

---

**O TEATRO E O CONHECIMENTO PELO CORPO: REFLEXÕES SOBRE A VIVÊNCIA TEATRAL NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL A PARTIR DOS CONCEITOS DE HABITUS E CAMPO SOCIAL**

**THEATER AND KNOWLEDGE THROUGH THE BODY: REFLECTIONS ON THE THEATRICAL EXPERIENCE IN THE CONTEXT OF NON-FORMAL EDUCATION FROM THE CONCEPTS OF HABITUS AND SOCIAL FIELD**

**TEATRO Y CONOCIMIENTO A TRAVÉS DEL CUERPO: REFLEXIONES SOBRE LA EXPERIENCIA TEATRAL EN EL CONTEXTO DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL DESDE LOS CONCEPTOS DE HABITUS Y CAMPO SOCIAL**

**Cristiane Crispim Bezerra**

**João José de Santana Borges**

**RESUMO**

Este artigo é uma reflexão sobre a experiência de ensino não-formal de teatro do Núcleo Biruta de Teatro, espaço de formação e criação cênica desenvolvido pela Cia Biruta junto a jovens e adultos de comunidades da periferia de Petrolina em Ocupação Artística no equipamento do CEU das Águas, localizado no bairro Rio Corrente. Serão abordados contextos e procedimentos pedagógicos dessa experiência, a fim de refletir sobre o potencial do ensino do teatro na construção de corporeidades ou *um conhecimento pelo corpo*, a partir dos conceitos *habitus* e *campo* de Pierre Bourdieu (1989; 2001) e, assim, estabelecer uma conexão entre as ciências sociais e como estas podem contribuir para a construção de um pensamento sobre práticas teatrais e suas formas de ensino.

**Palavras-chaves:** Teatro; Corpo; Educação-não formal; Habitus; Campo

**ABSTRACT**

This article is a reflection on the experience of non-formal theater teaching at Núcleo Biruta de Teatro, a training and scenic creation space developed by Cia Biruta with young people and adults from communities on the periphery of Petrolina in Artistic Occupation in the CEU equipment of Águas, located in the Rio Corrente neighborhood. Pedagogical

---

contexts and procedures of this experience will be approached, in order to reflect on the potential of theater teaching in the construction of corporealities or knowledge by the body, based on Pierre Bourdieu's habitus and fields concepts and, thus, establishing a connection between studies and how they can contribute to the construction of a thought about theatrical practice and its forms of teaching.

**Keywords:** Theater. Body. Education-non-formal. Habitus.

## RESUMEN

Este artículo es una reflexión sobre la experiencia de la enseñanza teatral no formal en el Núcleo Biruta de Teatro, espacio de formación y creación escénica desarrollado por Cia Biruta con jóvenes y adultos de comunidades de la periferia de Petrolina en Ocupación Artística en los equipos de el CEU de las Águas, ubicado en el barrio de Rio Corrente. Se abordarán contextos y procedimientos pedagógicos de esta experiencia, con el fin de reflexionar sobre las potencialidades de la enseñanza teatral en la construcción de corporeidades o saberes a través del cuerpo, a partir de los conceptos y campos del habitus de Pierre Bourdieu (1989;2001) y, así, establecer una conexión entre las ciencias sociales y cómo pueden contribuir a la construcción de un pensamiento sobre la práctica teatral y sus formas de enseñanza.

Palavras-chave: Teatro. Cuerpo. Educación no formal. Habitus.

