

ABORDAGENS SOMÁTICAS DO MOVIMENTO COMO ESTRATÉGIA DE PREPARAÇÃO CORPORAL: BREVE ANÁLISE DE PRÁTICAS CORPORAIS EM UMA MONTAGEM TEATRAL REALIZADA EM CONTEXTO ACADÊMICO

Amanda Pedrotti¹

Marcia Berselli²

RESUMO: A partir de questionamentos sobre o corpo na sociedade contemporânea e nas linguagens artísticas, o artigo busca reconhecer como respeitar as singularidades corporais de alunos de um curso de teatro em nível superior durante o desenvolvimento de uma montagem teatral. São analisadas as práticas desenvolvidas no contexto de preparação corporal na criação do acontecimento cênico “Antes de falar já não se ouve” vinculado a disciplinas curriculares. O Processo Colaborativo (ARAÚJO, 2009) foi a abordagem de criação escolhida, possibilitando um conhecimento maior sobre os elementos que compõem a cena, para além da atuação e da encenação. Através do reconhecimento da idealização de corpo vivenciada atualmente, foi possível observar que isso também se destaca no campo das Artes Cênicas. Foi investigada e pesquisada a função de preparadora corporal, que teve como metodologia a Educação Somática (BOLSANELLO, 2005; 2010; 2012), auxiliando os alunos a tomarem consciência do seu próprio corpo e reconhecendo seus movimentos, tendo como ênfase não o que se aprende, mas como se aprende.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Singularidade; Educação Somática; Theater.

THE SOMATIC APPROACH OF THE MOVEMENT AS A STRATEGY FOR BODY PREPARATION: A BRIEF ANALYSIS OF BODY PRACTICES IN A SCENIC CREATION CARRIED OUT IN ACADEMIC CONTEXT

131

ABSTRACT: The article seeks to recognize how to respect the bodily singularities of undergraduate Theater students during the development of a scenic creation, based on questions about the body in contemporary society and in artistic languages. We analyzed practices developed in the context of body work during the creation of the scenic event “Antes de falar já não se ouve” related to the curricular disciplines. The Collaborative Process (ARAÚJO, 2009) was the creative approach chosen, enabling the development of knowledge about the elements that composes the stage, beyond acting and directing. It has been possible to observe that the bodily idealization experienced nowadays also occurs in the field of theater. The role of the body preparer was investigated and researched, using Somatic Education (BOLSANELLO, 2005; 2010; 2012) as methodology, helping students to become aware of their own body and recognize their movements, emphasizing not what is learned, but how they learn it.

KEYWORDS: Body; Singularity; Somatic Education; Theater.

1 Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Santa Maria. Participante dos grupos de pesquisa Teatro Flexível: Práticas Cênicas e Acessibilidade (CNPq/UFSM) e Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Participante do Programa de Extensão Práticas cênicas, escola e acessibilidade. Bolsista de extensão universitária nos anos de 2017 e 2020. Atriz e Bailarina. E-mail: amandapedrotti@gmail.com

2 Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria. Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: Práticas Cênicas e Acessibilidade (CNPq/UFSM) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Coordenadora do Programa de Extensão Práticas Cênicas, escola e acessibilidade. Artista da cena. E-mail: bersellimarcia@gmail.com

O corpo é visto como um objeto de conquista na sociedade. Nunca como agora ele foi tão valorizado, tão superestimado e tão exposto. Vivemos constantemente em busca de nos encaixarmos em um padrão, e parece que corremos atrás de um modelo imposto e que é vendido como o ideal na atualidade. O corpo virou mercadoria.

Porém, mesmo com uma quantidade exagerada de imagens dos corpos visualizadas diariamente, vivenciamos uma anulação do corpo. Anulação que diz respeito à sensibilidade, à percepção, à mobilidade e à espontaneidade. O corpo é visto como um objeto de desejo entre as pessoas, um modelo a ser seguido tornando-se um corpo sem identidade, um acessório que pode ser moldado, manipulado e controlado. Diante dessa realidade, esquecemos de perceber nosso corpo, de sentir os movimentos, reconhecer suas necessidades. No campo das artes cênicas isso se dá também pela reprodução de exercícios padronizados, que tratam o corpo como um objeto a espera de um resultado, desconectado da subjetividade do indivíduo.

