



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ – UNIFAP
CURSO LICENCIATURA EM TEATRO

FRANK DUFF FONSECA DE JESUS
IVAN GEMAQUE DE PAULA

**A PEDAGOGIA TEATRAL COMO CUIDADO DE SI POR MEIO DE
EXPERIMENTAÇÕES A PARTIR DA MEMÓRIA CORPORAL**

Macapá
2017

FRANK DUFF FONSECA DE JESUS
IVAN GEMAQUE DE PAULA

**A PEDAGOGIA TEATRAL COMO CUIDADO DE SI POR MEIO DE
EXPERIMENTAÇÕES A PARTIR DA MEMÓRIA CORPORAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal do Amapá - UNIFAP como
requisito para obtenção do grau de Licenciados em Teatro.

Orientador: Prof. Me. José Flávio Gonçalves Fonseca.

Macapá

2017

FRANK DUFF FONSECA DE JESUS
IVAN GEMAQUE DE PAULA

**A PEDAGOGIA TEATRAL COMO CUIDADO DE SI POR MEIO DE
EXPERIMENTAÇÕES A PARTIR DA MEMÓRIA CORPORAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal do Amapá – UNIFAP,
como requisito para obtenção do grau de Licenciados em Teatro, submetido à banca
examinadora composta pelos docentes:

Prof. Me. José Flávio Gonçalves da Fonseca (Orientador)
Universidade Federal do Amapá

Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos (Examinador)
Universidade Federal do Amapá

Prof. Me. Emerson de Paula Silva (Examinador)
Universidade Federal do Amapá

Macapá, 22 de dezembro de 2017.

Parecer: _____

Macapá
2017

DEDICATÓRIA

Dedicamos este trabalho a todos os artistas, que assim com Clark, compreendem que a obra de arte não deve ser feita apenas para ser contemplada em museus ou galerias, e mesmo invisíveis para um grande público, assumem uma postura dinâmica ajudando as pessoas compreenderem a poética de seus corpos imersos num mundo prosaico.

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus pelo dom da vida e da sabedoria; a minha esposa Hanny Amanajás que me acompanhou nesses árduos anos, sempre me apoiando e dando força em todos os momentos, compreendendo a minha ausência pelo tempo dedicado aos estudos, assim também como seus familiares: Ivanete Amanajás, Rocicléia Amanajás, Cid Amanajás, Gutinel Amanajás, Jackson Amanajás, Dona Terezinha da Costa e Kátia Pantoja; aos meus avós paternos Bonifácio José Paixão e Martina de Jesus *In memoriam* e a minha bisavó Gregória Margarida Paixão que nunca mediram esforços para me educarem. A minha filha Aisha Nirvana pelo dom que me concedeu de ser pai; as minhas tias Gloria Nária e Isabel de Jesus; aos meus pais Liozete do Nascimento e José Bonifácio; aos meus irmãos Frankelson e Tamires Fonseca; ao meu amigo Ruben Bemerguy por contribuir incondicionalmente quando precisei; aos meus amigos Douglas Ferreira, Gilberto Ferreira, Cristina, Laudeline Godinho que compreenderam o meu novo caminho a trilhar; ao NTI/UNIFAP, pelos 02(dois) anos que passei sendo bolsista trocando conhecimentos com os servidores, Helano Santos, Júlio César, Kym Keive, Berton Zanfrini, Rhyan Wad juntamente com os bolsistas: Alex Brito, Jorge Alves, Albert Viana, Alex Campos, Lucas Gahmã e Matheus Pinheiro. Não podendo esquecer das minhas colegas de turma Ivan Gemaque, Ana Martins, Dayse Amaral, Larissa Pinheiro, que nesse ultimo semestre foram minha fortaleza em sala de aula.

E por fim, aos professores do colegiado de Teatro: Flávio Nosé e Romualdo Palhano.

“Frank Duff”

Agradeço a Deus por que mesmo estando em uma condição terrena de alguma forma estamos ligados a algo maior, à minha família pela paciência que teve nos momentos em que não pude estar com ela; Ao meu amigo Manoel Batista que me inspirou a compreender que a arte pode ajudar muito mais na construção de uma sociedade mais fraterna do que qualquer outra área de conhecimento em que a razão predomina sobre a emoção; A todos os meus professores do Curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP pela contribuição que tiveram com a minha formação, espero poder retribuir ajudando a construir conhecimentos junto à sociedade e aos meus colegas de curso, pois sei que não apenas com os professores, mas também com cada um deles, aprendi algo.

“Ivan Gemaque”

RESUMO

É feita aqui uma investigação a respeito do trabalho artístico de Lygia Clark intitulado Estruturação do Self que apresenta uma concepção de arte propondo ao artista um papel de terapeuta que conduz o sujeito a ter consciência das memórias de seu corpo, criando assim a arte a partir das ações que vão se desenrolando entre propositor e proponente, neste sentido busca-se estabelecer um diálogo que possa verificar a aplicabilidade dessa experiência estética ao Teatro como pedagogia, partindo do pressuposto de que o conteúdo deste componente curricular não deve ser visto apenas como preparação de espetáculo ou como ensino da história do Teatro, mas que também pode ser entendido como possibilidade de instigar atores e não atores a cuidarem de si, compreendendo o termo cuidado de si aqui a partir de proposição pedagógica apontada por Gilberto Icle (2009) como Pedagogia Teatral que inclui o outro no cuidado de si, compreendendo o uso do termo segundo os estudos sobre as sociedades da antiguidade feitos por Michel Foucault (1997).

Palavras-Chaves: Corpo, Pedagogia, Cuidado de si, Ética, Teatro.

RESUMEN

Se hace aquí una investigación acerca del trabajo artístico de Lygia Clark titulado Estructuración del Self que presenta una concepción de arte proponiendo al artista un papel de terapeuta que conduce al sujeto a tener conciencia de las memorias de su cuerpo, creando así el arte a partir de las obras las acciones que se van desarrollando entre proponente y proponente, en este sentido se busca establecer un diálogo que pueda verificar la aplicabilidad de esa experiencia estética al Teatro como pedagogía, partiendo del supuesto de que el contenido de este componente curricular no debe ser visto apenas como preparación de espectáculo o como enseñanza de la historia del teatro, pero que también puede ser entendido como posibilidad de instigar a actores y no actores a cuidar de sí, comprendiendo el término cuidado de sí aquí a partir de proposición pedagógica apuntada por Gilberto Icle (2009) como Pedagogía Teatral que, incluye el otro en el cuidado de sí, comprendiendo el uso del término según los estudios sobre las sociedades de la antigüedad hechas por Michel Foucault (1997).