## 1. INTRODUÇÃO

A Cia Biruta é um grupo de teatro que desenvolve trabalho ininterrupto de mais de 12 anos na área de produção, criação e formação teatral em Petrolina, Pernambuco. Nele uma das autoras deste texto é co-fundadora e atua como atriz, produtora cultural e arte-educadora. Há cinco anos o grupo realiza uma ocupação artística no equipamento cultural Centro de Artes e Esportes Unificado (CEU) das Águas, localizado no Rio Corrente, bairro periférico, zona oeste da cidade e que também atende às comunidades circunvizinhas, como Cohab VI, Jardim Petrópolis, São Gonçalo. Como contrapartida dessa ocupação, é realizado junto à comunidade o Núcleo Biruta de Teatro, um espaço de aprendizagem em um diálogo permanente com a ideia de comunidade e os saberes do fazer teatral, através de oficinas, estudos, leituras, montagens e experimentações cênicas.

---

Nesse projeto do grupo, que ocorreu a partir de encontros presenciais para a realização de oficinas, montagens e apresentação de espetáculo entre agosto de 2015 e março de 2020, optou-se por procedimentos fundamentados no teatro físico, que tem o corpo como matéria-prima principal do trabalho do ator e atriz e no desenvolvimento do que é chamado pelo diretor, dramaturgo e pesquisador teatral Eugênio Barba, de pré-expressividade, no seu tratado de estudos da Antropologia Teatral. Esta concepção se aproxima do recurso fenomenológico presente nas formulações teóricas de Bourdieu (1989; 2001; 2013): essa pré-expressividade se apresenta como aquilo que é da ordem do pré-temático, do pré-reflexivo, do senso de jogo que se adquire em um campo social determinado e na vida em geral. A pré-expressividade pode, desde já, ser entendida como um momento constitutivo da aprendizagem via corpo e do *habitus* típico da forma de teatro em questão.

A partir do contexto em que está inserido o grupo e dos seus procedimentos pedagógicos no seu trabalho de formação de jovens e adultos no âmbito da educação não-formal, busca-se, neste artigo, pensar a relação entre as práticas educativas desenvolvidas pelo grupo e a percepção sobre a realidade social. Partindo dos conceitos de Bourdieu (1989; 2001), podemos questionar como a atuação e a presença compartilhada nos trabalhos do palco se articulam com a presença e atuação na vida. Defendemos, pois, uma educação que considere o saber e o pensar do corpo não somente para a criação cênica, mas também para a formação da cidadania e de uma compreensão política sobre o mundo.

## **2. O TRAJETO DOS AGENTES E SEUS CAMPOS DE ATUAÇÃO**

Antes de apresentar as questões relacionadas aos procedimentos pedagógicos em si, é importante localizar o grupo e seus integrantes para compreender a trajetória que vem sendo traçada pelo grupo, sua cartografia dentro do campo das artes cênicas na região do Sertão do São Francisco, tendo como sede a cidade de Petrolina-PE. Esse percurso, que marca a nossa trajetória, pode ser dividido em dois momentos: um primeiro que responde ao anseio por profissionalização e um outro que busca imprimir de forma mais orgânica uma identidade a essa profissionalização.

---

Tais caminhos podem ser refletidos a partir dos conceitos de *campo* e *habitus*, uma vez que através do particular, do trivial, podemos pensar e identificar as relevantes questões de uma ciência social que se relaciona com a concretude das práticas: “O cume da arte, em ciências sociais, está sem dúvida em ser-se capaz de pôr em jogo “coisas teóricas” muito importantes a respeito de objetos ditos “empíricos” muito precisos, frequentemente menores na aparência, e até mesmo um pouco irrisórios” (BOURDIEU, 1989, p. 20) e que não divide teoria e prática metodológica. Portanto, o que se apresenta neste artigo é uma reflexão teórica acerca de uma prática de vivência teatral dentro de um contexto de educação não-formal que, inclusive, não faz esse tipo de separação. Acerca disso aponta abaixo Bourdieu:

A divisão “teoria” / “metodologia” constitui em oposição epistemológica uma oposição constitutiva da divisão social do trabalho científico num dado momento (como a divisão entre professores e investigadores de gabinete de estudos). Penso que se deve recusar completamente esta divisão em duas instâncias separadas, pois estou convencido de que não se pode reencontrar o concreto combinando duas abstrações. (BOURDIEU, 1989, p. 24)

