



UFSM

Dissertação de Mestrado

**PROCESSOS DE COMUNICAÇÃO ENTRE O
MOVIMENTO DO CORPO CÊNICO E DA EDUCAÇÃO
FÍSICA**

DÉBORA BOURSCHEID DICKEL

PPGCMH

Santa Maria, RS, Brasil 2003

**PROCESSOS DE COMUNICAÇÃO ENTRE O
MOVIMENTO DO CORPO CÊNICO E DA EDUCAÇÃO
FÍSICA**

Por

Débora Bourscheid Dickel

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Ciência do Movimento Humano, Área de Concentração em Comunicação, Movimento e Mídia na Educação Física, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Ciência do Movimento Humano**.

PPGCMH

Santa Maria, RS, Brasil

2003

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação Física e Desportos
Programa de Pós-Graduação em Ciência do Movimento Humano

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**PROCESSOS DE COMUNICAÇÃO ENTRE O MOVIMENTO DO
CORPO CÊNICO E DA EDUCAÇÃO FÍSICA**

elaborada por

Débora Bourscheid Dickel

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Ciência do Movimento Humano

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dr. Antônio Fausto Neto (Orientador)

Dra. Marli Hatje

Dr. Luiz Osório Cruz Portela

Santa Maria, 21 de março de 2003

AGRADECIMENTOS

São tantas as pessoas que de uma forma ou de outra fizeram esse movimento acontecer, pessoas que nem imaginam o quanto foram essenciais nessa busca, a qual não requer citá-las aqui... Porém outras fundamentais...quero agradecer grandemente ao meu orientador Professor Fausto, pela paciência apresentada comigo, pela compreensão de meus momentos frágeis e pelo modelo de pessoa e profissional que sempre representou e que levo comigo nas mais implícitas atitudes profissionais.

Quero fazer presente em minha vida sempre o conhecimento da Professora Adriana Dalforno, que foi sábia no meu direcionamento profissional e de vida mesmo, que soube me deixar fazer, ir e crescer...obrigada!

Quero agradecer ao professor Luiz Osório que abriu as portas da Universidade para que eu pudesse ir ao encontro de meus objetivos...obrigado!

Ao meu pai que foi modelo e referência para meus projetos intelectuais, devido sua inteligência inata....a minha mãe pelo incentivo constante de me ver em pé novamente....a minha irmã que mesmo de longe participou desta batalha..

À Família Back que teve sempre preocupação em me ver bem, e que nunca me deixou só... e que vibrou comigo sempre... a cada conquista....obrigada!!!

Ao Lissandro, muito mais que um amigo...disposto para toda obra, tanto no incentivo de rever minha dissertação nos momentos frágeis e na grande tarefa de me auxiliar na informática...obrigada...!

A Atriz Andrea que permitiu a invasão em sua comunicação dramaturgica obrigada!!!!

Aos meus queridos colegas de laboratório e também dos laboratórios vizinhos...não poderia deixar de citar a Marli Hatje, amiga, educadora e fiel aos seus preceitos de vida, ao amigo Roque Mouro pelo seu tempo depositado ao diálogo complexo, contido em profundas sensações de respeito...ao Bolli pela alegria de me receber em seu laboratório e poder compartilhar da máfia do churrasco, da amizade e do carinho.

Ao Centro de Educação Física e ao de Arte da UFSM, por serem lugares tão especiais e acolhedores, que proporcionaram momentos inesquecíveis de companheirismo e humildade na troca de conhecimentos.

E finalmente a Deus que me colocou diante de tantas pessoas nobres nessa vida...e que tem me feito entender dia a dia a importância de cuidar uns dos outros...obrigada pela energia!!!

SUMÁRIO

RESUMO.....	iv
ABSTRACT	vi
1 INTRODUÇÃO	1
2 PARTE I - PERSPECTIVAS TEÓRICAS: O CORPO COMO LUGAR DE SENTIDO	6
1 PERSPECTIVA COMUNICACIONAL: o corpo no espaço de troca	10
2 PERSPECTIVA DA LINGUAGEM: o falar não-verbal do corpo	22
3 PERSPECTIVA TEATRAL: o corpo interpretante en-cena	34
4 PERSPECTIVA DA EDUCAÇÃO FÍSICA: o corpo produtivo.....	49
PARTE II - O JOGO DO CORPO	56
1 O CORPO ENTRE DOIS MOVIMENTOS: O MOVIMENTO DA EDUCAÇÃO FÍSICA E O MOVIMENTO DRAMATÚRGICO.....	56
Movimento em separado - A) AÇÃO FÍSICA E A CORPOREIDADE - A busca do valor total do corpo-sujeito	62
Corpo em movimento padrão - B) ESPORTE.....	67
O corpo físico - C) BIOMECÂNICA.....	70
O comportamento motor a partir da aprendizagem - D) MOTRICIDADE HUMANA	73
PARTE III - O JOGO DO CORPO EM AÇÃO	77
A) O JOGO	77
B) JOGO DRAMÁTICO	81
C) JOGO CÊNICO	82
D) JOGO PREVIO.....	83
E) JOGO DA LINGUAGEM.....	83
PARTE IV - MOVIMENTO, GESTO E AÇÃO NO CORPO DA ARTE	84
ANÁLISE DO MOVIMENTO ESPETACULAR EM FOTOS.....	86
3 CONCLUSÃO.....	103
4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-graduação em Ciência do Movimento Humano
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

PROCESSOS DE COMUNICAÇÃO ENTRE O MOVIMENTO DO CORPO CÊNICO E DA EDUCAÇÃO FÍSICA

Autora: Débora Bourscheid Dickel

Orientador: Antônio Fausto Neto

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 21 de março de 2003.

Este estudo teve como objetivo examinar a contribuição das linguagens da dramaturgia para o exame das relações entre o movimento corporal e o movimento humano, e ainda; refletir sobre os diferentes aspectos comunicacionais relacionados com a realização do movimento humano, buscando mostrar as inter-relações das linguagens das Artes Cênicas e da Educação Física. A metodologia empregada foi a etnometodologia. Inicialmente a pesquisadora acompanhou o processo do jogo lúdico, através do método da etnografia constitutiva de Hugh Mehan, utilizando-se da técnica de observação direta da atora através de registros em fichas. Em seguida foi utilizado o método etnográfico reflexivo de Steve Woolgar, que tem como objetivo descrever os meios utilizados pelo pesquisado para organizar suas ações. Este método se valeu da técnica da leitura de imagens fotográficas. Para tanto, como objeto de estudo utilizou-se o espetáculo de uma atriz em formação, do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria - RS. A coleta de dados foi realizada em dois momentos: primeiro emergiu de um jogo lúdico que aos poucos transformou-se em jogo cênico, até a finalização de sua arte. Na medida em que o jogo lúdico perpassou o estado exploratório dos processos internos para um outro âmbito comunicacional, que seria a retenção de cenas, onde iniciava-se a montagem de sua arte; não foi mais permitido a observação direta, pois neste momento entrava em cena outra espécie de comunicação que seria a busca de atributos técnico-dramatúrgicos para compor sua arte final. Após, foi realizado o mapeamento da literatura sobre os aspectos norteadores do trabalho. O segundo momento da coleta, foi no dia de estréia do espetáculo, realizado no teatro do Centro de Artes e Letras (Caixa Preta) da UFSM. Os dados foram uma série de fotos sequenciais do espetáculo, perfazendo um total de 23 fotos selecionadas para a análise. As

fotos foram tiradas por um fotógrafo profissional em peças teatrais. A máquina fotográfica ficou centralizada em um tripé, que focava o centro do palco, sem possibilidade de deslocamento para não desconcentrar o trabalho da atriz. A análise foi feita por categorias relevantes a fonte teórica e contrapostas entre a imagem artística e a Educação Física. Contudo, consideramos que o trabalho cênico da fantasia-técnica pode estimular esse desenvolvimento. O que nos falta, e que a dramaturgia apresenta de sobra é aprendermos a nos conhecer, objetivo que deve estar nos objetivos das práticas integradoras da Educação Física. As atividades que preenchem nossas aulas por mais simples que possam parecer ela tem que estar fundada em significações, e muitas vezes os sentidos estão lá, o problema é que os educadores não conseguem vê-los, e tampouco conseguem direcionar seus alunos em sua propriocepção.

ABSTRACT

COMMUNICATION PROCESS BETWEEN THE MOVEMENT OF THE SCENIC BODY AND THE PHYSICAL EDUCATION

Author: Débora Bourscheid Dickel

Adviser: Antônio Fausto Neto

Day and Local of the Defense: Santa Maria, 21 de março de 2003.

The present study had as the main objective to examine the contributions of dramaturgy languages for the exam of the relationships between the corporeal movement and human movement, and also; bethink upon different communicative aspects related to the achieving of human movement, trying to show the interrelations of the language in Scenic Arts and Physical Education. The methodology used was the ethnomethodology. First of all, the researcher followed the ludic game process, through the constitutive ethnography method by Hugh Mehan, using the direct observation techniques of atora through registers in formularies. After that, the reflexive ethnographic method by Steve Woolgar was used, such method has the purpose of describe the ways utilized by the researcher to organize their actions. This method applied the techniques of photograph images interpretation. In order to do that, a play by an actress in formation process from the Scenic Arts course at Universidade Federal de Santa Maria - RS was used. The data collecting occurred in two moments: first, a ludic game had emerged and little by little changed to a scenic game, up to the finishing of its art. At the same time that the ludic game had passed through the extrapolatory state of the internal process to another communicational ambit, that was the retention of scenes, when the enchasing of its art starts; the direct observation was not permitted anymore, because in that moment another kind of communication entered in practice, such communication searched for the technic-dramaturgic attributives to compose its final art. Afterward, the literature map was prepared involving aspects which guide this work. The second moment of data collecting was in the day of the play release, which was exhibited at the Centro de Artes e Letras Theater (Caixa Preta) at UFSM. The data were a group of photos, in sequence, from the play, totalizing 23 selected photos for the analysis. The photographs were taken by a photographer, specialist in theatre plays. The camera was centered in a tripod focusing the center of the stage; with no possibility of movement for do not wander the actress performance. The analysis was made in relevant categories for the theory source and contrasted between the artistic image and Physical Education. However, we consider that the theatre work of technique-fantasy can stimulate the development. What is missing to us, and the dramaturgy has in large extent, is to learn how to know ourselves, objective which has to be inside of the

integrative practices of Physical Education. The activities which fulfill our classes, even the simple ones, have to be based on signification, and frequently the meanings were there, but the problem occur when the educators can't see then and can't guide the students in their proprioception.

1 INTRODUÇÃO

O movimento humano, desde que iniciei a Faculdade de Educação Física, veio tomando conta de minhas inquietações. Tecnicamente, o gesto esportivo foi o primeiro ponto de minhas indagações acadêmicas, onde, até então, as técnicas esportivas eram consideradas eixos formadores do curso.

Os movimentos atribuídos aos fundamentos esportivos, a cada ano, na graduação, possibilitavam-me novas interpretações através das vertentes que se apresentavam contidas nos conteúdos programáticos de cada disciplina. A partir daí, foi possível perceber a abrangência que o movimento disponibilizava em ser percebido, olhado, escutado e desvelado.

Por um lado, estudava-se teorias técnicas da Educação Física de cunho básico do corpo físico; a anatomia, a fisiologia, a biomecânica, o desporto (diante de uma linha perceptiva), entre outras disciplinas que vinham formando seus núcleos. No entanto, outras vertentes como a filosofia da corporeidade, a sociologia do esporte, as disciplinas didáticas e a própria prática de ensino, nos remetia a olhar para um mundo de movimento e gestos, que tecnicamente pareciam estanques e inabaláveis, que desconsertavam o entendimento da educação do físico; para observações de campos que sugerisse outros enquadramentos; como a cultura corporal e suas articulações nas gestões corporais.

Deste modo, minhas primeiras percepções que timidamente restringiam-se ao esporte, buscavam encontrar novas formas de conceber o movimento, outros projetos de corpo, de gestos e ações. Para tanto, acredita-se que foi na busca pelo sentido das representações sociais da motricidade da Educação Física que surgiu a possibilidade de interdisciplinarizar este estudo.

A partir dessa intenção, encontrei dois grandes sábios, poderia até mesmo chamá-los de anjos da minha ascensão profissional e humana (primeiro a Professora de Artes Cênicas Adriana DalPorno e após meu

orientador professor Antônio Fausto Neto), em tornar relevante minhas primeiras especulações científicas, se é que posso chamá-las assim.

O primeiro encontro para a construção do estudo que será apresentado no corpo do texto foi o conhecimento da “dramaturgia do ator”, algo que foi experimentado, sentido, absorvido, inventado, reinventado pelo meu corpo, essência individual. Este corpo, ao mesmo tempo que libertava-se em matrizes imaginárias, retinha-se em organizações técnica de um jogo conflituoso, que deixava-o absorto pelo cansaço, em obter entendimento, das manobras que se manifestavam num jogo de complexidade, que se estendia entre movimentos internos e externos, movidos primeiramente pela comunicação cultural-social e o refinamento proveniente de técnicas dramatúrgicas.

Assim, a experiência no campo das ações teatrais, acabou sendo um dos eixos que nortearam este trabalho. Após esta vivência, começou a reflexão sobre os processos de comunicação que se estabeleceram primeiramente nas ações levantadas acima. Após, houve a necessidade de sustentar o jogo da linguagem corpórea. De acordo com essa necessidade, buscou-se nas teorias da comunicação o suporte teórico para sustentar a tese dialética dos códigos corporais provenientes da arte e contrapô-los aos da motricidade do corpo na Educação Física.

Sendo assim, esse texto se direciona num complexo entendimento entre uma “tríade”: Comunicação, Dramaturgia do ator e Educação Física, com o objetivo de examinar algumas possíveis contribuições da linguagem da dramaturgia para o exame das relações entre o movimento corporal e o movimento humano, e ainda; refletir sobre os diferentes aspectos comunicacionais relacionados com a realização do movimento humano, buscando mostrar as inter-relações das linguagens das Artes Cênicas e da Educação Física.

Diante do fato de potencializar novos ramos de pensar o movimento corporal; e em prol dos objetivos deste estudo, observa-se que a Educação Física formal historicamente vem tornando relevante dois sensores: o visual e o

auditivo. Enquanto o cinestésico, o sentir através do corpo ou a fluência proprioceptiva do trabalho organizado do corpo, acaba minimizado pela excessiva técnica disponibilizada pelo potencial biofisiológico. Portanto, este aspecto fortalece a intenção em optar pela análise da arte dramática na relação com a Educação Física e não ao contrário.

A escolha da análise pelo espetáculo cênico e não por um jogo esportivo se deve: primeiro porque o encontro de princípios de ambas as áreas se faziam necessários, assim a opção parte da busca do desconhecido (a arte), em realização experimental, onde a pesquisadora se coloca como participante das estratégias comunicacionais cênicas para inter-relacionar as fontes de comunicação e sentido num jogo entre as duas dimensões.

O segundo motivo foi pela provocação que a Educação Física poderia sofrer, de forma a fazê-la emergir explicações de suas ações, a partir de um outro fluxo de movimentos que poderiam ser estabelecidas na comunicação dramática.

Assim, considerando o corpo como um lugar de comunicação, esta pesquisa se faz pertinente, pelo fato de que a educação pelo movimento (em muitas dimensões), pode trabalhar a construção dos processos comunicativos através de parâmetros palpáveis, sendo que a comunicação na nossa perspectiva, não se baseia apenas num modelo de ação e reação, pois por mais complexa que seja, como um sistema, pode ser compreendido no nível transacional e interativo em esferas objetivas ou subjetiva.

O processo de interpretação das falas do corpo não-verbal, nesse estudo, deverá ser entendido na perspectiva interacionista simbólica via comunicação pelo movimento e ainda, via perspectivas de campos de conhecimentos que interagem na compreensão do corpo como instância de produção de sentido.

Neste estudo optou-se em examinar as inter-relações do discurso das linguagens da Arte Cênica e da Educação Física através do método

etnometodológico¹ refletindo o “fazer” corporal, onde torna-se possível remodelar, ressignificar a compreensão dos seus próprios fatos, reflexão que encontra-se no pesquisador, na prática como realização de explicar os fenômenos, “onde”, “quem” e “como” opera a comunicação.

Para tanto, como objeto de estudo utilizou-se uma atriz em formação (desvinculada de mercado ou mídias), do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria - RS, habilitação-ator. A coleta de dados foi realizada no dia de estréia do espetáculo, realizado no teatro do Centro de Artes e Letras (Caixa Preta) da UFSM. Os dados foram uma série de 23 fotos seqüenciais do espetáculo. A extração das fotos para análise foi feita de modo sequencial, a qual as cenas foram atuadas. Ressalva-se, que as fotos tiradas do espetáculo receberam um número, onde na medida que viu-se o material coletado, encontrou-se pistas daquilo que os capítulos teóricos foram falando, selecionando-se o material que seria pertinente para o estudo.

As fotos foram tiradas por um fotógrafo profissional em peças teatrais, contratado pela pesquisadora, especificamente para a coleta dos dados. A máquina fotográfica ficou centralizada em um tripé, que focava o centro do palco, sem possibilidade de deslocamento para não desconcentrar o trabalho da atriz.

O espetáculo foi elaborado pela própria atriz, orientada por uma professora do Centro de Artes. O trabalho emergiu de um jogo lúdico (conforme na descrição feita na parte II do trabalho), que aos poucos foi transformando-se em jogo cênico, até a finalização de sua arte. O processo de criação foi preparado no decorrer dos dois últimos semestres de sua graduação, no ano de 2001.

¹ Neste estudo a etnometodologia substitui a hipótese do objeto pela de processo. A etnometodologia aqui leva em consideração a atenção ao modo como os membros tomam decisões. Em vez de fazer a hipótese, que os atores seguem regras, o interesse é pôr em evidência os métodos pelos quais os atores “atualizam” essas regras. É o que os faz observáveis e descritíveis. As atividades práticas dos membros, em suas atividades concretas, revelam as regras e os modos de proceder. (COULON 1995, p. 15).

Inicialmente a pesquisadora acompanhou o processo do jogo lúdico, através do método da etnografia constitutiva de Hugh Mehan (Coulon, 1995, p. 85), utilizando-se da técnica de observação direta da atora através de registros em fichas.

Na medida em que o jogo lúdico conforme acima exprimido, perpassava o estado exploratório dos processos internos, coligados ao descarrego externo de gestos soltos e deliberados para um outro âmbito comunicacional, que seria a retenção de cenas, onde iniciava-se a montagem de sua arte; não foi mais permitido a observação direta, pois neste momento entrava em cena outra espécie de comunicação que seria a busca de atributos técnico-dramatúrgicos para compor sua arte final.

A partir deste momento, após o mapeamento da literatura sobre os aspectos norteadores do trabalho, utilizou-se o método etnográfico reflexivo de Steve Woolgar (Coulon, 1995, p.88), que tem como objetivo descrever, mostrar os meios utilizados pelo pesquisado para organizar suas ações. Este método se valeu da técnica da leitura de imagens fotográficas, onde elegeu-se categorias para analisar os critérios de comunicação das imagens e fazer a ponte da inter-relação da comunicação corporal dramatúrgica com os da Educação Física (vistos pela ótica da literatura).

2 PARTE I

PERSPECTIVAS TEÓRICAS: O CORPO COMO LUGAR DE SENTIDO

Este capítulo tem como objetivo reunir alguns autores que fazem a relação entre corpo, movimento humano e seus processos comunicacionais, examinando esta questão através de algumas perspectivas teóricas situada nos âmbitos da Comunicação, Linguagem, Dramaturgia e Movimento Humano.

Diante da proposição de que o corpo desenvolve sentido, através de várias operações que vem organizar as tensões corporais, buscar-se-á mapear alguns autores e perspectivas que situam em suas obras o corpo, nas perspectivas acima.

A comunicação humana é gerada através das diferenças e não por identificações, cada corpo é singular em seu modo de comunicar, pois cada sujeito é resultado de um corpo biológico, cultural, social, afetivo e pelo nível de experiência vivida.

Assim é estabelecido relações entre a expressividade do corpo que permite o agir num movimento de associações e encaixes, que vai do pensamento à ação, que move a esfera da matéria muscular, mas também produz elaborações de cunho simbólico. Junto a estas perspectivas, procura-se ainda, compreender o movimento que o corpo faz, para expressar, gerar, conceber, estabelecer sentido à interação, de modo a comunicar suas marcas e sintomas corporais.

Estas perspectivas poderão abrir caminhos para relacionar o corpo que pensa em sua integridade de matéria-mente-alma, ou seja, relacionar a mecânica do corpo com aspectos mais abrangentes, resgatados pela memória do “aprendido”. Entender que os sentidos percebidos são organizados pelo pensamento refletidos pelo corpo, que transfere até a periferia corporal a

resposta que reúne não só, um estado material mas um corpo em movimento como provedor e gerador de sentidos.

O corpo é muito mais que um sistema biológico. Ele também é social, cultural e simbólico, constituído por “fluxos informacionais e intersistêmicos”. Por sua vez sendo o corpo um meio de comunicação consiste em produzir, veicular e armazenar informações gerando discursos, onde buscaremos interpretar através das ciências aqui instituídas, para compreender o processo de comunicação do corpo.

Deste modo, descreve-se a dimensão do corpo-linguagem resultante da integração dos códigos comunicacionais. Isso não faz com que fuçamos das dimensões biológicas e fisiológicas do corpo humano, mas elucida nosso “conceito” de corpo, a um ângulo mais amplo e mais inteiro.

O corpo ao qual será tratado nessa pesquisa é um corpo que produz movimento, que levanta a questão referente a inter-relação da vida e a arte. Entendendo que a arte do ator tem muito a transpor o trabalho do corpo da Educação Física, bem como a apropriação do campo comunicacional para dar conta dessa ação operativa, mas também significativa.

O corpo que expressa e ou que comunica, nos possibilita a enunciação da comunicação ou da linguagem, propondo efeitos de significações, diante de estratégias simbólicas, de interações com o ambiente, objetos, com as pessoas, bem como os desvelamentos dos signos aos quais podem conferir significados existencial ou simbólico conferindo a comunicação efetiva entre a ação e reação.

Do mesmo modo em Maffesoli (2000, p.46), nos diz que por serem cambiantes as opiniões. As representações do mundo também o são... e que nem mesmo o culto da ciência e da técnica, que ainda impera em nossas sociedades, parece ter a mesma firmeza. O mito do progresso não é mais predominante, é nuançado, completado, corrigido, quando não é firmemente renegado.

