

PROCURANDO AS IMPRESSÕES DO CORPO EM CENA

Renata Bittencourt Meira

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Corpo, subjetividade, processo de criação.

Sensações, memória, imaginação, emoção e pensamento. São essas as impressões trabalhadas nas aulas de Expressão Corporal 1 do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Sistematização resultante resultado de anos de trabalho como docente, artista e pesquisadora, pela primeira vez utilizada como estímulo para a criação de movimentos expressivos e significativos em sala de aula. As impressões são mobilizadas com os movimentos e interferem na expressão corporal, mas não são tangíveis para quem observa.

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, 21) e Stanislavski denominou de plano interior e plano exterior (cf. Stanislavski: 1972, 223). (Burnier:1994, 21)

O plano interior ou a dimensão interior são chamadas de impressões, numa relação inversa e proporcional às expressões corporais. Esta análise lança mão da divisão entre impressões e expressões como estratégia de estudo e entendimento, pois não há separação entre elas. As impressões são mobilizadas em íntima relação com as ações corporais e são interdependentes. O entendimento dessa reflexão passa pela vivência da corporalidade. São conceitos que precisam ser corporificados para serem entendidos e que necessitam ser verbalizados para serem socializados. As cinco vias das impressões são acionadas em simultaneidade, mas foi possível perceber no decorrer da disciplina, nas rodas de conversa antes e depois das práticas, que um ou outro aspecto torna-se proeminente dependendo de quem está em ação ou do processo que se está vivenciando. Assim como existem características expressivas próprias, é possível perceber maior ou menor intimidade com uma ou outra impressão.

A sensibilidade é estimulada a partir de práticas embasadas na educação somática, que são “diversos métodos de trabalho corporal onde os aspectos motores, sensoriais, perceptivos e cognitivos são abordados simultaneamente” (Soter: 1999, 142). Percebe-se que a educação somática considera aspectos expressivos juntamente com impressões, além dos aspectos ligados às sensações, “motores, sensoriais e perceptivos”, a educação somática lança mão de aspectos cognitivos. Chama-se atenção novamente para o fato das vias de impressão serem parte de uma mesma ação, são dinamizadas simultaneamente. Cabe afirmar que a educação somática trabalha o corpo destacando a relação entre as vias sensoriais e cognitivas, entretanto não há como isolar as outras vias de impressão. A prática e as conversas é que indicam como estimular o desenvolvimento e perceber as características de cada um e de cada processo.

Os trabalhos de sensibilização do corpo se pautaram especificamente nos princípios da Eutonia e da Técnica

Klauss Vianna. Apoios, sensibilização da pele, percepção dos ossos, manipulação do corpo, projeções no espaço e impulsos foram trabalhados com objetivo de sensibilizar o corpo. A cada aula estes aspectos de movimento eram propostos e desenvolvidos em trabalhos de experimentação e criação de movimentos próprios. Foi possível perceber o desenvolvimento da percepção tátil e proprioceptiva. Técnicas orientais também colaboram no desenvolvimento de um corpo sensível, no caso, o Tai Chi Chuan orientou práticas de respiração, enraizamento e equilíbrio.

A via cognitiva também se beneficiou dos métodos de educação somática. A anatomia do movimento focou o estudo da estrutura óssea, dos processos neuro-motores e da coordenação motora. Além do conhecimento trazido da educação somática o conhecimento das diferentes concepções de corpo para os estudiosos de teatro, são conhecimentos mobilizados nos processos de criação, para além da análise de movimento. Abordamos os princípios da Antropologia Teatral, de Eugênio Barba, os elementos de análise de movimento de Rudolf Laban e a abordagem ampla que Sônia Machado de Azevedo sistematizou no seu livro *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. Esse conhecimento era estímulo para improvisações e experimentações de movimento, a via cognitiva era dinamizada como parte da prática. A corporificação de conceitos atribui significados às idéias e estabelece relações entre teorias e práticas.