Ao apresentar a genealogia do conceito de *habitus*, Bourdieu traz a noção aristotélica de *hexis* agregando a ela um entendimento que ultrapassa a exterioridade do gesto e assim definindo o *habitus* como um conjunto de ações incorporadas no agente. Essa perspectiva de Bourdieu interessa a nossa reflexão, sobretudo, as potencialidades desse *habitus* para a relação ativa do agente e se refere ao “funcionamento sistemático do corpo socializado”:

(...) eu desejava pôr em evidência as capacidades “criadoras”, activas, inventivas, do *habitus* e do agente (que a palavra hábito não diz), embora chamando a atenção para ideia de que este poder gerador não é o de um espírito universal, de uma natureza ou de uma razão humana como em Chomsky – o *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o *habitus*, a *hexis* indica a disposição incorporada, quase postural – , mas sim de um agente em acção tratava de chamar a atenção para o primado da “razão prática” de que falava Fichte, retomando ao idealismo, como Marx sugeria nas teses sobre Feuerbach, o “lado activo” do conhecimento prático que a tradição materialista, sobretudo com a teoria do “reflexo”, tinha abandonado. (BOURDIEU, 2013, p. 61).

O *campo* na teoria bourdesiana é um espaço social de estruturas estruturadas que funcionam como estruturas estruturantes, uma estrutura de relações objetivas capazes de

---

“explicar a forma concreta das interações”. O campo é, portanto, relacional e dentro dele se engendram disputas, conflitos, convergências e divergências. Desse modo, Bourdieu elaborou uma teoria que permitisse identificar as características de cada campo de forma mais ampla e complexa:

A teoria geral da economia dos campos permite descrever e definir a forma específica de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos gerais (capital, investimento, ganho), evitando assim todas as espécies de reducionismo, a começar pelo economismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário. Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair o absurdo do arbitrário e do não-motivado os actos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir. (BOURDIEU, 1989, p. 69).

A partir dessas teorias, lançaremos olhares sobre a trajetória do grupo enquanto agente, do campo artístico e social desse agente e das disposições propostas em procedimentos pedagógicos para formação de outros agentes e sua consciência corpórea ampliada.

Num primeiro momento, o grupo concentra sua inserção no campo da profissionalização e da sustentabilidade. Com o ideal de viver de teatro sem precisar sair para um grande centro, considerando também que os integrantes não possuíam condições materiais para tal, os caminhos construídos são pensados a partir das condições de existência oferecidas por uma cidade do interior de Pernambuco, mais precisamente, pelas condições de produção de existência ofertadas pela periferia da zona urbana de uma cidade do interior de Pernambuco. Essas condições se apresentam explicitamente e implicitamente no campo e nas relações por ele estabelecidas, no sentido que no campo do fazer teatral na região existe uma limitada cultura institucional, pública e privada, pouco consolidada do setor teatral, ou seja, uma estrutura que oferte o mínimo de garantias para quem almeja se profissionalizar na área. Portanto, parte dessas condições dependem de oportunidades que se percebem na construção de disposição dos seu agentes em relação de diálogos com outros campos e na criação de condições percebidas por tendências de movimentação nas disputas sociais que ora fortalecem, ora fragilizam essas

---

condições, a depender de aspectos como espaço de ensaios e apresentação, público e dinâmica econômica – considerando também os capitais simbólicos e culturais.

