the proposition, 'you must believe in order to make me believe', is mistakenly understood by both teacher and student alike as an apt description for 'the thing described' – acting. A second problem with this particular metaphor is that 'believe' is devoid of any reference to the body; there is no assertion that 'believability' needs to be embodied" (ZARRILLI, 2000, p. 10).

O que chamo de conduta adequada é aquela que responde ao impulso gerador da ação sem bloqueá-lo, e é eficaz em realizar os objetivos, concretos ou imaginados, propostos pelo artista. Disto posso deduzir que as diferentes condutas são adequadas a contextos específicos, e que uma mesma conduta pode se tornar inadequada a depender das mudanças que ocorrem nas circunstâncias em que se dá a ação. A verdade, desse modo, se liga ao modo como respondo àquilo que se apresenta, e menos a um tipo de proposição, ou discurso, que imponho à realidade, ou aos outros.

Já da perspectiva do ator, em primeira pessoa, destaco a noção de vivência, apresentada por Stanislavski. Este é um termo, utilizado pelo pesquisador russo, para indicar um tipo de experiência, que ele considera a base de uma atuação orgânica. A vivência é causa, e consequência, do envolvimento do ator com suas ações, estando ligada à interdependência entre os fatores, ou causas, “internas” e “externas”, da ação. Ela é um aspecto importante da metodologia de criação proposta por Stanislavski, e deve ser entendida dentro do esquema proposto em seu sistema, não se dissociando de seu objetivo:

Visando que a imagem cênica resulte artisticamente verdadeira, o ator não deve aparentar existir na cena, mas existir de verdade, não há de representar mas viver. Deve sempre ser um homem vivo em cena, ou seja, sentir, pensar e agir sinceramente nas circunstâncias dadas ao seu papel, observando a lógica da vida e as leis da natureza orgânica.⁶ (KIRSTI *apud* STANISLAVSKI, 1980, p. 12).

Guinsburg (2001), fala que o vocábulo russo para vivência é *perezvanie* e seu significado liga-se às idéias de experiência, luta, passar às vias de fato. Estou me referindo, então, a um modo de ver a atuação enquanto uma ação integrada entre os aspectos físicos e psíquicos, e que envolve um engajamento real do artista nas demandas que se lhe apresentam em cena. Dessa forma, a verdade, ou organicidade, se ligaria não mais ao resultado que se apresenta diante da platéia, mas a um modo de abordar a ação, e de se relacionar com o corpo e com o ambiente imediato.

De tudo isso, compreendo que a organicidade, ou verdade, surge da fricção entre estrutura e espontaneidade, arte e vida. Do ponto de vista do público, ela se liga à coerência do discurso e/ou ao fluxo das ações; Já do ponto de vista do ator, ela é uma experiência do corpo-mente em sincronia com

⁶ Tradução minha para: “A fin de que la imagen escénica resulte artisticamente veraz, el actor no debe aparentar que existe en el escenario, sino existir de verdad; no há de representar, sino vivir. Debe seguir siendo siempre un hombre vivo en la escena, es decir, sentir, pensar y obrar sinceramente en las circunstancias dadas para su papel, observando la lógica de la vida y las leyes de la naturaleza orgánica” (KIRSTI *apud* STANISLAVSKI, 1980, p. 12).

o ambiente, externo e interno. Entretanto ela não pertence nem a esfera do corpo, nem a do discurso, mas é uma qualidade que acontece entre elas.

Meditação, contato, organicidade

Tendo apresentado esse panorama, sobre alguns possíveis modos de compreender a organicidade, chamo a atenção para algo que é comum a todas as abordagens apresentadas: O orgânico como uma forma peculiar de experiência do corpo, do tempo e do espaço, e o **contato** como principal ferramenta para que isso aconteça. Nesse sentido, tem me interessado as semelhanças entre a definição de *contato*, apresentada anteriormente, e as definições de atenção e meditação.

