

# CORPO E JOGO DRAMÁTICO: O PROCESSO CRIATIVO NA LINGUAGEM TEATRAL COMO EXPERIÊNCIA DE CONSCIÊNCIA E AUTOFORMAÇÃO EXISTENCIAL

Higor Antonio da Cunha  
Emanoel Nogueira Ramos  
Elni Elisa Willms

**Resumo:** O texto aqui apresentado integra a pesquisa realizada no âmbito de Mestrado em Educação, desenvolvido na Université Vincennes Saint-Denis (Paris 8), e busca compreender como sujeitos imersos em um processo criativo com a linguagem teatral, baseado em suas histórias de vida, podem vivenciar um processo de autoformação existencial. Para nos apoiar neste trabalho, trouxemos autores como Andrieu (2010), Berger (2009), Ricoeur (1986), Mead (2006), Merleau-Ponty (1999) e Legrand (2010). O campo teórico do nosso texto está apresentado primeiramente com uma discussão em torno das noções de “corpo autônomo” (ANDRIEU, 2010) e “ato sensato” (RICOEUR, 1986), onde mostramos como essas noções se justificam no processo criativo com o jogo dramático que propomos. Para mostrar como o trabalho corporal foi privilegiado no jogo dramático com a ajuda da improvisação, tomamos como dados os relatos dos participantes da prática teatral proposta, obtidos por meio de entrevistas não diretivas, analisadas pelo método da análise de conteúdo (BARDIN, 1977). Busca-se, portanto, discutir dois temas principais que são o jogo dramático e a questão do corpo, relacionando essas temáticas à questão da autoconsciência. Conclui-se que para que haja uma tomada de consciência existencial, pressupõe-se a tomada de consciência corporal, e nisso a experimentação de um processo com a linguagem teatral pode auxiliar, através da percepção dos impulsos que permeiam a relação do sujeito com seu corpo, bem como os estereótipos e construções sociais que o atravessam.

**Palavras-Chave:** Jogo dramático. Corpo. Autoformação.

# CORPS ET JEU DRAMATIQUE: LE PROCESSUS CRÉATIF EN LANGAGE THÉÂTRAL COMME EXPÉRIENCE DE CONSCIENCE ET D'AUTOFORMATION EXISTENTIELLE

**Résumé:** Le texte présenté ici intègre les recherches menées dans le cadre du Master en éducation, développé à l'Université Vincennes Saint-Denis (Paris 8), et cherche à comprendre comment des sujets plongés dans un processus de création avec langage théâtral, à partir de leur vie histoires, peuvent vivre un

processus d'autoformation existentielle. Pour soutenir ce travail, nous avons fait venir des auteurs tels que Andrieu (2010), Berger (2009), Ricœur (1986), Mead (2006), Merleau-Ponty (1999) et Legrand (2010). Le champ théorique de notre texte est d'abord présenté avec une discussion autour des notions de « corps autonome » (ANDRIEU, 2010) et « acte sensible » (RICOEUR, 1986), où nous montrons comment ces notions se justifient dans le processus de création avec le jeu dramatique que nous proposons. Pour montrer comment le travail corporel était privilégié dans le jeu dramatique à l'aide de l'improvisation, nous avons pris comme données les rapports des participants à la pratique théâtrale suggérée obtenus par des entretiens non directifs, analysés par la méthode d'analyse de contenu (BARDIN, 1977). Dès lors, nous cherchons à aborder deux thèmes principaux que sont le jeu dramatique et la question du corps, en rapportant ces thèmes à la question de la conscience de soi. Pour qu'il y ait une conscience existentielle, la conscience du corps est présupposée, et en cela l'expérimentation d'un processus de langage théâtral peut aider, par la perception des pulsions qui imprègnent le rapport du sujet à son corps, ainsi que les stéréotypes et constructions sociales qui le traversent.

**Mots-Clés:** Jeu dramatique. Corps . Autoformation.

## Introdução

A presente escrita está amparada no âmbito de uma pesquisa de Mestrado em Educação pela Université Vincennes Saint-Denis (Paris 8), que buscou compreender como sujeitos imersos em um processo criativo com a linguagem teatral, baseado em suas histórias de vida, poderiam vivenciar um processo de autoformação existencial. Dentre os temas emergentes nesta pesquisa, iremos discutir aqui o jogo dramático e a questão do corpo, por considerarmos sua maior relevância para este trabalho.

A pesquisa mostrou-nos que um processo de autoformação existencial do sujeito não pode ser iniciado senão por uma tomada de consciência. Esta, por sua vez, vem a ser uma atividade de conceitualização da ação que se reconstrói e cresce com novas aquisições de conhecimento, realizadas por um processo de reflexão sobre as ações dos sujeitos em tal trabalho.

O corpo é considerado aqui como um instrumento de percepção do sujeito criativo pelo qual ele toma consciência de aspectos de si mesmo a partir de seus atos, de seus gestos e movimentos na cena, quando este constrói a sua narrativa. Para nos apoiar neste trabalho, trouxemos autores como

Andrieu (2010), Berger (2009); Ricoeur (1986), Mead (2006), Merleau-Ponty (1999) e Legrand (2010).

O campo teórico do nosso texto está apresentado primeiramente com uma discussão em torno das noções de “corpo autônomo” (ANDRIEU, 2010) e “ato sensato” (RICOEUR, 1986), onde mostramos como essas noções se justificam no processo criativo com o jogo dramático que propomos. A seguir mostraremos como o trabalho corporal foi privilegiado no jogo dramático com a ajuda da improvisação no jogo teatral, apontando como através do aquecimento corporal surge o corpo extracotidiano no jogo dramático que possibilita ao sujeito criador uma determinada consciência de si por um processo de interiorização, trazendo o conceito de extra cotidiano na cena com Pradier (1996) para nos auxiliar.