O grupo então faz escolhas, algumas mais ingênuas, outras menos, que levem a aprimorar a produção, formar uma rede produtiva, garantir a qualidade dos elementos cênicos e pensar na qualidade da formação dos atores e das atrizes para se inserir no fazer teatral da cidade. Os esforços direcionam o grupo para um reconhecimento local na produção de teatro. Nesse processo, que diz respeito à constituição do grupo, para além de estabelecer metas de produção, ou seja, de produtos teatrais que pudessem manter uma temporada ou uma itinerância, o grupo direciona-se, em paralelo, à busca por conhecimentos que aprimorassem a produção cultural realizada empiricamente, para formação artística de suas atrizes, atores e diretor. Nessa formação, a preparação corporal e a conquista de um chamado bios cênico de atores e atrizes são aspectos pertinentes para a reflexão sobre o conhecimento pelo corpo que desejamos empreender. Após o relato desse percurso que consideramos importante para compreendermos como Bourdieu pode nos ajudar a pensar essa educação integral do indivíduo que não separa corpo de mente.

Para pensar esse itinerário de formação, que no caso do grupo se constitui um fazer coletivo que alia o autodidatismo, o empirismo e a formação não-formal, construiu-se a partir de um referencial teórico e prático um percurso que poderia nos levar a uma identidade profissional, estética e ética. Foi-se percebendo que as referências acessíveis no campo da formação teatral – livros, textos disponíveis em internet, pesquisas, que foi nos formando ao longo desses anos nos distanciavam de questões relativas à nossa realidade sociocultural, sobretudo do diálogo com o lugar social e geográfico do grupo. Essa falta de harmonia entre os referenciais para um treinamento de um corpo de ator e atriz que, por mais comum e aceitado campo artístico do teatro que fosse, era alheio ao lugar onde esse corpo criava o seu *habitus*, onde o mesmo incorporava ações, comportamentos, gostos, olhares, por mais que o objetivo do treinamento fosse criar uma “segunda natureza” e não um corpo cotidiano mas sim “extra-cotidiano”, desassociar esse corpo de ator/atriz do seu habitat oferecia o risco da perda de sentido poético da criação, que mesmo em oposição, precisa ter consciência do lugar que seu corpo individual ocupa em sociedade e dos elementos que implicam nesse corpo que será

---

colocado em situação de representação, um corpo-símbolo, objetivado, mas que também é, simultaneamente, sujeito da ação.

### **3. O SER – ESTAR E ATUAR NO MUNDO ATRAVÉS DA VIVÊNCIA COLETIVA DO TEATRO**

O grupo se forma em 2008 e a partir de 2012 – ou seja, quatro anos após esse primeiro momento que se centra na busca por adquirir conhecimentos ditos universais do teatro, mas que na sua maioria se referiam ou em experiências européias ou de grandes centros – o grupo inicia discussões internas que propunham incluir nos procedimentos de investigação de corpo e de construção de partituras físicas “motes” que dialogassem com perguntas como “quem eu sou”, incluindo os percursos genealógicos e com paisagens, histórias, sonoridades e técnicas de corpo de festas e danças das práticas populares do nosso entorno. Essas discussões culminam na elaboração e execução do projeto de pesquisa e experimentação cênica Cenas Ribeirinhas (2014-2016), que percorreu comunidades das cidades pernambucanas do Sertão do São Francisco, através do primeiro projeto do grupo realizado com incentivo de edital público, o Funcultura.

Essas discussões coincidiram com a decisão do grupo em alugar um ponto comercial no bairro São Gonçalo, na zona oeste de Petrolina, onde moram a maioria dos integrantes. Essa ação foi possibilitada e motivada pelo contrato de apresentações que durou 2 anos com a Fundação Abrinq. Com o aluguel do ponto comercial no bairro, o grupo, que chegou a ensaiar no parque público do centro da cidade e em pátio cedido por escola privada do bairro vizinho Cohab VI, teve pela primeira vez uma sede onde poderia fazer encontros, ensaios e oficinas, elaborando uma programação de trabalho que utilizava pelo menos 5 dias na semana o espaço.