Palabra clave: Cuerpo, Pedagogía, Cuidado de sí, Ética, Teatro

“Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. (...) Enterramos a obra de arte como tal e solicitamos vocês para que o pensamento viva pela ação” (CLARK, 1980, p. 31 *apud* ALMEIDA, 2013, 127).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1: A ESTRUTURAÇÃO DO SELF DE LYGIA CLARK	12
1.1 A CONSCIÊNCIA DO CORPO SEGUNDO LIGYA CLARK	12
1.2 COMO SURGE A ESTRUTURAÇÃO DO SELF?	14
1.3 O DISCURSO DE LYGIA CLARK SOBRE A ESTRUTURAÇÃO DO SELF	14
1.4 A ESTRUTURAÇÃO DO SELF NA VISÃO DE LULA WANDERLEY.....	16
1.5 ESTRUTURAÇÃO DO SELF SEGUNDO SUELY ROLNIK.....	17
CAPÍTULO 2: A URGÊNCIA DE UMA PEDAGOGIA TEATRAL A PARTIR DA PERSPECTIVA DO CUIDADO DE SI SOB A ÓTICA DE GILBERTO ICLE	18
2.1 O CUIDADO DE SI NA ANTIGUIDADE A PARTIR DE FOUCAULT NA PERSPECTIVA DE GILBERTO ICLE.....	19
2.1.1 O Período socrático-platônico.....	20
2.1.2 A Idade de ouro do cuidado de si	20
2.1.3 A passagem do século IV ao V.....	21
2.2 PEDAGOGIA TEATRAL A PARTIR DOS TRABALHOS DE STANISLAVSKI SOB O PONTO DE VISTA DE GILBERTO ICLE	21
2.3 O SENTIDO E A FINALIDADE DO CUIDADO DE SI BUSCADO POR ICLE.....	22
CAPÍTULO 3: A EXPERIÊNCIA COM A ESTRUTURAÇÃO DO SELF DE CLARK E COM O CUIDADO DE SI A PARTIR DE ICLE.	24
3.1 EXPERIÊNCIA REALIZADA COM ALUNOS DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ.....	25
3.2 EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA DO CORPO NA PERSPECTIVA DO CUIDADO DE SI REALIZADA COM PESSOAS SEM NENHUMA RELAÇÃO COM O TEATRO.....	35
CONCLUSÃO	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42

INTRODUÇÃO

De início não tínhamos claro qual seria o objeto de pesquisa que posteriormente se materializaria neste trabalho de conclusão de curso. Nossas primeiras reflexões permeavam a ideia do teatro como alternativa para melhorar a convivência na escola, tanto que nossa primeira proposta de projeto de pesquisa versava sobre a possibilidade de o Teatro poder ajudar a melhorar a relação professor aluno na sala de aula. No entanto, não se tinha em mente uma metodologia específica de intervenção e havia também a preocupação de que universo a pesquisa deveria abranger levando em consideração o tempo que se tinha.

A partir de posteriores reflexões, percebemos que a preocupação que tínhamos com o que víamos sobre as relações interpessoais na escola, de como nos preocupava a forma como as pessoas se relacionavam e de que muitas vezes, concordando com Nicastro (2006), mesmo que as pessoas estivessem ocupando o mesmo lugar, que no caso específico de Nicastro tratava-se da escola, esse lugar estaria caracterizado como um não lugar ou como um espaço vazio em que as pessoas findariam por não encontrar-se de tão absortas que estavam em um fazer mecânico na rotina de seu trabalho, fazer esse que é repetido inúmeras vezes sem que nem ao menos se questionasse sobre o que se estaria fazendo.

Começamos a perceber que nossa pesquisa poderia está voltada para como o Teatro poderia instigar as pessoas a entender a importância do cuidar de si e do cuidar do outro a partir da consciência que tivessem de seu próprio corpo e que isso não precisaria ficar restrito ao âmbito da escola, mas poderia ser feito com quaisquer pessoas independente de estarem dentro de um grupo específico ou não.

O professor, pesquisador, diretor e ator de teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Gilberto Icle (2010) nos traz a reflexão de como o trabalho com o Teatro pode proporcionar, a quem dele participa, a aprendizagem e o desenvolvimento de si na vivência com o outro. Este autor teceu uma extensa pesquisa no que ele estabeleceu como *Pedagogia Teatral como cuidado de si*.

Assim, sob influência dos escritos de Gilberto Icle (2010), buscamos nos munir de material que nos proporcionasse entender como poderíamos propor um processo de investigação que trilhasse pela relação do cuidado de si em uma perspectiva mais voltada para um pedagogia dos corpos em relação com outros corpos e com o próprio ambiente que estariam inseridos.

Nesse sentido resolveu-se estabelecer como foco da pesquisa o entender como o artista pode ser capaz de auxiliar as pessoas na tarefa do cuidado de si por via da conscientização corporal.

É nesse momento que nos deparamos com a proposição da Estruturação do Self¹ da pintora e escultora brasileira Lygia Clark² (Belo Horizonte, 1920 - Rio de Janeiro, 1988), onde a partir daí começamos a fundamentar nossa pesquisa que pressupõe uma experimentação por meio da conscientização dos corpos em relação aos outros e aos elementos que estão a sua volta e com isso verificar em que medida o Teatro, na perspectiva pedagógica apontada por Icle, poderia instigar as pessoas a preocuparem-se com o cuidado de si na convivência (experiência corporal) com o outro.

Assim, nossa monografia se apresenta do seguinte modo: no primeiro capítulo é feita uma análise do trabalho de Lygia Clark em que se concebe a criação artística não para a contemplação exposta em galeria, mas com que só passa a ter sentido quando vivenciada e relacionada com a subjetividade dos participantes que com ele interagem. Especificamente o que nos interessa no trabalho de Clark é a sua proposição sobre o trabalho corporal denominada por ela como “Memória do corpo”, para que se possa fazer o diálogo com o “Cuidar de si” na perspectiva de Pedagogia Teatral apontada por Icle que coloca como centro o próprio indivíduo que está dentro do processo pedagógico.

No segundo capítulo apresenta-se uma fundamentação teórica sobre o cuidar de si feita por Gilberto Icle com o intuito de apresentar uma proposição de como o Teatro pode ser tratado para além do espetáculo e nesse sentido pode ajudar na conscientização dos indivíduos que dele fazem parte, instigando-os a se perceberem como pessoas que precisam cuidar de si, a partir do que nos traz Foucault³ como pesquisa do que é o cuidado de si na

1 Método terapêutico desenvolvido por Lygia Clark que envolve o Objeto Relacional que é a designação genérica atribuída pela artista a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua experiência corporal como condição de realização da obra.

2 Lygia Clark, pseudônimo de Lygia Pimentel Lins (Belo Horizonte, 23 de outubro de 1920 - Rio de Janeiro, 25 de abril de 1988) foi uma pintora e escultora brasileira contemporânea que se auto intitulava "não artista". Lygia Clark iniciou seus estudos artísticos em 1947, no Rio de Janeiro, sob a orientação de Roberto Burle Marx e Zélia Salgado. Em 1950, viajou a Paris onde estudou com Arpad Székely, Dobrinsky e Léger. A artista dedicou-se ao estudo de escadas e desenhos de seus filhos, assim como realizou os seus primeiros óleos. Após sua primeira exposição individual, no Institut Endoplastique, em Paris, no ano de 1952, a artista retornou ao Rio de Janeiro e expõe no Ministério da Educação e Cultura.

3 Poitiers, 15 de outubro de 1926 — Paris, 25 de junho de 1984), foi um filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo e crítico literário. Suas teorias abordam a relação entre poder e conhecimento e como eles são usados como uma forma de controle social por meio de instituições sociais. Embora muitas vezes seja citado como um pós-estruturalista e pós-modernista, Foucault acabou rejeitando esses rótulos, preferindo classificar seu pensamento como uma história crítica da modernidade. Seu pensamento foi muito influente tanto para grupos acadêmicos, quanto para ativistas.

antiguidade.