Grotowski diz que o **contato** é ver. Nesse sentido, penso que esse termo possa ser usado como sinônimo de **atenção**, ou seja, ele é um modo de “estar atento”:

Os pés estão bem colocados sobre a terra; tu olhas e vêes e não olhas apenas, tu vêes; Tu escutas e ouves e não escutas somente, tu ouves. Sim, é exatamente isto: ter os pés bem colocados sobre a terra, ou, se quiseres, ter o corpo bem colocado sobre a terra, ver e ouvir: isto é a atenção⁷ (GROTOWSKI, 1982, p. 137).

A importância do princípio da atenção para o trabalho do ator não é novidade. Stanislavski, por exemplo, considerava seu desenvolvimento como essencial para o processo de vivência. Isso é fácil de observar em seu discurso sobre os círculos de atenção, e sobre a necessidade da concentração para o trabalho do ator.

Também Grotowski abordou esse tema em sua discussão acerca do transe salutar e do transe doentio. Este último é um estado de embotamento da mente, um tipo de ação cega, desatenta. Já o primeiro, é um estado de atenção amplificado, e é somente no transe salutar que se encontra a possibilidade de uma ação orgânica.

Ao falar do transe salutar, Grotowski descreve um tipo de vivência que ele denomina consciência transparente. Este é um estado de atividade intensificada, que percebe tanto os fenômenos interiores quanto exteriores, de um modo desidentificado, desapegado. Nesse estado, segundo Grotowski

⁷ Tradução minha para: “I piedi sono bem poggiati sulla terra; tu guardi e vedi e non guardi sol tanto, tu vedi; tu ascolti e senti e non ascolti soltanto, tu senti.’ Si, è proprio questo: avere i piedi ben poggiati sulla terra, o, se volete, avere il corpo bem poggiato sulla terra; vedere e sentire: è l’attenzione” (GROTOWSKI, 1982, p. 137).

(1982), é mesmo difícil dizer “eu ajo” ou “eu me movo”, mas sim que há uma ação, e que há o movimento. A ação sendo, ao mesmo tempo, uma reação.

Estou falando aqui de um tipo de experiência que se insere no campo da percepção, em um nível pré-simbólico, ou melhor seria dizer, sub-simbólico, pois esse tipo de experiência não se dá antes do processo de significação, mas o sustenta.

A atenção/contato não se apoia na ideia de um mundo que define o sujeito, ou ao contrário, de um agente que vai em direção aos objetos, mas sim, em uma experiência na qual sujeito e objeto determinam-se mutuamente, em uma relação de interdependência. Essa é uma experiência de atenção desprovida de um “eu”. É nesse sentido que Hubert Godard, em entrevista concedida a Suely Rolnik, tratando da obra de Ligia Clark, fala em olhar objetivo e olhar subjetivo:

Poderíamos qualificar o primeiro de olhar subcortical. É um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais uma sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido. Se uma mosca vem no canto do meu olho, meu olho pisca e se fecha, antes que eu me dê conta que a mosca está chegando. Portanto, há sensorialidade que circula sem que seja necessariamente consciente e interpretada. (ROLNIK, s/d, p. 73).

Isso indica a possibilidade de agir no mundo, e de existir nesse mundo, a partir de uma relação não mediada pelo discurso. É um tipo de percepção básica, anterior ao processo de identificação do sujeito com o que ele define como seus pensamentos e emoções. Nesse sentido, a *atenção/contato* não é uma atividade cognitiva, caso entenda-se por cognição um tipo de representação simbólica do mundo. Ela não é uma estratégia de recuperação das propriedades ou informações, já dadas por um mundo independente do sujeito.

A meditação adentra o contexto dessa discussão, por ser ela uma prática de educação da atenção. O venerável Gunaratana Mahatera, falando da meditação *vipassana*, afirma que:

Ela é um sistema antigo e codificado para o treinamento da sensibilidade, um conjunto de exercícios para se tornar mais e mais receptivo à sua própria experiência de vida. É escutar atentamente, ver plenamente e provar cuidadosamente. Nós aprendemos a cheirar intensamente, tocar totalmente e de fato prestar atenção ao que sentimos. Aprendemos a ouvir nossos

próprios pensamentos sem sermos carregados por eles.
(MAHATERA, 1991, p. 28)⁸.