Neste espaço abriu o Núcleo Biruta de Teatro e realizou apresentações culturais na calçada, chegando a receber uma ação do Sesc Petrolina<sup>1</sup> na programação do Festival

---

<sup>1</sup> O Sesc Petrolina é a instituição cultural referencial para a produção e a sustentabilidade de diversos grupos, coletivos e artistas de teatro da cidade. Além de possuir um Teatro que oportuniza a abertura de pauta para estes grupos, desenvolve ações, entre projetos e festivais, onde contrata apresentações das produções realizadas por estes grupos, na maioria da vezes, de forma independente.



---

Aldeia do Velho Chico em 2013, a Mostra Biruta. Com o fim do contrato com a Fundação Abrinq, o grupo não tem mais condições de pagar o aluguel do espaço e fecha a sede. No ano seguinte, em 2015, é inaugurado no Rio Corrente, bairro vizinho do São Gonçalo, o Centro de Artes e Esportes Unificado (CEU). Com verba federal e administração do município, o CEU tem como proposta a gestão compartilhada tripartida – gestão pública, sociedade civil organizada e comunidade –, abrindo espaço para o grupo se inserir no processo como sociedade civil organizada e propor à gestão uma ocupação artística onde o grupo teria acesso ao uso do cineteatro, um dos espaços do Centro de Artes e Espaços unificado, para ensaios. Em contrapartida, o grupo ofertaria gratuitamente para população e sem ônus à prefeitura oficinas de teatro para jovens e adultos a partir de 14 anos, onde daria continuidade ao projeto do Núcleo Biruta de Teatro.

Os integrantes do grupo têm formação empírica no teatro, um dos quais com de 20 anos de experiência, e outras como menos experiência empírica, mas com outras formações na área de educação, como em Letras e Artes Visuais. Além de um longo percurso de formações autônomas e independentes aliando treinamentos e estudos internos, os integrantes têm participações em cursos livres, oficinas e workshops nacionais e internacionais, percursos formativos que aliam necessidades profissionais mais imediatas e projeções sobre escolhas estéticas resultantes de inquietações do grupo.

Essa bagagem é compartilhada com a comunidade no processo de ensino-aprendizagem não-formal que permite uma troca de saberes, tornando o espaço favorável para elaboração conjunta de um percurso formativo, sem prescindir da orientação e planejamentos, e com a compreensão das potencialidades surgidas no campo da educação não-formal enquanto espaço de cidadania no território que ocupa e que em suas pesquisas artísticas contribui para o fortalecimento dos laços comunitários, das relações de cooperação e compartilhamento de saberes diversos (GOHN, 2009).

A compreensão de quem somos e o processo reflexivo de se perceber na artesanaria do teatro, e não só como um corpo biológico descolado de seu contexto social, histórico, cultural e geográfico, foi fundamental para pensar a construção de uma poética que se distanciasse da visão cartesiana, que separa o corpo da mente e o sujeito de seu habitat, tratando-o como universal. Também nos distanciamos do pensamento estético que privilegia a forma pela forma e desassocia os modos de produção e reprodução da obra



---

de arte das necessidades e dos sentidos da vida, advindas da racionalidade criticada por Bourdieu (2001), para nos aproximar de um pensamento incorporado, de um corpo situado em um espaço resultado de relações de um processo histórico.

No capítulo intitulado “Conhecimento pelo corpo” no livro “Meditações Pascalianas”, ao introduzir sua crítica ao universalismo fruto da racionalidade escolástica Bourdieu afirma com base na filosofia de Pascal:

tomar como ponto de partida uma constatação paradoxal, condensada numa bela fórmula pascaliana, que desde logo vai muito além da alternativa entre objetivismo e subjetivismo: “(...) pelo espaço, o universo me abarca e me engole como um ponto; pelo pensamento, eu o compreendo”. O mundo me abarca, me inclui como uma coisa entre as coisas, mas, sendo coisa para quem existem coisas, um mundo, eu compreendo esse mundo. (BOURDIEU, 2001, p.159).