Este corpo comunicante com suas energias dilatadas, através de sua expressividade e não de sua mecânica fria, confere ao mundo o sentido existente nas miniaturas gestuais. Assim, transdisciplinariza os conhecimentos do corpo a nível das possibilidades que a comunicação oferece num enlace multidimensional das possibilidades inerentes ao corpo humano.

De acordo com Carpenter apud Frank (1957, p. 286), nos transmite a idéia de que o movimento ocular do bebê, que vai em todas as direções enquanto a mãe se move de lá para cá, sugere um o desenvolvimento de um tipo bastante especial de habilidade espacial...como expressa Carpenter: “O espaço flutua numa atividade contínua”... A experiência visual se torna uma experiência dinâmica. Por isso os artistas Aivilik não se limitam à reprodução do que pode ser realmente visto num dado momento, a partir de um único ponto de vista, mas torcem e inclinam todos os possíveis aspectos visuais até explicarem por completo o objeto que desejam representar”.

Desta forma é possível instituir que todas as conexões internas que o corpo faz entre as relações da mente em ação, lembra-se que acima de qualquer representação no mundo da arte, temos o ator pessoal que codifica suas energias pessoais, seus movimentos pessoais, seus gestos, seu modo de agir, sua lógica, recolhendo-se assim a um universo de materiais e de composições próprias para estabelecer a comunicação do movimento da arte. Esta é sua lógica. Para avançar ela precisa descobrir-se a si mesmo para depois compreender o outro, seu personagem.

Deste modo, são os processos primeiramente inconscientes (sensoriais) e conscientes do corpo que tornarão este corpo destituído de automatismos, onde o pensamento em conexão ao movimento amplia a possibilidade de fazer sentido a partir da ação que o sujeito deseja realizar.

A partir da consciência corporal citada acima, adquirimos a compreensão das leis orgânicas da ação: a atenção orgânica, a imaginação, músculos livres, das circunstâncias, das situações ou acontecimentos, a

avaliação na mudança de situações, da relação como processo de interação, da comunicação como consequência das relações estabelecidas.

No processo de interação entre sujeitos é indispensável a avaliação das circunstâncias, que se aprendem, dos novos objetos de atenção que surgem delas. Como modo da comunicação o processo de adaptação e o ajuste a estas circunstâncias envolve a eleição do rumo a seguir e sua realização, sempre tendo para si, cada mudança justificada. Cada novo ajuste vislumbra novos objetivos e assim um processo ativo contínuo, gerando também novas formas de relação que é a reação ativada pela ação em função da avaliação e adaptação.

O corpo desenvolve uma linha de concordâncias, ou seja, uma linha ininterrupta na construção de seus processos comunicacionais, estabelecendo símbolos, significados, linhas de ações, para assim compor sua comunicação madura. Essa construção de delineia no decorrer da vida toda, quanto mais o sujeito adquirir conhecimentos, maior será seu nível perceptivo.

Na base da organização da linguagem de acordo com A pré-reflexão é que estabelece a forma de operar sua ação, tecnicamente e organicamente, as suas articulações muscular, sua dilatação corpórea, sua presença inteira na cena, e ainda como manipular sua energia, sua corporeidade, enfim o trabalho de transformação das energias corporais em músculos ativos.

É através dessas reflexões que estabelecem-se as perspectivas para mapear o corpo, entendendo que através delas poderemos compreender o corpo comunicativo no âmbito da prática dramaturgica e atrelados a uma construção reflexiva sob o olhar da comunicação e do movimento.

1 PERSPECTIVA COMUNICACIONAL: o corpo no espaço de troca

Nesta perspectiva o principal objetivo é aproximar aspectos da teoria comunicacional ao trabalho corporal, seus enquadramentos, interações, linguagens, codificações, bem como referenciar as leis desta teoria que fazem o funcionamento de uma determinada comunicação, a comunicação não-verbal e que visam em última análise o entendimento da construção do movimento na perspectiva da comunicação teatral, propondo a compreensão da corporeidade que constrói símbolos, sentidos.

Compreender o processo de comunicação implica considerar o contexto e como aplicar a teoria, fazendo-se os ajustes necessários aos objetivos do capítulo no âmbito de pesquisa como um todo.

Partindo da menção de que o processo comunicacional é uma construção simbólica compartilhada entre “eu e o outro”, pretende-se, neste momento compreender o processo das trocas simbólicas, a vinculação entre o que ocorre externa e internamente aos indivíduos.

Com vista, que os mundos que os homens criam para si são mundos distintos, entende-se que a partir de elaborações, cada sujeito produz significados de acordo com o seu trabalho realizado através do curso das linguagens.

Assim o corpo age fundamentalmente pelas formas de linguagem, através de diferentes modalidades de comunicação, que nem sempre são intencionais, consciente ou afetiva, ou seja, não há necessidade de haver um consentimento mútuo ao entendimento proposto ou um sentido equivalente no ato de comunicar.

Poderemos por exemplo, recolher fontes para a estruturação objetiva, no ponto de vista comunicacional das associações entre representação e significado no movimento do comunicar corporal.

Justificando que a comunicação humana não acontece somente pela linguagem falada. De acordo com Giddens & Turner (1999, p. 135), a palavra muitas vezes é superada pelo gesto, pela expressão facial, tons de voz. A comunicação não-verbal, tem significância através dos sinais, símbolos, gestos, conotações emocionais, interações corporais, produzidos por cada cultura por suas referências históricas.

A ação comunicacional se funda em outra “mecânica”, outra dimensão que não só o aspecto da consciência, mas também suas práticas, seu estilo, representações, associações, procedimentos voluntários e/ou involuntários, dramaturgias; isto equivale a dizer que a ação comunicativa é mais ampla, não se baseia apenas em aspectos estímulo-resposta, é constituído de outras relações mais complexas (GIDDENS & TURNER 1999, p. 136).

A ação do corpo desenvolve e contém significados, fins explicativos que habilita o sujeito compreender os acontecimentos sociais. São os processos simbólicos que dão fundamento e estruturam as ações. As ações são fortemente marcadas pela cognição dos sujeitos, norteadas pelas experiências de cada um. A ação não é só articular um acontecimento a outro ela é muito mais complexa, pois possui um processo mais abrangente, um processo de construção significativo.

Para a compreensão do processo de construção simbólica, a teoria interacionismo simbólico, de natureza não-verbal preconizada por Blumer apud Mortensen (1980), prevê três momentos:

O primeiro estabelece que os seres humanos agem em relação ao mundo, de acordo com os significados por ele oferecido. Seria o homem em relação ao seu meio, dentro de suas percepções aos acontecimentos, como aos objetos físicos, às outras pessoas, seus ideais norteadores e ainda todas as circunstâncias novas que o indivíduo depara-se dia-a-dia.

A segunda premissa consiste no fato de que os significados dos elementos em observação são justificados pela interação social, ou seja, sem

interação não há significado, são os modos de como o outro trata o “elemento” que gerará significados para o “eu”.

A terceira premissa diz que o significado da interação simbólica é manipulado por um processo interpretativo ou de sentido.

Estas três considerações da teoria interacionismo simbólico, permitem examinar à hipótese de que os seres humanos interagem com o mundo de acordo com os significados que são oferecidos, onde estes significados são proporcionados por elementos expostos no mundo aos homens, que são fundamentais na construção e formação da ação.

Deste modo, estes objetos nomeados significativamente são referências para a construção e criação de novos símbolos e significados, de novas relações, que assim possam comunicar e interagir, sendo que os significados acontecem pela interação do sujeito com suas experiências, com fatores integrantes ao processo mental, que corresponde às suas atribuições de sentimentos, sensações, ideais, memória, motivos e atitudes.

Do mesmo modo Maffesoli (2000, p. 46), reflete que em suma, é preciso fazer-se ver e ser visto para existir. Só se existe no, e pelo, olhar do outro, donde a importância dos corpos em exibição de suas metamorfoses e mesmo de suas mutações.

Em suma, pode-se atribuir como referência principal da teoria interacionismo, o significado, sendo o produto da interação humana, isto é a troca com o outro é quem constrói o conhecimento efetivo ou ainda o processo interpretativo, onde, deste modo, o sujeito em primeiro lugar produz relações entre os estímulos até chegar à explicitação do elemento desejado, ocorrendo uma auto-interação. Após o processo de auto-comunicação (seleção, ponderação, reagrupamento, transformação), o interpretar, torna-se um ato de “manobra de significados”, sobre o ponto de vista das circunstâncias apresentadas.

O processo de interpretação não é mera aplicação automática de significados existentes, mas um processo em desenvolvimento, onde os significados são utilizados e trabalhados para orientar e produzir ações.

Na produção de ações corpóreas, deve-se levar em consideração, que os significados acontecem por um processo de auto-interação no desempenhar da ação. Os gestos consistem em partes de uma ação mais ampla. Assim, quando comunicamos ou interagimos com o outro, deve-se elaborar indícios, a partir do ponto de vista do outro, para ordenar a reação no processo de comunicação, de acordo com a recepção do outro. É a necessidade de elaborar uma linha de ação de acordo com o que se verifica, não transmitindo apenas uma resposta à ação.

Deste modo, somos levados a perceber que o que importa é o livre movimento e o destino dos significados, ao invés da ação conjunta em sua forma preestabelecida (WORTH & GROSS apud MORTENSEN 1980 p. 139).

Passamos pelas noções e características da teoria aplicada, podemos ainda dizer que a teoria estabelece formas de viver ao qual atribuem respostas a essa vida, através de ações contínuas, frente a situações que se deparam, consigo e com o outro, no qual adaptam suas ações para a compreensão pelo outro, que é o processo interativo-interpretativo, na troca que se faz no universo do agir.

O homem nasce observador trabalhando o processo de identificação dos objetos à sua volta, pessoas, movimentos, mesmo que inicialmente não compreenda os significados de tudo o que se passa. Aos poucos vai determinando estratégias para interpretar e conferir significados pelo que é visto e percebido,... a unidade da ação se rompe e a funcionalidade dessas distinções se torna clara sempre que a execução de uma ação é interrompida (GIDDENS & TURNER 1999, p. 136).

Esses contatos podem ser considerados tanto naturais quanto simbólicos. O fato é considerado natural, quando reconhecemos imediatamente

o acontecimento e quando, por outro lado, pertence a nossa capacidade de identificar o ato, por sua estrutura (símbolos, sinais, marcas), onde possamos atribuir significados comunicativos, denominados simbólicos.

Para identificar a estrutura simbólica que define um evento comunicativo, devemos trazer a esse ato de reconhecimento uma intenção, pois esta estrutura tem como objetivo apresentar um significado com a finalidade de simbolizar e comunicar.

Quando nos deparamos com símbolos, ou eventos simbólicos, onde temos que interpretar os sentidos, precisamos nos basear em estratégias interpretativas que possam facilitar a compreensão do significado. Portanto, utilizaremos as estratégias de Worth e Gross apud Mortensen (1980, p. 140 - 145), que fundamentam o interpretar da seguinte maneira: no primeiro momento, encontram-se situações de significado existencial, ocorrendo quando objetos, pessoas e eventos são rapidamente desvendados, destituídos de significado simbólico, além do fato da própria existência.

O segundo grupo, constitui-se das situações de significados ambíguos, quando encontramos-nos em tal situação, e somos incitados avaliar tal fato em função de seu sentido e/ou significação como eventos simbólicos. Deste modo adaptamos outros signos para basear nossa escolha por uma estratégia interpretativa.

O terceiro grupo, trata-se de situações que sabemos claramente serem simbólicas e comunicativas. À estas situações nomeamos de significado comunicativo.

Os eventos de signos são aqueles que necessitam de estratégias para determinar seu significado, são ações extracotidianas; às de não-signos, eqüivalem a atividades cotidianas comuns.

Quando avaliamos um evento como natural, cabe apenas, que nossos procedimentos à observação (de fatos que são naturais, usuais), seja passiva de sua existência e com ele interagir, em uma infinidade de maneira adaptativa,

sendo necessário um mínimo de esforço para sua interpretação. Podemos ainda lhes conferir características estáveis, transitórias e situacionais.

Por outro lado se avaliarmos simbolicamente, pressupomos uma “intenção” implícita onde colocamos em prática as estratégias interpretativas, por meio das quais inferimos o significado dos eventos comunicativos, sendo que o significado não é inerente ao signo propriamente dito, mas antes, ao contexto social, cujas convenções e regras ditam as estratégias articulatórias e interpretativas a serem adotadas pelos produtores e interpretes de formas simbólicas.

Assim, somente quando uma estratégia é interpretativa, pressupõe-se que a produção e transmissão são articulatórias e intencionais, deste modo, pode-se inferir significado interpretativo de acordo com sua natureza signica e sua função discursiva. Assim o corpo humano só é corpo na medida que traz em si mesmo o inacabado, isto é, promessa permanente de autocriação, e é isso que faz dele um enigma.

Compreende-se que as articulações são as formas e estilos, maneiras de utilização dos signos na construção da ação. Porém, as estratégias são constituídas através de metas ao desvendar os significados dos elementos, que estão implícitos no contexto social.

A problemática em interpretar significados, ao avaliar a intenção simbólica, exige ao homem um estágio articulatório ao processo de comunicação. Desse modo, aprendemos com nossas experiências e cultura, infinidades de formas e códigos simbólicos, da mesma forma, que os interpretamos de acordo com as circunstâncias apresentadas, que depende da aquisição de capacidades articulatórias na forma simbólica adotada pelo representante.

O processo de articulação e interpretação dos elementos codificados pelo comunicante em cena depende do estágio ou níveis do seu desenvolvimento cognitivo até uma questão hierárquica. Onde o

desenvolvimento mental é adquirido pelo tempo, dependendo da idade, do contexto cultural e até mesmo da prática comunicativa. O nível hierárquico, é quando a complexidade do desvelamento dos signos acontece num ritmo progressivo, onde cada etapa posterior do movimento necessita uma articulação às etapas anteriores.

Desse modo, segundo Rodrigues apud Marques (1994, p. 19):

“A determinação do sentido das expressões não-verbais não depende unicamente do domínio do código dos signos, mas de dispositivos contextuais que elaboram o horizonte de um mundo próprio de sentido. Estas determinações contextuais pressupõem a partilha de um quadro comum de experiência.”

Esse processo, depende muito mais de uma elaboração que se faz no complexo das ações, enquanto conjunto e não por partes fragmentadas. Seria quando um sistema de signo sob certo aspecto represente algo para alguém, onde a representação do signo criará na mente dessa pessoa um signo próprio, ou desenvolvido pelo seu interpretar.

Se analisarmos o processo de interação ou troca de mensagem, pela pragmática da comunicação humana, veremos que o processo interativo, pressupõe uma pontuação da seqüência do acontecimento comunicacional, onde esta pontuação é quem organiza os signos da ação ou evento. Entretanto, segundo Watzlawick (1998 p. 64):

“se os indivíduos se aproveitam dos níveis múltiplos de comunicação para expressar diferentes padrões em diferentes níveis, podem surgir resultados paradoxais de significativa importância pragmática”.

Assim, os modos de comunicar possuem um grau maior ou menor de análise, isto porque, o sentido é estabelecido por nosso grau de percepção, por nossos enquadramentos, por nossa pontuação sobre o que vemos.

Essa teoria pode ser considerada como um sistema biológico, social ou mecânico, num processo de ordem e inter-relações, ocorrido em um tempo ou circunstância, dado a sua importância. Um sistema é um conjunto de objetos que fazem relações entre si e ainda aos atributos deles provindos, onde os objetos são os elementos ou partes do sistema; os atributos são as propriedades dos objetos e as relações é o que fundamenta o sistema todo.

No entanto se aplicarmos esse exemplo para os indivíduos, os atributos são os comportamentos comunicativos, os objetos são o sistema interacional, ou seja pessoas comunicando com outras num movimento de definição da natureza das relações. Com isso pode-se dizer, que o corpo, via trabalho comunicativo passa por vários processos, onde precede sempre uma organização, formando um sistema que atua como um todo.

Deste modo é primordial referenciar as regras de relação, onde em toda e qualquer comunicação, os participantes oferecem mutuamente definições de suas relações, ou, em termos mais categóricos, cada um determina a natureza da relação. Do mesmo modo, cada um readapta sua própria definição das relações, ao qual pode estabelecer um consentimento, uma rejeição ou ainda uma modificação ao que foi oferecido pelo outro (WATZLAWICK 1998, p. 78):

É importante ressaltar, que para haver um processo de relação é fundamental haver uma disponibilidade em comunicar para não ocorrer uma dissolução da relação, pois os indivíduos não são despidos totalmente de interesses, são atravessados por muitas injunções e singularidades. Os indivíduos nunca interagem com o outro desprovido de suas amarras, e sim monitorados por experiências de valores institucionais, individuais, onde torna-se a interação complexa, determinada pela marca do sujeito específico.

Assim, a relação e a matriz da comunicação e da interação humana, é um sistema, considerado o foco natural para o estudo do impacto pragmático dos fenômenos comunicacionais do corpo, onde o sentido a existência e o funcionamento do corpo, seriam o que a ciência vê quando olham para um corpo; as designações desse corpo; que se estabelecem através da teoria, do método, de uma técnica adequada de observação possibilitando uma leitura significativa do corpo.

Sendo o corpo a “morada do sentido,” onde o sujeito coloca esse corpo em movimento através de ações simbólicas, interagindo, anunciando, impondo a esse corpo projetos, pautas (econômicas, éticas, teológicas, culturais...), de modo a produzir um percurso de sentidos, então, para realizar movimentos, ações, temos que colocar o corpo de acordo diante de algumas sistematizações que são regras, estratégias, contratos, impactos, significados para assim construir o sentido da ação. Estas composições sistemáticas remetem ao trabalho de codificação, ou seja, é a inscrição da realidade ao conhecimento, o entendimento do sentido, ou ainda a ordenação simbólica, a nomeação da prática (GIDDENS & TURNER 1999 p. 135).

Esta nomeação é a aproximação dos códigos sob duas operações, que são a produção do código e sua estruturação, que fundam-se no saber que é a condição individual, passa pelo processo de codificação que é o interpretar, o nomear, dar um formato ao que é instituído, o que foi realizado no interior das práticas sociais cognitivas, fundamentando a existência dessa prática, possibilitando um modo de existência ao que está em codificação.

As coisas estão impregnadas de sentidos, porém quem faz concretizar isso é a leitura do sujeito da ação, que ativa, aguça, mapea o sentido e suas condições de como se gera o trabalho de observação da ação comunicativa. Deste modo, o processo de desvendar sentidos está impregnado de um conjunto de complexidades que constitui a natureza humana.

O sentido não está na ação em si, mas nas relações que constituem a ação em questão, relações de corpo, ordens musculares, sociais, institucionais,

culturais, energéticas, ancestrais. O sentido se constrói quando existe um encontro entre sujeitos. Para Rodrigues apud Marques (1994, p. 21):

“Para a adequação entre o sentido do comportamento observado e o sentido do comportamento efectuado é portanto necessário e suficiente que se partilhe um mesmo fundo ou um mesmo quadro da experiência, uma mesma delimitação de horizontes dos sentidos possíveis. Assim por exemplo, para que possa entender adequadamente a gesticulação do meu interlocutor como a traição de um temperamento exuberante, é preciso que o seu comportamento pertença, tanto para ele quanto para mim, ao conjunto das manifestações comportamentais possíveis que constituem o mundo das manifestações de exuberância”.

Assim toda comunicação institui sentidos e significados, que vêm intermediados por intervenções várias, em que se fundam esse processo. Conforme as intervenções o processo se deleita através da expressividade do sujeito, sua capacidade de promover impressões, onde de acordo com Goffman (1999, p. 12), seria o processo de impressões que “envolve duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que emite”.

A transmissão como processo da comunicação sugere o ato verbal, a simbologia da linguagem falada; e o processo de emissão é justamente a comunicação do corpo, onde inclui as ações sintomáticas, um resgate da memória interna de pulsões do ator, prevalecendo a natureza não-verbal.

Deste modo, a comunicação do corpo representa mediante seus comportamentos e seus movimentos vários papéis onde estabelece um fluxo

de comunicação a ser desvendado. De acordo com Goffman (1999, p. 17) afirma-se este pressuposto da seguinte maneira:

“Esta forma de controle sobre o papel do indivíduo restabelece a simetria do processo de comunicação e monta o palco para um tipo de jogo de informação, um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e redescobertas”.

O jogo de informação que se estabelece em cena teatral deve-se a um entendimento mais apurado no processo de entendimento do corpo em expressão, devido o corpo-sujeito ser capaz de manipular suas intenções, controlando o entendimento e desvelamento das ações.

Assim, a interação em acompanhar a construção de sua ação-física é que proporcionará a aproximação do sentido restabelecendo como diz Goffman (1999, p. 23) “a assimetria do processo de comunicação”. A interação trata também de técnicas e estratégias que utilizamos para operar a impressão do outro, sobre àquele que observa, promovendo uma “influência recíproca, sobre as ações uns dos outros”.

Para melhor entender a categoria de reciprocidade Hans Joans explica da seguinte forma:

“...o exame desses processos se baseia num conceito específico de interação que privilegia o caráter simbólico da ação social. O caso prototípico é o das relações sociais em que a ação não adota a forma de mera transferência de regras fixas em ações, mas em que as definições das relações são recíproca e conjuntamente, propostas e estabelecidas. Assim, as relações sociais são vistas, não como algo estabelecido de

uma vez por todas, mas como algo aberto e subordinado ao reconhecimento contínuo por parte dos membros da comunidade.” (JOANS apud GIDDENS & TURNER 1999, p. 130).

De acordo com essa citação, entende-se que o processo interacionista não preconiza o ato de dominação e poder sobre a compreensão da comunicação interpessoal, mas constrói as relações sociais consistente em seu próprio processo, partindo da microobservação na busca de compreender como os indivíduos interagem no processo macrossocial.

Finalizando essa perspectiva é importante ressaltar, o porquê essa parte é importante na construção das partituras teatrais e da Educação Física. Primeiramente, porque, o que faz com que o corpo trabalhe são as “leis” da comunicação, que interagem num processo interno, exteriorizando sua intenção pela esfera do movimento expressivo, ao mesmo tempo que transcendem ao ato de comunicar ao outro seus significados.