Na seção seguinte discutimos o surgimento do corpo pulsional na conscientização de si no processo criativo com o jogo teatral, trazendo o conceito de percepção de Merleau-Ponty (1999) para nos auxiliar. Finalmente, trazemos o momento da criação criativa no jogo dramático como uma via para o sujeito criador adquirir uma consciência de si. Com a ajuda de Legrand (2010), defendemos que essa possibilidade existe quando são problematizadas as dimensões subjetivas do sujeito no palco e, sua autopercepção, aquela que emerge das ações que objetiva, por meio de um processo de feedback, suas ações corporais em relação aos valores sociais.

A ideia de tomada de consciência que trataremos aqui não está longe dessa configuração acima mencionada. Ela terá em conta que as novas noções adquiridas pelo sujeito em ação, e depois de ter praticado tais ações por um processo de retroação, são um resultado de tomada de consciência através do processo criativo com o jogo dramático. Nossa intenção, portanto, é mostrar de que forma o corpo do sujeito-ator é importante para a tomada de consciência.

A metodologia aqui utilizada como suporte metodológico é inspirada na teoria do drama (CABRAL, 2006). O processo de trabalho nos encontros tiveram uma ordem que se dividiam em três momentos: Aquecimento corporal; Improvisação com o jogo dramático (individual e em grupo); socialização da atividade (roda de conversa). O trabalho em campo foi desenvolvido em um semestre acadêmico no Instituto de Humanidades, Artes

e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Os participantes da pesquisa, que serão tratados por suas iniciais, foram estudantes de 21 a 46 anos de idade de diversos cursos (Letras, Psicologia, Dança, Farmácia, entre outros) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sendo que só foram escolhidos 4 dentre eles para serem entrevistados: JC, 28 anos, estudante, graduando em enfermagem; AM, 40 anos, graduanda em secretariado; JB, 27 anos, graduando em teatro; JN, 31 anos, graduando em dança.

A entrevista realizada foi de natureza não-diretiva e foram analisadas pelo método da análise de conteúdo (BARDIN, 1977) de onde emergiram os temas a serem analisados depois de serem categorizados: Jogo dramático e tomada de consciência, Jogo dramático e emergência do sujeito; Jogo dramático e história de vida e Jogo dramático e a questão do corpo.

Os relatos dos sujeitos que integram a pesquisa foram coletados por entrevista, e neles pudemos perceber que a emergência de tomada de consciência dos sujeitos inicia-se de maneira consciente, quando escolhem os caminhos que irão trilhar em sua criação.

Isso significa que a ação como fenômeno é, nessa prática, a fonte da vida do personagem no jogo dramático. No entanto, este experimento mostrou que, muitas vezes, as ações dos sujeitos foram tomadas de maneira inconsciente, refletidas no gesto pensado, mas que aparecem também no gesto espontâneo e nos movimentos involuntários em ação.

Essas características da ação corporal mostram o sujeito em cena de forma multidimensional, ou seja, de forma global, levando em consideração seus aspectos psico-físico-emocionais. Se o corpo do sujeito criativo trabalha nessa direção, significa que há pelo menos duas dinâmicas nesse processo: uma intencional (reflexiva) e outra um tanto livre, espontânea.

Bernard Andrieu (2010) defende essa mesma perspectiva quando descreve o corpo em ação, rejeitando a intencionalidade como pré-condição. O postulado desse autor é de que existe uma dificuldade do sujeito em controlar seu corpo em movimento, o que lhe faz supor que ocorreria uma

transparência “autoscópica” (uma experiência na qual uma pessoa, acreditando estar acordada, vê seu corpo, o ambiente e o mundo a sua volta como se estivesse fora do seu corpo físico), entre o sujeito, seu cérebro e seu corpo, em uma espécie de simultaneidade. No entanto, essa autoscopia do cérebro em ação em um corpo em movimento é impossível, devido às condições fisiológicas. O cérebro tem uma atividade muito mais rápida do que nossa consciência pode acompanhar. Assim, pensamos que conhecemos nosso corpo em movimento por meio de seus fenômenos, sem, no entanto, obter qualquer conhecimento das causas de nossa mobilidade corporal.

Essa ideia de autogestão corporal em ação parece provisória, pois a ação, na realidade, tem um processo que, em determinado momento, é uma flexibilidade. O momento pós-autonomia configura o ato “sensato” assumido por Paul Ricoeur (1986, p. 238), no qual “*un agent peut rendre compte – logon didonai – à un autre ou à lui-même*”, de tal forma que, aquele que recebe estas informações, as aceita como inteligível.

A ação do sujeito é guiada pelo desejo de satisfazer a si mesmo e a sua comunidade. É sobre essas duas perspectivas que estamos tratando aqui: a de um corpo denominado autônomo em ação e a que se orienta por um trabalho de reflexão por parte do sujeito.

## O CORPO AUTÔNOMO E O ATO “SENSATO” NO JOGO DRAMÁTICO

Sabemos que não podemos nos mover no mundo sem percebê-lo. Caminhamos em direção ao mundo integrando-o em nós. O exterior não é independente, pertence a um sistema em que o mundo é o ambiente do corpo e a interação com este estabelece uma interatividade das funções neurocognitivas com nossas possibilidades de ação, o que nos leva a entender que o corpo e o cérebro não estão separados.

O cérebro é fruto de uma construção a partir da sua formação neurodesenvolvimental, e sem o corpo, que proporciona interação com o

---

<sup>1</sup> “um agente pode dar conta-*logon didonai* – de outro ou de si mesmo” (tradução nossa).

mundo, essa construção não poderia ser realizada. Como aponta Andrieu (2010, p. 196):

Le cerveau a des structures innées et son contenu dépend de sa construction d'interaction corporelle avec le monde: des variations d'intensité et de nature des choses banales sont incorporées, distinguant la chair de votre cerveau pour chacune<sup>2</sup>.