Bourdieu, como ele mesmo diz, amplia a noção de espaço físico para incluir nesse pensamento o espaço social “lugar da coexistência de posições sociais, de pontos mutuamente exclusivos os quais, para seus ocupantes, constituem o princípio de pontos de vista” (*idem*). Para o grupo, a importância de forjar uma identidade profissional que se aproximasse das questões geradoras de identidade, símbolos, contradições, conflitos que atravessam o corpo e a construção de seu *habitus*, um corpo que não age no mundo de maneira somente biológica, mas sim que localiza-se em tempo e um espaço, não somente geográficos mas também político, social, cultural, simbólico.

Ao permanecer em seus espaços e assumir a convergência entre o campo artístico e o campo social, agregando a essa relação capital cultural e capital simbólico agenciados em ambos os campos, o grupo busca criar coletivamente suas formas de existir em seus territórios – o corpo, o teatro, a periferia, o sertão ribeirinho.

(...) esse corpo, ao funcionar indiscutivelmente como um princípio de individuação (a medida que localiza no tempo e no espaço, separa, isola etc.), ratificado e reforçado pela definição jurídica do indivíduo como ser abstrato, intercambiável, sem qualidades, também constitui, como agente real, ou seja, enquanto *habitus*, com sua história, suas propriedades incorporadas, um princípio de “coletivização” (*Vergesellschaftung*), como diz Hegel: tendo a propriedade (biológica) de estar aberto e exposto ao mundo, suscetível de ser por ele condicionado, moldado pelas condições materiais e culturais de existência nas quais ele está colocado desde a origem, o corpo está sujeito a um processo de socialização cujo produto e a própria

---

individação, a singularidade do "eu" sendo forjada nas e pelas relações sociais. (BOURDIEU, 2001, p. 163).

A relação de grupo de teatro e o espaço criado por esse grupo para compartilhamento de saberes, sobretudo a partir do momento em que, em 2010 o grupo institucionaliza-se como uma Associação Cultural, vai se configurando como um espaço de educação não-formal. O papel da educação não-formal, empreendida nessa relação de grupo teatral local e na formação de atrizes e não atrizes, complementa a formação dos integrantes e participante em relação à educação formal nas diversas áreas, mas, sobretudo, na Arte. Não nos é proposto na educação formal o exercício de engajamento do corpo que nos permite olhar para o nosso território e nos percebermos nele como sujeitos criadores pertencentes a ele. No grupo passa a ser fundamental conhecer nosso território a fundo e conhecer, sobretudo, o que nos leva a ocupar o espaço que nós ocupamos. A situação de representação em si implica dentro da lógica do ator e atriz uma espécie de reflexividade em que se é no palco artista e símbolo ao mesmo tempo, “escultor” e “escultura”, ou seja, sujeito e objeto. Ainda sobre a relação do agente com o espaço, Bourdieu afirma:

Englobado, inscrito, implicado nesse espaço: ele ocupa aí uma posição, da qual se sabe (pela análise estatística das correlações empíricas) estar regularmente associada a tomadas de posição (opiniões, representações, juízos etc.) sobre o mundo físico e o mundo social. (BOURDIEU, 2001, p.159).

A partir daí, traçando um paralelo com o pensamento de Bourdieu, o grupo passa a empregar em sua prática um princípio que também se configura uma ampliação do espaço cênico ao propor um trabalho de preparação corporal e criação sobre esse corpo/presença que reflita não somente o seu corpo no espaço cênico, mas um corpo que ocupa nesse espaço cênico, mesmo em situação de representação diversa e adversa do seu espaço de origem, que esse ator e atriz se pense também um atuante que ocupa e modula uma presença de um corpo que ocupa e atua no espaço social do mundo, dentro de estruturas resultantes de processos históricos incorporados e passíveis de serem exteriorizados em gestos, ações que ao ganharem sentido de representação podem ser problematizadas por esse mesmo corpo.