Partindo do pressuposto que as práticas corporais são como elementos intrínsecos da apropriação da linguagem teatral (BERSELLI; PEREIRA, 2019), são analisadas, neste artigo, abordagens desenvolvidas com uma turma de alunos do Curso de Licenciatura Teatro da Universidade Federal de Santa Maria. Apresentaremos práticas desenvolvidas durante um processo de criação vinculado às disciplinas de Montagem Teatral I e II, obrigatórias no 5º semestre e 6º semestre do referido curso. Inicialmente, é importante contextualizar o trabalho que foi desenvolvido.

O objetivo das turmas de Montagem Teatral I e II, no ano de 2019, foi a criação de um acontecimento cênico através de um trabalho colaborativo (ARAÚJO, 2009), tendo como tema primordial dessa composição o corpo, a história que o corpo pode contar, suas violências e cicatrizes. No processo colaborativo nos organizamos em funções da cena, sendo elas: Encenação, Atuação, Iluminação, Sonoplastia, Preparação Corporal, Maquiagem, Cenografia e Dramaturgia. Nesse processo buscamos a horizontalidade das funções e a mobilização de hierarquias que são pré-estabelecidas quando se fala na criação de um acontecimento cênico. Pensando a horizontalidade como uma regra básica de funcionamento desse sistema de criação, segundo Araújo (2009) todos estão em pé de igualdade em relação aos aspectos da criação.

Na busca por desconstruir a reprodução de exercícios mecanizados e compreender as singularidades dos corpos dos alunos participantes dessa montagem, encontramos nos estudos de Klauss Vianna e na educação somática campos de pesquisas a serem experienciados. A educação somática enfatiza a compreensão do corpo e do movimento, potencializando o desenvolvimento das capacidades e habilidades de cada aluno dentro da sua própria singularidade. Parte-se do princípio de que todos os seres humanos são diferentes, e que essas diferenças devem ser mantidas e respeitadas, sem serem deixadas de lado. Entende-se que o movimento pelo movimento não traz aprendizagens, mas sim automatizações e o afastamento de um corpo sensível e consciente. Assim, questionamos: como contemplar as singularidades corporais dos estudantes participantes do processo de criação de Antes de falar já não se ouve através da preparação corporal? Além disso, como possibilitar que o sujeito se experiencie de diversas formas, que usufrua, entenda e aproveite seus próprios movimentos, redescobrando as possibilidades de seu próprio corpo?

O LUGAR DO CORPO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO: AS ESTRATÉGIAS E OS MODOS DE OPERAÇÃO

133

O processo colaborativo rompe espaços privativos na criação de um acontecimento cênico. Nas disciplinas de Montagem Teatral I e II cada aluno se exercita na função que tem mais afinidade ou interesse, ao escolhê-la o aluno se assume como coordenador da mesma, tendo liberdade para escolher sua metodologia, após compartilhá-la com o coletivo, e tornando-se responsável pela decisão final. Segundo Araújo:

[...] Isto porque o artista responsável por uma área tem a palavra final sobre ela. Parte-se do pressuposto, é claro, de que ele irá discutir, incorporar elementos, negociar com o coletivo todo – durante o tempo que for necessário-, porém, no caso de algum impasse insolúvel, a síntese artística final estará a cargo dele (ARAÚJO, 2009, p. 49).

Além disso, o processo colaborativo permite a troca de conhecimentos entre as funções, como um espaço de negociação. E, também, auxilia no desenvolvimento de um olhar crítico tanto para sua função, quanto para a função do colega, possibilitando um conhecimento maior sobre outros elementos que compõem a cena, e não somente a atuação e a encenação. Após compreender o processo colaborativo como método de

criação, entende-se o processo como um espaço de negociação, e conclui-se que não se deve demarcar limites de interferências, bem como acredita-se que elas não devem ser delimitadas para que possa haver trocas entre os agentes criativos.