No terceiro capítulo é registrada a experiência com a “Memória do corpo” de Lygia Clark com alunos do curso de Teatro que estão em processo de conclusão do curso e com outras pessoas que não têm nenhuma relação com o teatro, fazendo uma análise de como reagem à experiência e estabelecendo um diálogo com o “Cuidar de si” na perspectiva de Pedagogia Teatral proposta por Icle para a contemporaneidade.

Nas considerações finais se apresentará uma conclusão sobre o trabalho realizado por Clark com relação à subjetividade do corpo e em que sentido esses aspectos dialogam com a Pedagogia Teatral na perspectiva apontada por Icle, se podem contribuir para um olhar pra si e para o outro convivendo em sociedade.

CAPÍTULO 1: A ESTRUTURAÇÃO DO SELF DE LYGIA CLARK

Para efeito de melhor compreender a trajetória de Lygia Clark (1920-1988), rumo ao que chamou de Estruturação do Self, vamos percorrer o caminho apontado por Almeida (2013), para isso dividindo o capítulo em dois, sendo que no primeiro se fará uma análise do que seja a Consciência Corporal segundo Clark e a partir de Almeida (2013). No segundo buscar-se-á compreender melhor o processo de Estruturação do Self a partir das impressões da própria Lygia Clark sob o que pretendia com a sua proposta de arte e das impressões de Lula Wanderley e de Suely Rolnik, artistas que vivenciaram diretamente com Clark todo o processo de evolução artística que culminou na Estruturação do Self.

Vimos como importante trazer Lygia Clark para a discussão relacionando-a ao Teatro não como produção de espetáculo, mas pela conscientização do corpo, porque entendemos que teatro também perpassa por isso, dialogando com o cuidado de si que o artista deve ter consigo e no cuidado com as pessoas com as quais convive.

1.1 A CONSCIENTIZAÇÃO DO CORPO SEGUNDO LYGIA CLARK

Clark compreende o corpo como sendo uma descoberta que o próprio indivíduo passa a ter de seu próprio corpo em contato com outros corpos, passando também a experimentar a sensação desses corpos em contato com o seu, num processo que tem efeito diretamente em seu centro psíquico. As pessoas conhecerem os seus corpos, como são deslocados no espaço, como são vistos e como é tratado por si e pelos outros com os quais convive.

Passa a existir o corpo interior, subjetivo, micropolítico. Ao mesmo tempo, nota-se a presença de um corpo compartilhado coletivamente, no âmbito da macropolítica, visto e posto no mundo. Naquele mesmo mundo que agora se confunde com a artista, que ela habita e constitui; o espaço de convivência da arte contemporânea. O corpo dado no contexto, na confluência de relações da existência social. (ALMEIDA, 2013, p. 139-140).

Segundo Almeida (2013) foi em 1966 o ano em que Clark inaugurou sua fase dita – sensorial – e que mais tarde ficaria conhecida como Nostalgia do Corpo. A artista propõe o momento do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho, ela propõe que o incitemos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive.

O primeiro momento de consciência do corpo para Clark segundo Almeida (2013) é

a consciência que o sujeito tem do próprio corpo que, com ele, nele e por meio dele produz um estado singular de ser; ou seja, do sujeito perceber a existência de seu próprio corpo, reconhecê-lo como si mesmo, seu modo de agir, sua corporeidade imediata, manifestada na aceitação que tem de si, da sua materialidade ou organicidade. Sentir-se pele. Reconhecer-se a si mesmo no corpo e na forma de corpo, reconhecer-se, portanto, como corpo.

Segundo Almeida (2103) no estudo que fez sobre o a Estruturação do Self de Clark, a experiência com o corpo consiste em que cada pequeno gesto possa ser sentido como estando carregado de significado, não bastando portanto a si mesmo, mas com o objetivo de construir um pensamento. Sendo uma obra literalmente reflexiva, no sentido de produzir um reflexo, uma reação, um caminho de volta que vai da retina para a consciência do corpo, da simples contemplação à interação ampliada pelo aspecto físico, orgânico, biológico. Depois, da percepção do próprio corpo para a introspecção, ou seja, para a busca de uma interioridade individual, para um retorno ao si próprio, seja intelectual e ou emotivo.

Outro momento de consciência corporal apontado por Almeida (2013), a partir do trabalho de Clark, corresponde ao movimento contrário ao primeiro, pois ao invés da consciência em direção ao corpo, tem-se agora o corpo como origem da própria consciência corporal. Consiste em uma consciência encarnada, que provém do corpo e é por ele constituída; a consciência que se faz por meio dos sentidos e das sensações, que existe porque existe um corpo sensível e ele está posto em relação com outros corpos.

A comunicação do corpo com outros sujeitos e por conseguinte com outros corpos pressupõe a incorporação do outro no sentido de abrir seu corpo a ele, de aprendê-lo afetivamente e é isso que segundo Almeida (2013) que será a base da Estruturação do Self que será buscado por Clark rumo ao cerne do sujeito, buscando outro corpo, escondido sob a pele, impregnado na carne que vive no mundo protegendo sua identidade sob uma máscara, mas que ao serem colocados com outros corpos trazem à tona uma memória afetiva, a qual não se manifestaria pela palavra. “Trata-se de compreender as necessidades fundamentais do sujeito e responder a elas através do contato com o corpo e não da interpretação analítica clássica. Isto implica evidentemente num engajamento afetivo do mediador. (CLARK, 1980, p. 52 *apud* ALMEIDA, 2013, p. 153).

1.2 COMO SURGE A ESTRUTURAÇÃO DO SELF?

Em primeiro lugar é preciso compreender que Lygia Clark é uma artista plástica que chegou a uma concepção de arte em que a artista participa da obra que é composta também

com as sensações corporais dos sujeitos que experimentam com ela, não sendo, portanto, uma obra de arte estanque com a proposta de ser acabada e com isso contemplada em algum museu.

A Estruturação do Self não é uma obra de arte material, criada para contemplação, assim como os objetos usados na prática não devem ser raptados do espólio da artista e exibidos a espectadores de museu por conta de suas características plásticas. A “estética do belo”, aquela estética tradicional que predominou ao menos até o Modernismo e que ainda hoje seduz com seu canto de sereia, não condiz com a justa apreensão da obra. (ALMEIDA, 2013, p. 38)

No entanto para que a artista chegasse a esta concepção de arte foram necessários pelo menos “três anos de gestação”, segundo Suely Rolnik (1997), constituindo-se na última proposta estética de Clark que deliberadamente viria como portadora de efeitos terapêuticos, mas que primeiro passou por um caminho de investigação em que, pode-se dizer assim, os Objetos Relacionais, que ainda não tinham esse nome antes de 1976, ano que de acordo com Rolnik, inaugura-se a Estruturação do Self, viriam a ser experimentados isolados em cada experiência.

1.3 O DISCURSO DE LYGIA CLARK SOBRE A ESTRUTURAÇÃO DO SELF

Clark (1980) descreve o processo de Estruturação do Self minuciosamente falando de como procura acomodar o indivíduo, submetido à experiência com o que ela chama de Objetos Relacionais - estruturas elaboradas pela própria artista que tem como função ocupar todos os espaços do corpo do indivíduo com objetos de diversas texturas e densidades ao mesmo tempo em que vai massageando longamente e lentamente todos os espaços que sente estarem vazios.