Toda criação pressupõe experiência no âmbito do processo comunicativo de interação, com os objetos e com o mundo, dentro de suas percepções cognitivas. Portanto, é indispensável o entendimento das teorias da comunicação para o desdobramento da prática teatral, que se utiliza de signos cotidianos, para transformar em signos teatrais extracotidianos.

A partir dos signos teatrais possibilitamos a conjuntura do sentido do movimento, traduzindo-o a um contexto mais abrangente do que o simples ato de movimentar-se sem razão de ser, estendendo a idéia de mecânica propriamente dita da repetição por ordenações compreendidas e reflexivas de um corpo em ação, num todo, como num complexo racional, voluntário e involuntário, porém corporalmente conectados a uma comunicação biológica, cultural, tanto físico quanto social.

Deste modo, vê-se um gesto que constrói-se por relações e não por manipulações externas de comandos estéreos, seja por sociedades infecundas ou por técnicos do movimento.

De acordo com às relações dos conceitos da comunicação ao movimento, indagaremos no próximo momento a questão da linguagem do corpo em silêncio a linguagem não-verbal numa continuação da comunicação e seu código institucional com relação ao corpo em movimento.

2 PERSPECTIVA DA LINGUAGEM: o falar não-verbal do corpo

Atribuindo à perspectiva do corpo em troca com o espaço (a comunicação), buscamos neste momento às falas instituídas pela linguagem, a fonte específica do comunicar, onde neste caso dialogamos com o movimento da linguagem corporal/não-verbal, linguagem de concentrações, do modo de interpretar experiências e arquivar nas entranhas das manifestações musculares e nervosas da anatomia corporal.

Assim, sendo o corpo “objeto” do falar corporal, decorrente de seus movimentos gestuais, que se decompõe em signos lingüísticos não-verbais, na forma de instituir e representar o mundo, transpondo-o através de suas ações significantes, suas idéias, mensagens, seu estilo, sua cultura. A comunicação corporal é o processo interativo no cotidiano social, pois nosso comportamento está enquadrado nos modos de como a sociedade é, desde nossa postura, nossas falas, nosso vestir, aos lugares que constituem a sua realidade. “Comunicar é manifestar uma presença na esfera da vida social. É estar-no-mundo-junto-com-outros” (RECTOR 1990, p. 8).

Portanto, nosso corpo é espaço de comunicação que anuncia as informações no universo da diversidade social, por meio de mensagens verbais e corporais.

“Uma mensagem é uma unidade do processo de comunicação. Uma série de mensagens intercambiadas é uma interação, sendo necessárias pelo menos duas pessoas para que ela ocorra”, (RECTOR 1986, p. 8).

É sobretudo através da interação de natureza não-verbal, que estabelece a enunciação do corpo, num processo que transpõe o modo verbal de comunicar para uma química transcendente que percorre o estado das emoções, sensações, depressões, etc, deslizando em informações denunciativas, produto de mensagens signíficas. Assim:

A Comunicação não-verbal “a lingüística, principalmente por meio da teoria psicolingüística -baseia-se no princípio de que a língua tem um aspecto externo e outro interno”, (RECTOR 1986 p. 28).

Por conseguinte, entende-se que a língua fonte do expressar humano, percorre a ordenação da mente (pensamento) até a esfera da ação (a fisicidade do expressar), ou seja, a língua é a composição de vários fatores complexos.

A complexidade destes fatores sobre a interpretação dos movimentos corporais é que nos leva a inferir o signo como ponto de análise, onde será necessário uma reflexão conjunta sobre os referentes contextuais da ação, ou seja, em quais situações foram articulados os signos, bem como o porquê de tal comportamento?

Os corpos “em cena” estabelecem um comportamento específico, de acordo com o lugar onde se encontram e ainda levando em conta o tempo da ação. Deste modo sua linguagem corporal é muito precisa em manifestar suas sutis falas. Contudo, em todo o funcionamento do processo comunicativo estão envolvidos “um emissor, um código, um canal, uma mensagem, um contexto e

um receptor. As mensagens se estruturam de signos que possuem significados e veiculam informações” (RECTOR 1990, p. 15). Para melhor compreender o processo comunicativo entramos em alguns aspectos teóricos.

Cabe aqui, entender o signo, como uma instância de informações que tem como “função de representar algo que está ausente na situação de comunicação O signo é uma intencionalidade de idéia, imaginação, conceito, pensamento, são unidades simbólicas que unidas são representativas, possuem significados. Assim sendo, a representação das falas corpóreas podem ser explicadas por meio de algumas fontes teóricas da Comunicação.

A comunicação humana de natureza não-verbal consiste de estruturas onde referenciamos, aqui, somente sobre as dimensões da comunicação não-verbal, sob os olhares de Rector (1986, p. 56) que são a Paralinguagem (vocal, não-verbal), Cinésica (não-vocal, não-verbal) e a Proxêmica (não-vocal, não-verbal).

Destas estruturas da comunicação humana veremos a Cinésica e a Proxêmica, que efetivamente estabelecem um comunicar totalmente não-verbal, logo esta estrutura terá importância ao entendimento do corpo em movimento.

Dentre as estruturas da linguagem não-verbal, a Cinésica, estuda os gestos e movimentos corporais, “onde a descrição de gestos, pressupõe ainda a seleção de um certo número de elementos do corpo e do espaço em relação ao qual ele se coloca, assim como a determinação do modo de relação entre os diversos elementos, na medida em que se desenvolvem na seqüência gestual”, (RECTOR 1986, p. 56).

A Cinésica é a ação corporal, o gesto, o movimento expressivo, a ação visível e invisível, que transmite significados, pela expressão voluntária, representação intencional possível de ser interpretada. “A Cinésica, enquanto metodologia, ocupa-se com os aspectos do comportamento corporal padronizado e aprendido”, (RECTOR 1986, p. 58).

A Paracinésica, “inclui os qualificadores do movimento”, que servem para modificar os fenômenos cinésicos. São os modificadores de atividades que descrevem um corpo inteiro em movimento ou a estrutura de movimento dos participantes de uma interação.

Considera-se importante descrever as qualidades paracinésicas, devido aos princípios que estabelecem na análise e interpretação do movimento corporal, para assim, mais tarde, poder fazer relações dos princípios lingüísticos aos dramaturgicos.

“As qualidades paracinésicas são: intensidade, raio (escala e velocidade), onde a intensidade e a tensão muscular, análoga ao stress e a tensão articulatória que torna os movimentos hipertensos, tensos, médios, relaxados ou super relaxados. Outra qualidade é o raio/escala que é a extensão dos movimentos semelhantes a duração silábica que os torna muito amplos, amplos médios, estreitos ou muito estreito. A última qualidade paracinésica é a velocidade ou comprimento temporal dos movimentos, que os tornam muito rápido, rápido médio, vagaroso ou muito vagaroso” (POYATOS apud RECTOR 1990, p. 58).

Como consequência destas qualidades paracinésicas, citados anteriormente, o processo de significados do movimento corporal é variável, estabelecendo sentidos mais ou menos intensos, com ênfase ou sem reforço, gerando comprometimentos de sentidos, no entendimento do ato ou ação física.

A paracinésica propicia um ponto de interconexão dos processos particulares do corpo, tanto na comunicação interna quanto externa, instituindo

limites, formas, freios, exaltações, impulsos, no modo do corpo mover-se gerando sentidos.

Através da Cinésica se faz as descrições das posições do corpo humano, na comunicação interpessoal Rector (1990, p 49), ou ainda designa a uma disciplina do comportamento comunicativo do corpo humano, (RECTOR 1990, p. 51).

A Cinésica descreve o comunicar do movimento, baseado na análise dos músculos, articulações, segmentos corpóreos, que incide em signos, como a postura do corpo, os trejeitos faciais, formas do olhar, o estilo ao qual o corpo se manifesta, suas gesticulações, que comunicam a particularidade corporal.

A Cinésica ainda propõe uma verificação mais metódica, ordenada, sistemática de análise das macrounidades que nomeia de *cinemas*, que corresponde a classes de movimentos (*cines*), que constituem em unidades distintivas de um dado conjunto de gestos.

Desta forma a Cinésica institui uma análise de um contexto integral, ou seja, interpretando os sentidos tanto corporal, quanto dos integrantes contextuais sobre as bases da comunicação humana que equivalem aos elementos fisiológicos-anatômicos (*pré-cinésica*), aspecto da *pré-comunicação* e ainda a análise discreta do movimento do corpo, chamada de *microcinésica* ou *cines*. Pôr fim, prevê a análise da Cinésica social, constituída das interações sociais, bem como as construções e formas de linguagem.

Visto a estrutura Cinésica do comunicar do corpo em análise, veremos a seguir, outros elementos da comunicação não-verbal que modificam e transformam o entendimento dos processos das falas corporais que são o espaço e tempo; não vistos como realidades físicas, mas vistos pelo processo de comunicação, a partir de variáveis que podem ser modificadas, estimulando a percepção aos interesses que o corpo quer atribuir a comunicação.

Deste modo a Proxêmica, nome destinado a essa técnica de percepção do sentido da comunicação do corpo, estuda: “o significado social do espaço. A

distância em que nos colocamos com relação ao nosso interlocutor e o tempo que demoramos em receber a mensagem e em respondê-la, constituem signos”, (RECTOR 1986, p. 62).

Os signos das dimensões temporal e espacial, sem dúvida são significativos quando analisamos o comportamento humano pois eles estabelecem tanto a proximidade quanto a distância das ações, determinando a ordem dos acontecimentos, marcando a importância do lugar e do tempo a disposição do movimento.

A Proxêmica trata de “um inter-relacionamento de observações e traços distintivos relativos ao uso que o homem faz do espaço enquanto elaboração cultural”, Rector (1986, p. 63), ao qual podemos atribuir o uso destas dimensões às razões culturais que os sujeitos adquirem através de sua hereditariedade (rituais e manifestações culturais) e o meio que se insere no contexto social. O uso do espaço e tempo pode determinar os critérios adotados, no manifestar da ação e comprometer seu sentido. Tudo isto acontece porque de acordo com Rector (1990, p. 3):

“O ser humano consegue perceber o mundo, recortá-lo segundo um modelo, absorvê-lo e transformá-lo em cultura através de seu próprio corpo e dos meios de que este dispõe para efetuar tal função. Estes instrumentos privilegiados são os cinco sentidos: a visão, a audição, o tato, o paladar, o olfato. Estes sentidos estão condicionados por dois outros fatores: o espaço e tempo”.

Os sentidos é que determinam o contato corporal ao que se apresenta, enquanto circunstâncias. Eles são a aproximação física com a realidade, e é através dos sentidos que aproximamo-nos do outro, vias ritual estratégicos de dar entendimento a linguagem do corpo.

Ao apresentar a perspectiva da linguagem corporal, numa tentativa de dar entendimento ao movimento expressivo, mapeia-se a Etnocenologia², uma metodologia de relações inter-teóricas entre diferentes universos de conhecimentos.

A Etnocenologia se inscreve na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas sociais.

Esta metodologia é a prática de observação das manifestações corporais, que permitam recriar o sentido, ou seja, que não permitam o suicídio do espetáculo, onde através das representações se fecunde o inesperado, o inusitado.

O corpo da linguagem, visto por parâmetros fractais pronuncia que o corpo, somente poderá ser analisado a partir de “uma carta fractal, isto é, uma carta que se desdobra infinitamente, conservando em cada escala os elementos de invariância que nos permite dizer, isto é um corpo” (SILVA 1999, p. 23).

Com isso, pretende demonstrar que o corpo, dentre sua totalidade, encontra-se na sua especificidade, ou seja, como um “operador discursivo”, são os fragmentos que constituem os discursos na ressonância do todo, porque é a pluralidade, no sentido mais amplo de união corpórea, que conduz o significado de existência. Com isso o “corpo exige ser entendido a partir de um lugar fractal: um lugar que o reconheça no pormenor, mas que o identifique no todo” (SILVA 1999, p. 24).

² Os textos referentes a esta metodologia etnocenológica, encontram-se no livro etnocenologia - textos selecionados. Organizadores Christine Greiner e Armindo Bião.

Deste modo, o corpo é o lugar da linguagem, onde através de sua matéria, sua carne, sua estrutura, a cada parte estabelece sentidos infinitamente expressos pelo conjunto fragmentar. E ainda para Silva (1999, p. 27):

“O corpo motor é, assim, um cartografante: os lugares por onde passa organizam-se como um mapa. E o mapa, ao revelar o corpo através dos lugares por onde passou, emerge como uma metáfora do conhecimento (da relação entre o corpo e o lugar)”.

Assim, o corpo desenvolve dentro de suas conexões seu mapa, seu caminho, sua particularidade, sua essência, seu eu, sua vida, sua luz, sua energia, seu conhecimento, enfim, sua linguagem. A linguagem, seu movimento expressivo, transluz, através de sua manifestação corporal, sua ação, sua propriocepção do mundo. Deste modo:

“Observar o lugar do corpo é observar o corpo através das inscrições que ele desenha nos territórios por onde vai passando... é de admitir que também o corpo (as idéias que em torno dele se constróem e os lugares por onde passa e que metamorficamente o plastificam, o modificam) seja um fractal” (SILVA 1999, p. 29).

Dentro desta fração corporal, em conjuntura com a pesquisa referida é importante ressaltar, que o lugar de linguagem do ator social, contrapondo com o ator teatral, se distinguem pela arte. É a arte que estabelece ao corpo relações mais refinadas “ela não procura a verdade, mas o segredo... ela provoca roturas e promove contaminações: é uma espécie de vírus simbiótico no corpo do conhecimento, (SILVA 1999, p. 30).

Com isso, vê-se que as máscaras do ator teatral em relação a do ator social, são diferentes, por isso sua linguagem e manifestação corpórea também o são. Sendo que o primeiro estabelece um sentido definido, através de um personagem, ele sabe e se apercebe de sua representação e utiliza isso para a produção de sua ação; em contrapartida o ator social, representa, porém, muitas vezes, não percebe como utiliza-o. Com isso:

“o movimento é, ao mesmo tempo, experiência (órgão de aquisição) e realização (instrumento de relação) (Bento, 1987, p.38 apud Silva 1999, p. 32). É ele quem transforma o corpo sincrónico num corpo diacrónico, o corpo cristalizado no facto num corpo fluidificado na ação”, (SILVA 1999, p. 32).

A impressão que se tem é que o fractal de Silva (1999), reflete a subjetividade do homem, que cria e recria a todos os instantes modos de comunicar, e manifesta seus objetivos mais profundos, e estas manifestações corporais se dignificam pela associação de partículas celulares, pelos emblemas corpóreos, dita sua individualidade a compor um todo, o corpo.

Sobre outra perspectiva de interpretar a linguagem corporal, que é a escuta do sensível, do figural, Assis Silva, percebe a linguagem através dos sentidos ver-sentir-ouvir, onde faz relações entre signo e o sentido atribuído a ele , ou seja “trabalha com uma espécie de alquimia dos sentidos para produzir o sentido estético” (SILVA 1996, p. 14).

Esse processo de dar entendimento ao gesto, evoca uma escuta, onde se busca a inteligibilidade do sentido. Com isso, entende-se a aproximação das dimensões das leis internas e externas do corpo, entre a relação que se faz, sujeito-objeto, sujeito-mundo, e sujeito-sujeito, seria como diz Silva: “o sincretismo das linguagens.” (SILVA 1996, p.17).

Com essa visão requer, a linguagem da imaginação, onde o discurso se apoia na “semiose radical que metamorfoseia a experiência em significação”, (SILVA 1996, p. 18).

Partindo, para a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal de Weil & Tompakow (1986), esse autores privilegiam os símbolos corporais, de modo a estabelecer sentido, onde a gesticulação é tomada como psicossomática e inconsciente.

Essa obra revela as menções baseada na gesticulação dos processos comunicativos do corpo, onde classifica as ações, como sendo figurais, inconscientes, permitindo que o processo de comunicação se decomponha por atos involuntários, arraigados por fontes culturais.

Nesse sentido, as análises, justificam apenas um tipo de comunicação ou de linguagem corporal, desvalendo-se, portanto, da dimensão de existência do corpo, que é o sistema multidimensional de tarefas que o corpo desenvolve na produção de sentidos, ressalta-se ainda que as gesticulações são de critérios cotidiano, do senso comum.

Observa-se que o corpo é uma instituição de linguagens infinitas, visíveis, invisíveis, claras e obscuras, vem sendo compreendido como fonte de ofertar sentidos mediante muitos rituais, operações sociais, intelectuais, cognitivas culturais, midiáticos, enfim investimento de vários campos, decompondo-se em discursos, de modo a interpelar os códigos estratégicos, ao estabelecer uma relação de significados sobre o produto, no caso os efeitos das manifestações corporais. Desse modo, segundo Barthes apud Peruzzolo (1994, p. 17).“...há ação de poder da linguagem sobre seu usuário, por cuja relação o autor não diz o que quer mas o que ela lhe permite.”

Por conseguinte, Peruzzolo (1994, p. 18), compreende linguagem corporal, não como um ato mecânico, mas justifica a ação pelo fato de poder “entender, de estruturar, organizar e fazer funcionar a matéria significante como um ato de imersão do sujeito na linguagem...”.

De acordo com o mesmo autor, sobre a figuração do corpo, diferente de Weil & Tompakow (1986), participa de um processo de estruturação lingüística, que não é puramente hábito adquirido, nem tampouco aspectos figurativos espontâneos, inconscientes. Porém, institui a figuração como um sistema de linguagem, onde o corpo produz sentidos, que são construídos de acordo com as representações das experiências de cada sujeito.

Deste modo, são signos capazes de serem codificados, devido sua semiotização, que fala através dos discursos do corpo. Discursos que são constituídos por suas marcas, seus emblemas, suas características singulares, onde o legitimam pela aceitação de quem recebe a oferta do sentido proposto, neste caso, pela linguagem corporal.

Este corpo de discursos, corpo que fala, devido suas “telas históricas”, é também mediado pela linguagem, assim como diz Veron apud Peruzzolo (1994, p. 18), “o ato individual de apropriação da língua introduz o que fala na sua fala”.

Com isso, entende-se que a fala corpórea é permeada por aspectos simbióticos do que se conhece, enquanto linguagens culturais. A linguagem e sua ação é resultado não só da nossa individualidade, mas também instituído por vários processos onde circulam várias linguagens, “construindo vínculos entre o individual e o social, entre o real e o virtual e entre o consentido e o não-consentido”, (PERUZOLLO 1998, p. 1).

Vê-se então, que o corpo humano é constituído, na percepção de Peruzzolo (1998), para além da fisiobiologia; virtualiza-se para um lado mais complexo que é a “sabedoria comunicacional” dos sujeitos. Seria a compreensão e racionalização dos signos icônicos que “são culturalmente recriados e reinventados no interior das realidades trabalhadas, como significantes que tem superfícies físicas” (PERUZOLLO 1998, p. 62).

Assim o corpo significa, por meio de sua linguagem, que ele próprio codifica do meio, e assume um estado de concordância com o significado proposto, de acordo com as circunstâncias que relaciona suas representações.

A linguagem não-verbal ou como diria Orlandi (1992), “a linguagem do silêncio”, são resultados que decorrem a partir de uma estrutura que é a língua; porém vista sob um eixo discursivo, de modo a estabelecer uma individualidade no ato de movimentar-se, ou seja, não estando preso em um sistema lingüístico apenas.

Deste modo, o jogo dos sentidos também se estabelece nas simbologias do silêncio, que assim como a palavra, também é capaz de produzir infinitos sentidos, infinitos discursos, propondo uma autonomia corporal, a existência de seres particulares tomados por razões singulares exteriorizados pela linguagem.

Enfim a perspectiva da linguagem pôde atribuir alguns valores de construção da língua, tanto por fatores técnicos, quanto por fatores subjetivos existenciais de cada ser, bem como, nos fazer perceber o quão é complexo o corpo na exteriorização de suas ideologias, de sua cultura de sua essência original.

Pretende-se que tenha sido possível perceber como a análise das ações corporais requer uma percepção das dimensões gerais do corpo, onde a linguagem é o eixo interpretativo das falas do corpo que pressupõe uma totalidade.

Passamos para a próxima parte, onde abordaremos o corpo interpretante que se justifica através da comunicação na busca dele mesmo ao desenvolver sua arte, onde integraremos as teorias da comunicação e da linguagem ao vislumbre da prática teatral.

3 PERSPECTIVA TEATRAL: o corpo interpretante en-cena

A construção dramática é constituída por unidades de representações intencionais, unidades que se caracterizam pelos signos. O conjunto deles estabelecerá o sentido das ações.

As unidades sígnicas comunicacionais são os pontos de referências ao estabelecer o sentido do movimento, sendo eles o elemento transformador e dinâmico que permite transmitir a lógica e o tempo de uma situação a outra.

Assim a dramaturgia é constituída de movimentos ou ações expressivas, exercendo impactos sensório-mental, que se estendem a reflexão, compreensão e julgamento em relação ator-espectador, num movimento de perguntas e respostas.

Entendendo ser o corpo do ator um lugar de comunicação e de produção de sentidos, ele se apropria primeiramente de práticas culturais, como referência para comunicar-se, antes desnudo consigo mesmo, abrindo fontes necessárias para estabelecer e integrar o interior, linha de pensamentos, imagens, sensações, impressões, etc... à dimensão física e mecânica, para a totalidade do movimento expressivo.

Por meio do movimento que expressa, o sujeito deseja traduzir sentimentos, pensamentos e experiências, enfim seu potencial humano, numa perspectiva intelectual e corporal, usando o corpo como principal dispositivo e agente, corpo esse, espaço de relação entre o sujeito e o mundo, estabelecendo relação entre corpo-mente-contexto.

Este processo de construção de sentido, pelo movimento expressivo, é desenhado num espaço livre, aberto, onde a ludicidade, brinca com os movimentos, onde o espaço tem variadas formas imaginativas, plenas, sem interrupções ou freios. Espaço que constrói ações, relacionamentos de proximidade ou canalizações objetivas de suas fantasias, ou ainda seu confinamento em uma zona mínima de representações transacionais pelos limites de seu território individual e coletivo.

Este espaço lúdico reconstitui-se a partir da representação, que se constrói pelo movimento e seus limites de expansões imprevisíveis, limitadas apenas pôr estrutura cênica de sala. Não é um espaço realista, mas sim um instrumento cênico a disposição do aluno-ator.

Entendendo que toda a representação é um estado de sentido e todo o movimento é uma expansão de concentração do espaço, pois este espaço cênico é o marco geral do sentido, sendo que o espaço determina também o lugar do corpo que se move a partir de suas relações corpóreas, seu significado aparente, num movimento de reflexão corporal que se estende entre o corpo-mente e alma.