Podemos considerar, a partir do pensamento desse autor, que o corpo em ação no jogo dramático não age de outra forma. Essa autogestão corporal, essa ausência de racionalidade e reflexão próprias do quadro de ação, mencionadas por este autor, podem ser percebidas na atividade do jogo dramático quando o corpo se torna autônomo no processo criativo.

Essa autonomia corporal está presente, por exemplo, no depoimento de SB, quando diz que “o corpo é nosso, convivemos com ele todos os dias, mas quando criamos algo com ele no palco temos a sensação, pelo menos momentaneamente, que esse corpo não nos pertence, não é nosso e perdemos a força de usá-lo como queremos, entendeu? É louco.” (SB).

Ou então no depoimento de AM, quando fala sobre um de seus processos criativos:

Quando você ouve uma música e libera seu corpo em busca de força de vontade, e não tem como, é como se você parasse de programar racionalmente e entrasse em contato com camadas do emocional, do real, do que realmente é, sem as máscaras, sem os constrangimentos (AM).

Podemos notar que os depoimentos de SB e AM reforçam a ideia de Andrieu (2010) porque trazem a noção de que os movimentos apreendidos pelos sujeitos criativos em cena em um determinado momento não são “sensatos”. Eles têm uma natureza livre, instintiva e inconsciente, é o que

---

<sup>2</sup> “O cérebro tem estruturas inatas e seus conteúdos dependem disso para a construção da interação corporal com o mundo: variações de intensidade e de natureza das coisas mundanas são incorporadas, singularizando para cada um a carne de seu cérebro” (tradução nossa).

podemos chamar de corpo autônomo no ato criativo, aquele a que faz referência esse autor.

Por outro lado, vimos também, a partir das experiências de JC, SB e AM nas análises do tema – jogo dramático e emergência do sujeito –, que é durante a passagem para o gesto que o sujeito social emerge neste quadro. O corpo passa a ser instrumento de organização do discurso, por meio de atos significativos. Nessa perspectiva, o ato “são” proposto por Ricoeur (1986) tem o mesmo significado do gesto defendido por Mead (2006), na medida em que é construído a partir das aparências das ações pensativas que o ator realiza para criar sua trama.

O objetivo não é, então, encontrar o corpo, mas, como aponta Andrieu (2010, p. 87), “*partir du corps agissant*”, tendo em mente a complexidade do quadro dramático do jogo que propomos. Se buscamos encontrar um entendimento da linguagem corporal no palco, então devemos ir além, dentro de um quadro fenomenológico que pode nos ajudar a realizar as ações do sujeito-criador desde o início de sua existência, ainda longe de uma intencionalidade, até o sentido do gesto.

Para tanto, analisamos os efeitos do trabalho corporal nessa vivência a partir de dois momentos: o do aquecimento e o do ato criativo, buscando assim identificar os fenômenos produzidos por esse corpo em ação enquanto distingue suas características. Para melhor compreender essa diferenciação, vejamos a seguir o trabalho corporal nesta atividade, de forma a identificar os seus vestígios e efeitos sobre a natureza da atividade que aqui propomos.

### **O trabalho corporal no jogo dramático**

O processo de trabalho corporal é essencial para a prática do teatro. Com uma metodologia centrada no universo do sujeito criativo, optamos no início desta atividade por aplicar técnicas nas quais o corpo pudesse ser privilegiado. É, portanto, o caminho do início de todo o processo criativo.

---

<sup>3</sup> “começar a partir do corpo atuante” (tradução nossa).

A metodologia desenvolvida sempre parte de momentos de alongamento e conscientização corporal. Pedimos aos atores que relaxem, prestem atenção aos movimentos do corpo, calem-se, projetem-se dentro de si, observem sua respiração e as sensações percebidas naquele momento.

Então, o trabalho de improvisação passa a ser um pretexto para a criação que sempre vai em direção ao sujeito da ação. Escolhemos pretextos formulados por frases curtas, sempre referindo-se a “mim” ou “eu”, por exemplo: “do que tenho medo?”. A proposta era, portanto, investir em uma dinâmica que levasse o ator a trabalhar consigo mesmo, em questões bastante pessoais.

Nessa perspectiva, as instruções dadas são aquelas que pedem ao sujeito que desenvolva a atividade a partir de uma frase curta ou, às vezes, sem uma palavra, bastando trabalhar com imagens e movimentos corporais. Assim, é na ausência de palavras, impulsionadas para os movimentos corporais durante a ativação dos processos psíquicos formulados, que se inicia o processo criativo.

A partir de seus movimentos, o ser em cena descobre aspectos de si mesmo, dele consigo próprio e dele com o outro. O corpo surge como o caminho onde ocorre um fenômeno de percepção por parte do sujeito criativo, por meio e a partir de sua ação no palco. É, portanto, nesta dimensão, que ele está sendo analisado aqui, como um instrumento de percepção do sujeito criativo pelo qual ele toma consciência de aspectos de si mesmo a partir de seus atos em cena.

### **O momento de aquecimento e o nascimento do corpo extra cotidiano no jogo dramático**

No primeiro momento da atividade, a experiência perceptiva do sujeito surge a partir de uma observação em silêncio, sem gestos, mais em profundidade de seu corpo, tentando observar seus movimentos, senti-los, produzir fotos etc. Este é um tempo de ser, não do sujeito criativo. A metodologia utilizada visa refinar a percepção corporal da pessoa que vai ingressar em uma atividade teatral. No nosso caso, a estratégia educacional

foi iniciar, a partir dos aquecimentos, um trabalho de autoconsciência por parte do sujeito criativo.

É um momento em que o corpo fala ao sujeito permitindo que ele se conheça de outra forma. Podemos notar isso na resposta de JC, quando perguntamos como ele se saiu construindo os personagens: “Ao me alongar, me senti fora de mim, me senti como um animal. Fazia-me ver que não me conhecia muito, porque não conhecia os meus aspectos físicos, o meu corpo ... a cada aula percebia que podia ser o que criava, o que imaginava” (JC).