A pessoa deita-se sumariamente vestida sobre um grande colchão de plástico recheado de isopor, coberto por um lençol solto. Com seu peso a pessoa já abre sulcos no colchão dentro dos quais seu corpo se acomoda. Massageio longamente a cabeça e a comprimo com as mãos. Pego com as mãos todo o corpo, junto as articulações docemente com firmeza, o que dá a muitos a sensação de -colar ou -soldar pedaços do corpo. Para outros o toque tem o poder de - fechar os - buracos do corpo ou desloca-los para outras áreas. Trabalho o corpo inteiro com as - almofadas leves, friccionando longamente a planta dos pés e a palma das mãos. Coloco numa das mãos do sujeito uma pedrinha envolta num saquinho de textura macia (dos quais são utilizados para vender legumes). (CLARK, 1980, p. 51 apud ALMEIDA, 2013, p. 73).

A partir dos estudos de Almeida (2013) é possível verificar que o que Lygia Clark pretende com a Estruturação Self é estabelecer uma profunda reflexão a partir da Memória Corporal e com isso uma conscientização do corpo pelo próprio indivíduo que é submetido à experiência, mas que o artista/terapeuta não deve deixar de participar atentamente do

processo, tendo com isso um papel preponderante na coordenação do mesmo já que deverá está atento à necessidade de estimular o corpo suprimindo os *buracos* no corpo do indivíduo, expressão esta utilizada pela autora para designar os espaços vazios do corpo que seriam os lugares em que não está havendo contato com nenhum corpo exterior ao indivíduo.

Um dos elementos utilizados nesse processo é uma pedrinha colocada envolta num saquinho de textura macia que segundo a autora é fundamental porque é vivida como um objeto concreto que não é nem o sujeito e nem o mediador da experiência e por está posicionado fora desta relação é chamada de *Prova da Realidade* ou *Prova do Real*⁴.

A experiência com o Objeto Relacional é concluída quando é dado ao participante, após ter se levantado e espreguiçado lentamente, sacos plásticos cheios de ar para que seja manipulado ou eventualmente arrebentado enquanto é lhe feita massagem na cabeça para segundo Clark criar condições favoráveis ao *acting-out*, encorajando assim com que o indivíduo não se veja como culpado, mas que se sinta responsável pela atitude de manusear o Objeto que é tido como finalização da experiência, pois a manipulação e/ou estouro do saco plástico tem um significado simbólico para a autora.

Trata-se de vivenciar a - ambivalência - em relação ao objeto. Na destruição o - objeto relacional é um receptáculo para receber os ataques do sujeito, não como um objeto, mesmo parcial, mas ainda na indiferenciação: os dois corpos são como vasos comunicantes, continente em que a criança não diferencia o que é ela e o que é o objeto. (CLARK, 1980, p, 52 *apud* ALMEIDA, 2013, p. 74).

Durante todo o processo não há verbalização dos sentimentos, ficando os diálogos restritos ao corpo do indivíduo que ao sentir passa pelo segundo momento de conscientização corporal designado por Clark como o momento em que o corpo passa a ter a consciência de outros corpos que com ele mantém contato, sendo o silêncio fundamental neste momento da experimentação, apenas após o processo é que quem quiser pode expressar verbalmente o que sentiu a partir do contato com os Objetos.

1.4 A ESTRUTURAÇÃO DO SELF NA VISÃO DE LULA WANDERLEY

Seguindo os caminhos iniciados por Lygia Clark, o artista visual, terapeuta e pesquisador, Lula Wanderley (2002), procurou utilizar o Objeto Relacional de forma sistematizada, voltada para uma proposta terapêutica em que a realiza seguindo os passos

⁴ A pedra da Prova do real era usada das mais diversas maneiras: com ou sem rede, uma ou duas pedras, uma em cada mão ou as duas numa só mão, ou ainda uma dentro da mão e outra sobre ela. Por fim, havia um outro uso da “pedra na mão”, em que o seixo era colocado entre a mão da artista e a de seu cliente, que Lygia qualificava de Ponte – designando o vínculo entre ambos que o seixo permitia estabelecer, o qual permaneceria na memória do corpo uma vez retirada a pedra.

estabelecidos por Clark na Estruturação do Self.

Nessa proposta de continuação, a experiência tem finalidade terapêutica seguindo os passos mesmo de uma consulta em que ao final acontece uma conversa com o paciente, mas aqui também o silêncio é muito valorizado durante toda a relação de mediação em que o terapeuta massageia o paciente procurando ocupar os espaços vazios do corpo dele com o passar os objetos de diferentes texturas ou massageando lentamente, aplicando uma força que sente ser necessário para o corpo envolvido, fazendo isso de maneira cronometrada, sendo que a finalização e o retorno do sujeito da experiência também se dá com a utilização dos sacos plásticos cheios de ar.

Toco o corpo da pessoa com os Objetos Relacionais, em uma espécie de massagem, para depois deixa-los por sobre o corpo, envolvendo-o. Essa etapa em que os Objetos permanecem estáticos sobre o corpo é a mais longa (cerca de 40 minutos). É quando o Objeto Relacional torna-se mais forte em sua linguagem, sem a presença do toque do mediador-terapeuta, que apenas espera. (Lula Wanderley, 2002 p. 42 *apud* ALMEIDA, 2013, p. 76).

Almeida (2013) nos traz a reflexão de que pode haver um sentido ambíguo no que diz respeito à Estruturação do Self utilizada na clínica tal qual a experiência do ateliê, ao mesmo tempo em que não pode haver sentidos distintos sobre a sua representação ou sensação para quem está sendo submetido aos Objetos Relacionais uma vez que o contexto pode transformar aquilo que engloba e nesse sentido as características, forças, potências e devires da proposta são diferentes quando é realizada no ateliê ou na instituição psiquiátrica.

Não só por conta da ressignificação do método, mas também porque o público é outro, mas aí também não se descarta a possibilidade de ambiguidade por trazer no bojo da experiência todas as matrizes utilizadas por Clark, mesmo que a experiência esteja acontecendo em outro contexto, pois o produto constitui a própria obra, entendendo-a como uma proposição de que ela não se resume nos objetos e nem à prática e sim carrega consigo uma potência inesgotável que deve revelar novos significados a partir das subjetividades dos envolvidos.

1.5 A ESTRUTURAÇÃO DO SELF SEGUNDO SUELY ROLNIK

Após quase 20 anos de investigação por Lygia Clark, foi possível problematizar o tradicionalismo das artes plásticas, tais como; “pintura e escultura”, com uma proposta que rompia as barreiras da delimitação da época a qual a mesma se encontrava. Com sua descoberta foi possível entrar em um espaço nunca estudado. Foram três anos de pura dedicação e experimentando objetos com os receptores. A primeira proposta foi a *Pedra e ar*

(1966), primeira experiência de uma série de outras, Lygia deu o nome de “Nostalgia do Corpo”. Além de “Nostalgia do Corpo - 1966” foi possível desencadear mais quatro séries resgatando os últimos 23 (vinte e três) anos de trabalho de Lygia Clark, as quais foram “A Casa é o Corpo – 1967-1969), “Corpo é a Casa – 1968-1970”, “Corpo Coletivo – 1972-1975” e essa última renomeada de “Fantasmática do Corpo – 1974”, que foi permitido dar ao corpo gradativamente a este largo território que a mesma construiu de forma determinada até os seus últimos dias de vida, assim alcançando a “Estruturação do Self”. A “Estruturação do Self” constitui uma proposta de Lygia com possibilidade de efeitos terapêuticos.