Meditar, diferente do que algumas visões generalistas sugerem, não se trata de um processo que vise à supressão dos pensamentos e emoções, uma espécie de embotamento das faculdades cognitivas tornando a pessoa desvinculada de sua realidade circundante, ou ainda uma fuga do cotidiano rumo a um “mundo interior”, ou estados alterados de consciência. Pelo contrário, a prática meditativa implica num estado de alerta no aqui-agora, uma presença tranquila no fluxo de cada momento. Ao invés de suprimir pensamentos e emoções, sensações corporais e interferências externas, se utilizam estes estímulos como suportes para a atenção.

A meditação é, então, um modo de existência, uma forma de experimentar o mundo, o corpo, e o instante, e de estar presente naquilo que se faz. Não se trata de buscar uma revelação, ou experiências extrasensoriais. Antes, trata-se de aprender a habitar o mundo, de estar no fluxo da existência. Estar em *contato* com a realidade.

Considerando isto, concordo com Quilici (2010), quando afirma que os estudos envolvendo as práticas contemplativas ainda são pouco explorados na pesquisa em arte, apesar de oferecerem um vasto material para pensar a teoria e a prática do teatro contemporâneo. Elas são sistemas de treinamento que abrangem aspectos comportamentais, procedimentos técnicos para o controle e aprimoramento da atenção, e educação da sensibilidade, de modo a permitir um descondicionamento da percepção, e dos modos de ação.

Penso que a meditação, enquanto um sistema para educação da atenção, pode trazer contribuições importantes para pensar o processo de formação de atores, a partir de uma prática que valorize o corpo, e que se fundamente na idéia de organicidade, entendida como um modo de existência, e uma experiência de atenção plena, ao corpo-mente, ao espaço e ao tempo. É a isso que tenho me dedicado em minha investigação pessoal, e aquela junto aos estudantes. É um processo inconcluso, e desconfio, inconcluível, uma vez que a atenção plena, assim como o **contato** e a organicidade, não são algo que se adquire após algum tempo, mas um caminho que se trilha, e ao qual se volta, a cada vez.

⁸ Tradução minha para: “It is a ancient and codified system of sensitivity training, a set of exercises dedicated to becoming more and more receptive to your own life experience. It is attentive listening, total seeing and careful testing. We learn to smell acutely, to touch fully and really pay attention to what we feel. We I warn to listen to our own thoughts without being caught up in them” (MAHATERA, 1991, p. 28).

Referências Bibliográficas

FERRACINI, R. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Hucitec, 2006. 357 p.

GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 208 p.

_____. **Tecniche Originarie Dell'Attore**. Tradução Luisa Tinti. Roma: Università di Roma, 1982. 303 p.

GUINSBURG, J. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 329 p.

KRISTI, G. El Trabajo Del Actor sobre si mismo In: STANISLAVSKI, C. **El Trabajo Del Actor Sobre Si Mismo: El Trabajo Sobre Si Mismo em el Proceso Creador de Las Vivencias**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980. p. 09-38

MAHATERA, G. **Mindfulness In Plain English**. Taipei, Taiwan: The corporate body of the Buddha educational foundation, 1991. 185 p.

MATURANA, H. **A Ontologia da realidade**. Organizadores Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 355 p.

QUILICI, C. S. **Proposições para um diálogo entre Artes Performativas e o Budismo: e um exemplo da Ciência**. VI congresso da ABRACE, UNESP, 2010. Anais Eletrônicos. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Cassiano%20Quilici%20-%20Proposi%e7%f5es%20para%20um%20Di%e1logo.pdf> Acesso em: 30 jan. 2011.

RICHARDS, T. **Al Lavoro con Grotowski Sulle Azioni Fische**. Milano: Ubulibri, 1993. 141 p.

ROLNIK, S. **Olhar Cego: Entrevista com Hubert Godard**. Tradução de Mário Laranjeira e Suely Ronik. s/d. p. 73-78. (Material didático fornecido pelo Prof. Dr. Cassiano Quilici).

ZARRILLI, P. B. (Org.). **Acting (Re)Considered: Theories and practices**. London & New York: Routledge, 2000. 378 p.