

## Metáforas de Trabalho e Experiência Artística

Ana Caldas Lewinsohn  
Programa de Pós-Graduação em Artes - UNICAMP  
Doutoranda – Or. Prof. Dr. Renato Ferracini  
Bolsa FAPESP  
Atriz do Grupo Peleja e Cia. Troada

Rogério Tufaille Kowask Bezerra<sup>1</sup>  
Artes Cênicas - UNICAMP  
Iniciação Científica - Or. Prof. Dr. Renato Ferracini  
Bolsa FAPESP

Palavras-chave: metáforas, experiência artística, trabalho do ator, processo criativo

*O que teria que ser objeto de nossa reflexão não seria a consciência estética, mas a experiência da arte (...). A experiência da arte não é nenhum objeto frente ao qual se encontre um sujeito que o é para si mesmo. Pelo contrário, a obra de arte tem seu verdadeiro ser no fato de que se converte em uma experiência que modifica a quem a experimenta*  
(Gadamer 2005:144-145)

### A experiência artística

Muitas vezes assistimos a espetáculos e apresentações musicais, ou visitamos exposições, ou qualquer outra manifestação artística, sem que de fato essas experiências nos afetem, nos modifiquem, nos signifiquem. Mesmo que não tenhamos consciência clara do que exatamente determinada experiência artística nos provocou, conseguimos, na maioria das vezes, distinguir aquelas que nos mobilizam das que nos são indiferentes<sup>2</sup>.

O indivíduo, ao ter vontade de experienciar uma obra de arte, deseja ser afetado e ter um encontro alegre com essa arte, que, no sentido spinozano, significaria ainda, além de ser simplesmente afetado, ser potencializado na sua ação em relação ao mundo. Para refletirmos sobre a fruição no encontro com a arte - tanto na sua observação como na sua própria criação

---

<sup>1</sup> Rogério Tufaille Kowask Bezerra é aluno de graduação da UNICAMP e integrante do Projeto Temático vinculado ao LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP). É co-orientado por Ana Caldas Lewinsohn em sua pesquisa de Doutorado, também vinculada ao Projeto Temático. O Projeto Temático "Memória(s) e Pequenas Percepções", aprovado pela FAPESP, reúne pesquisadores de iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado e teve início em fevereiro de 2010.

<sup>2</sup> Neste artigo abordaremos, primeiramente, uma relação entre a recepção e a produção da arte, para, em seguida, centralizar a discussão na criação artística e mais especificamente nas metáforas de trabalho. Os conceitos de experiência, vivência, ver e olhar, serão tratados somente como introdução para a reflexão acerca das metáforas.

pelo artista -, um aspecto interessante a ser apontado é a diferença entre ver e olhar, elaborada pelo filósofo José Gil (2005).

Quando vemos algo, simplesmente, é uma relação de via única, eu vejo e pronto, vi, porém nada me modificou, permaneço como antes, sem que essa visão me cause qualquer alteração ou movimento. No olhar, por outro lado, eu não só vejo, mas entro na sensação do olhar, uma relação de movimento de ida e vinda constante, um fluxo que me modifica de alguma forma, me coloca em atitude em relação ao mundo. Essa distinção pode ser esclarecida nas seguintes palavras de Gil (2005:48):

Para ver, é preciso olhar; mas pode-se olhar sem ver. Pode-se até mesmo ver mais, olhando; não só receber estímulos, descodificá-los (ver), mas fazer intervir o corpo na paisagem. Entre <<ver passar os barcos>> e <<olhar os barcos que passam>>, há a diferença entre uma distância (entre o sujeito e os barcos) e uma sutil aproximação (de qualquer coisa que vem da passagem dos barcos para aquele que olha, e que determina a sua atitude). O olhar implica uma atitude. Pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar no espetáculo total da paisagem. Quando olho os barcos que passam, os barcos de certo modo <<passam em mim>>, entro numa atmosfera. A distância que o ver impõe, enquanto descodificação do percebido, dissolve-se com o olhar.

Poderíamos então supor que a experiência artística demanda um olhar. Modifico-me e sou modificada num processo contínuo, espiralar, a partir de um encontro com qualquer manifestação artística onde não só vejo, mas olho, não só presencio mas vivencio, não só sou cúmplice de algo externo a mim, mas há de alguma forma uma troca que me faz integrante daquele acontecimento.