“Objeto Relacional” é nomenclatura atribuída pela artista a todos os objetos usados em suas experiências de “Estruturação do Self”, que perpassam pelo trabalho em que o receptor está envolvido sintetizando a experiência corporal. Dessa forma há uma relação direta entre o sujeito receptor e a artista. Certos objetos recebem nomenclatura específica, por exemplo: “o Grande Colchão, almofadão de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, sobre o qual o cliente permanecia deitado durante toda a sessão” (Rolnik, 1980 *apud* ALMEIDA, 2013, p 78).

Outros objetos não tinham nome assim como também mudavam de função de acordo com o uso. Os objetos eram construídos pela própria autora, e durante o percurso foram improvisando de acordo com o uso no processo, tendo como base os seus trabalhos anteriores. A artista usava desde saquinhos plásticos de supermercados a conchas, assim também como isopor, pedra, areia, borracha, seixo entre outros. Frisando que o seixo era usado nas mãos dos “clientes” para a *Prova do real* e era usado de diversas maneiras, a qual permitia estabelecer uma relação direta entre a artista e seu “cliente”. Novos objetos sempre eram inventados, reinventados e incorporados nos exercícios, durante toda a descoberta da Estruturação do Self.

CAPÍTULO 2: A URGÊNCIA DE UMA PEDAGOGIA TEATRAL A PARTIR DA PERSPECTIVA DO CUIDADO DE SI SOB A ÓTICA DE GILBERTO ICLE

Icle (2009) nos traz a reflexão para a necessidade urgente de se pensar a Pedagogia Teatral como cuidado de si a partir do envolvimento em práticas teatrais que não tenham como fim o espetáculo e sim o teatro como um fim em si mesmo numa perspectiva de instigar as pessoas, submetidas às suas práticas, a terem consciência de seus corpos e

consciência das potencialidades que seu corpo em relação a outros corpos pode ter.

Ele busca na origem da Pedagogia Teatral, que segundo ele pode ter tido início com Stanislavski⁵, o processo que fez do teatro uma urgência para as práticas sociais de humanização, pois segundo ele, foi mostrado por diferentes formas que, ensinar teatro proporciona o desenvolvimento de aspectos humanos múltiplos e por esse motivo o teatro tem se apresentado, na forma pedagógica, em ambientes tão diferentes como empresas, igrejas, associações, ONGs, escolas, presídios, hospitais; reforçando ainda mais a concepção de que a forma privilegiada de sua presença nestes lugares, com objetivos/finalidades de humanização, pode contribuir para que as pessoas passem a ter consciência de suas reais necessidades de mudanças pessoais.

Para tanto, pergunto: como foi possível que o teatro se desprendesse dos círculos estritamente profissionais para ser desenvolvido como uma prática de si sobre si? Que condições possibilitaram entender o teatro para além do espetáculo e seu processo como terreno para uma “humanização”, para uma educação do sujeito, na qual as práticas artísticas do teatro exercem instrumental para melhorar a vida? Como foi possível nos tornarmos sujeitos de uma verdade que pensa o teatro como campo de desenvolvimento humano, como terreno no qual os humanos se tornam sujeitos de seu corpo, de seus afetos e de sua reflexão? (ICLE, 2009, pg. 2)

Os Parâmetros Curriculares Nacionais - Artes também se apresentam em conformidade com a proposição de Icle quanto à finalidade do ensino do teatro quando justificam o ensino do teatro no ensino fundamental como uma experiência que amplia a capacidade de dialogar, a negociação, a tolerância e a convivência com a ambiguidade (Parâmetros curriculares nacionais: arte /Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC /SEF, 1998)

Nos PCN's Ensino Médio também há harmonia de pensamento no que corresponde ao ensino do teatro na escola que não deve restringir-se ao ensino estático da história, dos estilos ou da linguagem em separado da prática, devendo-se valorizar a possibilidade de convivência com o outro.

Na cultura do ensinar e aprender teatro, o que mais importa não são os procedimentos estáticos, a fixação na história, nos estilos ou nos elementos da linguagem em separado, mas sim a capacidade de exercer um diálogo de outranatureza em sala de aula, de conhecer a si e ao outro, de conviver com o diverso e com a ambiguidade, processo no qual o jogo teatral é concebido como uma estratégia construtiva, na acepção piagetiana, que, pelo trabalho pedagógico, evolui da brincadeira e do faz-de-conta à apropriação do conhecimento

⁵ Moscou, 7 de agosto de 1938), mais conhecido por **Constantin Stanislavski**, foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e século XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes, onde reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios. Embora pensadas para o teatro, suas proposições cênicas são largamente utilizadas por artistas de cinema e televisão.

cênico (KOUDELA, 1998 *apud* Linguagens, códigos e suas tecnologias / Secretaria de Educação Básica. – Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006. p. 239 (Orientações curriculares para o ensino médio; volume 1), p. 190).

Na busca por fundamentar teoricamente o conceito de “cuidado de si” como proposição para uma Pedagogia Teatral que almeja para a sociedade contemporânea, Icle o faz a partir das pesquisas de Foucault sobre o “cuidado de si” na Idade Antiga, com o intuito de entender qual o sentido dado para esse conceito, também procura explicar em que sentido surge o termo Pedagogia Teatral, qual o sentido que tinha para a época a partir de Stanislavski e que sentido deve ter para a atualidade.

Para efeito didático, objetivando explicar melhor as diversas concepções que o termo “Cuidado de si” e “Pedagogia Teatral” ganham no decorrer da história e do lugar em que é utilizado, o capítulo será dividido em três tópicos. O primeiro que apresentará como era concebido o conceito de “cuidado de si” na Idade Antiga a partir da pesquisa de Foucault, o segundo que nos remete ao entendimento de como foi primeiramente concebido o conceito de “Pedagogia Teatral” a partir de Stanislavski e com que finalidade foi pensado e o terceiro que demonstra a intenção de Icle ao falar do “cuidado de si”, que sentido e que finalidade pretende dar para este conceito na contemporaneidade.

2.1 O CUIDADO DE SI NA ANTIGUIDADE A PARTIR DE FOUCAULT NA PERSPECTIVA DE ICLE

As pesquisas realizadas por Gilberto Icle(2009) apontam para a ideia de cuidado como uma noção que foi estudada de forma minuciosa por Foucault(1997) demonstrada através de inúmeros exemplos, como o princípio de *Epimeleia heautou* (ocupar-se de si) vai se obscurecendo pelo princípio do *Gnôthi seauton* (conhecer a si), embora a última tenha sido frequentemente associada à primeira (FOUCAULT, 1997, p.119 *apud* ICLE, 2009 p. 5).

Foucault(1997) analisa diversos textos, do “Alcebiades” de Platão, tido por muitos historiadores e filósofo como sendo de pouco valor científico, até os livros de Gregório de Nícia, oito séculos mais tarde, desenvolvendo e demonstrando como o cuidar de si constituía na Antiguidade não só um princípio, mas uma prática ordinária do cotidiano, algo cultural mesmo. Essa prática, de forma explícita ou difusa, constituía uma atitude geral; uma forma de atenção, uma visão; e, implicava em ações de si para consigo mesmo (FOUCAULT, 2004, p.14 *apud* ICLE, 2009 p. 6).