O trabalho de alongamento de que fala JC é baseado em momentos de introspecção, quando os sujeitos são convidados a se deitarem de costas e focar na respiração e no pensamento. Em uma segunda etapa, eles são convidados a se moverem, a se levantarem e a usarem o espaço como quiserem, mas sem estarem totalmente em pé; neste momento o sujeito pode andar de quatro ou mesmo com os dois pés sem realmente ficar em pé, o tórax está baixo e ele deve sempre prestar atenção aos seus movimentos e às partes do corpo que os movimentos exigem. Para JC, este momento foi importante no sentido de ajudá-lo a conhecer-se mais, e o corpo foi para ele um instrumento revelador e uma forma de percepção.

É uma experiência decorrente de momentos de introspecção que também podemos perceber nos depoimentos de JN, quando ela aponta sua difícil vivência com o método e percebe, a partir dessa mesma vivência, que durante o momento de aquecimento no qual trabalhava com tipos de andares, experimentando formas diferentes de apoio com os pés, o quanto sua forma de andar no dia a dia é negligenciada:

Meu excesso de peso era um problema, mas foi uma experiência fantástica. O mais difícil foi fazer as coisas em câmera lenta, ser lenta, agir devagar, porque é quase impossível para mim. O que mais me surpreendeu foi imitar o jeito de andar de cada colega, e tive a certeza, mesmo que já o conhecesse um pouco, que meu jeito de andar era muito negligenciado e feio (JN).

Segundo JN, a introspecção de andar devagar, e depois imitar a lentidão com que os colegas andam, fez com que percebesse o descaso com o próprio corpo. O trabalho de aquecimento trouxe uma consciência de postura

corporal que, para ela, revelou uma negligência consigo mesma. Ao andar em outro ritmo, neste caso, de forma mais lenta, JN teve outras percepções do cuidar de si.

Eve Berger (2009) mencionou esse aspecto da introspecção em sua tese intitulada “Relação com o corpo e criação de sentido na educação de adultos a partir do modelo somato-psicopedagógico”, posicionando a noção de condições extra cotidianas do gesto, fazendo a diferença entre este último e o movimento gestual da vida cotidiana.

Para a autora, a vivência cotidiana é a do movimento rápido (a velocidade usual de execução), com uma meta a ser alcançada, um resultado a ser obtido e pouca consciência do que está acontecendo durante o gesto, entre o início e o fim da viagem. Em contrapartida, a situação extra cotidiana do movimento gestual irá propor vivenciar o movimento lentamente, de forma relaxada, levando em consideração conscientemente o componente linear do gesto (nunca tendo consciência do movimento diário), sem um objetivo funcional a atingir, com uma solicitação atenciosa centrada no andamento da viagem e nos efeitos do gesto.

As condições extra cotidianas são, portanto, projetadas para “produzir” novas percepções, que não teriam existido sem as condições sob as quais o experimento foi feito. Eles criam espanto, o que faz com que surja um interesse por parte da pessoa por aspectos de si mesma e de sua experiência, que ela não conhecia até então e, portanto, surge um novo significado: ser capaz de aparecer.

É uma dimensão do sensível, que surge do movimento corporal quando este assume o sentido de interiorização, fazendo com que as sensações que emergem no sujeito criativo sejam da mesma natureza das que Berger (2009, p. 45) indica como tendo dois sentidos: dentro dos materiais de que nosso corpo é feito (muscular, ósseo, vascular, visceral), mas também, em um segundo estágio, movimentos internos, no âmbito das sensações, das imagens psíquicas trazidas pela experiência corporal, pela imaginação e mesmo pelas projeções ocasionadas pelo gesto e pelo movimento do corpo em ação. O sujeito criativo toma consciência de seu corpo material e vive novas sensações e experiências trazidas por sua postura corporal.

O “movimento interno” para esta autora, cobre vários níveis de diferentes realidades que não são visíveis de fora. Nesse caso, o movimento interno de que fala Berger pode ser qualquer modificação que afete nossa interioridade corporal, emocional, psicológica ou intelectual.

Nessa aceitação, os batimentos cardíacos e a frequência respiratória são categorias de movimentos internos; a passagem de um estado para outro (mudança de estado de tensão corporal, humor, estado psicológico). É uma animação interna que, segundo Berger (2009), não é percebida espontaneamente, leva em consideração uma certa qualidade de atenção e presença à experiência corporal que vai além da relação usual que se estabelece com o corpo; as condições que possibilitam a percepção do movimento interno, em si e no outro, são objeto de aprendizagens específicas, graças a um princípio de cenário denominado “extra cotidiano”.

Para Berger (2009), a percepção do movimento interno não é fácil. Em sua concepção, é necessária uma nova postura por parte do sujeito atuante: “*il faut passer outre l’écran de ces habitudes pour la rencontrer*” (p. 47). Essa visão é baseada nas funções de “condições extra cotidianas” da experiência, desenvolvidas por Danis Bois (2005). Essas condições incomuns, ao modificar as estruturas usuais de nossa relação com o corpo no tipo de uso que fazemos dele, mas também e acima de tudo na atitude usual de atenção, colocam o sujeito em uma experiência de si mesmo que o leva para fora da primeira experiência.

O cenário extra cotidiano é assim denominado em oposição (ou em adição) à experiência cotidiana, esta última constituída por um quadro habitual e uma atitude natural face à relação com a vida, a experiência. Em contraste, uma situação incomum implica que ela ocorre em condições incomuns.

No caso de uma peça dramática baseada no curso de vida do sujeito-criador, uma experiência corporal extra cotidiana é muito eficaz porque ajuda a se aprofundar em si mesmo. No campo da prática teatral, as experiências corporais extra cotidianas têm sido bem exploradas no trabalho desenvolvido

---

<sup>4</sup> “é preciso ir além da tela desses hábitos para encontrar” (tradução nossa).

por Jerzy Grotowski (1997) e que hoje é caro ao campo da etnocenologia<sup>5</sup> na medida em que esta disciplina analisa “comportamentos humanos organizados em espetacularização” (p. 36), levando em conta o sujeito que está em cena como sujeito performático.