Ao assumir a função de Preparadora Corporal³, questionei se existia espaço para essa função nesse modo de desenvolvimento do processo de criação, justamente por não compreender, inicialmente, a proposta. Através desse questionamento, vários outros acabaram surgindo, principalmente sobre como abordar práticas corporais nesse trabalho, durante o tempo de uma disciplina, uma vez que tais técnicas são complexas e demandam empenho para que sejam aprendidas e trabalhadas de maneira significativa. Como poderiam ser adotadas em um processo de dez meses, sem perder o essencial de suas concepções? E, principalmente, de quais técnicas estávamos falando?

Em meio a tantas questões, vale ressaltar que a intenção nesse processo de criação não era reproduzir fórmulas, ou seja, havia uma diferenciação entre a preparação corporal como espaço de experimentação com a finalidade de reconhecimento individual de suas singularidades, de um treinamento imbuído de repetição de exercícios e procedimentos sistematizados. Deve-se reconhecer que existem diversas correntes e entendimentos de propostas de treinamento para o ator, mas a nomenclatura assume um condicionamento que a função enquanto preparadora corporal no processo colaborativo parece não se encaixar. Busca-se experienciar o lugar que tem como terminologia preparação corporal, que apresenta um entendimento mais amplo, porém pouco explorado.

Encontra-se na história de Klauss Vianna alguns estudos sobre o termo de “preparador corporal”⁴. É importante ressaltar que “Vianna relutou em sistematizar o próprio trabalho, por considerar que este sofreria constantes transformações a partir das experiências de cada pessoa que o estudasse” (NEVES, 2004 *apud* CARDOSO; LORENÇO, 2019, p. 14-15). Em seu livro *A Dança*, Klauss Vianna afirma que:

[...] Por tudo isso sei que este trabalho não está pronto nem ficará pronto nunca: são observações, reflexões, sensações que se modificam e ampliam-se no dia-a-dia, na sala de aula, no meu encontro comigo mesmo. Às vezes me perguntam como é que

3 À guisa de informação, destaca-se que a primeira autora assumiu a função de preparadora corporal, contando com o suporte e orientação da segunda autora, professora das referidas disciplinas.

4 Destaco Joana Ribeiro da Silva Tavares em sua dissertação *A Técnica Klauss Vianna e sua Aplicação no Teatro Brasileiro*. A autora aponta a importância de Vianna no teatro, bem como permite compreender a transição e a diferença das nomenclaturas “coreógrafo” e “preparador corporal”.

se chama essa técnica e confesso que não sei. Eu apenas quero lançar a semente. Uma vez soltas em terra generosa, essas sementes provocarão reações (VIANNA, 2018, p 69-70).

É possível observar, após essa citação, que quem denominou como preparação corporal foram seus seguidores, através de inúmeras pesquisas sobre a Técnica Klaus Vianna. “Não há um modelo Klaus Vianna, uma estética determinada a priori, mas há corpos pensantes descobrindo sempre mais, a partir dos princípios desenvolvidos por ele” (NEVES, 2004, p. 4/5 *apud* CARDOSO; LORENÇO, 2019, p. 15). Através disso, compreende-se que a preparação corporal se sustenta em uma conscientização sobre o corpo e suas individualidades. Partindo do pressuposto de que todo corpo é expressivo e que todo ser humano se manifesta através da expressão e da comunicação, compreendo que a função de preparadora corporal se constitui num processo ativo que auxilia na compreensão das singularidades dos corpos. Vale ressaltar que singularidade, aqui, significa o profundo reconhecimento dos traços característicos e únicos que formam cada ser e que informam sobre experiências e vivências distintas na relação com o mundo.

O estudo do corpo, no processo criativo-pedagógico aqui analisado, pode possibilitar a compreensão do que acontece, afeta e transforma em cada participante. Há, ainda, a possibilidade de ampliar as capacidades expressivas do participante abandonando a ideia de um corpo como instrumento a ser formatado em uma fórmula ou um objeto em que são depositadas informações. Entender o corpo em modo investigativo, permite o constante desejo de saber o que move cada um. Tendo isso em vista, destaco a Técnica Klaus Vianna e a centralidade do corpo como soma. Sobre essa noção, Miller e Neves apontam:

[...] **soma**, com toda a sua amplitude de abrangências e contaminações. Falamos do eu corporal, o sujeito em estado de atenção a si, ao meio e ao outro num jogo de relações que abrem constantemente para novas percepções. Não estamos falando do corpo instrumento a ser afinado em constante treinamento para se lapidar, para se expressar melhor, para se comunicar melhor, para emitir informações destinadas a um fim numa busca constante de algo que vem depois (MILLER e NEVES, 2013, p. 4).