Foucault(1997) para falar do cuidado de si na antiguidade o faz problematizando a partir do que classifica como três grandes momentos: o primeiro que é nomeado como

“Socrático-platônico”, o segundo que denomina de “Idade de ouro do cuidado de si” e por fim o que acontece na “Passagem do século IV ao V”.

2.1.1 O Período Socrático-platônico

Foucault(1997) usa o Alcebiades como marco para que possa confrontar com outras ideias de “cuidado de si” oriundas de textos posteriores a esse que têm mais respaldo científico.

No livro de Platão, o Alcebiades, se recomendava ocupar-se de si como uma atitude da juventude, um cuidado que relacionasse esta faixa etária como uma fase fundamental para que o indivíduo se cuidasse porque aos cinquenta anos poderia ser tarde demais, confronta essa ideia com ideias do cuidado de si durante toda a vida a partir de textos posteriores.

O cuidado de si aqui era concebido como uma prerrogativa apenas dos jovens atenienses da aristocracia que estavam destinados a exercer o poder na sociedade, a concepção de cuidado aqui era como uma espécie de preparação para que o indivíduo, quando viesse a assumir o poder para o qual já estava destinado, estivesse preparado. Nesse caso, o objetivo do cuidado de si era o sujeito com a finalidade de governar.

2.1.2 A Idade de ouro do cuidado de si

Esse segundo momento estava relacionado à fase adulta do indivíduo que implicava numa transformação que viria por intermédio de uma ação pedagógica em que deveria esforçar-se para se tornar melhor para si mesmo sem que, nesse caso, tivesse como finalidade o estar apto para exercer algum cargo ou exercer o poder na sociedade. Nesse sentido buscava-se ter uma vida mais saudável que acabava por remeter ao terceiro momento que era quando haveria a necessidade de um mestre que o ensinasse como cuidar de si.

2.1.3 A passagem do século IV ao V

Neste período o indivíduo integrava-se a um todo social, havendo a necessidade de um mestre que o ajudasse no cuidado consigo, estendendo esse cuidado para a forma como deveria se portar diante das múltiplas relações sociais que viria a vivenciar na sociedade.

A partir desse conjunto de expressões, Foucault trabalhou a generalização do cuidado

de si, circunscrevendo o princípio da coextensividade à totalidade da existência. Nesse sentido, ele mostra o cuidado de si como uma explosão de práticas e sua transformação em uma prática autônoma, auto finalizada e plural. Isso ocorre 1) pela generalização na vida do indivíduo; e 2) pela extensão do cuidado de si a todos os indivíduos, embora com restrições. (ICLE, 2009 p.8)

2.2 PEDAGOGIA TEATRAL A PARTIR DOS TRABALHOS DE STANISLAVSKI SOB O PONTO DE VISTA DE GILBERTO ICLE

Segundo Icle(2009), o diretor russo Constantin Stanislavski (Moscou, 1863-1938) parece inaugurar o processo do ator sujeito que vai para além do ator, perpassando por sua necessidade de cuidar de si, se auto avaliando de forma crítica, cobrando-se sempre para está apto a não meramente reproduzir um personagem, mas criar personagens, livrando-se da cristalização de velhos paradigmas de encenação que restringiam o ator à mera reprodução de um personagem pronto.

A proposta de formação de ator segundo a Pedagogia Teatral na perspectiva de Stanislavski consiste na atenção a si, ao seu próprio corpo, ao seu universo interior, à disciplina, ao companheiro, ao conjunto da obra teatral, implicando dessa forma numa transformação de si com a finalidade de melhor exercitar a função de ator, tendo por trás desse ator um ser humano e com isso possibilitando que técnicas, utilizadas para a formação do ator, pudessem ser utilizadas com outros objetivos que não fossem apenas a preparação do ator com fins de construção de um espetáculo, mas que contribuíssem para a atenção a questões relacionadas ao corpo de não atores com finalidades éticas-morais.

Assim, um aspecto importante, poderia estar circunscrito na indagação sobre a generalização da Pedagogia Teatral. Em sua origem, a Pedagogia Teatral ocupa-se em educar o ator com finalidade artística, para melhor desempenhar suas funções no espetáculo. Entretanto, no decorrer do século XX a Pedagogia Teatral irá se generalizar para outros contextos que vão além da companhia teatral e se converterá numa empreitada pelo ser humano, para além do ator. (ICLE, 2009, p. 2)

Apesar da preocupação de Stanislavski está voltada para a formação do ator, a grandiosidade, que buscava para o trabalho desse profissional em cena, exigia uma forte disciplina, um trabalho sobre si mesmo, um trabalho com objetivo artístico, mas que não podia estar separado dos modos de existência do homem/ator de sua própria vida.

2.3 O SENTIDO E A FINALIDADE DO CUIDADO DE SI BUSCADO POR ICLE

A finalidade de Icle quando se propõe a fazer um mergulho na história atrás do conceito de cuidar de si não visa encontrar uma verdade estanque paralisada na história, muito

menos buscar uma solução de continuidade; mas chamar a atenção para a necessidade de uma Pedagogia Teatral a partir da necessidade do cuidado de si para a sociedade contemporânea.

Em sua tentativa de procurar entender a necessidade do “cuidar de si” atualmente, Icle nos remete a diversas indagações do que seria isso a partir do ponto de vista conceitual, se existe ou existiria uma cultura de “cuidar de si”, se é realmente uma arte da existência na pretensão de tornar o ser humano melhor tal qual o discurso da Pedagogia Teatral professava e se há alguma relação com ela a partir da concepção de Stanislavski, tendo-se esse autor como uma possível fonte de onde o termo originariamente poderia ter sido criado.

Parece sedutor que esse conjunto de questões possa encontrar na análise do trabalho de Stanislavski indícios para sua problematização. Reconhecer como marco histórico o trabalho, as práticas e, sobretudo, os escritos deixados pelo diretor russo, constituem não somente um caminho possível como uma necessidade para a compreensão – ainda que parcial – das questões relativas à Pedagogia Teatral contemporânea. (ICLE, 2009, p. 2)

Para tanto nos lança os questionamentos de, a partir de quando se foi possível pensar o teatro despreendendo-o dos círculos estritamente profissionais para ser desenvolvido como uma prática de si sobre si? Que condições possibilitaram entender o teatro para além do espetáculo e seu processo como terreno para uma “humanização”, para uma educação do sujeito, na qual as práticas artísticas do teatro exercem instrumental para melhorar a vida? Como foi possível nos tornarmos sujeitos de uma verdade que pensa o teatro como campo de desenvolvimento humano, como terreno no qual os humanos se tornam sujeitos de seu corpo, de seus afetos e de sua reflexão? (ICLE, 2009)

Esse conjunto de questões, segundo Icle, encontra na análise do trabalho de Stanislavski, indícios para sua problematização a partir do momento que reconhece como marco histórico o trabalho, as práticas e, sobretudo, os escritos deixados por ele como um caminho possível para a compreensão, ainda que parcial, das questões relativas à Pedagogia Teatral contemporânea, reconhecendo nesta caminhada, rumo a uma defesa da necessidade da Pedagogia Teatral numa perspectiva do cuidar de si, alguns elementos comuns que o faz pensar uma relação ética e estética de si para consigo na contemporaneidade, valendo-se também da pesquisa desenvolvida por Foucault sobre o cuidar de si na Antiguidade.