A harmonia deste movimento espacial, cria o jogo dramático que utiliza as possibilidades do lugar em expansão, ele está sempre inteirando-se de novos processos, onde não permite a morte da ação por meio de procedimentos técnicos, tornando-a sempre viva e lúcida, construindo sentido, produzindo mensagens, sendo sempre portadora de processos de comunicação.

O desenvolvimento dessa expressividade corporal pretende instrumentalizar o sujeito-ator, por meio de princípios inerentes ao jogo lúdico. Através destes princípios o sujeito descobre a maneira de comunicar sua criação. O jogo lúdico ou dramático permite que o ator explore e vivencie o corpo nas dimensões reais do corpo simbólico ao imaginário, permeados pelo emocional, afetivo e sensório-perceptivo.

O corpo real se utiliza do imaginário, possibilitando trocas com seus partner por meio da corporeidade. Essa troca corporal na dramaturgia exterioriza o que está oculto como forma de comunicação. Assim, através do jogo lúdico se efetivam essas trocas corporais (corpo-mente-contexto), abrindo espaços para experimentação e representação da ação do ator, na transformação do jogo simbólico, para o jogo de regras, dando assim sentido e dramaticidade aos movimentos.

O jogo tem como objetivo o sincronismo dos processos psicofísicos na busca de uma comunicação efetiva e própria do sujeito com o meio. Dessa forma o jogo é colocado como o desvelamento do comunicar-se. A transição do jogo lúdico para o jogo teatral acontece gradativamente, ou seja, passa do estágio espontâneo do movimento puro, para a decodificação do seu significado, até que seja utilizado conscientemente, para estabelecer a interação do processo comunicacional.

Partindo do pressuposto de que o jogo lúdico e o jogo dramático seja um excelente recurso educacional que possibilita a descoberta e meios ilimitados para o desenvolvimento humano, no modo de comunicar-se com o mundo. E ciente de que a corporeidade produz uma versatilidade em formas de comunicar, tendo o receptor formas independentes de receber o significado do movimento.

Justificamos e propomos junto a esse estudo da construção do processo de comunicação na dramaturgia corpórea a possibilidade do ator-sujeito encontrar o sentido de seus movimentos corporais. Movimentos estes, que partem da recepção de estímulos, que o sujeito irá explorar, reelaborar para descobrir formas de comunicar através de significações e de criações simbólicas, ampliando as possibilidades de comunicação.

Esta versatilidade e ampliação das possibilidades que o corpo possui de movimentar-se, são construídas por processos de comunicação onde o corpo deverá desenvolver seus processo criativos à modos inusitados fugindo da lógica usual cotidiana de comunicação para afetar a percepção do espectador de outras formas.

Assim, esta pesquisa busca uma reflexão e compreensão do sentido dos movimentos corporais a partir da construção do processo comunicacional que estabelecem-se através de símbolos que o corpo produz para comunicar-se. Busca ainda, a integração das áreas prescritas para vislumbrar a relação dos princípios do teatro, da Educação Física e os conceitos comunicacionais para compor um corpo pensante e construtor de seu movimento.

Para falar sobre o corpo na perspectiva teatral, parto do ator-corporal da contemporaneidade, ou ainda do Teatro de Novecentos³. Onde podemos citar Constantin Stanislavski como sendo o precursor em estabelecer um método para o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho do ator sobre o personagem.

Segundo Stanislavski apud Pavis (1980), a natureza do teatro se baseia na comunicação. É no compartilhar dos aspectos visíveis e invisíveis da ação com o “partner” que se estabelece ainda a comunicação ideal. Para ele é aquela que decorre da fusão do ator com o papel, ou seja, da ação do ator nas circunstâncias dadas. Assim ele confirma essa declaração, quando explicita como transpor o comunicar corporal num processo consciente, prevendo da seguinte maneira:

“Se se pusessem a ouvir atentamente a sua própria mecânica sentiriam...A energia, aquecida pela emoção, carregada de vontade, dirigida pelo intelecto, move-se com orgulho e confiança como um embaixador numa missão importante. Mantenha-se na ação consciente, cheia de sentimento, conteúdo e propósito... fluindo pela rede do nosso sistema muscular, despertando nossos centros motores interiores ela nos incita a atividade exteriores” (STANISLAVSKI apud PAVIS, 1980).

Assim, o trabalho do ator sobre si mesmo, é unicamente o corpo em ações, estabelecendo conexões intermitentes entre corpo-mente orgânico, onde busca sua arte, a partir de suas aspirações criadoras, evocada da capacidade de abstrair de seu corpo o potencial necessário para a sua corporeidade.

³ Teatro de Novecentos: é o estudo do futuro do teatro, devido a ameaça sofrida pela ascensão do cinema, mídia eletrônica, vídeo e computador.

A corporeidade do ator, de acordo, com os princípios stanislavskianos, primeiramente vinha a pensar que era provido de uma fonte inconsciente, onde se fazia necessário, criar caminhos para chegar a ele. Criou, exercícios que objetivava estabelecer o encontro do movimento corporal e o inconsciente (mente), na busca da memória-emotiva, para assim transformar em corporalidade a ação decorrente dessas injunções.

O trabalho das injunções entre corpo-mente, se projetava, num trabalho contínuo, diário, onde o ator poderia estar sempre pronto para transformar em corporal (ações), os impulsos criativos provindos de um corpo em movimento.

Após o trabalho do inconsciente, memória-emotiva, já no final de suas experiências, destinou-se ao estudo do método das ações físicas, percebendo, talvez, que o inconsciente era do campo abstrato, onde nos foge o controle, pois a emoção é irreconstituível, sempre será modificada.

A partir daí, propunha um expressar concreto, baseado em ações físicas, onde passa a chamar o que antes nomeava de memória-emotiva para memória-corporal. Busca neste momento no trabalho do ator, a organicidade, onde o ator busca em seu interior, as estratégias corporais, para articular sua arte, em seu corpo.

O trabalho corporal do ator, o comunicar consigo mesmo, possibilita ao ator um domínio sobre seu papel, onde ele representa sua arte, a partir de um personagem, conduzido pelo seu “eu” memorável: suas experiências, seu meio social, cultural, suas razões.

Stanislavski, sempre se interessou, pela possibilidade da participação do ator na criação do texto. Na vida há outros estímulos para a ação. Por favor encontrem no cenário cênico (STANISLAVSKI apud PAVIS, 1980). Desse modo conduz o ator a provocar em si mesmo, os pequenos impulso internos, antes da ação, fixando-os através da repetição, referindo-se a ações reais, efetivas e com um fim determinado.

Assim, quando o ator volta-se para si, num processo a comunicar-se consigo, o corpo passa a ser a fonte do saber artístico, é através dele que o processo de produção dos sentimentos se estabelecem. Stanislavski apud Pavis (1980), nos diz que a ação corpórea é justificada pelo interior humano. A relação entre corpo e alma é indivisível. A vida do corpo está para a vida da alma, ou melhor, o corpo é vivo, porque tem uma alma. Em toda a ação física que não é puramente mecânica, se faz viva pelo seu interior, e desta maneira se cria duas plataformas de vida: externa e interna.

O corpo nesta perspectiva faz um cruzamento entre corpo e mente. Entende-se que Stanislavski, percorre o interno (alma), quando propõe que o ator busque suas verdades, através de uma linha de pensamentos, que percorre as sensações, percepções, imagens, impressões, etc., para fazer emergir seu interior até a periferia da matéria corpo-físico, concretizando assim suas ações, seu movimento expressivo e ainda comunicando sua ação. Assim toda a utilização cênica do corpo do ator, implica em uma tomada de consciência progressiva de sua imagem corporal.

“Quando o ator domina suas representações imaginativas de seus gestos, é capaz de utilizá-la para descobrir ou descrever a situação da ação cênica de seu personagem e antecipar, deste modo, o movimento cênico, para a leitura que fará seu receptor ou público. A imagem corporal repercute, por sua vez, a prática e o estilo da representação, (PAVIS 1980, p. 112).

Meyerhold, dando continuidade ao trabalho de Stanislavski, porém, com uma visão antirealista do teatro, busca na cena e no ator uma nova maneira de articular o fazer teatral, menos realista e mais simbólica.

De acordo com Ferracine (1999, p. 60), o importante para o ator de Meyerhold era o movimento corporal, onde criou a biomecânica, que era um sistema de treinamento físico, a disposição de uma concepção construtiva do espetáculo. Os exercícios biomecânicos, exigiam uma precisão total dos movimentos, onde os atores aprendiam calcular seus movimentos corpóreos, tanto na individualidade, quanto no coletivo.

A precisão do movimento, acreditava Meyerhold, possibilitava ao corpo um âmbito cênico mais livre e com maior expressividade (Ferracine, 1999 p. 61). A expressividade de Meyerhold, era a organicidade do ator de Stanislavski, onde ainda as entonações e as emoções, também o poderiam ser, pois estas, seriam determinadas pela posição do corpo (corpo-pensante), posição de um corpo, que de acordo, com sua singularidade, faz suas inter-relações no modo de comunicar, estabelecendo, seus próprios enlaces interior, transcendendo ao periférico, corpo externo.

Sobre outra perspectiva, Artaud (1984, p. 114), concebeu um método de representação e/ou interpretação, legando-nos exercícios precisos e práticos. Sua maior contribuição está na transformação do sentido do fazer teatral, propondo um teatro não mais baseado na Linguagem Literária, mas em uma Linguagem Física, e por exigir a expressão no espaço, permite aos meios mágicos da arte e da palavra exercerem-se organicamente e em sua totalidade”.

Em sustentação à prática da linguagem física, cita-se as próprias palavras de Artaud (1984, p. 114):

“Isto significa que antes de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, é mais importante romper a situação do teatro em relação ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Esta linguagem não pode se definir a não ser pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada”.

Com a busca da linguagem única do teatro pelo corpo, pela expressão, num processo de gerar maior sentido, ou ainda, prolongar o sentido, através

dos movimentos, gestos, fisionomia (sentidos), linguagem visual, entonação da voz, ou seja, a mistura de tudo isto, até a formação dos signos.

O ator para Artaud (1984, p. 114), deve ter consciência de suas ações, seu corpo inteiro, promovendo uma linguagem teatral, de modo a absorver em si sua arte, para depois transpô-la aos olhos do outro.

O corpo do ator deve admitir a existência de uma espécie de musculatura afetiva que corresponda as localizações físicas dos sentimentos, (ARTAUD 1984, p. 162). Nesse sentido, Artaud, faz uma comparação muito interessante quando diz que “o ator é o atleta do coração”. Entende-se que a diferença entre o ator e o atleta se dá pela alma, pois, trabalham processos semelhantes de consciência de corpo e movimento, porém para fins diferentes. O atleta para fins de superação e o ator para fins de contemplar a emoção.

Para complementar esta concepção prescreve-se uma passagem do livro de Artaud, onde diz que:

“Ali onde o atleta se apoia para correr é o mesmo lugar onde o ator se apeia para lançar uma imprecação espasmódica, mas cujo curso é rejeitado para o interior” (ARTAUD 1984, p. 162).

Deste modo, pode-se dizer que Artaud considera o corpo do teatro, um corpo emotivo, onde suas bases estão todas concentradas no orgânico, no corpo-emoção. É através deste corpo-emoção que o ator produz sua linguagem.

Como visto até então, a comunicação se entrelaça barbaramente na arte corpórea, onde a linguagem do ator-corporal se faz através de um mergulho físico no corpo, sendo capaz de aumentar a gama de emoções e conseguir uma expressão plena no processo de interagir suas manifestações artísticas.

Já, Grotowski, propõe uma técnica para concretizar as divagações de Artaud fazendo integrar o que é corporal e psíquico do ator. A partir daí, chega a conclusão de que fórmulas de interpretações/representação teatral levam a

estereótipos: assim ele parte para pesquisar como o ator descobre maneiras de demonstrar suas razões da ação, e quais os obstáculos que o impedem de realizar o ato total, que deve engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional (GROTOWSKI 1987, p. 180 apud FERRACINE).

Grotowski fazia uma busca do “teatro pobre”, essencial e ritualístico, baseado unicamente na ação e na transiluminação do ator. O teatro pobre de Grotowski não era uma teoria, nem uma técnica, nem um como fazer teatro. Era o seu porque fazia teatro, (BARBA 1994, p. 121).

Como podemos ver até aqui, todos os atores-pesquisadores, vistos, baseiam-se no corpo, como único modo de expor a linguagem total, visto que é através das conjunções do ator-corpo-mente, que explica-se a expressão/linguagem corpórea. É a descoberta das energias orgânicas (físico-psíquica), ou melhor as estratégias de organizar o que é orgânico com o psíquico que valida a comunicação no teatro. É o encontro do eu com o mundo ou do corpo com o outros corpos.

Seria como trazer a tona uma corporificação que pressuponha um significado extracotidiano, não reconhecível imediatamente pelo espectador estabelecendo um nível mais elevado de comunicação. Com isso, o ator busca o distanciamento do cotidiano, ou melhor, dos hábitos comuns, interpondo uma linguagem cênica própria, construída, através de símbolos e signos promovidos pelo “extracotidiano”, criação do ator, ou seja, a linguagem do ator, um modo diferente de comunicar.

Busca-se aí, uma comunicação não imediata, com o corpo em um trabalho para além do legível, visto a olho nu, mas uma comunicação num nível superior de sentido, com gestos mais elaborados.

Deste modo o teatro, talvez, seja o espaço de jogo, para redescobrir o corpo. Corpo que está imerso num contexto singular de físico, de emoções, orgânico, de psiquê, de simbolismos que a todo momento produz injunções no

processo de articular suas razões corporais e mentais, produzindo signos extra-cotidianas, inusitados, no modo de interagir consigo e com o social que o permeia.

Assim, sendo o corpo teatral é a união dos complexos orgânicos, mentais e culturais que concretiza-se na comunicação não-verbal à busca de uma espécie de linguagem interacionista entre eu e o outro-emotivo. O movimento corpóreo busca uma comunicação de símbolos próprios, onde ativa a ação, não só do intelecto humano, mas outro nível de percepção. Para melhor exemplificar o símbolo no teatro, utiliza-se as próprias palavras de Grotowski:

“... [O símbolo, em última análise, trata-se de uma reação humana, purificada de todos os fragmentos, de todos os outros detalhes que não sejam de importância capital. O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores, são, para nós, símbolos. Se se deseja uma definição clara, deve pensar no que eu disse anteriormente: quando não “percebo”, e não “compreendo”, porque compreender é uma função do cérebro: muitas vezes, podemos ver, durante a peça, coisas que não compreendemos, mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, eu sei o que é. Não tem nada a ver com a inteligência, outras associações, outras partes do corpo, mas se eu percebo, isto significa que houve símbolos. O teste de um impulso verdadeiro é se acredito nele ou não”, (GROTOVSKI 1993 apud FERRACINE).

Deste modo, o corpo comunica através de símbolos e/ou os códigos teatrais, nos quais sofrem duas operações, que seria a produção e

estruturação simbólica, num movimento orgânico-mental, fundado no saber singular, sejam eles culturais, experiências, sociais, orgânicos, corpóreos, estabelecendo e integrando o interior (linha de pensamento, imagens, sensações, impressões ... à dimensão física), para após, transcender a um nível de compreensão, interpretação, dessa linguagem. Seria o processo de codificação, nomeações, significancia e sentido do corpo por quem o lê.

Assim, pressupõe-se que o corpo da comunicação teatral é envolvido por fatores que vão além do discurso verbal, para um discurso corporal, de linguagem própria, ou seja, sua corporalização, enquanto produto de sentido. Onde não existe apenas um conjunto de movimentos corporais, mas um corpo que expressa pelas relações que faz em suas intenções na ação, numa linha interrupta de pensamento, que move a matéria muscular, possibilitando informações, estabelecendo assim, uma comunicação sem palavras, num comprometimento psicofísico.

Deste modo, a busca de encontrar um corpo estrutural, inteiro, dinâmico, filosófico, possuído de sentimento, consciente; ao contrário de um corpo figural, sinalético, puramente mecânico, é que se estabelece as relações entre o movimento que expressa, via comunicação, pela arte teatral, onde o corpo age num movimento de associação e encaixes do pensamento à ação.

A busca corpórea, ou melhor, a consciência do corpo no compartilhar da cena, era transformar o ator de interprete-executor em criador, assim possibilitaria que o ator experimentasse todos os meios expressivos a sua disposição, começando pelo físico e ainda utiliza-lo com precisão. Percebe-se, que a palavra ou a linguagem falada para o teatro, vem perdendo crédito, como meio de expressar-se, buscando no corpo, na ação física, um modo diferente de comunicar, com mais profundidade, inusitada.

Deste modo, a ação do ator é psicofísica, um processo de interagir consigo, com seu corpo que pressupõe uma relação com o psíquico ou mental, ou ainda, toda a relação interna. Todo o movimento para ser expressivo,

estabelece um trabalho sobre si mesmo, no sentido de torná-lo consciente, não mecânico e para ser criativo, ou seja, não reproduzir clichês.

A espontaneidade não é possível sem uma articulação precisa, caso contrário é reprodução de hábito adquirido culturalmente e de forma mecânica.

O teatro que se inscreve neste contexto almeja um corpo teatral desnudo dos gestos cotidianos, expressões por símbolos comuns no modo de comunicar.

Barba (1994), descreve o corpo como “A metade feminina de Shiva, Lua e escuridão”. Diz:

“O corpo dilatado do ator é um corpo quente, mas não no sentido sentimental e emotivo. Sentimento e ação são reações conseqüências. É um corpo vermelho vivo, no sentido científico do termo. As partículas que compõem o comportamento cotidiano são excitadas e produzem mais energia. Sofreram uma incrementação de movimento, distanciam-se, atraem-se, opõem-se com mais força e mais velocidade em um espaço mais amplo”, (BARBA 1994, p. 141).

Entende-se que o teatro, busca um ator que vá além do funcional aos olhos do diretor o ditador de princípios. O teatro, busca a sobrevivência, da cena, a pluralidade do comum, a eficácia do corpo expressivo, a autonomia do ator, enquanto criador de suas ações corporais, tanto como indivíduo, como artista.

Suas ações devem ir além do significado real, que suas ações transcendam a comunicação dos hábitos comuns, que o espectador indague os segredos das cenas em sua interação com a ação expressiva e o sentido que se estabelece, através de suas concepções frente ao mundo. Para esse comprometimento é necessário, ações conscientes.

Barba lembra que:

“Em nível pré-expressivo não existe a polaridade realismo/não-realismo, não existem ações naturais, mas apenas gesticulações inúteis ou ações necessárias. “Necessárias” é a ação que compromete o corpo todo, que muda perceptivelmente a sua tonicidade, que implica um salto de energia mesmo na imobilidade”, (BARBA 1994, p. 165).

Assim, o ator deve utilizar seu corpo para ações não convencionais, com significado visível, deve achar em seu corpo uma gestualidade própria, para não criar num sistema de signos preexistentes. O corpo deve transpor, através do seu processo comunicativo, sua autonomia, num discurso único, inusitado, constituindo-se em uma semiótica não estereotipada, mas autônoma e ainda, como diz Burnier:

“...para se obter uma organicidade em uma ação física ou em uma seqüência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à seqüência das ações ... busca-se neste caso, uma reação primária e primitiva, não filtrada pela razão. Aqui não se trata de uma organicidade que pode ser reconstruída..., mas algo que deve ser reencontrado. Portanto, neste caso, trabalha-se com a passividade da mente, a busca de um espaço que permita este reencontro com uma organicidade primária. É o corpo-memória se reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica, (BURNIER 1994, p. 74).

A integralidade orgânica, acontece, na medida em que o ator-corporal, atravessa as barreiras limitadoras do auto-conhecimento. É conhecendo a si mesmo que se gera a comunicação entre a linha do pensamento com o corpo, produzindo a ação.

Barba diz que existe um aspecto físico no pensamento, onde o corpo age de acordo com a sua maneira particular de comportar-se, isso quer dizer que a dilatação corpórea não pertence ao físico mas ao corpo-mente, onde o pensamento deve atravessar a matéria tangível, não somente no corpo em ação visível, mas superar o óbvio, a inércia, o que surge imediatamente em nossa frente quando imaginamos, refletimos e agimos.

O aspecto físico do pensamento é a arquitetura da linguagem significativa é a comunicação efetiva do sistema orgânico, onde o interior (invisível), perfura o externo (manifestações corporais).

O corpo pensante é aquele que ativa os sentidos e exterioriza o comando do pensamento ao corpo... tecidos, fibras musculares, articulações, atuando sobre o peso, o tempo necessários na comunicação do sentido corporal. Isto significa dizer que o momento no qual a ação é pensada e executada por um sistema único, o organismo rege com tensões também na sua imobilidade (BARBA 1994, p.84).

Deste modo, o teatro é corpo, é corpo e alma, ou a comunicação destas duas dimensões complexas. A comunicação corporal só é possível quando nos entranhamos no mundo das partículas celulares e fazê-mo-las comunicar-se e produzir ações corporais, linguagens...assim será possível transpor para o real as partituras criadas pelo movimento do corpo expressivo, possuindo a capacidade de assumir uma ação e justificá-la internamente.

Isto significa que a linguagem é a justificativa da comunicação entre corpo-mente, seria uma justificativa corporal que provém da sua organicidade, de ser inteiro, profundo, entre seu movimento e o seu pensar, em suas atribuições no agir.

Seria um corpo que vai do orgânico (interno) à esfera do externo (sua matéria física), tanto na sua dinâmica, quanto em sua imobilidade. Onde o dinâmico são os gestos e o imóvel é a ação estática, ou ainda a miniaturização do movimento, mas que ao mesmo tempo se move pela emoção que à representa.

“É o corpo em ação constante, jamais inerte como uma “manifestação macroscópica (ação física) ou microscópica (ação interior)” (BARBA 1994, p.115). A ação é ativa pela sua existência, sua vivacidade, sua essência na arte, o desenho do movimento, as diversas linguagens do trabalho corporal.

Assim, como escreve Barba (1994, p. 117), o trabalho do corpo:“...obriga o ator a destruir os movimentos e as reações automáticas cotidianas, e a criar uma arquitetura de tensões e um dinamismo que pertencem ao extracotidiano do teatro”.