Como explica Pradier (1996, p. 418),

tudo o que é fusão com o evento requer um envolvimento do corpo. [...] O performer introduz o físico no imaginário. Podemos dizer que as práticas das artes performativas correspondem a uma física do imaginário, ou mesmo a uma biológica do imaginário, no sentido mais forte do termo. Existe bio (vida) e lógica (organização).

A noção de “biológico”, neste caso, não deve ser tomada de forma reducionista, mas como uma dimensão orgânica. No campo da arte cênica, essa perspectiva foi desenvolvida por Jerzy Grotowski (1997), que defendeu uma organicidade na prática teatral, em que por meio de ações extra cotidianas, o ator encontra o estado de unidade e todos os seus recursos reunidos no corpo como ferramenta básica para a ação organizada. A essa dimensão orgânica que Grotowski encontra nas ações extra cotidianas, agrega-se a presença de um ato pré-reflexivo. Ou seja, a organicidade não é o produto da intenção voluntária, mas um fenômeno que emerge da atividade autoiniciada, de uma inteligência autônoma do corpo. Assim,

a organicidade está quase sempre bloqueada por uma mente que não está fazendo o seu trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensar rápido e dizer ao corpo

---

<sup>5</sup> O termo “etnocenologia” é utilizado para identificar o campo disciplinar no qual se situa um novo campo epistemológico que se tem dedicado desde a sua fundação ao estudo das práticas performativas consideradas nos seus contextos específicos, onde ocorre um estudo das relações entre essas práticas, as artes, sistemas de conhecimento, crença e ação. A expressão “prática performativa” refere-se ao neologismo proposto por Jerzy Grotowski durante sua palestra inaugural para a cadeira de antropologia teatral no College de France, 24 de março de 1997. A etnocenologia estuda as práticas performativas de vários grupos culturais e comunidades em todo o mundo com a preocupação primária de temperar, senão de dominar qualquer forma de etnocentrismo. Etnocenologia combina disciplinas científicas dedicadas à exploração e análise do comportamento humano-ciências humanas, (em particular antropologia, etnologia e disciplinas relacionadas) e ciências da vida, (em neurociências particulares), ciências da arte, conhecimento e o ponto de vista de profissionais e públicos.

o que fazer e como [...]. Para que um homem possa atingir tal organicidade, sua mente deve aprender a maneira certa de ser passiva [...] deixando o caminho livre para que o corpo pense por si mesmo (RICHARDS, 2012, p. 113).

Essa noção de organicidade desenvolvida por Grotowski remete a algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de “dentro” e que vai para a realização de uma ação específica. Esses impulsos orgânicos são usados na tentativa de limpar bloqueios no corpo para alcançar a plenitude não diária.

Para Maria Leão (2002), o impulso é o movimento de “empurrar de dentro”, como se a ação física, ainda invisível de fora, já tivesse surgido no corpo. “O impulso é como um pequeno empurrão, um golpe vindo de dentro do corpo que se estende em pequenas ações” (LEÃO, 2002, p. 77). Grotowski (1997) confirma o impulso como pertencente a uma interioridade que inspira pequenos impulsos que se corporificam no gesto e na fala.

Entramos aqui no seio de um fenômeno que precede a identificação, como sugerem suas palavras:

Os impulsos são aquilo que precede uma ação visível, que está dentro do corpo e que pressiona para fora, mas que ainda está sob a pele. Não é puramente físico, mas ainda é físico. E depois disso, é como se a pequena ação que você faz tivesse criado raízes. Se você não tem essa coisa acima, não está enraizado. Trabalhando dessa forma invisível, iniciando a reação sem fazê-lo, descobrimos o que são os impulsos (GROTOWSKI, 1997, p. 789).

Portanto, há algo no organismo que vai além da dimensão puramente física do corpo. Na tradição das práticas dos grandes mestres do teatro como Grotowski e Eugenio Barba, essa organicidade pode ser tomada no sentido de corpo/espírito, uma forma de corporeidade do pensamento que, por meio do engajamento do corpo físico, atinge algo que não pode ser.

Não é apenas físico, mas também consciência, pensamento ou mesmo uma relação com aquela outra coisa chamada de “espiritual”. Os dados “imateriais” levam a repensar a parte constitutiva da arte performativa, o núcleo das coisas vivas, da matéria, ao acrescentar a ideia de uma relação a

uma “energia primária”, a um “rio acima”, a um “Além”. Algo íntimo que se assemelha ao que já mencionamos no depoimento do sujeito AM, como “a coisa real, o que realmente é, sem as máscaras”.

Com isso em mente, imaginamos o momento de aquecimento nessa atividade. Mesmo que os objetivos de Jerzy Grotowski (1997) fossem formar atores para o palco, podemos dizer que o espírito da obra se torna igual ao nosso, na medida em que a cena se desenrola dentro do ator, em um ambiente íntimo, proporcionado pelo mesmo movimento extra cotidiano que Berger (2009) menciona e no pensamento de Danis Bois (2005).

Destacamos, assim, que esta conquista se faz a partir de vitórias sobre as resistências reveladas pelo jogo e na solicitação do “performer” em um compromisso extra cotidiano. É, portanto, como prática performática, uma hermenêutica da ação na qual o sujeito criativo assume significados, indo de dentro para fora de si mesmo, dando-lhe assim um sentido de si mesmo. Sobre a emergência do corpo, resta-nos dizer que ela se caracteriza como o momento em que o sujeito está mais consigo mesmo.