Os ecos do cuidado de si na Antiguidade nos dá uma noção ética das artes da existência como uma cultura de si sobre si, mas que longe de ser um exercício narcisista consiste numa prática social para melhor viver. Fazer da vida uma obra de arte implica uma ética, uma cultura que se impõe a nós como um imperativo. (ICLE, 2009)

Da Pedagogia Teatral a partir de Stanislavski com a intenção de melhorar a eficiência da atuação no seio dos espaços criativos e inventivos do teatro no século XX, Icle percebe que outros significados o termo Pedagogia Teatral passa a ter que vão para além do teatro, figurando como urgência de humanização dos sujeitos na vida contemporânea, por intermédio das práticas teatrais com finalidades pedagógicas.

Percebe-se aí então uma inversão do termo a partir de sua origem que era voltada para aprimorar o trabalho do ator, mas que talvez já estivesse sido contemplado por Stanislavski quando pensava numa formação para o ator que, ao mesmo tempo que lhe servisse profissionalmente, também pudesse lhe servir para a vida em sociedade.

Essa condição diz respeito, para ele, a uma postura, a um comportamento, a uma disciplina, a um exercício constante sobre si. E qual o si que interessa a Stanislavski? Não é, certamente, o eu do personagem, tampouco o eu narcisista, mas o humano e, por conseguinte, a transformação, a mudança. O si com que se ocupa Stanislavski é o próprio ser humano se revelando para além do ator, para além da profissão. (ICLE, 2009, p. 4)

Icle ainda reforça a necessidade de que o Teatro apresenta diferença para quem o pratica e para quem apenas é espectador, não que este último não passe pela experiência estética na qual foi exposto, sendo esta uma experiência significativa que lhe permita usufruir de seu conteúdo e inclusive proporcionar-lhe algumas transformações, mas que estas transformações serão diferentes das transformações de quem está diretamente envolvido no processo criativo, jogando, atuando, brincando, interpretando, representando a outro que não a si. Neste caso a tomada de consciência, da qual o processo teatral será protagonista, será diferente.

CAPÍTULO 3: A EXPERIÊNCIA COM A ESTRUTURAÇÃO DO SELF DE CLARK E COM O CUIDADO DE SI A PARTIR DE ICLE

A primeira parte da experiência foi desenvolvida com seis alunos do curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá que estão no último semestre, alguns já atuando em sala de aula. A experiência aconteceu em uma sala de aula da UNIFAP.

Considerou-se importante utilizá-los como sujeitos da pesquisa, visto que, são docentes em formação, considerando-se portanto, pertinente que passassem pela experiência e assim pudessem perceber em seu corpo que o Teatro não deve ser visto apenas com a finalidade da construção de espetáculo, mas que também pode possibilitar um olhar para o

outro e para si numa perspectiva de cuidado.

Nesse sentido, é importante enfatizar que a finalidade do teatro na educação básica não é a formação de atores e entre seus objetivos está o reconhecimento da prática teatral como tarefa coletiva do desenvolvimento da solidariedade social (Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC / SEF, 1998.) o que pode dialogar com a proposição de Icle no que concerne à preocupação de uma Pedagogia Teatral que tenha como centro o cuidado de si.

Antes de chegarmos a pensar a experiência com alunos do curso de Teatro, pensávamos em aplicá-la a professores de escola pública, tendo o entendimento de que poderíamos ajudá-los a pensar no relacionamento interpessoal na escola, até que chegamos à conclusão de que alunos do curso de Licenciatura de Teatro que estavam no processo final de sua formação, sendo, portanto, futuros professores, poderiam ser os sujeitos ideais para a pesquisa, visto que estariam responsáveis pelo componente curricular Teatro na escola.

A segunda parte da experiência consistiu na aplicação da Estruturação do Self, de Lygia Clark, em pessoas que não tivessem nenhuma relação com o teatro ou que pelo menos não tivessem participado de teatro fazendo parte de algum espetáculo ou mesmo de alguma oficina com jogos e exercícios teatrais, sendo o seu contato com o teatro apenas como espectadores, o que segundo Icle (2009), não é a mesma coisa.

Diz-se que o teatro tem o “poder” de transformar aqueles que dele fazem sua prática – muito mais do que aqueles que o tomam como espectadores. Não que a experiência estética, a fruição das obras teatrais, o deleite que elas proporcionam não seja por si só uma experiência suficientemente significativa para muitos espectadores e capaz, ainda, de promover certas transformações em alguns indivíduos, além é claro de suas funções sociais. No entanto, quando se diz sobre a transformação, a tomada de consciência ou a necessária conversão a si de que o processo teatral é protagonista, fala-se do ponto de vista do praticante, do jogador, do atador, daquele que personifica, brinca, joga, interpreta, atua, representa a outro que não a si, encontra-se num estado de presença, de espetacularidade, de performance. (ICLE, 2009, p. 11/12)

Considerou-se importante aqui também realizar a experiência exatamente para que se pudesse confrontar as observações, já que na primeira parte da pesquisa os participantes poderiam ter uma reação já esperada por estarem numa condição de alunos do curso de Licenciatura em Teatro e com isso terem algum conhecimento na área.

3.1 EXPERIÊNCIA REALIZADA COM ALUNOS DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ

Levando a proposta para a turma, um dia antes de aplicar a pesquisa, orientamo-los de que pretendíamos fazer uma experiência corporal com a turma e que não seriam obrigados a participar, mas caso participassem deveriam vir com pouca roupa. Falou-se que a experiência seria filmada para que se pudesse ter um registro que ajudasse na análise dos dados observados.

A turma é composta por 14 alunos, entre eles os próprios propositores da investigação, contudo, apenas 06 do total se propuseram a participar da experiência, sendo que apenas cinco passaram pela experiência da Estruturação do Self, pois um dos participantes não estava vestido adequadamente à proposta.



Figura 1 - Utilização do creme hidratante como um Objeto Relacional
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

No dia da experiência, iniciamos deixando os participantes à vontade para que fizessem um alongamento e depois passamos para uma caminhada pelo espaço finalizando com eles em um círculo onde se iniciou uma massagem entre os participantes que ao mesmo tempo em que faziam a massagem em alguém também recebiam. Resolveu-se incluir na experiência um creme hidratante, colocando uma porção na mão de cada um deles e pedindo para que passassem um no outro, ainda na formação circular.

Em seguida, já com a estrutura organizada que consistia em um tapete com almofadas disposto no centro da sala e com os “Objetos Relacionais” ao lado, foi feito um círculo com os participantes, solicitando alguém para que iniciasse a experiência, viesse e deitasse no tapete, tendo um travesseiro embaixo de sua cabeça que poderia deixá-lo o mais confortável possível.



Figura 2 - Participantes em círculo para iniciar a experiência com a Estruturação do Self
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

Clark(1980) nos fala que não há um limite para quantos “Objetos Relacionais” existam, deixando uma abertura para que haja a criação de infinitos objetos que só terão sentido na relação com o sujeito:

O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é algo da carga afetiva agressiva ou passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. (CLARK, 1980, p. 49 *apud* ALMEIDA, 2013, p. 44)

Nesse sentido construímos os objetos que utilizamos na experimentação considerando sempre o equilíbrio de peso, de textura, de temperatura a partir de matérias que dispúnhamos como uma pedra bruta ao lado de uma esponja, pedras de seixo ao lado de miniaturas plásticas de brinquedo, correntes junto com plumas, caroços secos de açaí, saco com água, luva áspera, parafusos, miçangas. Todos envoltos em sacolas plásticas.