No extra-cotidiano do teatro é necessário que o corpo de um ator deva absorver qualidades psicológicas, convertendo-as gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de receptor e condutor de imagens, sentimentos, emoções, e impulsos volitivos de extrema sutileza (FONTES 1996, p. 2).

O corpo do ator deve ser fluído para uma verdade construída pelo ator, desconectado do cotidiano comum, ser possuído de signos inusitados, porque:

“A verdadeira tarefa do artista não é só copiar a aparência exterior de vida, mas interpretar a vida em todas as suas facetas e em toda a sua profundidade, mostrar o que está por trás dos fenômenos da vida, deixar que o espectador olhe mais além das superfícies e dos significados da vida”, (FONTES 1996, p. 3).

Para interpretar, o ator precisa ter um corpo sensível, capaz de perceber-se, de ser objetivo, penetrar na vida interior, codificando seus sentidos e externando a natureza incomum ou não, mostrada através da vida.

O corpo deve ser trabalhado de modo à absorver qualidades mentais internas, expandindo-as em produção de sentido, expresso corporalmente, numa perspectiva a fazer conexão do interior ao exterior, produzindo a ação corpórea.

Deste modo, pode-se concluir que na perspectiva teatral, aqui mostrada o corpo artístico, age fundamentalmente pela linguagem, através de diferentes expressões do corpo, dito que o ator, encontra em seu corpo sua arte, sendo ela única.

Do mesmo modo, para o teatro o corpo e a mente utilizam-se do mesmo campo reflexivo da ação, de modo a expressar seus movimentos conscientes e significativos é a busca da completude orgânica, onde sua comunicação vai além de trocas de símbolos, perpassa a ação psicofísica do corpo, possibilitando a autonomia do ator em seu modo de comunicar, seja através de sua anatomia ou suas marcas sociais.

Na próxima parte estaremos refletindo sobre o corpo produtivo, onde a comunicação é o eixo da prática corporal, sob o hemisfério da consolidação do corpo como produto da força, da vitória e da superação.

4 PERSPECTIVA DA EDUCAÇÃO FÍSICA: o corpo produtivo

A Educação Física tem historicamente um tratamento bastante difuso sobre o corpo; inicia-se por uma concepção Higienista, onde buscava-se garantir um trabalho de saúde ao corpo, onde cabia à Educação Física: “Um papel fundamental na formação de homens e mulheres sadios, fortes, dispostos à ação” (GUIRALDELLI JÚNIOR 1988, p. 17).

A concepção Higienista tinha como preocupação, a busca de corpos limpos, sem doenças, sem vícios, onde na verdade preocupava-se com corpos externos. Logo, após esta concepção, surge a Educação Física Militarista, visando “impor a toda sociedade padrões de comportamentos estereotipados, fruto da conduta disciplinar próprio ao regime de caserna” (GUIRALDELLI JÚNIOR 1988, p. 18).

De acordo com estas duas passagens, percebe-se que tanto uma, quanto a outra privilegiam corpos fortes, bravos; discriminando, separando, selecionando os bons estereótipos dos maus, onde somente os capazes eram aceitos para a prática do exercício físico. Sua característica era a “coragem, a vitalidade, o heroísmo, a disciplina exacerbada ...” (GUIRALDELLI JÚNIOR 1988, p. 18).

Após estas concepções, inicia um pensamento, onde a Educação Física é vista por uma linha educativa, absorvida aos currículos escolares, preocupada com as “as novas gerações para o altruísmo, o culto a riquezas nacionais etc.” (GUIRALDELLI JÚNIOR 1988, p. 19). Desta mesma época, surge também, a Educação Física Competitivista, onde seu principal objetivo, “é a caracterização da competição e da superação individual com valores fundamentais e desejados para uma sociedade moderna”, (GUIRALDELLI JÚNIOR 1988, p. 20).

Aponta-se aí a Educação Física reduzida a padrões esportivos de alto nível, privilegiando vitórias, medalhas olímpicas, desenvolvendo assim, treinamentos esportivos apurados, baseados em estudos biofisiológicos, para o aprimoramento das técnicas desportivas.

Visto a preferência da elite na concepção anterior, pensa-se então, em uma Educação Física popular, que se sustenta, apenas por uma teorização das classes trabalhistas, tendo como parâmetros “a ludicidade e cooperação, e aí o desporto, a dança, a ginástica, etc. Assumem um papel de promotores da organização e mobilizadores dos trabalhadores” (GUIRALDELLI JÚNIOR 1988, p. 21).

Bem, este breve histórico do desenrolar da Educação física desde seu surgimento no Brasil, ajudará, a compreender a representação do corpo moderno.

Atualmente, muitos filósofos, antropólogos que pensam o corpo, vem instituindo um tratamento diferente a ele, retalhado pela cultura, pelos anos, enfim pela sua história; vislumbrando-o dentro de um campo social, respeitado por suas capacidades motoras, culturais e intrapessoais.

O corpo da Educação Física há muito tempo, tem sido escondido por alguns padrões estabelecidos em questões político-sociais do lucro e da especialização, reduzindo o corpo-sujeito, a corpo não expressivo, obscuro, tolo, amedrontado, tratado como mero instrumento a disposição da ação medida; assujeitado de sua potencialidade à canais exploratórios, reduzida apenas ao esporte o que de grande representação se faz nesse campo, porém não constitui-se em única verdade para área.

Hoje, se tem linhas que pensam o corpo na Educação Física, de forma integral, supondo suas dimensões tanto físicas, quanto mentais, espirituais, culturais, sociais; proporcionando ao corpo a nudez necessária para a consciência corporal, a busca do movimento concreto sentido, não mecanicista. Enfim pressupõem-se um corpo vivo, dinâmico em sua ação.

Nesta perspectiva, Medina diz:

“Para que uma pessoa se exprima enquanto corpo que realiza mais livremente seus próprios desejos, é necessário que ela cresça não em sua individualidade absoluta, mas em suas relações com os outros e o mundo. O corpo humano não pode ser independente de suas relações.” (MEDINA 1987, p. 86).

Com isso supõe-se o encontro do corpo-significado, onde gera sentido, através de suas relações, com o outro. Seria a liberdade de atuar, a

manifestação livre, sem pressões, sem classes sociais. É o corpo identidade; é uma técnica consciente; não imposta, porém praticada por suas reflexões.

O preocupante nesta nova visão é como colocar em prática todas estas interjeições humanas, frente a uma história de corpo de rendimento, como fazer emergir uma construção digna, diante de tantas marcas idolatradas pelo comércio do esporte? Busca-se uma evolução no universo de reconstrução do corpo eficaz, readequando atividades, desde as primeiras sustentações motoras, diante de uma lógica de capacidade biológica-cultural.

As práticas escolares da Educação Física, base para um avanço rumo a especialização motriz, frente ao esporte, a dança e a arte, tem se mostrado aleatórias, sem objetivos, convicções profissionais do “para que”, “para quem” e “como fazer”? O discurso se fortalece, por outro lado a prática fica relegada ao mecanismo monótono de repetições insignificantes.

A Educação Física vem enfrentando o desafio da compreensão da linguagem corpórea. Para poder manifestar-se enquanto ciência, num discurso fundamentado, no vivido, a vivência da prática do movimento do corpo, pois esse é nosso trunfo, nossa estratégia.

O corpo da Educação Física, busca uma interdisciplinaridade com outros conhecimentos, que da mesma forma trabalham o corpo, seja a arte, a linguagem, a filosofia, a comunicação, a medicina, unindo forças para construir o seu corpo vivido. Embora nossos Parâmetros Curriculares Nacionais (Pcn's 1996), dialoguem a ludicidade como meio de atingir a todos, selecionando conteúdos mínimos para educar o físico, esse fica preso no papel, pois a prática é inexistente.

Santin (1995), fala da construção do corpo da Educação Física, através do campo da filosofia, onde o corpo:

“...procura fugir da visão cientificista e mecanicista para vê-lo como uma construção simbólica. A arquitetura do corpo não é mais

reduzida à engenharia genética, mas resultado de um processo do imaginário humano. O corpo faz parte de um sistema simbólico que sustenta toda ordem social. É exatamente essa construção corporal simbólica que emerge das relações sociais.” (SANTIN 1995, p. 41).

O corpo visto como simbólico possibilita um desenvolvimento corpóreo, talvez justificado, pois, quando nomeamos o que sentimos através da prática corporal, estabelecemos imediatamente o significado para o movimento; a cada afastar de pernas, contrações musculares, extensões ou flexões de membros, é que denomina a consciência de se “Ter um Corpo.” Do mesmo modo diria Medina (1989):

“As sinergias musculares que caracterizam fisiologicamente o movimento humano serão tanto mais ricas quanto mais trouxerem no seu bojo uma expressão significativa da própria vida. Caso contrário, tornam-se gestos mecânicos em nada diferentes daqueles de que é capaz um robô ou uma outra máquina qualquer. Ampliar esta significação é papel de uma Educação Física plenamente consciente de seu valor humano.”

Assim, fala-se de um corpo interprete de sua ação, consciente de seu gesto. “Fazer”? por algum motivo; fazer? com prazer, com dignidade e não permitir ao corpo o desmerecimento de ser treinado, como animais que não compreendem seus movimentos, agem apenas por instintos.

A mecânica humana é quase perfeita, estende-se a limites superáveis de sua natureza, porém, algumas linhas da Educação Física, insistem em extrapolar suas capacidades, castrando o prazer naquilo que investem, traem seus limites. Assim, “O ser humano movimenta-se sempre de uma forma

simbólica e expressiva. Aquele que não procura interpretar estas significações não pode estar sabendo exatamente o que está fazendo.” (MEDINA 1989, p. 49).

Com isso, refere-se novamente a um ser consciente no que faz, como age. “Saber exatamente o que está fazendo” esse deveria ser o corpo que a Educação Física moderna requeresse para sua prática significativa. Vale ressaltar, que estas falas não cabem apenas à escola, pois entende-se que um corpo que sabe o que faz, mesmo num treinamento esportivo de exaustantes exercícios repetitivos, codifica tais informações como algo salutar, pois para que chegasse a este estágio, necessitou ter passado pelo auto-conhecimento corporal.

O corpo da Educação Física está em desenvolvimento, não fala-se de esporte, de ginástica, de recreação, de ludicidade, de dança, etc, estas são somente as práticas ou métodos de desenvolver este corpo total, integro. O que se pensa é no corpo como um todo, como tratá-lo, como trabalhá-lo, como desenvolvê-lo, como descrevê-lo e analisá-lo, esta é nossa indagação, enquanto nos inscrevermos no campo das ciências.

A Educação Física tem na ramificação de sua estrutura o esporte, sendo o maior coringa da formação motriz. Para Tubino referencia-se ao esporte como sendo:

“um meio de socialização, favorece pela atividade coletiva, o desenvolvimento da consciência comunitária; é uma atividade de prazer, ativa para os participantes e passivas para os que assistem aos espetáculos esportivos; exerce uma função de coesão social, ora representando simbolicamente o corpo esportivo da nação, desempenha um papel de compensação pelo prazer contra o

excesso de industrialização” (COTTA 1981 apud TUBINO 1992, p. 15).

Com isso, a Educação Física busca sim, uma prática que tenha uma valorização também “qualitativa do modo de fazer esporte, contribuindo para o conhecimento humano, oferecendo condições para novos fatos esportivos sociais e culturais.” (TUBINO 1992, p. 19).

Tanto o esporte, quanto todas as atividades corporais, de movimentos corpóreos, buscam além de somente esforços biomecânicos do corpo, esforços baseados em uma integralidade de corpo, onde prevê um conhecimento das funções do corpo através da energia destinada a condução da ação, energia perceptiva do sistema que comunica a toda totalidade de corpo-sujeito.

De acordo com a caracterização dada a Educação Física até aqui, veremos como tratá-la frente ao corpo e seus movimentos, numa dinâmica de ações produzidas através de técnicas decorrente de padrões físicos, porém voltados a particularidades de cada indivíduo, remetendo a questão do significado, bem como sua linguagem na ação e seus sistemas de informações.

PARTE II

O JOGO DO CORPO

1 O CORPO ENTRE DOIS MOVIMENTOS: O MOVIMENTO DA EDUCAÇÃO FÍSICA E O MOVIMENTO DRAMATÚRGICO

Este capítulo tem como objetivo mostrar algumas aproximações e diferenças entre os princípios da Educação Física e da composição dramática, quanto ao pensar corporal.

Estabelecendo-se aqui um momento reflexivo da comunicação do movimento, bem como suas caracterizações, problemáticas e perspectivas sobre os conhecimentos aqui ativados, propõe-se o entendimento da ação corporal, seja da diversidade de práticas que conduzem a Educação Física, como o esporte, por exemplo, e ainda as aspirações da prática dramática, para denotar seus enlaces.

A Educação Física, no que se refere a prática de atividades corporais é posta em movimento de acordo com princípios, porém, entende-se que existem outros princípios de condução do ensino do movimento, que não estão no campo da Educação Física, mas que podem conectar-se a seus princípios e abordar novos caminhos para o encontro de sentido de sua corporeidade.

Para melhor entender os princípios que norteiam tais conhecimentos será feita uma conceituação de ação e de movimento de acordo com esses dois campos, dito por vias específicas.

Para o teatro, de acordo com o dicionário de (Pavis 1980, p 5), a ação pode ser visível e invisível, e conceitualmente são séries de acontecimentos

essencialmente cênicos, produzidos em função de um comportamento dos personagens. A ação é concretamente um conjunto de processos de transformações visíveis em cena, e ainda no plano dos personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas e morais.

A ação é o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e tempo de uma situação a outra. A ação é a constituição motora, ou seja é a unicidade dos movimentos, é a união dos movimentos que propiciam o significado da ação. É através da ação que podemos desvendar os enigmas da comunicação motora.

Deste modo é a ação que expressa a intenção de seus sentimentos, que o movimento vem realizar, através de sua mecânica corporal associado a sua cognição, sentidos, biológico e social.

Na Educação Física a ação vem sendo conceituada por meio da psicologia, onde a ação “permite aprender, reconhecer e construir a realidade do mundo material, a realidade dos objetos e do espaço.” (Vayer, 1985 p 28) assim a constituição do desenvolvimento humano preconiza a autoconstrução de sua ação e de seus movimentos, pois é através da apresentação da ação do sujeito no mundo, que lhe permite a comunicação e seu significado.

Deste modo, podemos supor que o corpo é o eixo de todo o significado corporal, é através dele que a comunicação se enobrece, por via do significado. É o corpo que exprime as pulsões existentes tanto no interior, como as visões externas de cada um.

A ação é um processo de interação do homem com objetos, com o outro e consigo mesmo, onde o indivíduo, para expressar seu agir, deve confrontar com o contexto inscrito, analisá-lo, ajustar sua informação com as interferências subsistentes e lançar ao espaço sua dinâmica corporal.

O homem possui alguns domínios de comportamentos descritos pela aprendizagem motora, que são o cognitivo, afetivo, e motor, onde, hoje, se utiliza domínio psicomotor, pôr motivo a contrapor o dualismo de corpo

preconizado pôr Descartes, ressaltando que o corpo age num sistema de totalidade e não de fragmentação.

Visto esta área de estudo apoiado no conhecimento da psicologia, biologia e filosofia, e utilizando-a como um princípio do conhecimento das diversas redes que a Educação Física se enquadra, supõe-se então, que conflituando essa nomenclatura, ao conceito de ação dramatúrgica, pode-se aproximá-las de modo a prever um complemento do processo de significação da ação pelo movimento.

Se fizermos uma analogia entre o que é movimento para cada um desses conhecimento descritos, podemos propor um ajuste, de modo a aproximar tais áreas: Assim, todo o movimento é provindo de uma aprendizagem em dimensões biológica, ecológica, cultural, comunicacional tanto de ordem simbólica, como de ordem constituinte da singularidade de cada sujeito-ator.

Deste modo o movimento é construído pelas suas raízes culturais por pertencimento de linhas sociais, pela aprendizagem de habilidades coordenativas e ainda por capacidade motoras herdadas de um corpo que traz consigo atributos de seus antecedentes.

Assim sua ação é produto de processos psicomotores de ordenações perceptivas-motoras, onde se estabelece o sentido na ação do movimento ou como diria Stanislavski, na "Ação-Física". A base do aprendizado motor é perceptivo, àquele que não percebe não desenvolve; porém o que preocupa é em que proporção ele percebe ou imita o exercício.

Fazendo um parênteses, nessa analogia, vê-se que, por mais que possuimos uma conceituação do princípio da ação em ambos os conhecimentos, o que acontece na prática parece não equivaler a determinação da teoria.

Levando a Educação Física a uma prática, comprova-se que ainda muitos dos seus profissionais vem desenvolvendo habilidades em seus

educandos de forma a prevalecer o desempenho motor, ou passando de longe a valoração do corpo como um todo, ou seja, àquele que, pensa, age, produz sentido à comunicação interna e externa. Quantos educadores questionam as sensações absorvidas pelos seus educando?

O que acontece principalmente no esporte de alto rendimento é a superação dos corpos, seria uma tecnicidade, ou melhor uma mecanicidade, na busca da exatidão, a perfeita performance, levando a conflitualidades biológicas, psicológicas e até mesmo social. O fato é que o gesto foi aprendido, assimilado, memorizado, mas só significou durante o processo, depois, torna-se automatizado e imperceptível.

Com isso, tende-se a pensar que ao invés de trabalhar o esporte, essência da Educação Física, como superação da técnica, propuséssemos a superação do auto-conhecimento, aproximando-se assim a arte da Educação Física.

Veja, a idéia é estabelecer um acordo de princípios, dito que o principal princípio do teatro é a busca de si mesmo, difundida por Stanislavski, a “ação física”, então a proposição cabível, seria uma conjugação de princípios como instrumentos para a conscientização do corpo numa esfera espacial, do corpo que move, através da ação, que justifica seu lado humano de significações. Seria o corpo em dança com todo o seu complexo de intenções possíveis, ligado não só com seu sentido prático, mas com seu sentido ilógico de todo seu espírito existencial, sua ligação a este mundo através de um lado extra-real, mágico-religioso.

Tentaremos exemplificar melhor – Trata-se aqui de um corpo que tenha como princípio a linguagem, a construção de sua comunicação, numa dialética entre mundos que se estende do interno ao externo, da química existente àquela reagida, do hemisfério do real e do filosófico tornando o corpo sujeito da vida.

Com isso, refletindo sobre a prática das atividades corpóreas, imagine-se que quando lançamos a aprendizagem para alguém, de qualquer prática motora, devemos estabelecer dois lados: um que é a prática em si, seus fundamentos decorrentes de uma criação de padrão motor e o outro lado, com vista nos intercâmbios individuais, sentidos subjetivos, individualidades humanas. Fazer o corpo pensar.

As questões acima mencionadas são relevantes, porque assim, possibilitamos ao indivíduo uma apropriação dos fundamentos padrões e ainda a abertura de vários canais de compreensão, adaptação e assimilação das individualidades, facilitando a troca de sentidos no processo de construção do movimento individual e coletivo.

Com essa dinâmica ou melhor, frente a esse processo justificamos competência para a repetição das atividade, não mais tornando-a do campo do treinamento, mas sim do campo da perfeita habilidade de executar o movimento, a partir da interação das complexidades do homem.

Na verdade, pode-se pensar que o trabalho visto pode parecer o mesmo já realizado, porém não o é; pois a repetição é utilizada para uma performance que enfatiza a aprendizagem e não o desempenho, intervém no processo individual onde quem interessa é o corpo individual e não os corpos congruentes; do treinador, do preparador físico, do patrocinador, do pai e da mãe. Deste modo, conduzimos à prática do movimento para algum lugar que é o lugar da comunicação, numa linguagem completa, do “eu ao outro”.

Quando desenvolvemos o processo de ensino-aprendizagem sobreposto ao que o indivíduo conhece, devemos levar em conta desde seu vocabulário verbal, quanto o não-verbal. Aqui referenciaremos ao sentido da ação não-verbal, a ação corporal. Quando expressamos por meio do corpo, a leitura que propomos intervém da sensibilidade, que vem desde ao que é conhecido àquilo que é imaginável, desde à ação refletida em dinâmica à ação refletida através da ação estática, favorecendo a idéia do sentido do vivido de uma transferência de aprendizagem, num resgate constante da ideologia de cada sujeito.

Os corpos produzem signos e códigos para expressar-se a todo instante, muitos deles são usuais, cotidianos, provindos de símbolos culturais, sociais, padrões técnicos, outros porém, devem ser criados gerando significados próprios.

A prática da Educação Física, carente na experimentação do processo de promover sua manifestação sígnica, devido ao método de ensino, de treinamentos, deverá atentar-se a essa manifestação metodológica que a arte estimula para criar signos próprios para uma mecânica além da região periférica do corpo, mas que faz relações com seu “eu” que também é dinâmico frente ao processo de informações.

No entanto existem diferenças para compreender esse processo, pois ao invés de recebermos informações sempre precisas, lidamos com o outro lado, o lado do individual, da surpresa, do inusitado, da presença de cada um em dimensões que superam a comunicação comum e nos levam a uma comunicação voltada ao extra-usual.

Com isso vê-se que se a Educação Física e o Teatro são da ordem da regra (modo pelo qual organiza-se as atividades), o que diferencia-se é que a regra da educação Física é fixa e lógica e no teatro existe a possibilidade de ser ilógico, atemporal, porém nutridos de significados.

Outro aspecto a ser considerado são as estratégias. Quando tratamos de regras exemplificamos, a partir do ponto de vista das normas técnicas, fundamentos únicos. As estratégias para a Educação Física, fica por conta da tática para a utilização da técnica, que quase sempre fica por conta do técnico quase nunca fazendo parte da ascensão do desportista.

Já para o ator espetacular suas estratégias de convencimento perfuram a potencialidade de criar, de mover a esfera pensante para outro lugar que também é de manifestação diversa de quem lê os movimentos.(lembra-se que trata-se de dramaturgia do ator, não correspondente ao mercado).

A diferença entre estes dois campos se justifica pelo trabalho que se faz para a compreensão dessas atividades, fica por conta do método, da linha de comunicação no desenvolver das atividades em gestão.

Nesse momento, tentaremos mostrar a diferença prática dos conceitos até então comentados. Interviremos falando da Ação-Física, princípio para onde o teatro fundamenta sua prática e seu movimento.

Movimento em separado

A) AÇÃO FÍSICA E A CORPOREIDADE - A busca do valor total do corpo-sujeito

A ação-física é o princípio dramaturgico que vem estabelecer um encontro do artista consigo mesmo, com seus sentimentos, pensamentos, relações, a partir de sua percepção de mundo, como uma transcendência espacial, cósmica de espírito e mente.

