



JOBARD, Sara. *Corporalidade do ator: a experiência como influência na criação*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. PPGAC – UFBA; Mestrado; Orientação de Ciane Fernandes. CAPES; Bolsista de mestrado. Atriz.

RESUMO

O pensamento cartesiano nos conduziu a uma organização fracionada do trabalho do ator. Ainda separamos técnica corporal e vocal, treinamento físico e interpretação. No último século, no entanto, os artistas cênicos têm investido em métodos que trabalham a corporalidade, ou unidade corpo/mente/espírito, como as técnicas da Educação Somática, por exemplo. A visão holística, trazida das tradições orientais, influencia no trabalho de criação dos intérpretes e está formando artistas mais preparados, com uma propriocepção bem desenvolvida e, conseqüentemente, uma melhor relação espacial. Além disso, a nova geração de estudos cognitivos nos mostram que a experiência influencia na construção da subjetividade, o que interfere diretamente no processo criativo. A experiência é formada por cada vivência do ser humano e registrada em sua memória, de modo muitas vezes inconsciente, norteador das escolhas do indivíduo, sua forma de agir, pensar e até se movimentar. Diante desse fato, é de grande valia, para os intérpretes, trabalhar uma técnica que desenvolva sua corporalidade, considerando que as memórias impressas em si são grande influência na criação.

Palavras-chave: corporalidade, experiência, memória, criação

RESUMÉ

La pensée cartésienne nous a conduit à une organisation fractionnée du travail de l'acteur. Nous encore séparons la technique corporelle et vocale, l'entraînement physique et l'interprétation. Cependant, au dernier siècle, les artistes scéniques ont investi dans des méthodes qui visent la corporeité, ou l'unité de corps/esprit, comme les techniques de l'éducation somatique, par exemple. L'approche holistique, empruntée à des traditions orientales, influence sur la création des artistes et encourage une formation plus élaborée, avec une proprioception bien développée et donc une meilleure valeur pour l'espace. En outre, la nouvelle génération d'études cognitives montrent que l'expérience influence sur la construction de la subjectivité, qui interfère directement dans le processus créatif. L'expérience consiste à chaque fait vécu de chaque être humain et elle est enregistrée dans la mémoire, si souvent inconsciente, en guidant les choix des individus, leur façon d'agir, de penser et même de se déplacer. Compte tenu de ce fait, il est d'une grande valeur pour les interprètes, un travail technique pour développer leur corporeité, considérant que leur mémoire est une vraie influence dans la création.

Mots clés: corporeité, expérience, mémoire, création.

No século XVII, o pensamento ocidental foi revolucionado pelas ideias de René Descartes. Filósofo e matemático, ele propôs um novo modelo para conduzir o pensamento humano, baseado na lógica e na linearidade, visando eliminar dúvidas e alcançar certezas absolutas. O sistema cartesiano segmentou o conhecimento e separou razão/emoção, corpo/mente. O corpo era considerado uma máquina, a qual poderia ter seu funcionamento detalhado com proporções matemáticas e imutáveis

de um indivíduo ao outro. O corpo seria apenas um mecanismo e a mente seria a responsável pela atividade racional.

O homem moderno, sujeitado às essas leis mecanicistas de Descartes, tinha inventado, então, um corpo para si. Ele deixou de ser um corpo e passou a possuir um, o qual deveria supostamente controlar com a mente. A Educação passou a treinar o racional, escanteando qualquer trabalho físico ou artístico, sempre colocados em segundo plano. Nossa sociedade aprendeu a pensar e a valorizar excessivamente a razão e as certezas. Os exercícios corporais passaram a ser feitos de forma repetitiva e mecânica. “O corpo que surge desse modo de experimentar e conceber o mundo é um corpo sem vísceras [...] Um corpo separado da psique, da emocionalidade, do conhecimento.” (NAJMANOVICH, 2001: p.18)

Nesse momento, há uma segmentação no treinamento do ator, com aulas separadas de corpo, voz ou interpretação. O corpo do ator, entretanto, não pode ser considerado apenas um instrumento de trabalho ou um canal da expressão do interior, porque o ator não possui um corpo, ele é o seu corpo e este não pode ser completamente manipulado. O controle da mente é limitado pelo instinto. “Nos dias de hoje é hábito dizer que a dicotomia mente-corpo é um produto da imaginação humana e que, na realidade, a mente e o corpo são uma só coisa.” (LOWEN, 1982: p.53) O ator deve superar estes conceitos de dualidade utilizando a materialidade do seu corpo, trabalhando com a conexão completa do seu corpo/mente/espírito.