A compreensão sobre o corpo é um trabalho do artista criador, uma pesquisa viva de adaptação, contaminação e transformação. Dentre diferentes métodos educacionais de conscientização corporal, a educação somática, utilizada como metodologia nas disciplinas

de Montagem Teatral I e II, surge da união do campo teórico e prático que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento, entendendo-o como uma experiência. Nessa pedagogia os aspectos motores, sensoriais, perceptivos e cognitivos são abordados simultaneamente. Segundo Bolsanello (2005) a denominação “educação somática” é agrupada por diferentes métodos educacionais de conscientização corporal, dentre os quais a autora destaca: Técnica de Alexander, Feldenkrais, Antiginástica, Eutonia, Ginástica Holística etc.

Enquanto preparadora corporal, no processo aqui analisado, não me detenho a pesquisar cada um dos métodos, mas sim o ponto em comum em cada um deles que é o conceito de corpo enquanto experiência. O que se propõe é que através da educação somática os alunos possam tomar consciência do seu próprio corpo, no processo de aprendizagem a partir do reconhecimento dos seus movimentos, tendo como ênfase não o que se aprende, mas sim como se aprende. O preparador corporal, nesse contexto, atua auxiliando os participantes na percepção das singularidades de seus corpos, bem como estimulando a concentração na realização de um movimento para que ele não se torne automático.

Ele aprende o conteúdo do exercício através de sua própria experiência e não a partir de teorias ou manuais, nem copiando o modelo cinestésico do professor. A experiência do aluno é valorizada pelo professor como sendo única na medida em que seu objetivo é levá-lo a tomar contato com o aspecto subjetivo de seu corpo (BOLSANELLO, 2005, p. 4).

Esse modo de condução permite aos alunos entenderem seus corpos pela perspectiva da investigação, em uma abordagem que está atenta a toda mudança, por menor que seja. Atento a sua experiência individual o estudante pode compreender suas singularidades e questionar os valores socioculturais relacionados à estética e à saúde do corpo. Desenvolve-se a agência do participante, que é estimulado a compreender-se como maior autoridade quando o assunto é o próprio corpo.

MODELOS CORPORAIS E AS PRÁTICAS NAS ARTES CÊNICAS: OBSERVANDO AS HISTÓRIAS CONTADAS PELOS CORPOS

Vivemos, na sociedade contemporânea, um momento em que o corpo é valorizado pela sua aparência física, em um modelo padronizado pela sociedade e reforçado pela mídia. Assistimos na televisão, ouvimos nas rádios e observamos nas redes sociais anúncios que destacam a idealização de um corpo perfeito que pode ser adquirido através de cirurgias plásticas que remodelam o corpo num padrão. Os centros de condicionamento físico exibem em seus *outdoors* imagens de corpos que são consideradas pela sociedade exuberantes, essas imagens contam com o auxílio de frases motivacionais que reforçam o estereótipo idealizado pela grande maioria. Bolsanello (2012, p.3), aponta que “o modelo de corpo fabricado dentro dos centros de condicionamento faz eco com os valores da sociedade de consumo: produtividade, competitividade e rapidez”. Através dessa perfeição padronizada imposta pela sociedade, a individualidade e a singularidade do ser humano, as particularidades de cada corpo, são esquecidas ou deixadas de lado.

A maneira de idealizar o corpo vivenciada atualmente também se destaca no campo das artes cênicas, o que pode ser observado na estruturação dos currículos que compõem as academias ou centros de artes que ofertam cursos sobre a linguagem teatral. Esses lugares, de modo geral, ainda ressaltam treinamentos que moldam e anulam os corpos na busca de uma dramatização. Berselli e Pereira (2019, p.178), apontam que “parece ainda haver uma hegemonia de padrões de ‘corpo para a cena’ que tenta enquadrar as particularidades e diversidades corporais em uma determinada caixa em que elas não cabem ou não querem estar”.