Não há necessidade de se apresentar ao outro, as percepções trazidas pelo corpo são antes de ordem individual, significados íntimos que o surgimento do corpo extra cotidiano traz para o palco. Numa prática teatral com histórias de vida, é essencial que o sujeito criativo entre na dinâmica da intimidade e se insira no processo de introspecção fundamental para um desfecho bem-sucedido. O corpo extra cotidiano é, portanto, uma das chaves para que o sujeito em cena tenha uma autopercepção neste trabalho. Podemos notar sua presença ao longo dessa experiência, na medida em que também persiste no processo criativo engendrado pelo gesto da personagem em que o sujeito criativo se revela como sujeito social.

### **O momento da ação criativa no jogo dramático: o surgimento do corpo pulsional**

Este segundo momento do trabalho é marcado pela emergência do gesto na criação. O corpo aparece como uma forma de percepção do sujeito a partir da cena que está construindo. O corpo assume um papel de mediador

entre o que a ação corporal acaba de produzir e o que o sujeito pretende mostrar.

As percepções aparecem com restrições, modéstia e regras. Os atos irreflexivos trazem o sujeito a uma memória corporal instintiva e as ações reflexivas a uma consciência corporal determinada pelo ambiente e negociada na conversa dos gestos quando aparecem os estereótipos e preconceitos do ator em cena.

Notamos outro fato no processo de AM que apareceu no jogo, quando ela diz: “Percebi que tinha acabado de acessar uma memória corporal e emocional, muito íntima, muito forte. Esse movimento pélvico inicial, sinuoso e cheio de desejo, que surgiu espontaneamente trouxe lembranças em mim” (AM). A participante declara ter uma experiência onde retorna ao passado, através de memórias que apareceram durante o processo de criação.

O corpo instintivo e psicossomático que aqui se apresenta pode ser percebido por meio das vivências da participante AM, como um trauma persistente que desperta pelo trabalho corporal. A autoconsciência que o movimento corporal despertou, no caso de AM, revela a dificuldade da participante em superar a questão pessoal. Ela ainda menciona que:

Por ser um movimento ligado à sexualidade, à sensualidade... que eu tinha que repetir, tinha vergonha de repetir achando que era uma exposição muito forte... por sentir me confrontado, tentando contar minha história, tentando acessar as memórias... e certificar que essas questões... não foram resolvidas... e para mim resolvê-las é muito mais difícil do que eu imaginava [...] (AM).

O corpo apresenta-se a ela como um limite, é o portador da vergonha. O corpo, como um instrumento de percepção bidirecional, destaca uma ferida antiga desde uma perspectiva íntima do sujeito, e usa a representatividade do gesto corporal para significar esse acontecimento no seu curso de vida.

Percebemos, assim, nessa dinâmica, um diálogo entre as dimensões externa e interna do sujeito, que se dá durante a construção de sua obra. Nessa perspectiva, encontramos aqui a noção de “Eu-pele” tratada por Didier

Anzieu (1989), e notamos que o quadro psíquico do sujeito dessa experiência possui a dinâmica dialógica que o autor denomina de “Eu-pele”, por ser uma membrana simbólica nutrida por realidades que vêm de duas direções: de “fora” e de “dentro” e que mobilizam “realidades” integradas no psiquismo do sujeito durante sua vida, como seus traumas, seus valores morais etc.

Considerar o arcabouço psíquico do sujeito AM dessa forma nos remete a Anzieu (1989) na medida em que consideramos a pele como ele, como um envoltório de todo o corpo, onde o sujeito guarda toda sua história, como um recipiente de experiências. No caso de AM, o movimento de sua pele gerou um “self” instintivo que podemos identificar como o centro de toda a sua experiência na criação.

Como aponta Anzieu (1989, p. 133), o “O Eu-pele só é continente se houver pulsões para serem contidas e localizadas em fontes corporais”. O corpo para o AM, nessa experiência, surge como uma forma de autopercepção na medida em que desperta a consciência através do movimento corporal como um “empurrão”, como motor de ação nascido de um impulso, como um limite entre o psíquico e o somático, como representante psíquico das excitações que vêm do interior do corpo e chegam ao psiquismo, como medida da demanda de trabalho que se impõe ao psíquico em decorrência de sua ligação com o corporal.

Como aponta Anzieu (1989, p. 133):

A pulsão só é sentida como tensão geradora, como força motriz, se ela encontra limites e pontos específicos de inserção no espaço mental onde ela se mostra e se sua origem é projetada em regiões do corpo dotadas de uma excitabilidade particular. Esta complementaridade da casca e do núcleo fundamenta o sentido da continuidade do Self.

Uma “auto continuidade” que, no caso de AM, aparece como uma duplicação em que um sujeito individual se revela ao mesmo tempo que faz parte de um grupo. Essa pele destacada é a mesma que Anzieu menciona em seu livro como uma pele constituída a partir de um ego e que desenvolve sua função “por um duplo suporte, biológico e social” (1989, p. 137).

O trabalho corporal, nessa perspectiva, pode ir a uma profundidade, mas é então enquadrado para o “fora” como e quando o sujeito criativo o associa a valores morais e sociais. O corpo é, portanto, a forma de percepção de uma parte de si que estava dormindo e que o movimento corporal despertou, permitindo que o sujeito no palco percebesse um pedaço de si.

### **A emergência do corpo social**

Já mencionamos com Mead (2006) a emergência do “eu” no gesto como um segundo momento de descoberta do sujeito em cena, quando o sujeito criativo se confronta com o sujeito social. Percebemos esse fenômeno na fala de AM, quando ela disse que tinha vergonha de repetir o movimento por estar ligado à sexualidade. No sujeito JC, podemos identificar a percepção do sujeito social por meio do gesto corporal, quando ele se torna confortável no processo de improvisação.

Para JC, os movimentos não combinavam com a sua identidade: era um “sinal de falta de masculinidade”. Nesse quadro, os movimentos corporais tornam-se reveladores do sujeito social a partir do momento em que o sujeito em cena inicia uma negociação, estabelecendo um processo dialógico entre o dentro e o fora de si, para construir sua trama. No caso de JC, ele aparece no palco em meio a estereótipos que o impedem de se aprofundar em sua criação. Os gestos do personagem são, portanto, algo que assusta o sujeito JC, gerando o medo de ser condenado pelo outro.