O artista deverá ser capaz de encontrar algo de si mesmo dentro da obra a ser interpretada por esse motivo Stanislavski sempre possibilitou a seus atores a contrapor suas criações juntamente com a obra escrita, para mais tarde, apoiado nas criações dos atores escrever, a obra por definitivo.

Com isso vê-se que é imprescindível a participação direta da emoção, pois o homem não é somente razão. Aliás, sua razão vem sustentada por um processo emotivo, seja ele o medo, a raiva, o amor; porque a ação, não acontece somente por meio da mente, mas sim de corpo inteiro, em todo o organismo.

O maior princípio é a alma, fazê-la falar, fazer sentir o corpo suas filtrações internas, seu sentir a vida no personagem, em dimensões que fogem a visão periférica, mas contemplam um aprofundamento interior.

Deste modo a representação, passa do efeito imitativo para a representação da verdade, a presença em cena.

É através da ação-física que compreendemos a lógica e a consequência da ação, onde encontra-se também a verdade, a crença em sua ação, finalizando um estado de inteireza de seu corpo, num processo de auto-escuta de suas funções orgânicas.

A auto-escuta de suas verdades, proporcionará um estado consciente de sua singularidade, objetivando seu desempenho orgânico, fluído, energético, dinâmico, construindo um feedback em sua essência corporal.

Isso tudo, porque a vida obedece todos os momentos e etapas da natureza orgânica do comportamento. Portanto, devemos encontrar nossos próprios estímulos, uma postura frente as circunstâncias.

Diante dos estímulos próprios, a prática da ação-física, não se concretiza por via de exercícios prontos, mas por uma reflexão do entendimento do caráter físico. A hora que o ator encontrar sua linha de ação, permitirá a ele repetir a mesma linha de ação para qualquer obra, em qualquer circunstância. Seria como uma tradução de sentidos, completados pela fonte da imaginação.

Os estímulos possibilitam a criação de pequenos impulsos para compor a ação na experiência interna e para crer em sua ação é necessário apoiar-se nas vivências internas e justificá-las com circunstâncias supostas do personagem; isto porque cada ação mental, pressupõe elementos físicos, deste modo convertendo-a a uma ação-física.

O processo da ação-física, acontece através de ações separadas, autônomas, formando partes maiores e completas, assim elas fluem conseqüentemente à cadeias lógicas de ações, numa linha de ação que não deve ter interrupções, desenvolvendo o processo comunicativo da linguagem corporal.

Este processo de inspiração na construção da ação, nasce pelo movimento e do movimento, de uma vida interna e verdadeira. Assim esta sensação produz a verdade e da verdade à crença. Deste modo quanto mais repete-se a cena (fonte de exercitar o movimento), mais define-se a linha de ação, ou de movimento comunicativo ou ainda “A linha da vida do corpo humano”.

O processo da ação-física, também prevê a indivisibilidade nas relações do corpo e da alma, de modo que a ação não pode ser puramente mecânica, mas sim animada desde o seu interior, por suas aspirações, seu vivido, sua magnitude de percepções de estar no mundo.

Visto o processo de leitura de si mesmo, na construção da ação-física, entende-se que a técnica pelo movimento, possibilita o domínio da lógica do corpo e em conseqüência o sentido da ação, acionando o subconsciente, as intuições, a história de vida, sentimentos e pensamentos vivos, a emoção, enfim todas as propriedades de nosso organismo.

As propriedades do organismo são a base do método, para a criação da linha de vida do corpo humano, assim as ações-físicas, como diria Stanislavski, “seria a matéria-prima ao qual mostraremos sentimentos internos, lógica e sentido”. Deste modo o método serve para envolver a participação simultânea de todas as forças cognitivas, emocionais, espirituais e físicas do organismo humano.

O método também prevê o entendimento imaginativo do artista, para compor o entendimento de sua ação, por via das mais particulares situações do ator, porém não prevê a forma de como seu movimento irá “tocar”, àquele que assiste a encenação.

Isto porque o teatro produz uma comunicação extra-cotidiana, de forma a alcançar um outro lado da interpretação em níveis de comunicação singular de entendimento.

De acordo com Luis Otávio Burnier :

“a incorporação, pelo ator, do objeto de sua representação, e a maneira como essa incorporação se assemelha à criação de uma outra vida. Isto resulta da importância dada por Burnier à ação como a essência do fazer/saber que caracteriza o ser (verbo) humano”, (BURNIER apud UBITATAN 1998, p. 13).

Com isso, vê-se que a linha de vida do ator está em aproximar o que é real, àquilo que é possível imaginar, criando estratégias para a sua ação e ainda ser presente em sua interpretação do real modificado. Seria como ativar o interno frente as circunstâncias em foco.

Para que o ator consiga desenvolver seu processo técnico à ação-física é necessário que ele trabalhe de forma a não deixar prevalecer em sua criação a técnica pela técnica, desvinculada dos impulso humanos, seu eixo original e singular do seu comunicar ao mundo percebido. Onde o ator envolve-se de forma total com todas as manifestações que afloram através do seu movimento: suas vibrações intelectuais, musculares, nervosas, enfim seu “eu profundo”, que desenvolve uma sucessão de movimentos.

Por outro lado a corporeidade é uma área bastante discutida atualmente no que se trate de Educação Física. A preocupação da área de formar sujeitos integrais, expressivos, críticos, perceptivos, afetivos, criativos, de encontrar os sentidos do corpo, é que vem fazendo crescer essa postura acadêmica de rever algumas práticas de movimentos estigmatizados. A preocupação de que a linguagem ative outros aspectos do corpo de forma a uma condução significativa é que torna-se relevante a leitura dos corpos em ações.

A corporeidade vem buscar o distanciamento dos corpos anatômicos, fisiológicos e presenciar o “corpo discurso”, o corpo que somos, por vias

múltiplas de nossas especialidades individuais e únicas, nossa essência humana.

Encontra-se nos conceitos de corporeidade a reflexão dos corpos, diante de suas experiências, suas percepções de mundo, algo que vem da identidade de cada sujeito, provindo de suas relações, correlações, interjeições, enfim suas atribuições a nível do comunicar corporal.

A corporeidade vem para dar conta do corpo sensível, interrompendo o corpo mercadoria, o corpo do lucro, o corpo do, virtualismo tecnológico trabalhado de forma estigmatizada, mascarada pelo processo prático de atividades corporais, de modo a prevalecer o movimento pelo movimento, tarefa pronta, preestabelecida pelos técnicos do movimento.

Os movimentos dos esportistas por exemplo, são muitas vezes inexplicáveis devido as complexidades e extasiantes habilidades de condução dos movimentos, utilizando infinitos recursos corporais para compor sua ação. Com isso reflete-se as incríveis disposições orgânicas, disponibilidades articulares, musculares, ósseas para associar a precisão do movimento.

Porém, dentro de todo esse contexto visível pergunta-se se este movimento externo realmente é da ordem do corpo comunicante com ele mesmo (da esfera do interno para compor o externo), ou é o corpo monitorado pela aprendizagem dos gesto corporais, ao invés dos gestos orgânicos?

O que entendemos é que o corpo é o que somos, o que podemos ser, e não o que querem que sejamos. O movimento ideal deve ser sentido, deve ser corporal, percorrido entre todos os níveis desde a ordem da matéria, até o que vem do subjetivo-mistério.

Somos seres orgânicos, provindos de emoção, de sentimentos, de consciência, portanto para que a ação seja corpórea deve ser vivida, experimentada, refletida, para depois ser adequada ao processo técnico.

Portanto é necessário urgentemente sair da rotina mecanicistas de nossa prática e conduzi-la a uma prática de desvelamento dos sentidos dos

corpos, proporcionando a ruptura do movimento desprovido do sentido gerado pelo ator do movimento, fundamentado na expressão da verdade.

A corporeidade diferencia-se de outros pensares na Educação Física, visto como uma busca alternativa no sistema de trabalho do corpo. Seria o trabalho de auto-percepção, o homem reintegrando-se ao seu corpo em dimensões, mecânicas, estruturas psicológicas, espirituais, suas características provindas de sua subjetividade, seu meio, a prática de uma autonomia corporal.

Do mesmo modo que a teoria sobre corporeidade, a motricidade estabelece um modo de educar o corpo a nível motor, buscando um eixo simbólico, cognitivo e sensorial ao movimento. Este assunto trataremos no próximo item.

Corpo em movimento padrão

B) ESPORTE

O esporte como prática mais consistente, aplicada em aulas de Educação Física, onde:

“em tempos mais remotos, o esporte era louvado por demonstrar e realizar o domínio do corpo pela mente e pela vontade. O esporte era uma espécie de triunfo profano da concepção metafísica. O homem deveria ser governado pela mente e, por isso, devia subjugar a fraqueza corporal e os desejos. O esporte significava disciplinar o corpo, prepara-lo para

sustentar a mente e seus fins.” (WELSCH 2000, p. 143).

Os jogos olímpicos gregos tinham como princípio estabelecer uma aproximação do homem, enquanto corpo, com o homem espiritual, acreditava-se que através do corpo-belo possibilitava-se uma maior evocação espiritual.

Já nos tempos modernos, “o esporte foi elogiado em função de seus benefícios ao autocontrole ou ao aumento de produtividade; como diz a fórmula ideológica, o esporte constrói o caráter.” (WELSCH 2000 p. 143).

Com esse conceito fica claro a manifestação excessiva de atribuir ao corpo performance, produtividade, ou seja treinamento de corpos, movimentos cada vez mais automatizados, extrapolando os limites fisiológicos e até mesmo retirando os corpos de uma vida de prazer, corpos bombados por químicas da hipertrofia muscular.

Deste modo o esporte transforma-se em estética padronizada, deteriorando corpos, onde cada vez, maiores são as contusões em atletas de alto nível, provando os excessos de treinamentos ao qual objetiva-se ao esporte.

Portanto vale aqui ressaltar, um exemplo de treinamento que visa a busca do atleta em escutar seu corpo. O exemplo é referenciado ao finlandês, campeão mundial na corrida cross-contry:

“Myllylä rejeita o velho tipo de treinamento que ainda está moldado conforme a ideologia da mestria e domínio do corpo; prefere confiar em seu próprio conhecimento e sentimento. Quando treina, escuta seu corpo e busca saber o que, para ele quer e precisa. Ele gosta desse tipo de treinamento, até mesmo insiste que, para ele “ o maior prazer vem do treinamento, não da vitória. Com esse método ele consegue evitar contusões

e ter, ao mesmo tempo, muito sucesso”,
(WELSCH 2000, p. 146).

O treinamento de Myllylä é um exemplo claro de utilização do princípio do teatro para o treinamento esportivo, onde respeita-se o corpo em suas dimensões reais , engendrando novos cuidados com os corpos.

Com esse tipo de treinamento muda-se os objetivos, os fins, onde ao invés da vitória, possibilita uma abertura nas circunstância vividas. A vitória torna-se decorrência.

A performance é tanto da ordem da Educação Física (no caso o esporte), quanto na arte, onde todos os dois buscam uma melhor forma de desempenhar sua prática. Porém o processo de adquirir essa performance é que diferencia essas duas áreas. Uma de modo a interromper o processo emocional produzindo movimentos externos e outra dilatando o processo numa busca de encontrar dentro de si mesmo seu referencial, a prática de seu movimento.

Deste modo, no esporte moderno “falta criatividade, pois funda-se em regras fixas enquanto a arte problematiza sua esfera e transcende”. Mas parece que os eventos esportivos não são apenas detidos em regras, pois a cada jogo, cada especialidade esportiva visa ainda outras questões como: “O evento e a ocorrência, o drama e a contingência, a boa e má sorte, o sucesso e o fracasso, a surpresa e a excitação”, (WELSCH 2000, p. 153).

Se o teatro possui um palco, o esporte possui uma quadra, um campo, uma pista, mas o que torna arte mesmo é a “dinâmica do imprevisível do evento”. Quem faz essa dinâmica se sobressair é a performance, tanto para a arte quanto para o esporte. E ainda, “ esporte é drama sem script.”. propiciando assim, algo da esfera do artístico, findado no ato de criar, porém pouco tem se feito atualmente, os atores esportistas não estão mais acostumados a efeitos próprios de seu jogo.

Acredita-se, em meio a toda esta discussão, que é procedente o processo pelo qual, o atleta moderno ou o ator, possa desenvolver conscientemente a comunicação de buscar em si mesmo algo do interno, acrescentado de atributos essenciais de cada área, compondo pouco a pouco suas interlocuções, frente ao seu mundo simbólico, suas auscultas corporais, seu jogo. É através dessa prática que podemos desvendar os tesouros de criação individual, seja no cotidiano ou em cena espetacular esportiva ou artística.

O que podemos inferir nesse momento é que o fim parece semelhante entre a Educação Física e o Teatro, o que vem diferir é o processo de chegada a esse fim.

A interseção, refere-se a buscar um processo onde o sujeito seja construtor de seu movimento, por meio de suas indagações, reflexões, conexões ao seu movimento sentido. Assim podemos associar o belo esportivo com o corpo belo da arte.

O corpo físico

C) BIOMECÂNICA

A Biomecânica, compreende a área da Educação Física, que estuda a análise mecânica dos organismos vivos, bem como suas estruturas e funções sistêmicas biológicas, ou ainda “superar os limites dos corpos” (Serrão 2002).

A Biomecânica utiliza-se de “instrumentos da mecânica, ramo da física que envolve a análise das ações de forças, no estudo dos aspectos anatômicos e funcionais dos organismos vivos”, (Hall 1991, p. 1), para estabelecer gestos técnicos ideais à prática do movimento, seja ele a nível esportivo ou movimento cotidiano.

Esse conhecimento se subdivide em estudos do movimento estático e dinâmico, onde estático é quando o corpo está em movimento constante, porém não visível e dinâmica quando o movimento está em constante aceleração.

O estudo do movimento dinâmico pode envolver a cinemática e/ou a cinética. “Cinética é o estudo das forças associadas, incluindo as que provocam o movimento e as que dele resultam.” (HALL 1991, p. 1).

Sugere-se então que a Biomecânica seja um processo quantitativo para qualificar o movimento, porém entende-se, que para ele ser quantificado deve ser analisado a partir de observações, qualitativas, para aí então, supor que o movimento não é composto pelos padrões adequados, seja pela Educação Física, pela fisioterapia ou medicina, necessitando passar por testes biomecânicos para avaliar os ângulos ideais.

Com isso, por mais “científico”, que seja essa área da Educação Física, ela pode ser filosoficamente compreendida, possibilitando o entendimento dos cientistas à compreensão dos porquês, ou os fatores que interferem no melhor desempenho do gesto. Sendo o corpo um sistema de informações singulares é preciso que levemos em conta elementos numéricos para contrapor os elementos simbólicos.

Assim percebe-se que a adequação do movimento deve ser feita através de uma auto-avaliação do corpo frente ao seu processo corporal. Para garantir esse entendimento Santin viabiliza a questão do seguinte modo:

“Com os avanços da biologia molecular descobriu-se que o corpo humano não tem uma arquitetura mecânica, mas constitui-se como um sistema de comunicação. Mais do que obedecer a leis físicas e mecânicas, o corpo humano em particular, e todo o organismo vivo em geral, regem-se por princípios da informática. O que

aciona o organismo é o envio e recepção de mensagens. O sistema nervoso central é ao mesmo tempo, um laboratório onde são codificadas as mensagens, e uma grande rede por onde passam milhares de informações e respostas por segundo. Graças a este sistema de comunicação sustentável, o corpo humano mantém-se vivo e operante” (SANTIN 1996, p. 82).

É necessário que permita-se que o corpo encontre sua linha comunicativa através de suas experiências corporais e que a técnica Biomecânica de performance sirva para contribuir conscientemente o movimento em execução. Assim os ângulos e medidas são ajustadas pelo movimento, juntamente ao processo consciente do corpo em estabelecer o melhor eixo de equilíbrio frente a uma intenção e a execução.

Contraopondo a Biomecânica da Educação Física Meyerhold (ator pesquisador), promoveu alguns enunciados sobre Biomecânica, onde apontava que esta Biomecânica estava baseada sobre o fato de que “se a ponta do nariz trabalha, todo o corpo também trabalha. À menor tensão, todo o corpo trabalha.” (MEYERHOLD 2000, p. 1).

Com esse apontamento sugere que o corpo trabalha de forma sistêmica, de modo que o sistema deva ser consciente principalmente nos momentos que passa de um movimento para outro movimento, estabelecendo aí um corpo integral.

Para Meyerhold (2000 p. 1), relaciona três momentos para a Biomecânica, sendo eles: intenção, equilíbrio e execução. Estes conjuntos bem coordenados sobre área de representação “capacita o sujeito a encontrar-se a si mesmo em um fluxo de massa, a faculdade de adaptação, de cálculo e de justeza do golpe de vista são exigências de base da biomecânica.

Com isso percebe-se que a adequação do movimento deve ser feito através de uma auto-avaliação de seu corpo frente ao seu processo corporal. “Cada um deve compreender e saber sobre que perna está, a direita, a esquerda, as duas juntas. Cada intenção de mudar a posição do corpo ou dos membros deve imediatamente ser consciente.” (MEYERHOLD, 2000 p. 1).

Finalizando esse entendimento, conclui-se que cada gesto é um trabalho de todo o corpo, por esse motivo a biomecânica para este pesquisador do teatro deve indicar a raiz do movimento, compreendendo toda a sua extensão, e não fragmentar os segmentos. A Biomecânica estudada pela Educação Física visa este sentido, porém, diante da especialização de gestos específicos, corrompeu-se a fragmentação.

O comportamento motor a partir da aprendizagem

D) MOTRICIDADE HUMANA

A motricidade humana vem relacionar o fato da educação do movimento ao estudo do comportamento motor, por meio de desenvolver no homem o encontro de si mesmo, auto-estima, ajustamento em atitudes, possibilitando uma autonomia corporal e o desempenho desejado do no desenvolvimento do movimento.

Assim a motricidade é o trabalho que visa a totalidade do indivíduo enquanto corpo. Acreditando que para o corpo ser desenvolvido significativamente é necessário possibilitar atividades que visam a construção de seu espaço corporal expressivo. “É através do jogo da função simbólica; que a inteligência sensório-motora poderá crescer e entrar no período da inteligência operatória.” (LE BOULCH 1982, p. 32).

A aprendizagem motora visa um encontro entre as capacidades inatas e ainda a construção do processo de aprendizagem pelo movimento, a partir de níveis de compreensão, promovendo habilidades, aptidões físicas, enfim possibilitando condições do desenvolvimento tanto corporal-motor, quanto cognitivo e afetivo.

Percebe-se que a Educação física é envolvida por infinitos princípios, porém a maior discussão é a coerência em estabelecer um eixo de prática conectivo com toda a teoria de princípios que são atribuídas.

O professor Kunz, cita algumas deficiências da Educação Física, são elas: “Orientação pedagógica-educacional, fundada numa concepção crítico-progressista, não se faz presente”, (KUNZ 1991, p.104). Com isso quer dizer que as aulas de Educação Física não valorizam o movimento para todos, “privilegiando alunos que possuem maior talento esportivo” (reducionismo do processo pedagógico), estimulando ainda princípios da “concorrência e competição como parte fundamental de seu ensino-aprendizagem”.

E ainda o “fato da Educação Física desconsiderar as pré-condições da competência-motora dos alunos e nem mesmo seus interesses e chances numa co-participação nos processos de decisão na aula”, (KUNZ 1991, p. 104).

Assim sendo, Kunz ainda levanta a questão de que “o mundo vivido e respectivo mundo do movimento praticamente não são levados em consideração”, (KUNZ 1991, p. 104). Concluindo que o repertório de atividades nas aulas são repetidos, jogos iguais, desestimulantes, com o objetivo quase que único de “especialização para um mínimo de modalidades esportivas”.

Baseado nesse contexto, ao qual concorda-se plenamente, permite com que a aproximação dos processos comunicacionais do teatro, onde seus princípios e suas práticas são realmente aplicados, é que produzem esse ajustamento na linha prática-teórica.

Reflete-se a questão da Educação física, captar a metodologia do teatro, onde o sujeito é trabalhado a partir de suas descobertas, para estreitar em seu

contexto de palco e espetáculo. Deste modo, pode-se transferir esse método de comunicação individual às aulas de Educação Física, que percorre desde a Educação Física escolar, práticas em academias ao esporte profissional.

Assim, levando em conta os objetivos técnicos relevantes ao campo de conhecimento da Educação Física, podemos solucionar o problema de soltura corporal, através da utilização metodológica das artes cênicas na formação de corpos mais autênticos, mais vivos, inteiros, conscientes, prazerosos, enfim corpos mais reais. Seria a busca de um modelo de interação motora aos princípios destes dois movimentos.

O processo de interação motora seria possível, através da construção de meios comunicativos individuais que permitisse um sistema individual de experimentações do movimentos para assim chegar ao gesto padrão do movimento técnico universal.

Este capítulo teve como finalidade refletir um pouco sobre algumas práticas da Educação Física e do teatro, fazendo indicações de seus processos em relacionar a prática do movimento como princípio efetivo em estabelecer uma comunicação corporal.

A possibilidade em aproximar esses campos de conhecimentos parte de princípios inerentes a esses dois campos, segundo pressupostos teóricos convergentes e outros específicos.

Acredito que a Educação Física em meio a tantas práticas deveria repensar seu objeto de trabalho, “o corpo”, levando em conta matrizes comunicativas, construindo uma prática mais favorável ao corpo.

Por outro lado, a tematização do teatro, a partir de sua técnica prevendo um corpo total, muitas vezes recai na falta de conhecimento do sistema orgânico fisiológico, ocorrendo alguns deslizes em movimentos, promovendo alguns desajustes no que trate de lesões anatômicas, onde poderemos compreender melhor esse fato no relato do processo de construção das partituras pela atriz que estará em análise neste trabalho.

Visto estes pressupostos teóricos, entende-se que seja necessário rever as práticas trabalhadas a partir do corpo, unindo os conhecimentos na busca de uma integridade dos processos comunicativos do corpo, seja a nível biológico, social, cultural, singular de cada sujeito, enfim integrar na prática de elementos corporais e possibilitar um melhor desenvolvimento do sujeito-corpo.