Criar, (re)conhecer, aprender pelo e no próprio corpo aproximam os indivíduos em primeiro lugar de si mesmos, reconhecendo suas potencialidades e limitações, compreendendo o seu corpo e suas inter-relações com o corpo do outro. Nas disciplinas de Montagem Teatral I e II, propusemos a criação de um acontecimento cênico intitulado “Antes de falar já não se houve” através do tema central que seria o corpo e suas violências relacionadas. Após a definição do tema, durante uma conversa sobre imposições de

padrões, surgiram alguns relatos sobre violências corporais que cada aluno havia sofrido. Tendo isso em vista, foi possível analisar o quanto as pessoas não se reconhecem nesses corpos que são mostrados pela mídia, ou por ela impostos.

Bolsanello (2010) diz que na contemporaneidade entendemos o corpo como algo “desvinculado do sujeito”. A definição “desvinculado” se dá porque as pessoas não se reconhecem nesses padrões, ocasionando uma negação do próprio corpo. Para nos desvincularmos desses moldes, nas disciplinas citadas, primeiramente foi preciso compreender a relação de cada aluno com seu corpo. Ao entendermos essa relação como um propositor de estado de atenção para si mesmo, passamos a estabelecer um lugar de troca com o outro e com o meio.

Entender os corpos dos alunos como método de investigação traz os questionamentos de quais corpos estamos falando, quais as origens e percursos desses corpos, quais suas histórias? Seus contextos? O que eles nos contam? Essas perguntas me acompanharam no início do trabalho como preparadora corporal da turma, e foi preciso compreender a proposta do trabalho desenvolvido em Montagem Teatral I e II e a minha função nesse processo para que eu pudesse efetivamente me engajar na função determinada.

138

Para compreender as singularidades, contextos e histórias dos corpos dos alunos das turmas de Montagem Teatral I e II, um processo de observação e de anotações semanais foi feito. Um dos relatórios escritos por mim, datado do final do primeiro mês de processo, quando ainda estávamos nos adaptando à metodologia, traz que:

O contato com o chão e a conscientização da respiração propostos por mim no início da aula, são como um despertar. Entender em que lugar estamos naquele momento, compreender o significado do estar aqui agora.⁵

O “estar aqui agora” ou estar presente foi uma observação fundamental para aquela etapa. Destaco dois momentos importantes na minha colocação, primeiro o contato com o chão, segundo a conscientização da respiração. Para auxiliar na compreensão da importância desses destaques, retorno a Vianna que aponta questões sobre o contato com o chão.

5 Informações coletadas no diário de bordo da primeira autora, relativas às anotações do dia 10/04/2019.

O primeiro apoio, o apoio básico que todos temos, é o solo. Mas mesmo em uma sala de aula de dança a relação com esse apoio é mínima. Às vezes as pessoas estão deitadas no chão e parecem levitar: é muito difícil o contato, a entrega, a confiança. Algumas partes do corpo entregam-se às pessoas e aos objetos, mas outras não (VIANNA, 2018, p. 72).

Já Alvarenga traz questões em relação à respiração, também pelo viés de Vianna:

Para Klauss Vianna a pessoa ao se conscientizar de sua respiração, ao dar espaço para os músculos, abria espaço para que toda a sua história de vida começasse a surgir, “suas alegrias e tristezas, desgraças e felicidades, a fome e a vontade, as frustrações e fantasias”. Por isso o cotidiano, o vivido tinham que estar presentes na sala de aula, pois, com todas as experiências que propiciavam a cada um, interferiam na mente, nas emoções e, finalmente se instalavam-se nas musculaturas do corpo de acordo com as possibilidades de conscientização e elaboração de cada um sobre essas influências (ALVARENGA, 2009, p. 12).

Dessa forma, as propostas de atividades por mim planejadas inicialmente tinham como objetivo cooperar na ampliação das percepções individuais, com o intuito de auxiliar o aluno a perceber como ele se vê, além de conectar o movimento através da sensação e da observação de si mesmo.

Segundo Klauss Vianna (2018, p. 74) “A obrigatoriedade da observação me faz mais vivo, me faz ouvir mais, me faz olhar com atenção, faz que eu reflita e tenha informações diferentes sobre meu corpo”. Tendo isso em vista, nos primeiros encontros, utilizei como metodologia na abordagem corporal um espaço para a observação individual através de exercícios de respiração e de contato com o solo. Os exercícios tinham como objetivo compreender o movimento natural que se dá através da respiração. Destacarei abaixo dois exercícios utilizados e adaptados por mim, no início do processo.