O corpo do sujeito criativo, neste momento, torna-se menos orgânico, porque também se torna menos espontâneo. O sujeito criativo muda sua postura nessas ações, deixa de sentir o movimento e passa a refletir sobre ele. É por isso que Grotowski estabeleceu uma diferenciação entre gesto e ação, na prática teatral.

Para definir melhor a ação orgânica, Grotowski (1997) começa estabelecendo uma distinção fundamental entre gesto e ação: no ator orgânico, há ação. O que vemos é que todo o seu corpo está vivo, há vida de dentro, nenhum gesto, mas reações e impulsos prolongados em ação. Por outro lado, o ator não orgânico faz gestos: “A periferia do corpo é a primeira. Esses gestos não estão realmente vivos, não estão realmente enraizados no

corpo. Há uma dominação do gesto” (GROTOWSKI, 1997, p. 80). Na terminologia deste autor, um gesto é o resultado de uma ordem voluntária e deliberada do cérebro, executada pela musculatura periférica responsável pelo movimento. É uma sucessão de posições, figuras, fatias de movimento parado que formam uma imagem. Quanto a uma ação, ela sempre começa dentro do corpo; surge de uma corrente de impulsos orgânicos, de um pré-movimento antecipatório e de um estado interno que procede das modulações diminutas da musculatura profunda do corpo. Uma ação dá uma sensação de continuidade fluida, não vemos mais posições, mas um fluxo contínuo de transições.

Levando em consideração a contribuição de Grotowski (1997), podemos dizer que, nesta atividade, a ação é antes um trabalho individual como por exemplo as ações orgânicas do movimento da pelve de AM, ou dos movimentos corporais de JC que fazem aparecer os animais. O corpo surge assim como uma caixa em que se esconde um passado, que para o sujeito AM é a experiência “real” do ser, que mostra o sujeito sem máscara e que, portanto, não é personagem. A ação é a principal característica dessa experiência, no primeiro momento, e o gesto seria a extensão dessa ação.

Essas duas expressões corporais do sujeito que está em cena demonstram uma experiência de consciência, como vimos na primeira análise. A consciência em nosso caso é gerada por uma percepção relacionada às habilidades motoras do corpo. Portanto, não é apenas uma atividade de obtenção de informações sobre o mundo exterior, ela também é colocada diretamente entre si e seu corpo, entre o corpo e o meio ambiente. Assim, como Merleau-Ponty (1999, p. 101) sublinhou, referindo-se à ligação entre percepção e movimento: “é o corpo em movimento que percebe, é o corpo como instrumento capaz de ação que está na base da percepção. É todo o organismo em sua estrutura e matéria que se torna perceptivo”. E, em meio a ação e percepção existe o “corpo como potência de ação determinada da qual conheço antecipadamente o campo ou o alcance, há meu meio circundante como conjunto dos pontos de aplicação possíveis dessa potência” (1999, p. 153).

### **O corpo no jogo dramático como via de aquisição da consciência de si**

Numa perspectiva fenomenológica a partir do pensamento de Merleau-Ponty (1999), Dorothee Legrand (2010) traça as dimensões da autoconsciência levando em consideração a noção de um “sujeito de si”, correspondente ao sujeito da experiência. Para essa autora, no caso de uma experiência perceptiva, o sujeito pode tomar como objeto de experiência tanto a si mesmo, isto é, a imagem de si mesmo, quanto objetos “não-eu”. Legrand (2010) dá o exemplo de um sujeito que se olha no espelho e percebe seu rosto, tomando-o como um objeto intencional. Quando ele volta seu olhar para a moldura que envolve o espelho, ele permanece um “auto sujeito”, entendendo que ele percebe um objeto “não-eu” que é a moldura. Essa distinção que o autor faz entre “auto sujeito” e “auto objeto” diz respeito à forma como a autoconsciência é estruturada, portanto, cada ato intencional de consciência pode ser adequadamente descrito como tendo dois polos, um “polo do sujeito” e um “polo de objetos”. Para a autora, essas duas instâncias acontecem de forma consciente por parte do sujeito, o que o torna consciente de si mesmo como sujeito e/ou como objeto. No entanto, essa diferenciação traz duas características que apresenta como “forma transitiva” e “forma não transitiva” de autoconsciência. As “formas transitivas de autoconsciência” implicariam em o sujeito dirigir sua experiência para um objeto intencional, sendo esse objeto ele mesmo. Nesse caso, ver-se através de um espelho seria mais bem utilizado como exemplo.

Por outro lado, “formas não transitivas de autoconsciência” implicam em o sujeito não direcionar sua experiência para si mesmo como objeto, o que lhe permite experimentar-se como objeto, como um sujeito que percebe pelo exemplo. A intenção de Legrand (2010) é mostrar que essa oposição entre sujeito e objeto, consciência transitiva e consciência não transitiva, é muito nítida para capturar a complexidade das diferentes formas de autoconsciência como objeto que envolve dimensões subjetivas. Para ela, o que se torna mais importante, que deve estar dentro dessa ideia, é que, embora o “self” possa ser adequadamente concebido como corporal de uma forma não metafórica, as dimensões subjetiva e objetiva da autoconsciência corporal são inseparáveis, mesmo que permaneçam irreduzíveis uma da outra.

Ao aceitar essa ideia de Legrand (2010) na atividade de jogo dramático que aqui analisamos, argumentamos que a percepção de si por meio do corpo, empreendida pelo sujeito criativo nesse contexto, é permeada pelas duas condições mencionadas por essa autora. As dimensões subjetivas do sujeito no palco são aquelas mais íntimas percebidas nas alas mais profundas do próprio sujeito. Por outro lado, a outra forma de autopercepção, aquela que emerge das ações que a autora descreve como objetivas, encontramos quando o sujeito criativo mede, por meio de um processo de feedback, suas ações corporais em relação aos valores sociais.