No Núcleo Biruta de teatro, dois trabalhos são significativos nessa perspectiva: “Processo Medusa”, que desenvolveu debates e motes de criação a partir da tríade “corpo-mulher-democracia” e “Corpo Fechado” com “corpo-território-resistência”. Em ambos a metodologia se fundava na criação coletiva da dramaturgia a partir de procedimentos como diários, criação de partituras corporais e de textos a partir de imagens referenciadas no imaginário social, em poesias, histórias particulares de cada ator e atriz, relacionando a contextos sociais e históricos e da História em si. Nestes casos, não há separação entre processo criativo e processo de aprendizagem do fazer teatral, não sendo a criação um simples resultado mas também parte de um trajeto que nunca para de agregar conhecimentos, sobretudo pelo caráter efêmero do produto teatral que para continuar a existir se re-apresenta e se atualiza nessa repetição e na relação com os públicos.

Para exemplificar o que é dito acima, segue abaixo a transcrição de dois diários de bordo compartilhados durante o processo criativo em um caderno coletivo. Este relata a descoberta do corpo e sua individuação:

Após tantos domingos, consigo notar que a experiência de fazer parte de um núcleo teatral é bem diferente do que imaginei. A cada domingo os registros corporais são cada vez mais notados por mim, toda segunda, um músculo diferente dolorido, e pela primeira vez não me sinto mal com isso, pois é prazeroso a cada encontro tentar imaginar como aquele movimento vai me ajudar em cena. O interessante mesmo é fazer e além de sentir, pensar aquele movimento e tentar traduzi-lo, entendê-lo e aplicá-lo. Nunca fui uma pessoa tímida e sei que isso facilita o meu processo, também tenho consciência que fazer teatro ajuda muita gente a perder a timidez, percebo que minha presença corporal e respiração mudaram para melhor, e é assim que pretendo continuar mudando, me aceitando, aceitando meus limites e até desafiando-os. (Informação verbal)<sup>2</sup>

Neste, o integrante faz relação direta da percepção do seu corpo com a percepção do espaço, e assim como a compreensão do “eu”:

Eu percebi que desde do primeiro exercício que executei, percebi que meu corpo estava ali e que tem articulações, músculos e vertebras, e que ele não é um corpo qualquer, ele é o meu corpo e nele trago a minha história, quando entrei no NBT, não pensei que chegaria onde estou, não tinha confiança em *mim mesmo*, e aos poucos fui conquistando isso em mim, com a ajuda de meus mestres e companheiros, e sei que não estaria aqui se não fosse por vocês. No exercício de hoje percebi que é

---

<sup>2</sup> Texto de Joyce Rafaela contido no diário coletivo do Núcleo Biruta de Teatro, Petrolina - PE, setembro de 2017.

importante a concentração e consegui me sentir como um sapo e um macaco, por mais estranho que pareça, mas consegui.

Este lugar pode até ser para outras pessoas apenas um CRAS num bairro periférico, mas para mim, este lugar é o cineteatro, minha casa, meu lugar, aqui é onde me encontro e me identifico, e é daqui *de onde as mais belas apresentações*.

Porque este lugar é o lugar da nossa Arte.

“Como um animal selvagem, a verdade é poderosa demais para ser mantida aprisionada” (Informação verbal)<sup>3</sup>

Assim, os jovens participantes tocam numa compreensão prática sinalizada por Bourdieu (2001, p.160) e que se entende da seguinte forma: “Enquanto corpo e indivíduo biológico, eu estou, a exemplo das coisas, situado num lugar, e ocupo uma posição no espaço físico e no espaço social”. Do seu lugar, o ator/atriz que se põe em processo de criação para ocupar um espaço de representação cênica com a consciência de um corpo que ocupa um lugar social no mundo e também consciente do que cada um desses lugares – o delimitado pelo corpo – e o expandindo em sua forma de agir e sentir – o lugar coletivo da sociedade – do que cada um desses lugares dizem um sobre o outro. Esse conhecimento pelo corpo, que não é apenas um conhecimento biológico e por isso mesmo não é tratado aqui de forma hierárquica e sequer separada do processo cognitivo, é potencializado na vivência teatral que também busca em seu campo, no caso, o artístico, essa consciência.