1. Exercício de respiração deitado - Com uma das mãos aproximadamente na altura do diafragma e outra no peito, respirar naturalmente, percebendo o movimento na região do diafragma. Perceber o caminho que o ar faz pelo corpo, e o que isso reverbera nos músculos, nas articulações etc. Repetir o exercício várias vezes para que cada um descubra o tipo de esforço e tensão necessários para inspirar e segurar a respiração durante uma pausa que será estabelecida e as sensações que isso pode reverberar na expiração.

2. Exercícios de respiração sentado - Deixar que o peso da cabeça leve o tronco para frente até o chão, soltando o ar, perceber como o corpo se organiza nessa descida que tem a intenção de levar a testa até o chão.

Os exercícios de respiração compuseram as minhas primeiras explorações para que pudéssemos compreender o que Klauss Vianna (2018, p. 70) denominou de “espaços internos”. Compreendo que a respiração é uma das fontes, senão a melhor, para a autopercepção.

Conforme Klauss Vianna

a idéia de espaço corporal está intimamente ligada à idéia de respiração - que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões. [...] Respirar, ao contrário, significa abrir, dar espaço. Portanto, subtrair os espaços corporais é o mesmo que impedir a respiração, bloqueando o ritmo livre e natural dos movimentos (VIANNA, 2018, p. 71).

As anotações em meus diários de bordo estão relacionadas às minhas percepções como condutora da preparação corporal, tendo isso em vista, destacarei um trecho de um relato, que coincide com o que foi apontado por Klauss Vianna em relação à respiração.

Uma primeira percepção é do quanto nós nos enganamos com a nossa própria respiração, temos a facilidade em dilatar o abdômen antes mesmo do ar inspirado chegar até lá, acredito que isso possa acontecer por tensionar os músculos ou por ter controle dessa região. Isso faz com que a gente não perceba o movimento interno, apenas reproduza automaticamente o movimento do abdômen.⁶

A expressão “se enganar com a própria respiração” foi a maneira que encontrei para descrever o movimento automático dos abdomens, observados por mim. Esses movimentos eram tão recorrentes nos corpos, que nas minhas anotações trago outras percepções acerca disso, como, por exemplo: “A ansiedade para respirar, fazia com que alguns antecedessem o movimento e não se entregassem para a experiência que estavam vivenciando” (diário de bordo do dia 10/04/19). Estamos acostumados a reproduzir fórmulas, a seguir rigidamente técnicas, nesse meio tempo esquecemos de aproveitar o momento, de se perceber, mas, principalmente, de experienciar. A busca pela compreensão de si mesmo, exige uma desconstrução. Vianna (2018, p. 77), aponta que “somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo”.

⁶ Informações coletadas no diário de bordo da primeira autora, relativas às anotações do dia 03/04/2019.

De certa forma, esse controle dos movimentos e essa dificuldade de entrega estão relacionados à mecanização desses corpos. Nas turmas de Montagem Teatral I e II, poucos alunos já haviam tido contato com dança e os outros estavam há semestres fazendo outros tipos de treinamentos para atores. Sem fazer juízo de valor, mas por vivenciar esses outros treinamentos, afirmo que durante o curso há poucos momentos de trabalho com enfoque na consciência dos alunos sobre seus corpos. Em alguns casos, frases como “se está doendo tem resultado”, “repete até ficar sem ar”, “desconstrua esse corpo de bailarina”, são presentes nas aulas. Na maioria das vezes são exigidas demandas dos alunos, que nem os próprios professores têm conhecimento ou vivência naquela área. Isso se torna um abuso de autoridade, em que os alunos servem como cobaias para experimentações que não respeitam o corpo, com uso de práticas que se centram na repetição de movimentos e na busca de uma padronização. Sobre isso, Fortin, aponta que:

As práticas institucionalizadas do meio profissional e pré-profissional funcionam ainda frequentemente conforme uma pedagogia autoritária, que faz a promoção de corpos dóceis a serviço de uma imagem estética que não serve sempre para o bem-estar dos dançarinos (FORTIN, 2011, p. 31).