Essa autopercepção pelo corpo que podemos identificar a princípio como subjetiva, caracteriza-se como uma percepção de si mesmo por meio dos movimentos corporais que surgem em cena, advindos das sensações e sentimentos que remetem ao sujeito criativo para um momento de sua vida.

Podemos encontrar esse exemplo no trabalho do sujeito AM, quando ela relata ter percebido que o movimento corporal a trouxe de volta ao seu passado: “Percebi que acabava de acessar uma memória corporal e emocional muito íntima, muito forte. Esse movimento pélvico inicial, sinuoso e cheio de desejo, que surgiu espontaneamente, trouxe lembranças em mim” (AM).

Por outro lado, a autopercepção da dimensão objetiva proporcionada pelo corpo é adquirida pelo sujeito criativo quando ele começa a criar sua trama e quando surge o sujeito social. É o caso, por exemplo, de JC, quando afirma que a “luz é uma característica do feminino, um corpo de luz é sinal de falta de masculinidade, quebra minha identidade” (JC). Nesse caso, o corpo surge como um lugar onde despertam sensações condenadas e estereótipos. É, portanto, revelador de uma identidade e, conseqüentemente, de um sujeito social. O sujeito SB enfatiza esse aspecto quando menciona em seu diário que:

Com o tempo, percebi que além de todos os fatores condicionantes do corpo, havia outro aspecto em meu trabalho que era o responsável principalmente pelo efeito do “senso crítico”: a carga de valores sociais que se acumulam ao longo da nossa vida e que expressamos coercivamente na nossa forma de falar, nas nossas ações, no nosso corpo (SB).

Desses dois últimos exemplos, podemos dizer que o corpo desperta uma autopercepção de dimensão objetiva, onde o sujeito criativo estabelece um controle corporal tentando manipular os movimentos. O corpo na peça dramática aparece assim como um instrumento que permite ao ator fazer analogias entre o que o corpo produz como movimento e os significados que esse corpo traz para ele.

As analogias que o sujeito faz entre o movimento corporal que aparece no palco e seus momentos de vida são produto do próprio trabalho corporal. Quando se concretiza na ação, as sensações que o movimento desenvolve estão associadas a um conjunto de imagens e memórias. A autopercepção do sujeito é, portanto, resultado de um corpo que se move em sua direção interior e exterior, de um sujeito que procura organizar-se no trabalho criativo. No entanto, devemos distinguir aqui a estrutura deste fenômeno, que surge nessa experiência a partir do trabalho corporal apreendido pelo ator no palco.

## **Conclusões**

O trabalho corporal envolvido no jogo dramático desperta impulsos orgânicos e mobiliza ações que tensionam a noção de consciência e automatismo do movimento. As pessoas que se movimentam passam a ter mais ciência do seu movimento, e passam também a se questionar quanto à extensão do controle racional sobre seus músculos, ossos e membros, permitindo por diversas vezes o despertar de uma organicidade.

Por outro lado, durante o processo criativo, ao lidar com imagens que permeiam e perpassam o corpo do ator, também são percebidos alguns discursos sociais e estereótipos presentes, marcados no corpo. Quando surge a iminência de um outro observar o gesto, a auto-observação torna-se mais crítica e faz surgir uma oportunidade para a tomada de consciência dos estereótipos que habitam a relação do sujeito com seu corpo.

De fato, a própria tomada do corpo como um objeto, como que terceiro, afastado, e não subjetivo, é uma marca evidente de como a experiência de si com o próprio corpo é contaminada. Ao inventar um outro

com uma personagem, emergem traços pessoais do sujeito, valores morais e sociais que são colocados sob uma lupa.

O olhar do outro no trabalho coletivo acrescenta também outra perspectiva. O corpo e suas ações, quer permitindo uma intencionalidade mais clara, quer permitindo um espaço à espontaneidade dos impulsos orgânicos e livres, são, no jogo dramático, vetores de transformações pessoais e, por isso mesmo, torna-se algo permissivo a novas constatações. Dito isso, a experiência do jogo dramático surge como uma proposta de retomada de consciência, onde o sujeito que vivencia tal experiência, pode formar-se por si mesmo.

### Referências

ANDRIEU, Bernard. Le corps dans l'acte de son cerveau. *In*: BERTHOZ, Allain; ANDRIEU, Bernard (Org.). *Le corps en l'acte*. Nancy: PUN, 2010.

ANZIEU, Didier. *O eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BERGER, Eve. *Rapport au corps et création de sens en formation d'adultes : étude à partir du modèle somato-psychopédagogique*. 2009. Tese-Doutorado em Ciências da Educação. Université Vincennes Saint-Denis (Paris VIII), 2009.

BOIS, Danis. Corps sensible et transformation des représentations: propositions pour un modèle perceptivo-cognitif de la formation. Tese em didática e organização de instituições educacionais. Université de Séville, 2005.

CABRAL, Beatriz. *Drama como método de ensino*. São Paulo, Hucitec, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Leçons au Collège de France*. Paris: Collège de France, 1997.

LEÃO, Maria. Le pré-mouvement anticipatoire, la présence scénique et l'action organique du performer: méthodes d'entraînement à travers la méthode Danis Bois. 2002. Tese-Doutorado em Ciências da Educação. Université Vincennes Saint-Denis (Paris VIII), 2002.

LEGRAND, Dorothée. Nous ne sommes pas des anges: subjectivité et objectivité corporelle. *In*: BERTHOZ, Allain; ANDRIEU, Bernard (Org.). *Le corps en l'acte*. Nancy: PUN, 2010.

MEAD, George H. *L'esprit, le soi, et la Société*. Paris: PUF, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. *In: Internationale de l'Imaginaire*, n. 5. *La scène et la terre: questions d'ethnoscénologie*. Babel, 1996.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action*. Paris: Seuil, 1986.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

Recebido em 29 de julho de 2020.

Aceito em 30 de outubro de 2020.