Essas premissas dualistas dominaram o pensamento ocidental durante muito tempo, no entanto, no início do século XX, com o surgimento da Teoria da Relatividade e os estudos sobre a Física Quântica, esse universo das certezas começou a ser questionado. A contemporaneidade necessitava buscar uma nova perspectiva de investigação acadêmica e científica, não materialista. Surgia uma nova visão, de um paradigma holístico, oriundo das tradições orientais, que pretendia enxergar o todo, além das partes. O ator, portanto, começa a modificar sua pedagogia teatral, considerando essa nova forma de conceber o mundo. Para tanto, é importante compreender como funciona, biologicamente, nosso corpo e cérebro, nossos sistemas perceptivo, sensório-motor e nervoso.

Os estudos sobre cognição se tornam valiosos na pesquisa sobre a consciência e a complexidade do funcionamento cerebral, mostrando para nós (atores, dançarinos, performers) outras formas de apoio ao treinamento. Esses estudos também foram influenciados pela filosofia, dando origem a duas gerações distintas, sendo a segunda de grande importância para a criação de novos métodos.

A primeira geração, orientada pela lógica cartesiana, estudava a razão, literal e descorporificada. Nesse primeiro momento, “a mente é estudada nas suas funções cognitivas, de forma isolada, sem considerar as interferências do corpo e do cérebro.” (LAKOFF & JOHNSON, 1999: p. 75). A mente é vista de uma perspectiva funcional e associada direta e exclusivamente ao cérebro. A cognição é explicada a partir da identificação de símbolos e a imaginação e a subjetividade do indivíduo são desconsideradas.

“Os desenvolvimentos contemporâneos exigem a construção de um novo espaço cognitivo, em que corpo-mente, sujeito-objeto, e matéria-energia são pares correlacionados e não oposição de termos independentes.” (NAJMANOVICH, 2001: p. 8) Nesse contexto, surge a segunda geração, que é influenciada pelo paradigma holístico e tem uma visão corporificada da mente. Os pesquisadores deste período consideram a existência da capacidade imaginativa e metafórica. Eles defendem que a cognição e consciência são influenciadas pela experiência subjetiva, pela experiência sensório-motora e pela capacidade perceptiva e de construção de metáforas. Essa geração reafirma a importância da individualidade e das especificidades de cada um. Passa-se a tratar de uma mente corporificada, um corpo encarnado ou corporalidade.

Segundo Denise Najmanovich, o corpo encarnado estaria atravessado por múltiplos imaginários. Para ela, o corpo é multidimensional: ao mesmo tempo, material e energético, sensível e mensurável, pessoal e vincular, real e virtual. “Este ‘corpo’¹ de que falamos emergiu em nossa experiência social e histórica num contexto específico.” (NAJMANOVICH, 2001: p. 8). Ou seja, a subjetividade do indivíduo é construída a partir da sua experiência, portanto, cada ser tem sua forma única de agir, reagir, pensar, sentir e se mover. O ator ou o preparador de elenco não poderá, portanto, ignorar tal fato. A corporalidade inclui a peculiaridade perceptiva e emocional do indivíduo. Cada ator terá uma forma diferente de agir, de compreender o que será encenado e, principalmente, de criar. O processo criativo será influenciado pela subjetividade do ator, que é construída a partir das suas experiências, pois nossa consciência está em constante transformação e o corpo vivencial² se reconstrói a cada segundo diante da experiência vivida.

Durante a construção da nossa memória, alguns pontos importantes interferem no nosso processo criativo: a percepção e a estrutura cinética. Godard (2010) afirma, em entrevista, que nós não percebemos a realidade tal como ela é, mas através do filtro da nossa história. Ou seja, nossa percepção do mundo e de nós mesmos também é influenciada por nossa experiência. Logo, se percebemos diferente, reagimos aos estímulos de modos distintos. Além disso, a nossa movimentação também é única. Godard diz que “a estrutura cinética, o conjunto das coordenações, das musicalidades, dos hábitos gestuais, que formam uma memória que define a própria maneira de cada um se movimentar.” (GODARD, 2010: p. 13) Esse ponto deve ser considerado de forma significativa na construção de personagens, já que buscamos com frequência, no teatro, criar uma movimentação que lhe seja peculiar.

É importante sabermos que, independente do que podemos modificar conscientemente no nosso corpo para servir à criação de um personagem, ele carrega um conjunto de hábitos que precedem qualquer vontade. Possuímos “[...] um esquema postural, próprio de cada um, que serve de pano de fundo ao conjunto das coordenações, das percepções, ou seja, da expressividade.” (GODARD, 2010: p. 11) Esse esquema postural é inconsciente e não pode ser controlado, mas alguns desses movimentos instintivos podem ser inibidos conscientemente, modificando nosso costume de percepção e criando uma abertura para novos gestos. Dessa forma, poderemos criar novos padrões corporais, mas este não é um trabalho

1 Ela chama de “corpo” a unificação corpo/mente, a totalidade do ser, ou corpo encarnado. CORPORALIDADE.

2 Corpo vivencial não é um corpo máquina. A experiência da corporalidade não é fixa ou imutável, pois está em transformação permanente: trata-se de estar vivo.

simples, pois, segundo Godard, a aquisição de um novo gesto poderia confrontar-se com uma dificuldade de ordem física ou de informação proprioceptiva que atrapalharia o funcionamento de um esquema corporal coerente, “podendo também ser limitada por crenças, costumes e deformações ligadas à imagem do corpo.” (GODARD, 2010: p. 13), ou seja, além de ser limitado pelo esquema corporal, o ator é também refém da sua subjetividade, podendo ela lhe impor limites inconscientes, às vezes, indesejáveis.