PARTE III

O JOGO DO CORPO EM AÇÃO

Esta parte vem cumprir o entendimento do processo técnico para a composição do jogo. Assim será possível estabelecer o sentido do movimento que comunica e que é permeado por fatores técnicos para conduzi-lo a uma arte. Isto, devido a leitura do movimento nesta pesquisa, eqüivaler-se à análise de fotos do resultado de uma construção dramatúrgica.

Para Stanislavski apud Barba (1995, p. 152), existem três condições para o sentido da personagem: primeiro a construção do corpo-mente-orgânico, depois a construção do personagem começando com o papel escrito (é o personagem direcionado para seus objetivos, sua linha de ação) e o terceiro a construção do papel atuado, começando com a personagem.

Deste modo cabe a esta prática a existência do jogo como principal referência de sua comunicação dramatúrgica. Neste momento faremos as distinções das espécies de jogo na linha de desenvolvimento comunicacional dos sujeitos em construção de movimento.

A) O JOGO

Como falar de princípios teatrais sem falar sobre jogo? O jogo faz parte das mais remotas formas de comunicabilidade humana, onde é possível captar do mundo externo: imagens, ritmos, percepções estéticas, rituais, sensações, experiências espirituais. Enfim, não trata-se apenas de aspectos conhecido, mas faz relações com o outro lado da percepção humana, o lado próprio de cada sujeito, seu lado subjetivo.

O jogo estudado por vias da comunicação e também pela arte dramaturgica deve ser explorado a partir de uma retórica histórica de corpo, ou seja, um retrocesso das experiências e reflexões de cada sujeito no mundo, frente às suas objeções, suposições aos significados existentes.

O jogo é permeado por limites estabelecidos entre os jogadores ou ainda, o jogador com ele mesmo, na medida em que sente-se necessário. Assim, aplica-se neste momento processos de comunicação, fazendo separações, interrupções, impondo regras na composição da melhor comunicação. Estes limites acontecem num movimento espontâneo baseado em uma lógica significativa determinando sentidos.

De acordo com Huizinga (1945, p. 4), “No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação.” Assim, o jogo em movimento expressa um significado tanto individual, quanto coletivo, onde por um lado é acionado o comportamento emotivo próprio e por outro lado, aciona-se o processo de relações, difundindo à interação comunicacional.

Adentrando na perspectiva de que o jogo deva ter um significado, que não provem de um simples divertimento, mas agregado a essa sensação e ainda fundamentado por fatores que o justificam e preparando o jogador para algo da ordem do estabelecido como fim, como por exemplo a cena teatral, é que inserimos o jogo como recurso na arte de comunicar o movimento.

Baseado em Huizinga (1945), o jogo possui algumas características que são fundamentais na sua prática. O primeiro aspecto seria:

“o fato de ser livre”, de ser ele próprio liberdade”. Uma Segunda característica, intimamente ligada a primeira, é que o jogo não é vida “corrente” nem vida “real”. Pelo contrário trata-se de uma evasão da vida real para uma

esfera temporária de atividade com orientação própria.” (HUIZINGA 1945, p. 11).

O jogo não é apenas do aspecto do “faz de conta”, o fato de fazer de conta, denota, por outro lado, o sentido da realidade ali exposta de acordo com as relações comunicativas transferidas ao brincar e ainda a compreensão dos objetivos ao concretizar-se o “faz de conta”. A imaginação não se sustenta apenas na ficção, ou seja, a ficção é baseada em fatos naturais, onde o pensamento refaz os fins àquilo que se quer dentro de uma realidade presente.

Outra característica designada ao jogo de acordo com Huizinga, frente as questões formais do jogo seria: “o fato de ser o jogo desinteressado. Visto que não pertence à vida “comum” ele se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo .”(HUIZINGA 1945, p. 13).

O fato do jogo ser desinteressado, na concepção de Huizinga, significa que a realização do acontecimento presente é o que justifica, ou seja, consiste na própria realização, não estando atrelado à situações futuras. Porém, entende-se ainda que o jogo possui um tempo, onde inicia-se num dado momento e termina no momento descrito. Este tempo também é característica do jogo, e as sobras futuras da relação do jogo servem para justificar a próxima ação.

Assim, embora o jogo seja desinteressado, como para Huizinga, os fatos acontecidos durante o jogo não morrem na medida que o tempo de processamento do jogo termina, eles mantêm-se vivo, por causa de ter sido desenvolvido pela construção emotiva da comunicação, das informações acomodadas.

Através da memória do movimento do jogo lúdico é que se inserem as técnicas cênicas, a partir da reconstrução, recomposição, repetição do experimentado no jogo, num movimento espontâneo para um espaço agregado

a processos outros, os princípios cênicos, na busca de um fim mais elaborado, afinando os princípios da arte ao movimento histórico, lúdico e técnico.

O espaço é o terreno, o pano de fundo, o lugar dos acontecimentos do jogo, onde são aplicadas as regras, onde são vislumbrados os cenários, é o mundo do tempo na aquisição da estrutura imaginativa. O espaço é a ordem, é o limite do mundo físico.

Outra característica do jogo descrita por Huizinga, diz que: “O jogo cria a ordem e é a ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta”. (HUIZINGA 1945, p. 15).

O jogo é ordem, na medida que ele vem estabelecendo lugares e significados ao contexto do jogo, vem formando linguagens, decidindo efeito crescentes ou decrescentes, onde estabelece meios e fins no processo comunicacional, na identificação da lógica, objetivando um sentido a esse jogo, mesmo que seja parte do inconsciente.

O visível e o invisível do jogo são ligados a estética onde identificamos a comunicação por meio de expressões como: “ tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião e ainda capacidades como ritmo e harmonia.” (HUIZINGA 1945, p. 13).

Estas expressões possibilitam uma interpretação entre a comunicação corporal e o contexto subscrito, assim o jogo dos corpos vão desmistificando o sentido comunicativo do movimento expressivo na vida quotidiana, perpassando para o lado do encanto da arte.

O jogo nos possibilita sermos outro, sair das regras formais e construir regras originais, da atividade livre, mesmo que mascaradas pelo extraordinário, mascarado “pela fantasia mística, pelos rituais sagrados.” (Huizinga 1945, p.16). E ainda pode ser definido o jogo como: “uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa” (HUIZINGA 1945, p. 16).

Assim, a representação, como sendo a amostra do sentido que se tem, sobre o que reflete sua imaginação simbólica ou ainda como “mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é “imaginação”, no sentido original do termo”. (HUIZINGA 1945, p. 17).

A imaginação percorre o caminho cósmico, holístico da ação, isto quer dizer, que embora quando estamos em estado de representação e não há a perda da consciência, ainda podemos nos transferir em vida para um outro lado, que é o da nossa total subjetividade, nosso lado espiritual das sensações, e percepções de nosso oculto, nossa poesia, promovendo o lado inusitado da ação e gerando a arte do movimento corporal.

Assim é a construção do jogo, de um lado a ação consciente, processos de comunicação bem delineados, de outro, a ação inconsciente da poesia, da dança, do imaginário, da fantasia, a comunicação subjetiva. Entende-se que jogar, vem a ser para a arte uma preparação à ação, como se fosse um treinamento da imaginação, onde quando utilizado para representar seja da ordem do consciente. Por outro lado, o jogo na Educação Física tem se apresentado como um ajustamento das regras sociais estabelecidas, torna-se um contato de perdas e ganhos.

Para possibilitar a continuidade no trabalho de construção dramaturgica, segue o jogo dramático, que de acordo com Pavis (1980, p. 284), Pode-se definir jogo dramático como uma ação livre, experimentada como fictícia e situada fora da vida cotidiana.

B) JOGO DRAMÁTICO

O jogo dramático é capaz de absorver totalmente o jogador numa ação totalmente desprovida de interesse material e de utilidade, que se realiza em um tempo e em um espaço expressamente circunscrito, se desenrola segundo as regras estabelecidas em suas relações no grupo que o rodeiam

voluntariamente, é permeado de mistérios que acentua-se com disfarce, ou desmistificação da realidade como num distanciamento do movimentos funcional do cotidiano.

A preparação do movimento espontâneo vem compor o jogo dramático, onde neste momento temos tarefas dirigidas por um tema e improvisadas pelo conteúdo, onde esta improvisação é elaborada de acordo com uma certa integração do ator com o externo presente como: pessoas, objetos e cenários.

De acordo com Pavis (1980), o jogo dramático, em certa medida possibilita definir a função do jogo humano, provocando uma tomada de consciência e os mecanismos fundamentais do teatro (personagens, convenções, a dialética dos diálogos e situações e a dinâmica de grupos), e ainda “o jogo dramático provoca certa liberação corporal emotiva durante o jogo e eventualmente na vida privada dos indivíduos.” (PAVIS1980, p. 286).

O jogo dramático acaba em certos tempos da vida dos atores sociais um instrumento de valores físicos de escolhas que os conduzem a tomada ou retomadas de limites, caminhos, para adequar-se em um campo social. Se o jogo fosse um instrumento interdisciplinar na Educação Física os valores seriam melhor percebidos, as pessoas teriam maior capacidade de conhecer e reconhecer-se diante de suas potencialidades.

C) JOGO CÊNICO

Segundo Pavis, para o teatro temos ainda o jogo cênico que são os efeitos produzidos pelos gestos dos atores presentes em cena, ocupados por situações silenciosas antes de pronunciar a palavra. (PAVIS 1980, p. 286).

O jogo cênico vem traduzir as intenções corpóreas para a comunicação verbal. O jogo cênico é a comunicação não-verbal dos movimentos, é a essência dos corpos.

D) JOGO PREVIO

O jogo prévio, de acordo com Pavis (1980) é quando o ator apresenta uma teatro composto apenas pelos gestos do ator, antes de abordar o seu personagem e de reconstruir a situação dramática, sugerindo assim aos espectadores a idéia do personagem que encarna e prepara os espectadores a entender de uma maneira determinada o que seguirá na cena.

O jogo prévio é característico de um jogo corporal expressamente teatral, onde o corpo vai anunciando suas intenções para compor sua representação e gerando aos poucos significados, comunicação.

Este momento é um meio onde o ator se coloca em evidência para mostrar ao espectador sua atitude frente ao texto e situações que representa. É o momento onde o ator evoca com seu corpo sua comunicação interna, seus sentidos corpóreos, suas aquisições espontâneas, técnicas, suas atribuições e percepções dele mesmo e ao contexto a ser encenado.

E) JOGO DA LINGUAGEM

Por oposição a situação dramática, onde a ação é produzida a partir de um conflito entre personagens, podemos definir o jogo da linguagem a uma estrutura dramática onde a fábula e o conteúdo dramático são realizados por uma estratégia de discurso e por uma progressão de enunciações que estão fora de seus enunciados que podem tanto ser de exploração ao uso da palavra, quanto por utilização das linhas corporais (o jogo mudo) (PAVIS 1980).

PARTE IV

MOVIMENTO, GESTO E AÇÃO NO CORPO DA ARTE

Esta parte da pesquisa condensa uma reflexão frente aos conceitos levantados neste estudo. Levaremos em conta, principalmente conceitos retirados de estudos sobre o Interacionismo Simbólico, a organização dos símbolos e signos; a Cinésica; a Paracinésica e a Proxêmica, para a análise das fotos em comunicação não-verbal, fazendo relação com aspectos da arte dramática e a Educação Física.

Para os processos comunicativos selecionaremos conjuntos simbólicos, com a função de representar algo, que encontra-se ausente na função da comunicação visível, num ato de fazer sentido os movimentos internos, trabalhando estes movimentos, a partir de suposições de intencionalidade de idéias, imaginações previstas na análise das teorias.

Como já dito, nos apoiaremos na Cinésica, que sugere um estudo de gestos, de movimentos corporais, numa seqüência antecipada de acontecimentos, prevendo a seleção de certos elementos do corpo, como por exemplo a posição anatômica, peso, espaço de colocação do corpo, aspectos do comportamento corporal padronizado e aprendido, bem como na medida que acontecem as cenas. Já a Paracinésica nos ajudará na construção da descrição do corpo inteiro, sua intensidade, tensão articulatória, extensão do movimento, comprimento temporal do movimentos.

Preveremos um estado de interconexão dos movimentos, onde instituiremos limites, formas, freios, exaltações, impulsos, promovendo sempre o entendimento dos processos de comunicação não-verbal, previstos pela etnologia numa visão de tornar inesperado a ação.

Faremos uma leitura da qual resulte, possivelmente, registros de situações como: devaneios, proximidades, canalizações, fantasias ou confinamentos do espaço cênico. Após esta viagem de processos que

comunicam através de subjetividades, tentaremos mostrar como esta dimensão física explicada pela comunicação pode favorecer ou agrupar-se a Educação Física numa atuação de formação corporal de dramaturgia própria.

O primeiro jogo experimentado neste estudo se deu por uma experiência na dramaturgia do ator pela pesquisadora, onde obteve-se registros, marcas de sensações e entendimentos corporalmente arquivados para compreender as evoluções do produto final da arte teatral, pelo outro. A experiência embora auxilie muito na análise dos efeitos corporais, são vivências únicas, impossíveis de ser igual a do outro.

A Segunda fase do estudo encaminhou-se pelo que foi traçado no projeto de pesquisa que foi acompanhar a atriz em seus primeiros passos (16 ensaios), vale ressaltar que se as fotos foram tomadas em um dia, o trabalho de observação compreendeu-se, também momentos anteriormente citados. Ressalva-se que em nenhum momento a pesquisadora, obteve contato com a organização da estrutura do texto, para não ser encaminhada ao conhecido.

Considera-se interessante versar sobre a constituição do jogo lúdico como princípio da descoberta natural do movimento. Quando a atora iniciou sua pesquisa o fruto de seu trabalho artístico, brincava incessantemente de um lado para o outro, com um fundo musical que marcava um ritmo espanhol. A busca era por um enfoque que possibilitasse o desdobramento de sua poesia, de seus sentimentos e do tema a ser escolhido. Foi utilizado a palavra tema, porém ressalva-se que os artistas não gostam que tratem desta forma sua história, pois acreditam que a leitura pelo outro, conduz a ilimitados temas, isso se a cena estiver fluente em significados.

Em cada dia de registro observava-se um brincar que tomava forma, cor, ação, que emitia sensações, embora com gestos rígidos sem conexão. Na seqüência dos ensaios (do Jogo), a atriz trouxe um vestido longo o que a fez evocar movimentos internalizados, as faces deleitavam-se em risos irônicos e alegres...a música conduzia seu jogo como se fosse responsável pela criação

do espetáculo (considerou-se a música como um atributo técnico de soltura da imaginação).

Em um ensaio especial, a atriz instituiu um objeto para sua ação, uma cadeira que fica restrita em meio ao palco. E desse objeto, construiu-se seu refúgio, sua base, seu início e fim. A partir deste momento, o jogo lúdico transformara em jogo cênico, onde a atora já compreendia seu foco, porém necessitava construí-lo. Deste momento em diante, a pesquisa da atora em sua construção dramática se dava em literaturas, afim de encontrar uma personagem que desse conta de seu processo imaginativo.

Quando começou o jogo cênico, não foi mais permitido assistir os ensaios, pois era momento de rebuscar atributos dramáticos para refinar sua arte, nesse momento atribuía o processo da composição das ações-físicas em buscas incessantes da organicidade, o equilíbrio, a energia corpórea para comunicar, promover sentido em sua arte.

Fazendo considerações, de que na vida cotidiana somos atuantes a partir de um corpo funcional de movimentos que não exigem uma reflexão, porque os movimentos são reais, já no palco exige-se um corpo que sofre exigências, estímulos que a partir de ações que não são reais, tornem-se reais. (BARBA 1995, p. 151)

Assim sendo, este é o treinamento do ator, ativar a mente na busca de conduzir suas intuições irrealis para uma transferência real, capaz de produzir sentido, significados na interpretação de suas mensagens. Para Stanislavski é necessário estimular o ator “a procurar sempre pelo bom no mau, o estúpido no sábio, o triste no alegre “(BARBA 1995, p. 151).

ANÁLISE DO MOVIMENTO ESPETACULAR EM FOTOS

A partir desse momento passo a ler os materiais obtidos na coleta. A leitura das fotos serão realizadas dentro das sequências das cenas do

espetáculo, onde refletiu-se dentro de uma construção histórica dos sinais comunicativos do corpo.

As Fotos 1 2 e 3, são um conjunto de movimentos, onde explora-se algumas situações consideráveis na leitura corporal. Primeiro uma comunicação ao recolhimento ao eixo central do corpo (as tensões aproximadas ao centro de gravidade), contrastando a exposição do homem ao meio, atribuindo sentimentos memoriais, de motivos internos, destacando uma asfixia de confinamentos da alma, que necessita explodir suas inflamações termodinâmicas.

O movimento de despir-se: remete a auto-comunicação de apropriação de suas percepções do vivido nas entranhas do universo externo (meio, condições sociais e culturais) buscando a partir de um ajustamento das redes musculares e nervosas, forças opostas, num horizonte do olhar indecifrável em busca de táticas para comunicar frustrações.

Percebe-se o modo como a personagem trata o elemento que gera significados para o “eu”, elemento de relação com o estímulo, uma estratégia interpretativa e articulada de suas convicções marcadas em seu corpo – ela se auto-percebe.

O comportamento corporal descrito através da Cinésica, de acordo com este quadro, reflete a visibilidade do ato de abrir, de tirar alguma coisa de algum lugar, o encontro da nudez, de separar as amarras, isto tudo, nas atribuições musculares prevista através do olhar atônito de uma espera em deixar vir. O corpo físico concentra-se num encontro de forças iguais (ponderação), tanto para membros superiores, quanto para membros inferiores.



O movimento da **Foto 1** caracteriza-se por movimento tenso, onde procura-se por um ajuste de transições, mostrando informações denunciativas, elevando a idéia do símbolo do despir para concretizar-se um articular de

intencionalidade de idéia, de unidades simbólicas. O elemento do corpo é evidenciado por um canal de transgressão corporal, que emerge da necessidade de retirada do espaço fechado em diferentes padrões e níveis de expressar, (movimento intencional). Observa-se, o gesto cinésico de afastamento de pernas como atitude aberta e dominante; outro gesto interessante é o olhar; olhar de lado ao longe e para cima, vacila num ato de hostilidade e sedução, comunicando o poder de intensa pressão induzida ao corpo para significar seu conflito de submissão indesejado.

É possível perceber, que frente aos aspectos apresentados a Paracinésica aparece, emitindo freios na ocultação do dizer. A um freio visto pela Cinésica social, respondendo como constrói suas formas de linguagem, refletida em suposições enraizadas a cada comportamento, gesto, ação, designada ao objetivo dos processos particular do corpo.

Ainda na Foto 1, a partir da Proxêmica, chamamos a atenção para o lugar fixo destinado para a primeira ação-física, “a cadeira”, constituí-se em uma zona íntima de interlocução, um raio proximal de trocas. O objeto centralizado no centro do palco, promove um motivo comunicante de espaço do desenvolvimento humano primário, o útero materno, uma demarcação de território, como uma extensão de seu próprio corpo, significando um resgate do mapa por onde passou.

O vestido usado pela personagem de cor escura reflete a saga da prisão desenhada no fluxo do ator teatral, ao mesmo tempo (contraposição), provoca

roturas ao estagnado, promovendo contaminações de gênero, na investida de marcar a importância do lugar e do tempo de sua história.

A **Foto 2**, identifica a seqüência da foto1, seria a experimentação de um delineamento do corpo pelo gesto de alisar-se, na região da cintura, num contato, num enfrentamento à movimentos de forças opostas, onde se evidencia o equilíbrio do corpo na região do quadríceps.

O corpo envolve-se num conjunto de símbolos que partem da ponta dos pés numa força diacrônica, onde os músculos dirigem-se para um estado de desvinculação da força fixa, para um estado de mutação, de elevação do corpo



identificando uma cinésica de segmentos corpóreos que iniciam nos pés e se prendem na linha dos ombros. Apresenta-se aí, um estado denunciativo de obstáculo, do canal da mensagem, fazendo pressupor uma depressão, quando a cabeça abaixa-se e relaxa no conflito, que neste momento aparece em outro espaço corporal.

O espaço corporal, enfatiza um efeito instituído pelos dedos do pé (alux) esquerdo numa ligação bilateral com o pé direito e vai emergindo em toda linha corporal, prendendo-se na articulação do pescoço num esforço energético de não permitir a passagem. A informação emerge até os braços e mãos e como num impulso a mensagem é eliminada pelos olhos e boca como se pudessem atravessar a estrutura espacial da matéria.

Na **Foto 3** acontece o desprendimento do objeto, no caso a cadeira, o acontecimento é o movimento da dança corpórea, onde estabelece-se a divagação do estilo funcional da dança, para algo metafísico, onde o corpo difundi efeitos orgânicos, a cena permite uma troca mais proximal, tentando construir um conhecimento mais efetivo, num sincretismo de linguagem, “agora”, numa questão de sujeito-mundo, num discurso de gesticulações tomada como um processo psicossomático e inconscientes,



porém envolto do potencial de artifícios cênicos, estratégias corporais (preenchimento dos qualificadores do movimento paracinésicos, servindo como meio para modificar os fenômenos cinésicos até então promovido pelos gestos.

A anatomia da mecânica corpórea são perfeitas com firmes eixos de sustentação muscular, ora por forças que se opõem, num peso consistente entre membros inferiores e superiores, mantendo o eixo firmador do movimento a linha central do corpo.

Num outro ângulo, percebe-se que o movimento é cinestésico, transpõe energias, gera a impressão de “sentir as vibrações”, antes reveladas em seu memorial, que confirma-se, através do movimento de sombra marcado pela ação espiritual da presença do ator em cena. O movimento dos braços estão super tensionados, transferindo o sentido de força de uma mulher que sabe sustentar seus prelúdios.

A mão direita espalmada para dentro estabelece um sentido de projeção de autoridade, o olhar exige uma interação simbólica de tempo, de estaticidade entre aspectos de união e desunião.



A **Foto 4** mostra uma troca de tensão articulatória com velocidade muito rápida, promovendo a sensação de piedade, quando coloca-se num plano médio espacial, ao mesmo tempo, desejando expandir-se, num tentar insistente de escuta, de ausculta a partir de movimentos distorcidos, num ato de desequilíbrio, intencionando os segmentos corporais .

Os olhos fechados descrevem o sentido de internalização, da procura de entendimento. O abano da mão reflete a idéia de liberdade, tornar o espaço livre

de interrupções.

