

Conceituar a experiência: expressividade de corpos sensíveis

Renata Bittencourt Meira
Universidade Federal de Uberlândia
Docente da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais:
Graduação em Teatro
Programa de Pós Graduação em Artes
Doutora em Educação – Laboratório de Ensino de Arte - UNICAMP

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o processo de criação de estratégias para a formação corporal do artista cênico. O campo de investigação são as disciplinas de consciência e expressão corporal, ministradas há dez anos e em constante recriação. Algumas certezas e muitos questionamentos conduzem a prática acumulada a cada semestre. As leituras acerca do método Klaus Vianna, da análise de movimento de Laban e do Dicionário de Antropologia Teatral têm possibilitado a socialização dos processos individuais e a condução da criação de movimentos expressivos. Nessas leituras encontramos delicadas diferenças, ricas nuances e fortes coincidências que atendem às necessidades da complexidade de processos formativos coletivos que objetivam o desenvolvimento da expressividade de corpos sensíveis.

Palavras-chave: corpo, ensino de arte, artes cênicas.

*“...essa vida cujo sentido se vai construindo
e destruindo no viver mesmo...”*
(Jorge Larossa Bondia)

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de criação de estratégias para a formação corporal do artista cênico numa abordagem somática e expressiva. Para iniciar, vamos orientar o olhar para o corpo sem a pretensão de entrar nos meandros da filosofia. Trata-se da noção de corporeidade que considera o corpo como uma unidade que acolhe os pensamentos, os sentidos, as emoções, as memórias e a imaginação. Neste texto temos como pano de fundo a trilha aberta por Merleau Ponty que critica a tradição cartesiana de corpo e ciência, com sua noção mecanicista e objetiva do corpo, colocando-o, ou melhor, colocando-nos na dimensão existencial, desmanchando, assim, a hierarquia que valoriza os conhecimentos lógicos em detrimento da experiência. Partimos do princípio de que o corpo do ator é um corpo em vida.

O fato de o ator estar vivo diante dos espectadores, executar, sentir, viver e fazer sua arte, traduz questões de difícil captação, referentes a um universo subjetivo, de sentimentos, sensações, emoções, ou seja, um conjunto de elementos que Eugênio Barba chama de dimensão interior ao diferenciá-lo de uma outra dimensão física e mecânica do trabalho do ator (BARBA, 1989, p. 21) e Stanislavski denominou de plano interior e plano exterior (STANISLAVSKI, 1972, p. 223) (BURNIER, 2001, p. 18).

Uma vez apontada a noção de corporeidade, que considera as expressões e impressões do corpo em vida, entramos no contexto do qual partiu a reflexão ora socializada. Como docente do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, fui

responsável pelo oferecimento de disciplinas de consciência e expressão corporal de 2000 a 2010. Analisando esse trajeto, percebemos que o oferecimento das disciplinas de corpo se constrói num processo dinâmico e coletivo que se pauta em estudos e práticas, mas que antes de tudo é orientado pela experiência corporal, primeiro do docente que encaminha esse processo e seguida pelo grupo de estudantes que forma cada turma. A escolha das atividades e leituras precisa tocar o “corpo em vida”. Mais que tocar, é preciso se tornar parte da história desse corpo, é preciso promover a experiência. Para Larossa Bondia, “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” (BONDIA, 2002, p. 21).

Chegamos, então, à proposta do desenvolvimento da experiência como fundamento dos estudos do corpo na formação do artista cênico. Quais seriam os caminhos, os estímulos, as palavras, a orientação das atividades que levam ao desenvolvimento da experiência? Esses caminhos estão em constante (re)construção, pois é dependente das experiências dos sujeitos envolvidos.

O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o ex de existência (BONDIA, 2002, p. 25).

Se experiência é travessia e estranhamento, é necessário que o processo que pretende promover a experiência nunca se acomode, esteja sempre mudando de lugar, olhando de outro ângulo, percebendo a tridimensionalidade ou a potência multidimensional da experiência e das trajetórias de formação. Nesse sentido entendemos que o coordenador dessas experiências, ou seja, o docente que orienta as ações, deva estar também num processo experimental, buscando o risco e o estranhamento. Como sujeito de experiência, o docente deve estar “aberto à sua própria transformação” (BONDIA, 2002, p.26).

O que vou lhes propor aqui é que exploremos juntos outra possibilidade, digamos que mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética (sem ser esteticista), a saber, pensar a educação a partir do par experiência/sentido (BONDIA, 2002, p. 20).

A consciência e expressão corporal não configuram um conhecimento que está fora do sujeito, que podemos nos apropriar e utilizar. O conhecimento corporal é um saber da experiência. Sendo assim, não há um conteúdo a ser transmitido ou socializado, há processos e vivências mediadas e orientadas pelo docente que, necessariamente, deve ter o saber de sua própria experiência. Não há o modo certo de propor experiências corporais.