Sabendo que o ser humano se movimenta de forma única e que seu comportamento foi construído a partir das suas experiências, o que leva o ator a crer que pode comportar-se ou mover-se de forma diferente? A consciência, como dito anteriormente, é vivencial, está em transformação, assim como a formação do indivíduo. E, a cada nova experiência, estamos modificando nossa subjetividade, acrescentando informações, criando bagagem. Isso ocorre devido à plasticidade do cérebro humano. Temos uma complexa estrutura, capaz de aprender, se reestruturar e de modificar seu *modus operandi* e é baseado nisso que buscamos uma preparação para o ator, pois conhecemos nossa capacidade de aprendizagem e mudança.

As redes neurais se adaptam ao corpo que cresce e podem também se modificar a partir de novas informações enviadas pelo corpo, seja postural, sensorial ou motora, gerando o aprendizado. Por isso, para desenvolver a consciência corporal e promover as mudanças desejadas, será útil, na preparação do ator, a utilização de movimento dirigido, como os exercícios sugeridos pelas técnicas de Educação Somática, que trabalham a conscientização do indivíduo a partir da movimentação e de experiências corporais, trabalhando a unificação corpo/mente/espírito. Podemos inferir, portanto, que estas técnicas são, de fato, funcionais para a repadronização do sujeito. Por isso, a utilização da educação somática será de grande valia nesse percurso em busca da atenção consciente e melhora da percepção de si mesmo.

Em primeiro lugar, o ator precisa conhecer o próprio corpo, saber como ele funciona e nele identificar as dificuldades e facilidades, podendo, então, a partir daí, começar a investir no seu potencial máximo. Será essencial para o ator se apropriar do seu corpo, da forma como ele se movimenta, se articula e se expressa. Será necessário começar a direcionar sua atenção a si mesmo e alterar o nível de consciência das suas ações. Para começar o trabalho, observar-se deve ser o seu principal exercício. O ser humano tem “[...] a faculdade de tomar consciência dos padrões que seus impulsos criam e de aprender a desenvolvê-los, remodelá-los e usá-los.” (LABAN, 1978: p.112) A partir dessa consciência sobre nossos padrões corporais, seremos capazes de controlar os impulsos e manipular nossos movimentos com destreza. Essa habilidade é almejada por todos os artistas cênicos, principalmente pelos atores. No entanto, inúmeros fatores impossibilitam o ator de controlar todo o processo cênico ou de repeti-lo exatamente da mesma forma. Mas, se existe conhecimento a respeito da rede complexa de conexões que consiste os seus atos e da inseparabilidade entre corpo e mente, o ator poderá compreender melhor seus processos de apreensão do mundo e de si próprio.

O ator não é apenas uma sacola de gestos e de ações físicas, é o elemento cênico que provocará empatia no público, é o causador de identificação. Ele é constituído

de pele, carne, ossos, mas também de emoções e sensações. O ator é subjetivo, como o espectador. O ator é o provocador da catarse. Sem a referência humana, não há empatia. E precisamos ser humanos quando estamos atuando: homens que possuem sentimentos, valores e história, pois temos a complexa capacidade cognitiva de construir metáforas, de sentir amor através de associações com afeto, de sentir dor de forma não física, de identificar e diferenciar bem e mal, passado e futuro. Somos, ao mesmo tempo, conscientes da nossa consciência e da nossa existência e desconhecedores da nossa subjetividade. Conhecer está muito além de possuir informação, “implica interação, relação, transformação mútua, co-dependência e co-evolução.” (NAJMANOVICH, 2001: p. 23) Somente através do verdadeiro conhecimento de si, podemos compreender nossa individualidade e subjetividade.

Referências Bibliográficas:

GODARD, Hubert. **Buracos Negros:** uma entrevista com Hubert Godard. Por Patrícia Kuypers. Tradução de Joana Ribeiro e Marito Olsson-Forsberg. In: *O Percevejo Online. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO*. Volume 02, Número 02, julho-dezembro de 2010.

LABAN, R. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh.** New York: Basic Books, 1999.

LOWEN, Alexander. **Bioenergética.** São Paulo: Summus, 1982

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado.** Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2001.