Na **Foto 5** renova-se a luta de um corpo decidido, num desafio virtuoso, movimento expressivo e voluntário-intencional, flui a passagem do conflito para a dança como elemento de deslocamento de seu comunicar. Seu corpo se desdobra em ritmos mais amplos (paracinésico), compreendendo a ligação da luta continuada, parecendo estar próxima de sua referência, elementos expostos no mundo como não mais limitadores ao seu expressar.

O movimento dos pés demonstram um ato de que em qualquer instante seus limites não serão controlados, é intencional um raio amplo de ação, qualificando seu movimento de velocidade, no espaço e no tempo.



A **Foto 6** mostra o destensionamento muscular onde o movimento está modelando o ritmo, onde a atriz começa a dialogar com a ação num recrutamento de energia que assegura através dos braços, colocando-os para trás, num código de simbiose do poder para a feminilidade. O olhar novamente apresenta-se firme num ponto de interesse, num jogo de trocas consigo e com o espaço imaginário. A cadeira sua arma de proteção, aparece perto, onde num deslize é possível agarrar-se.



A **Foto 7** conduz a volta ao elemento que justifica sua comunicação (a cadeira), porém vê-se o encontro do corpo num eixo fenomenal de equilíbrio, comportamento

inusitado cênico; potencial de controle sobre as tensões do corpo, evidencia a volta do excesso de conturbações, a ação-física encontrada, movimento interior em processo constante sendo que a estaticidade de forças são visíveis.

A cabeça voltada para o lado, pressupõe o sentido de inversão de papéis, um conjunto signífico de transferência de atitudes de poder para uma nova construção signífica . É audível a intenção dramaturgica de suspender o

corpo numa imobilidade que age, que é interpretativa, que comunica fatos e que sugere discursos.

As mensagens são de poder, de dinamizar forças, percorrem além da situação real, provocando a sensação de não estar subjugada aos comandos interrompidos do movimento pelo movimento. A intenção confunde, a organização interpretativa, parecendo que o processo consciente do corpo (voluntário/intencional), prepara um percurso de elevar energia, numa função hipnotizante de uso da técnica cênica, promovendo percepções que defrontam com a realidade imperialista do majestoso comportamento de soberania aos percalços que reflete-se do porquê de tais comportamentos expressados na condução da representação.

A **Foto 8** eqüivale a uma elevação ao plano divino, um discurso de movimentos relaxados, sem tensões interferentes, uma parada cênica, um ato espontâneo num movimento flutuante, indicando a volta da realidade, novo movimento estratégico. Estabele-se a lei do esforço mínimo da energia do corpo. Num convencimento antecipado da ação, uma cinestesia visível, porém aflorada de subjetividades que restringe o significado da ação.





A **Foto 9**, identifica-se uma descoberta, um tapear cerebral, um retorno a insanidade interior, refletida na ação que vem de dentro, uma biologia funcional, entre as agregações da memória emotiva, pés fincados ao solo diferenciando os contornos dos braços que segura o centro interno do estômago, denota um equívoco pela luta de explicar seu lugar, faz-se uma proximidade e distanciamento do sentido até então delimitado. Apresenta a necessidade de novas ações, unidades simbólicas de restauração das cenas. Encena-se a

insanidade na precisão de ponderar e selecionar seus próximos códigos de atuação.

Na **Foto 10** fica visível a impressão de fatos confirmatórios, onde apresenta sinais fortes, todos sob uma mesma direção. O projetar das mãos é pesado, dependendo um



excesso de energia no gesto de assegurar-se sobre a bainha do vestido, lugar substituído pela cadeira, seu ponto de referência. A mesma tensão transpõem-se numa linha que sobe até a altura de sua face, musculatura firme de face. A boca acentua um suspense ao mesmo tempo que uma espécie de raiva e

indignação, como quem exclama – Gesto típico cinésico apropriado de percepção.

A representação é clara em confirmações, o olhar apreensivo e estático sobre a fonte de sua psique. Afirmações que sustentam sensações de estar aberta, para uma explicação de seus valores, uma reafirmação de valores sociais, de efeitos que expõem os sacrifícios que o corpo faz pela “fachada” da representação. Por outro lado, a interação dos símbolos evoca a insegurança presente nas mãos que imprime o fado das incertezas e os conflitos que interagem constantemente com sua especulação corporal.

Neste sentido, tem-se a impressão de que a atriz percebe a condição de exploração de suas facetas corpóreas, de posicionamentos que invade a idéia da utilização de técnicas, que leva os espectadores a estereótipos de sentimento de espera na linguagem proximal de sujeito-sujeito.



A **Foto 11** evidencia a liberdade na ação, o momento de desvendar suas ideologias, expondo seus posicionamentos, demonstrando seus sentidos ao mesmo tempo nos provocando a jogos discursivos (polifonia), devido sua ação de translocamentos constantes, como num controle de revelar a mensagem

Novamente uma oposição de sentido, movimentos antagônicos, onde prende-se na força de braços, num agrupamento muscular bem definido pelas linhas que os braços desenham, por músculos a vista.

Os pés se posicionam um à frente do outro, num eixo só de sustentação. O gesto de levantar o vestido desperta a intenção de estar numa condição de mostrar o corpo, desprovido de pudor, pois sua fonte emotiva já não consegue ser fechada, freada, há um escape de desvelamento do segredo.

O posicionamento do rosto é espetacular que transmite uma idéia de absolvição, ao mesmo tempo que uma tentativa de engano de si mesma. Olhos identificando a tendência ilusória na ação, um deslize de seqüência inacabada.

A **Foto 12** levanta um encontro novo com a realidade, numa atitude de engano, confusão mental, onde com o gesto da mão direita segura-se o centro de gravidade corporal, num ato de como? De que jeito? ao mesmo tempo que contrai-se para cima, tenciona a musculatura do pescoço, promovendo a força excessiva para cima, de forma a poder dar-se conta de sua dissimulação na ação. De acordo com a Cinésica trata-se de um aspecto de comportamento padronizado aprendido.



A mão direita, num movimento de encontro, de flexão até a altura do cérebro, age de forma a contrariar seu pensamento, num gesto de negativa dos acontecimentos, ou no envolvimento de revelar seu mapa de passagens do universo comunicacional.



A **Foto 13** acontece um distanciamento do interlocutor, que é o “sujeito” com quem a personagem debate suas aflições de mundo.

A ordem dos acontecimentos vem demarcando a importância do lugar, do espaço, permitido comprimento temporal na execução do movimento, onde os membros inferiores são distorcidos ora para frente, ora para trás, num vai e vem de intenções. O centro sustentador do corpo encontra-se nos ombros, exaltados num gesto acima do natural, numa situação de guerra e luta

(conflito interacional sujeito-sujeito e sujeito-mundo. A face é um instrumento técnico de confirmação aos desejos do corpo indicando objetividade, captadas do externo e subsidiados pelo interior das fontes memoriais.

Na **Foto 14** um movimento intenso de busca e contentamento, provocando impactos sensório-mental, onde o corpo age por um comando nervoso através de práticas culturais de aproximação, porém com energias dilatadas. O olhar é um elemento exposto ao agrupamento das explicitações da auto-comunicação corporal. O movimento da mão num movimento de adução de dedos, identificam uma espécie de força aplicada numa linha ininterrupta de processos de comunicação propondo codificações na forma de operar sua ação mínima.



A **Foto 15**, conduz à ação a uma idéia de sobreposição identificando o além, um movimento de ostentação da busca cênica, uma prática onde ativa a conjuntura muscular a significados existencial, onde rapidamente destituí-se elementos simbólicos.

A **Foto 16** volta a hipertensão de extensão e flexão do corpo, num



devaneio ético, emitindo um jogo de informações de usura, de membros centrados por uma gravidade umbilical, a mostra do efeito central da prematuridade. O movimento dos braços aparecem como algo irracional ao mesmo tempo que transpõe e identifica o sentido da ação numa ordem de dançar o corpo, ou sobrepor-se a um movimento de entrega total das amarras corpóreas.

A face é algo ameaçador, que possibilita a visualização de um sincronismo dos processos psicofísicos, onde entra em cena o ator pessoal, onde possui a condição de codificar energias não da personagem, mais de um corpo que conduz as canalizações.

A **Foto 17**, demarca a parada consciente, num momento de acerto de estratégias interpretativas, transição de idéias, um esforço cênico de dizer e afirmar a verdade. É a espera para delimitar horizontes e finalizar seus dizeres atuantes.

A oposição de braços excede o índice energético, muita força para pouca ação, no sentido de demonstrar no gesto a compulsão existente na existência de sua mensagem.





A **Foto 18**, identifica um aconselhamento da nudez corporal, memorial, de desfacelamento da translocação exercida nos signos, uma espera auditiva, emitida pelo movimento do olhar, esperando o ato de apontar o fluxo da informação que identifique o caminho para avançar. A inervação na parte superior da cabeça sugere a impressão de um gesto de alavanca na tomada de decisão.

A **Foto 19**, um momento de insanidade de gestos, de descoberta sensual, um devaneio ilusório o estilo do olhar supõe a visão do imprevisto, num ato atônito, surpreso com sua própria atitude, comportamento, porém imóvel, uma parada cênica, estratégica, na busca de uma saída autônoma, num aspecto físico do pensamento, de imagens, imaginário ativado.





A **Foto 20**, um ato de presença em cena, a organicidade percorrendo as linhas do corpo, musculatura firme em toda sua extensão, apresenta uma recomposição da mensagem e o firmamento de gestos simbólicos.

Os braços em oposição simbólica escondem a real surpresa. O afastamento da perna direita à frente equivale um ponto de libertação e permissão de encontrar seu estado em segredo.

Os trejeitos faciais, não escondem os atos cinésicos de falar corporalmente. Na face tudo fala, desde o sorriso

desconfiado e o saciamento do sentido destinado ao ajustamento do corpo no lugar, cadeira, seu centro de conforto.

Os olhos são penetrante e estagnados, com seu fruto utópico de trocas irreais.

A **Foto 21**, mostra uma aproximação da periferia do eixo protetor, identifica um gesto de descaso de toda a euforia proferida até ali. Um momento de relaxamento, de destensionamento dos desejos do corpo, tanto a nível muscular pelos seus músculos estáticos, onde emite a sensação de movimento reajustado e solucionado.

Identifica-se o inconsciente agindo, desintegrando-se de toda a circunstância criada, ao mesmo tempo faz manobras com energias, entre descargas minúsculas



conscientes, quando produz o movimento boquiaberto dos lábios (ação aprendida/suspiro de encontro).

A **Foto 22**, identifica mais uma vez a técnica cênica em grande jogo, um ato ilucido., um jogo prévio de impressões. A comunicação se constrói de fora para dentro, onde as provocações externas são condizentes com o ato de irritabilidade da cena.

O jogo se constrói a partir de atos imaginários desencadeados por gestos inconseqüentes, como por exemplo o enervamento facial que encontra-se na altura do pescoço e estende-se para a boca e olhos.

A boca transfigura-se no ato de dizer ou não dizer, numa fome irônica de vingar-se a qualquer momento. Os olhos apreensivos na mesma situação de vingança e apelo.

O figurino é o objeto assistente nessa entranha de movimentos, agora cruciais, identificando um estado de investida final, mostrando que a oposição de pernas simplesmente como algo visível de defesa.



A **Foto 23** equivale a volta ao recolhimento, o envergonhamento do corpo, frente aos atos insanos. A cobertura do rosto pelas mãos identifica o gesto de advertência aos impulso íntimos de apresentação do corpo. Um certo desconforto com o que o outro vê.



O sentar pelas beiradas da cadeira com as pernas num ângulo de 90 graus mostra um posicionamento sistemático, arquitetado, construído biomecanicamente. Os dedos dos pés vem desenhando um ponto de equilíbrio ao centro do corpo. O tronco inclinado para baixo comunica um gesto de humildade/recolhimento, ao mesmo tempo que um gesto de “não” ao estado externo, na preferência do ir ao “encontro de si mesmo”.

A imagem nos emite a sensação de aspectos físicos do pensamento voltados a uma consciência progressiva de sua imagem corporal. Identifica-se também a pluralidade do comum e a autonomia da atora na tomada de decisão.

Fica a imagem refletida ao nosso interpretar, recoberto de indagações aos segredos da construção das cenas pela atora, equivalendo uma leitura etnocenológica, prevendo o possível no impossível, tornando explicável os gestos, que de uma forma, ou de outra, proporcionam sentido, sejam eles verdadeiros ou não, possíveis ou não, reais ou irrealis, porém fica a atividade de redescoberta da descoberta da recriação da atora em cena, o jogo da comunicação.

3 CONCLUSÃO

Ao escrevermos o fechamento deste trabalho, nos faz perceber o quanto de temores percorremos no decorrer deste trajeto, primeiro a dificuldade de unirmos os campos de conhecimentos selecionados para fazer parte dessa discussão. Segundo a identificação dos porquês de trazer a arte teatral para compor a análise de um trabalho que tem origem na Educação física.

E aos poucos, mas muito aos poucos mesmo, fomos entendendo hipóteses acadêmicas, de que a melhor metodologia de ensino seria a identificação dos processos comunicativos de nossos alunos. Com isso percebeu-se que o estudo de matrizes teóricas da comunicação, pudesse promover o entendimento de fatores despercebidos para os atores sociais e atores professores.

Assim, devido a descoberta do trabalho de corpo que a arte desenvolvia, fazia-me pensar de que a Educação Física necessitava ser mais percebida, detectada, para além dos movimentos sistêmicos. A arte com toda sua singularidade de construção dramaturgica do ator, de certo modo permitiria que isto acontecesse. Fui entendendo a necessidade de como diz Stanislavski “o encontro de si mesmo”, ou melhor como direcionar os corpos a esse encontro.

Contudo, sabemos da fragilidade a qual muitas vezes a Educação Física tem de compor corpos autênticos, devido à atividades e práticas exaustivas, de satisfação estética e/ou de produção. Sabemos que se tem estudado muito sobre aspectos de corporeidade na nossa área, porém quando fazemos uma investigação de observação, mesmo que informal, nesse contexto, fica claro a falta de sensibilidade no trabalho.

Por isso, acreditamos que o jogo dos processos de comunicação entre as articulações do jogo cênico e as outras sugeridas por mais disciplinas, como a Educação Física, seja um triunfo de melhorias na formação do movimento, pois a partir desta aproximação é possível enriquecer dimensões objetivas e subjetivas sobre as quais o trabalho do movimento se realiza, onde permita-se

construir situações, informações corporais, psico-físicas, atuando na compreensão singular de cada indivíduo.

A metodologia de adequação da arte à técnica da Educação Física, explicada através da comunicação, nos conduz a um campo relaxado de percepções próprias, possibilitando espaços de ludicidades “verdadeiras” (como na perspectiva de Barba, onde o ator busca o segredo da funcionalidade e da verdade), pois o homem necessita deste espaço, precisamos de um caminho humano em níveis mais profundo, permitindo sua presença existencial ao direcionar suas ações.

Entendeu-se também que o trabalho de leitura do campo fotográfico, do movimento em cena, vislumbrou a importância de resgate da ação humana, quero dizer que por mais simples que ela possa parecer, ela é carregada de significados e que a partir destes significados podemos envolver laços, rever posicionamentos, direcionar os complementos na formação técnica, expressiva, estética e ética de cada aluno-ator em questão.

É necessário que nós professores de Educação Física, possamos desenvolver um estado de crença em nossos homens, no sentido de acreditar no que é a base da vida, o processo da emoção.

Os processos de comunicação me ensinaram muito sobre esta questão, pois mesmo que a leitura comunicacional seja de extrema subjetividade, ela não nos entrega nada de forma visível ao primeiro olhar. Isto significa dizer que devemos desenvolver características interpretativas, voltando nossos olhares às percepções auditivas, visuais e cinestésicas.

O homem por natureza nasce imitativo, representando simbolicamente, por isso a arte de produzir comunicabilidade é essência humana. Portanto, não devemos fragmentar esta simbologia em impor situações apenas sistemáticas. Devemos nos aproveitar desta natureza e trabalhar sujeitos inteiros em suas possibilidades corpóreas.

A questão de trabalhar sujeitos em sua totalidade, confere as teorias da comunicação a explicação de toda a ação, ao mesmo tempo que a Educação

Física, juntamente com os princípios cênicos podem gerar vida aos gestos e movimentos.

De acordo com os objetivos proposto neste estudo, considera-se que de certa forma os processos comunicacionais dramatúrgicos são muito significativos em nossa prática, porém não devemos perder nossas características essenciais, pois elas também crescem um monte no desenvolvimento dos sujeitos. A arte tem seus princípios afim de dialogar com a ordem de buscar novos segredos o tempo todo, já a Educação Física, é compreendida em fases de desenvolvimento que compreende não só a intelectualização, mas as possibilidades físicas que devem ser coordenadas dentro de fases do crescimento humano.

Por outro lado, o trabalho cênico da fantasia-técnica, *no sentido de como os profissionais educadores orientam seus alunos ao movimento criativo, - orientação do ponto de partida da aprendizagem* pode estimular esse desenvolvimento. O que nos falta, e que a dramaturgia apresenta de sobra é aprendermos a nos conhecer, objetivo que deve estar nos fins das práticas integradoras da Educação Física.

As atividades que preenchem nossas aulas por mais simples que possam parecer ela tem que estar fundada em significações, e muitas vezes os sentidos estão lá, o problema é que os educadores não conseguem vê-los, e tampouco conseguem direcionar seus alunos em sua propriocepção.

Por conseguinte, tem-se a compreensão de que podemos transformar nossa forma, nossos métodos de atuação de ensino, em técnica que exigem limites físicos, promovendo situações de estados de auto-comandos aos nossos alunos, liberdade de ação. Não entende-se que deseja-se construir campos desorganizados, muito pelo contrário, o diálogo o discurso diante dos movimentos são sabedorias que serão levada para toda a vida, e a cada exercício será refletido.

Lembra-se ainda, que a fase inicial da aprendizagem motora requer recriações simbólicas, desprovimento da técnica, momentos de descontração e auto-conhecimento, de percepções de imagem corporal, de esquemas, enfim

sugere-se que neste momento os movimentos psicodramáticos, devam ser realmente aproveitados.

O que incomoda é como defendemos nossa prática, sem argumentos sustentáveis, senão a partir de medições e desempenho e os conteúdos humanos onde ficam? A análise proporcionou um olhar ainda cru do ponto de vista teórico, mas que abre possibilidades de entender que a comunicação emitida do corpo pode trazer pistas de solução para nossas indagação e a melhor estratégia de mudar valores individuais e coletivos, numa sustentação sócio-cultural. Lembra-se que “o corpo fala” (como) ? a partir do sustentador do ensino, que seria o mediador pedagógico que conduz os sujeitos a desenvolverem características significativas em suas ações.

Aprendi muitos métodos, porém me desfaleço em encontrar um lugar para esse estudo, lembrando que tudo é um ensaio e para tornar espetacular é necessário muito mais..., ou seja, meus objetivos aqui não visam desenvolver as dimensões do trabalho cênico, por isso agora é momento de treinar a leitura do corpo nas ações das atividades físicas e filtrar o que podemos levar para nossa harmonia educativa.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Urias Corrêa. **Teatro e Cultura** Editora Unicamp, São Paulo, 1988.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. Editora Hucitec – uma teoria do corpo humano UNICAMP. 1994.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia textos selecionados**. Ed. Annablume, São Paulo, 1999.
- Coletivo de autores. **Metodologia do Ensino de Educação Física**. Editora Cortez, São Paulo, 1992.
- COULON, Alain. **Etnometodologia**. Editora Vozes, Petrópolis, 1995.
- COURTNEY, Richard. **Jogo, Teatro e Pensamento**. Editora Perspectiva.
- FARACA, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto. **Diálogos com Bakhtin**. Editora UFPR- 1996.
- FONTES, Martins. **Para o Ator** – Opus. São Paulo, 1986.
- FRANK, E. X. **Teoria da Comunicação Humana**. Editora Cultrix, 1967.
- GIDDENS, Anthony & TURNER, Jonathan. **Teoria Social Hoje**. Editora UNESP, São Paulo, 1999.
- GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. 8ª Edição. Editora Vozes. Petrópolis, R. J., 1999.
- GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Caaves. **Semiologia do Teatro**. Editora Perspectiva.
- HALL, Susan. **Biomecânica básica**. Editora Guanabara Koogan. São Paulo, 1991.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – Estudos**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1945.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um Jogo de Aprendizagem**. Editora Perspectiva.

KUNZ, Eleonor, **Educação Física (ensino& mudanças)**. Editora Unijuí, 1991.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Summus Editorial. 1998.

MAFFESOLI, Michel. **As Máscaras do Corpo**. Libero, Ano III, Volume 3, nº 6 ano 2000.

MATURANA, Humberto. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Editora UFMG, 2001.

MORTENSEN, C. David. **Teoria da Comunicação textos básicos**. Editora Mosaico, São Paulo, 1980.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio no Movimento dos Sentidos**. Editora da UNICAMP. Campinas, S. P., 1992.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS – PCN's , 1996.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del Teatro**. 1980.

PERUZZOLO, Adair Caetano; DORNELLES, Deise Bonneau; ADAMATTI, Raquel Teresinha; PERIN, Sinara M. da Rocha. **O Corpo Semiotizado**. Edições EST, 1994.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **A Circulação do Corpo na Mídia**. Editora Imprensa Universitária de Santa Maria, Santa Maria, R. S., 1998.

RECTOR, Mônica; TRINTA, Aluizio R. **Comunicação não-verbal (a gestualidade brasileira)**. 2ª Edição. Editora Vozes, Petrópolis, R. J., 1986.

ROUBINE, Jean-jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro, 1998.

SANTIN, Silvino. **Educação Física Ética-estética- saúde**. Edições EST, 1995.

SANTIN, Silvino. **Educação Física (Uma Abordagem Filosófica da Corporeidade)**. Edições EST, 1996.

SILVA, Ignácio Assis. **Corpo e Sentido (a escuta do sensível)**. Editora da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1996.

SILVA, Paulo Cunha. **O Lugar do Corpo - Elementos para uma cartografia fractal**. Instituto Piaget, Lisboa, Portugal, 1999.

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON, Don D. **Pragmática da Comunicação Humana**. 15ª Edição. Editora Cultrix, São Paulo, 2002.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O Corpo Fala (A Linguagem Silenciosa da Comunicação Não Verbal)**. 40ª Edição. Editora Vozes, Petrópolis R. J., 1996.

WELSCH, Wolfgang. **Esporte – visto esteticamente e mesmo como arte?** Universidade de Iena, 2000.