No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (...) O saber da

experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. (...) Por isso, também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria (BONDIA: 2002, p. 27).

Na prática cada turma configura um grupo específico com particularidades e necessidades próprias, assim como cada um dos integrantes do processo. O ponto de partida é o corpo sensível e expressivo, ou seja, a potência expressiva é estudada considerando a percepção corporal do atuante. A base do trabalho são os conhecimentos da Educação Somática. No caso específico, os fundamentos do trabalho de Klauss Vianna organizam a experiência docente que se edifica sobre o senso de percepção oriunda dos trabalhos de Patrícia Stokoe, na Argentina, e aprendida com Patrícia Noronha, em São Paulo, nos anos oitenta e noventa do século vinte. Juntamente com essa expressividade sentida, movimentam-se pensamentos, imagens, memórias e emoções. Os caminhos de aprendizagem são individuais, assim como os movimentos expressivos e o movimento interno das impressões.

Na prática Klauss Vianna, a proposta é que cada um esteja focado no (re)conhecimento do próprio corpo, compartilhando com o outro suas experiências e vivências corporais (MILLER, 2007, p. 18).

O trabalho de Klauss Vianna, como introdução ao processo da experiência corporal formadora, permite que o movimento seja aprendido por meio da criação de movimentos orientada pelo estudo da anatomia do corpo em vida. A “escuta do corpo” (Miller, 2007) é o princípio detonador desse processo de (auto)conhecimento do corpo. Junto às práticas chamadas por Miller (2007, p. 53) de “processo lúdico – acordar o corpo” é proposto que cada estudante registre num “Caderno do Eu” suas impressões, aqui organizadas em sensações, pensamentos, imaginação, memória e emoções. É um instrumento de registro e escuta das reflexões discentes, que permite debatermos sobre a dinâmica interna ao movimento. O exercício do Caderno do Eu tem contribuído para o reconhecimento das individualidades. Socializar o processo de vencer pensamentos críticos que atrapalham as experiências de criação do movimento é comum nas rodas de conversa das disciplinas. Comparar processos de utilização de estruturas anatômicas ou metáforas poéticas como estímulo interno para o movimento permite que os aspectos interiores dos movimentos sejam parte do processo coletivo. O reconhecimento da importância de saber perceber e lidar com essas diferenças para o artista educador é uma das conclusões alcançadas.

Complementar a essa escuta do próprio corpo e dos processos dos colegas, coloca-se a análise de movimento organizada por Rudolf Laban. O estudo dos elementos formadores do movimento possibilita a ampliação de limites expressivos. Uma vez em contato com movimentos próprios, o estudante tem condições de entender quais são suas características e por quais caminhos poderá chegar a outras expressões adquiridas com os estudos corporais.

O terceiro apoio para a condução dos processos formativos do corpo cênico são os princípios de movimento organizados por Eugênio Barba. O contato com as imagens de seu livro "a arte secreta do ator" amplia o imaginário dos estudantes. O processo iniciado com a escuta do corpo e ampliado pela análise de movimento é expandido pelo conhecimento de diferentes expressões cênicas, acumuladas nas práticas do oriente e ocidente no decorrer da história. A contribuição da Antropologia Teatral em sua diversidade poética organizada em princípios comuns delinea a dimensão cultural do movimento.

A união dos ensinamentos de Klauss Vianna, Rudolf Laban e Eugênio Barba como tripé da formação corporal do artista cênico por meio da experiência é o resultado do processo da prática docente. Os caminhos da ensinagem, foco deste trabalho, são feitos a partir da experiência de formação docente inicial e continuada. Certamente outro docente e outros estudantes formariam caminhos diversos buscando também a formação corporal pela experiência. Os três autores supriram o processo de conceitos operatórios que viabilizaram a troca de experiência. Muitos estudantes encontraram na condução dessas experiências as diretrizes de seu trabalho corporal. O dimensionamento de quantos estudantes passaram alheios a estas experiências não foi realizado. A certeza é que encontramos nestas referências os fundamentos de corporeidade e experiência na arte de atuar.

Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. (...) Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem "pré-ver" nem "pré-dizer" (LAROSSA BONDIA, 2002, p. 28).

As individualidades de cada integrante do processo podem ser expressas, consideradas e, o mais interessante, socializadas. Os processos internos deixaram de ser invisíveis e intangíveis. A corporeidade de cada um ganhou espaço e referências no processo coletivo do grupo e na diversidade das culturas teatrais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2001.

Cadernos do JIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança – nº 1 *Estudos do Corpo* – Salvador: UFBA/PPGAC, 1998.

LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.

_____. *Arte da Composição: teatro do movimento*. Brasília: LGE Editora, 2008.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klaus Vianna*. Campinas: UNICAMP, 2005. Dissertação de Mestrado.

MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

Revista Brasileira de Educação Jan/Fev/Mar/Abr 2002 Nº 19. LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. Disponível em <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf> Acesso em 17 de outubro de 2010.