Embora a autora aponte essas questões relacionadas a dançarinos, concluo que isso acontece em todas as áreas que envolvem artes da cena. Utilizar a educação somática como uma das metodologias se torna um desafio em centros que possuem treinamentos imbuídos de técnicas que não respeitam o corpo, e, especialmente, a diversidade de corpos. Os alunos do processo aqui analisado, embora resistentes no início, se mostraram interessados a experienciar o próprio corpo, mas o discurso se contradiz quando em um dos relatos, um aluno diz a seguinte frase “[...] eu, particularmente, sentia muita necessidade de uma abordagem corporal mais intensa, visto que perdia facilmente o fôlego ao ensaiar a cena citada” (trecho extraído do diário de bordo de A.). Quantos significados existem na palavra “intensa”? Seguimos utilizando nosso corpo na espera de um resultado imediato. É algo tão enraizado que talvez seja difícil perceber o quanto estamos impregnados dessa visão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em muitos momentos e, no início desse artigo, questionei como faria para que os alunos percebessem a si próprios. No decorrer dessa pesquisa, e no processo da criação do acontecimento cênico, compreendi que o trabalho não se detinha em somente eu me questionar, mas sim auxiliar para que os participantes se questionassem também. A possibilidade de romper com o sentido do corpo social padronizado e estereotipado se dá através da compreensão de si mesmo. A preparação corporal se fez ver nesse processo como uma possibilidade de escolha, nós escolhemos investir um tempo de nossas aulas para compreender o que seria essa função e como ela funcionaria. E eu, me detive em tentar compreender as singularidades de cada participante, através do estudo da educação somática.

A função de preparadora corporal estimula o reconhecimento individual sem forçar, sem exigir, mas permite que o outro compreenda as necessidades desse reconhecimento. Porém, fica a cargo do aluno escolher se quer reconhecer suas potencialidades e limitações, bem como compreender o seu corpo e suas inter-relações com o corpo do outro.

Perceber a si mesmo permite reconhecer o que cada ação ou movimento geram no nosso corpo, incluindo sensações, intenções, acionamentos musculares, tensões e relações de troca, seja com o espaço, seja com outros corpos. Entretanto, ressalto a importância de existir a possibilidade de escolha, de abrir novos horizontes. A minha proposta foi desestabilizar, provocar, instigar os alunos a se perceberem. E acredito que a educação somática seja isso, experiência. Sem a espera de resultados, sem formatação, é nada mais do que o corpo enquanto experiência. E, particularmente, uma experiência maravilhosa.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. In: **Revista Olhares**, n. 01, p. 46-51, 2009.

AVARENGA, Arnaldo Leite. **Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948-1990)**. 2009. f.306. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BERSELLI, Marcia; PEREIRA, Diego. Noções do trabalho corporal na formação do(a) artista-docente: há espaço para as diversidades na pedagogia do Teatro? **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n34, p. 172-186, mar./abr., 2019.

BOLSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v. 11, n. 2, p. 99 a 106, mai./ago., 2005.

BOLSANELLO, Débora. **Em pleno corpo**: educação somática, movimento e saúde. Curitiba, Juruá, 2010.

BOLSANELLO, Débora. A educação somática e o contemporâneo profissional da dança. **DAPesquisa**, v. 9, p. 1-17, 2012.

CARDOSO, Rodney; LOURENÇO, Robson. Entre a Escultura, Sensibilização e Investigação: a pelve como elemento mobilizador para a preparação poética e corporal do ator. **Cena**, Porto Alegre, nº 28, p. 13-26 mai./ago., 2019.

FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do avesso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo**: Educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011, p. 25-42.

MILLER, Jussara; NEVES, Neide. Técnica Klauss Vianna – consciência em movimento. **Lume**, São Paulo, Unicamp, n.3, p. 1-7, 2013.

TAVARES, Joana. Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. **Ouvirouver**, Uberlândia, n.4, p. 14 -29, 2008.

VIANNA, Klauss. **A Dança** / Klauss Vianna; em colaboração Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2018.

Recebido em: 28/03/2020
Aceito em: 30/07/2020

143