Uma experiência, como podemos verificar em Dewey (1980), quando vivenciada em sua plenitude, tem fim nela mesma. Não importa o passado ou o futuro, ela se basta. É auto-suficiente. Tem uma existência própria e significativa, emocional e estética. Proporciona uma integração do ser. Um sentido. Será sempre memorável.

O conceito de vivência, discutido por Gadamer (2005) assemelha-se ao de experiência, parecendo, portanto, tratar dos mesmos paradigmas:

Quando algo é denominado ou avaliado como uma vivência, isso ocorre pelo fato de sua significação estar associada a uma totalidade de sentido. O que vale como vivência destaca-se tanto de outras vivências, nas quais se vivencia algo diferente, como do restante do decurso da vida, onde não se vivencia "nada". (...) O que denominamos enfaticamente de vivência significa pois algo de inesquecível e insubstituível, basicamente inesgotável para a determinação compreensiva de seu significado (GADAMER, 2005:112-113).

Como nos relacionamos com aquilo que assistimos e como nós, artistas, nos relacionamos com o nosso próprio fazer e com o público?<sup>3</sup> Poderíamos pensar em inúmeras explicações ou suposições para as causas dessa relação do homem contemporâneo com a arte na qual a "atividade é demasiado automática para permitir o sentido do que é e de onde está sucedendo" (DEWEY, 1980: 92). Larrosa Bondía (2002) discute a experiência na atualidade, apresentando algumas reflexões que se coadunam com essas percepções do mundo:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (...) Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDÍA, 2002:21).

Bondía descreve diversos motivos pelos quais a experiência vem se tornando raridade (falta de tempo, excesso de opinião, excesso de informação, excesso de trabalho)<sup>4</sup> - ideias que vem a somar à questão do automatismo apontada por Dewey (1980) - e, em seguida, esclarece o que acredita ser necessário ao sujeito da experiência:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002:24).

Para se construir um corpo da experiência o artista precisa, para além de qualquer aprimoramento técnico, se deixar e se fazer permeável. Ainda que seja impossível criar um método ou receita para esse percurso, podemos refletir sobre algumas questões que o caminho do artista em seus processos de criação evoca.

<sup>3</sup> Isso me faz lembrar de uma palestra de Béatrice Picon-Valin (Universidade de Paris III e pesquisadora do Laboratório ARIAS/CNRS) que assisti no dia 25/11/2008, na ECA - USP. Ao perguntarem à professora como ela definiria o teatro contemporâneo, ela respondeu que o teatro "é contemporâneo quando toca o público que assiste o espetáculo". Simples assim! E complementou, dizendo que é a reação do público que define se é ou não contemporâneo, reafirmando a idéia do público como um quarto criador (Meyerhold), além do dramaturgo, diretor e ator. Ou seja, os espetáculos que aparentemente são contemporâneos, por utilizarem hibridismo em cena e as melhores e mais avançadas tecnologias, se deixarem o público indiferente, não serão contemporâneos, de acordo com Picon-Vallin. Nesse sentido, a questão de experienciar a arte, como um problema atual, diz respeito ao modo de vida e de se relacionar com o mundo de todas as pessoas - público e artista. O artista contemporâneo, muitas vezes cria uma obra extremamente complexa que poucos compreendem, sendo que às vezes nem ele próprio é tocado por aquilo que faz. Como desejar, então, que toque o outro? São inquietações que habitam o meu ser "artista-espectadora".

<sup>4</sup> Para se conhecer mais sobre os detalhes de cada um dos motivos apontados por Bondía (2002) ler: *Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência*.

## O processo criativo

Numa sala de trabalho para criação e preparação do ator, sabemos que o recurso utilizado por um professor, diretor ou condutor de um trabalho prático de treinamento ou de criação é o comando verbal. Esses comando verbais são, portanto, a ponte de comunicação entre esses dois indivíduos, ou entre o condutor e o coletivo, o grupo. Essa orientação, que tem como recurso a linguagem verbal, é expressa pelo que podemos chamar de metáforas de trabalho<sup>5</sup>.