A imaginação foi mobilizada em diversas direções e com diferentes estímulos. O reconhecimento das imagens que brotam de improvisações e do estímulo musical fez parte do processo e foi verbalizado nas rodas de conversas. Imagens foram usadas para enriquecer o imaginário trazendo outras referências e possibilidades expressivas. As imagens do Dicionário de Antropologia Teatral colaboraram neste sentido. Outras imagens menos objetivas também foram utilizadas. Os arcanos maiores do Tarot de Salvador Dali foram utilizados como estímulo principal no último mês de trabalho. As narrativas corporais, fruto de improvisação e experimentação, seguiram as indicações de três cartas tiradas por cada estudantes a cada dia de trabalho. Além das imagens as cartas estimulavam também a memória e a emoção, uma vez que eram relacionadas à Jornada do Herói, de acordo com a interpretação das cartas. A medida que a imaginação era estimulada até as sombras ganharam significados. Ações que articulavam diferentes vias de impressões também foram propostas. O desenho do esqueleto, prática avaliativa da eutonia, é percebido como dinamizador de pensamento, imagem e sensação.

A memória foi trabalhada como lembrança e como possibilidade de realizar novamente uma ação. Foram levantados outros processos que estimulam ou até dependem de memória no fazer teatral, sem, entretanto, serem aprofundados na disciplina. Lembranças de situações vividas, memória emotiva, memorização de texto, são exemplos de diferentes abordagens das vias mnemônicas. É difícil separar memória de imaginação, as imagens das lembranças são constantes, apesar de outras vias serem também citadas nas rodas de conversa, como as sensações e emoções.

A mobilização de emoções dá densidade às ações. Poucos estudantes desenvolveram em um semestre a capacidade de entrar e sair de estados emotivos, mas a grande maioria conseguiu vivenciar momentos de emoção em movimento, alguns, inclusive, acionaram a emoção ao observarem os trabalhos dos colegas.

As considerações apresentadas sobre as impressões apontam possibilidades de desenvolver o

trabalho corporal mobilizando o universo interno do artista. São exemplos concretos de uma prática docente que merece aprofundamento. Apresenta um conjunto de conceitos e algumas estratégias que possibilitam sua corporificação. Os conceitos e os exemplos colhidos das aulas colaboram na sistematização da prática e na reflexão sobre ela, o que amplia suas possibilidades e aponta caminhos na construção de um conhecimento possível de socialização e crítica.

Nas diversas escrituras dos mestres das artes cênicas, percebe-se diferentes abordagens das impressões, com uso de palavras mais ou menos próximas das utilizadas neste trabalho, mas sempre mostrando como o trabalho do corpo, considerando as impressões, resulta em expressões íntegras. Um exemplo é trazido por Alencar (1997, 30) que apresenta o aspecto sensorial e emotivo como estratégia transgressora no trabalho do grupo *Oi Nós Aqui Traveiz*, formado em 1977, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul no Brasil. É um exemplo de trabalho que buscou estética própria, carregada de criticidade, contextualizada no período da ditadura militar.

Para tanto, seus integrantes proclamavam a quebra imediata da divisão palco/platéia e se propuseram a uma pesquisa de linguagem que atingisse o público não só pela via intelectual, mas também pela sensorial. Em oposição aos ensinamentos da escola tradicional, lançaram-se na busca de um novo tipo de interpretação – menos técnica, mais emotiva – que fosse baseada no que chamamos de teatro de vivência, e não de mera representação. Assim, reduziu, significativamente o uso do texto e supervalorizaram o gesto (Alencar: .

É interessante notar como essa proposta transgressora da relação palco/platéia no *Oi Nós* centraliza aspectos de impressões, no caso, a via sensorial, pela qual se atinge o público, e a interpretação mais emotiva, desenvolvida pelos atores. Expressões e impressões são partes de uma mesma ação do artista cênico, seja ele, ator, performer, atador, intérprete, ator, bailarino, dançador ou dançarino.

Bibliografia

- ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura / FUMPROARTE, 1997.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas, São Paulo: HUCITEC e Ed. UNICAMP, 1995.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator: da Técnica à Representação. Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator*. Tese de Doutorado: PUC - São Paulo, 1994.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator: da Técnica à Representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- SOTER, Silvia. A educação somática e o ensino da dança. *Lições de Dança I*, Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2000, p. 141-148.