Sobre como o conhecimento prático, avesso à racionalidade escolástica que separa corpo e mente, pode ser potencializado através do envolvimento prático do corpo, trazendo contribuições para a formação dos indivíduos e sua consciência enquanto agentes que podem fazer uso transformador de suas disposições a partir também de suas consciências enquanto sujeitos históricos, Bourdieu afirma:

O conhecimento prático é bem desigualmente cobrado, e necessário, mas também *mui* desigualmente suficiente, e adaptado, conforme as situações e os domínios de atividade. Ao contrário dos mundos escolásticos, certos universos, como os do esporte, da música ou da dança, requerem um envolvimento prático do corpo, logo uma mobilização da "inteligência" corporal, capaz de determinar uma transformação, até uma inversão das hierarquias ordinárias. Seria preciso recolher metodicamente as notações e as observações as quais, dispersas aqui e ali, sobretudo na didática dessas práticas corporais, nos

---

<sup>3</sup> Texto de Pedro Gonçalves contido no diário coletivo do Núcleo Biruta de Teatro, Petrolina - PE, outubro de 2017.

esportes evidentemente, e ainda mais nas artes marciais, mas também nas atividades teatrais e na prática dos instrumentos musicais, trariam contribuições preciosas a uma ciência dessa forma de conhecimento. Os treinadores esportivos buscam meios eficazes de se fazerem ouvir sobre o corpo, naquelas situações de que todos tem experiência, onde se compreende por uma compreensão intelectual o gesto a ser feito ou a ser evitado, sem que se possa fazer efetivamente o que se compreendeu por não se haver de fato logrado uma verdadeira compreensão pelo corpo. E diversos diretores de teatro recorrem a práticas pedagógicas cujo traço comum consiste em buscar determinar a suspensão da compreensão intelectual e discursiva e a obter do ator, por meio de uma longa série de exercícios, que ele se torne apto a encontrar, conforme o modelo pascaliano de produção da crença, posturas corporais que, pelo fato de conterem experiências mnésicas, sejam capazes de agitar pensamentos, emoções, imaginações. (BOURDIEU, 2001, p. 176).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecer seu corpo e ter a consciência de como este se posiciona num espaço físico e social, sendo capaz de treinar seus sentidos biológicos em harmonia com a capacidade de criar sentidos simbólicos e aprimorando uma aguçada percepção de si e do mundo é uma das maiores potencialidades de um ensino que tem a corporalidade como ponto de partida da compreensão do mundo e das relações que temos nele e com ele. O campo como um jogo em que se afeta e é afetado por essa compreensão prática, viva, corpórea e que se sabe incorporada de trajetórias históricas – e dinâmicas sociais, culturais, simbólicas – torna-se inalcançável a uma razão meramente positivista. Encontramos, no pensamento de Bourdieu, caminhos para investigar mais a fundo essa relação corpo e sociedade, sendo seu método científico de grande valor para uma percepção ampliada das construções e elaborações do conhecimento, em específico aqui, nos conhecimentos implicados nas artes da cena.

#### 5. REFERÊNCIAS

BORGES, João José de Santana Borges. *Árvores e Budas: alternativas do misticismo ecológico e suas teias políticas*. Simões Filho-BA: Editora Kalango, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Tradução Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2001

\_\_\_\_\_. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Tradução Sérgio Miceli. 7<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro-RJ: Editora Bertrand Brasil, 1989.

GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal, educador social e projetos sociais de inclusão social*. Meta Avaliação. Rio de Janeiro. v.1, n.1, p.28-43. 2009.