As metáforas de trabalho seriam as construções simbólicas elaboradas a partir de imagens e ações verbais que irão ajudar e estimular o corpo do artista a se localizar em determinados territórios, territórios estes que muitas vezes não podem ser explicados por uma condução lógica. Essas metáforas auxiliam no processo de atingir ou tentar atingir um corpo potente, expressivo e vivo, fora das zonas conhecidas e dos moldes enrijecidos pelo cotidiano, mecanizados e automatizados pela forma de se viver no corre-corre do mundo contemporâneo.

Nós, atores, desejamos, nos processos práticos de criação, nos expressar com esse corpo permeável, vivo, poroso, que ao se encontrar numa potência criativa e de relação, constrói caminhos para gerar e viver experiências. Assim como afirma Bondía em relação ao sujeito da experiência, o ator, em seu processo criativo, busca esse estado disponível e aberto a afetos, a relações. E também, no mesmo sentido, para que essa "exposição" seja alcançada, o ator pode entrar no território da vulnerabilidade e do risco. As metáforas de trabalho, utilizadas por condutores nos procedimentos práticos, tem a função de sugerir possíveis portas para esse território da experiência, onde nada se assegura e nada se garante, onde construímos caminhos, mas não certezas. Como exemplo, transcrevo abaixo um pequeno trecho da condução de Renato Ferracini, no curso Corpo como Fronteira, em 2009:

Vai explodir pequeno, suave, mantendo a tensão. Mergulha nessa sensação ou nesse território estranho. Tenso, suave, pequeno, ao mesmo tempo. Menor. Cada vez mais tenso, cada vez mais suave. Antes era tão tenso que não conseguia me mover. Agora o tenso não me deixa mover e a suavidade me faz respirar, é diferente. Cada vez mais tenso e mais suave... O conflito entre essas duas forças é tão forte que não consigo me mover. Espreme. Como vencer esse paradoxo?

---

<sup>5</sup> Metáforas de trabalho é o nome inicial para esse tipo de procedimento. Estamos ainda verificando se esse conceito ou nomenclatura para esse fenômeno é o mais adequado.

Podemos observar que uma situação aparentemente paradoxal para nossa mente, de impossível realização prática no pensamento lógico, é evocada para transportar o corpo do atuante para um território de fronteira, tão longe do entendimento racional, que “resolúvel” somente na prática. O interessante é que o problema apresentado aos corpos dos atuantes pela metáfora de trabalho “vai explodir pequeno, suave, mantendo a tensão”, ou “tensão suave” não gera uma resposta, um modelo de resolução possível, um padrão de movimentação “certo”. Ao contrário, gera uma zona de potências, linhas de fuga de qualquer modelo, onde tudo pode e onde, na falta de respostas racionais, o corpo é pressionado a criar, se inventar em intensidade. Como afirmam Ferracini e Cunha (2010:8) “a metáfora se afasta do raciocínio lógico-objetivo e pode lançar o corpo em um pensar-em-ação. A metáfora de trabalho estabelece uma nova lógica não intelectual: a lógica da prática corpórea”.

O corpo presente, o corpo em potência expressiva e criativa, o corpo vivo, sujeito da experiência e sujeito a experiências, é um corpo que nunca estará assegurado, pois cada repetição de movimento, ou ação, ou cena, será sempre arriscada a perder sua faísca de vida, caso não se mantenha essa porosidade, essa abertura e fluxo de ir e vir, que não somente transmite, mas recebe, escuta, se modifica com o momento, com o ambiente, o outro, o som e o tempo. Temos fome de experienciar e muitas vezes nos notamos subnutridos. Estamos fartos de excessos, fartos de apelos visuais e sonoros e podemos estar, com tudo isso, com falta de atravessamentos memoráveis e significativos, que nos façam parar o tempo e esquecer, por instantes, a necessidade do futuro e o apego ao passado.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: *Revista Brasileira de Educação*. Nº 19, Jan/Fev/Mar/Abr 2002 (p. 20-28).
- DEWEY, John. A Arte como Experiência. In: *Os Pensadores*. Trad. Murilo O. R. P. Leme *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- FERRACINI, Renato e CUNHA, Erika. A Potência das Metáforas de Trabalho. In FERRACINI, Renato. *Ensaio de Atuação*, 2010, no prelo.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Bragança Paulista: Vozes, 2005.
- GIL, José. *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005.
- HONDERICH, Ted. (editor) *The Oxford Companion to Philosophy*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.