Figura 3 - Objetos Relacionais utilizados na experiência
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

Iniciou-se o trabalho com a Memória Corporal, massageando longamente cada participante primeiramente na cabeça, comprimindo-a e depois procurando atingir todas as articulações, passando os objetos vagarosamente por todo o corpo, procurando explorar todas as suas partes para que não ficasse nenhum espaço vazio e depois soprávamos por sobre as partes que ficavam descobertas com um cano de papel alumínio, após isso cobríamos com um lençol de algodão e deixávamos por algum tempo até que tirávamos o lençol puxando-o delicadamente por sobre o corpo e íamos retirando cada objeto sem pressa até que deixávamos o participante sem nenhum objeto por sobre o corpo, fazíamos uma massagem levemente em sua cabeça e o convidávamos a levantar. Só após termos feito a experiência com todos os cinco participantes foi que sentamos para ouvir as sensações de cada um.



Figura 4 - Início da experimentação com massagem
Fonte: Arquivo dos pesquisadores



Figura 5 - Objetos Relacionais sendo passados pelo corpo do participante
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

O primeiro participante a passar pela experiência não tinha a mínima ideia do que seria feito, antes de passar pela experiência havia visto os objetos dispostos pela sala e quando os sentia pelo corpo tentava adivinhar o que era e alguns não tinha a mínima ideia do que seriam.

Associou o som binaural, som que foi usado durante a experiência, ao ruído de uma máquina de cortar cabelo, chegando a sentir que lhe caía cabelo sobre o corpo, (muito cabelo), pensando que estávamos jogando cabelo de outra pessoa em seu corpo. Demonstrou repulsa ao achar que poderia cair cabelo em seu corpo.

(...) teve uma hora que no som (som binaural) fez o barulho tipo de uma máquina vvvvvvvv tipo máquina de cortar cabelo e aí começou a cair cabelo em mim assim e muito cabelo eu meu Deus será que eles pegaram esse cabelo de onde na minha cabeça (rsrsr) (...) será que eles estão jogando cabelo em mim, mas que nojo meu Deus de quem é esse cabelo em mim...
(PARTICIPANTE 1)

Sentiu a água como uma sensação boa sobre o corpo e, pelo fato de ela ser gelada, gostaria de tê-la sentido no rosto também; sentiu algo lhe atracar na perna querendo descobrir o que era; sentiu a aspereza e depois descobriu que era de uma luva de pano.

Considerou a experiência maravilhosa, sentia-se como se estivesse anestesiado ou sob efeito de algum agente alucinógeno ao final, quando achava que a experiência estava chegando ao fim, no momento em que foi coberto por um lençol que fazia parte da experiência, lhe veio a sensação de quando vai dormir e ao mesmo tempo, por ter vários objetos em contato com o seu corpo, também lhe veio a sensação de ser enterrado com várias coisas lhe pesando sobre o corpo. Não sentiu medo, sentiu apenas a sensação de está sendo enterrado e na hora em que o lençol foi retirado teve uma sensação que não soube explicar, ao

sentir a bainha do lençol roçar-lhe o corpo, sentiu leveza e quando os “objetos” foram todos retirados teve a sensação de que alguns ainda permaneciam sobre o seu corpo.

Achou que a sua experiência foi diferente das demais por ele ter sido o primeiro e sentiu que foi pego de surpresa. Sentiu falta de objetos na região da genitália; gostou do sopro quente e frio.



Figura 6 - O participante recebendo o sopro quente por meio de um canudo de papelão
Fonte: Arquivo dos pesquisadores



Figura 7 - Participante com os Objetos Relacionais por sobre o seu corpo coberto pelo lençol
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

Ao ser questionado sobre o fato de algum objeto ter reforçado um incômodo corporal, o participante relatou que houve uma hora em que teve a sensação de que sua costela iria sair do lugar, e relatou ainda que sentiu a necessidade de ter o objeto que continha água dentro ser colocado nessa região, suprimindo assim a ausência da costela. Neste momento refletimos acerca da possibilidade de algum dos objetos trabalhados ter acionado alguma memória de seu corpo.

(...) eu tenho um problema aqui na costela, isso é psicológico, eu tenho certeza que isso é psicológico, eu só posso dormir se eu tiver com o meu braço aqui (na costela) ou alguma coisa aqui assim apoiando tipo se eu lembrar, eu posso tá aqui, enquanto eu não tô lembrando, se eu lembrar, caramba lembrei, eu tenho que fazer isso aqui (apoiar a costela em algo) (PARTICIPANTE 1)

A segunda participante achou a experiência, marcante. Manteve-se concentrada durante toda a experiência, disse que a princípio sentiu nojo quando, antes de realizar a experiência, percebeu que o propositos da experiência, devido ao calor do lugar, estava suando e algumas gotas caíam sobre o corpo dos participantes, mas na conversa que se teve ao final, entendeu-se que mesmo o suor poderia ser visto como um “Objeto Relacional”, pois de certa forma acabaria despertando uma memória no corpo.

Quando sentiu a água passar em seu corpo e percebeu cair o suor, pensou que o saco de água havia furado. Até que percebeu que era suor e sentiu nojo. Em outro momento a participante sentiu o desejo de retirar a roupa, contudo não realizou o ato. Quanto aos sons que eram emitidos, som binaural, teve por diversas vezes arrepios. Algumas sensações foram despertadas, como por exemplo, algo próximo ao medo, quando teve o plástico sobre o seu pescoço.



Figura 8 - Objeto Relacional, saco com água passando pelo corpo da participante
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

Ao ser questionada sobre a sensação que teve de medo, tendo como estímulo a percepção daquilo como algum tipo de despertar de memórias corporais esquecidas, se foi alguma memória que acessou ou se era uma questão corpórea sua, respondeu que não sabia, mas que apenas não gostava de nada no pescoço e que o objeto não reforçou e nem curou esta aversão, mas a ajudou a lidar de forma racional com o medo que sentia.

A terceira participante a passar pela experiência sentiu-se nua quando os objetos foram retirados, mais exposta talvez.

Sentiu a falta da água que já estava esperando por ver em seus colegas. Pelo fato da mesma relatar uma sensibilidade muito aflorada no que diz respeito ao seu corpo, falou que tudo que começava a tocá-la fazia com que se arrepiasse toda.

Relatou que sentia uma sensação agradável quando os estímulos aconteciam e que percebia seu corpo quente ao deixar de ser tocado. Sentiu falta de estímulos no rosto porque acredita que quando mexe com o rosto causa um relaxamento maior, principalmente quando se trata da água pela sensação fria e relaxante que ela lhe proporciona.

Gostou quando os objetos foram sendo retirados porque acontecia como que cumprindo um ritual, não eram retirados de forma brusca, causando assim uma sensação reconfortante. Resumiu a experiência como sendo muito interessante e anestésica porque proporciona um profundo relaxamento.

A participante 4 afirmou que já tinha feito alguns exercícios parecidos, mas que toda vez que faz este tipo de exercício o sente como um elemento novo que sente em seu corpo, gostaria de ter sido a primeira, mas sentiu-se meio travada.

Cada vez que sente um objeto passar por seu corpo procura dar forma para ele, pensando como alguma outra coisa que despertar-lhe a sensação naquele momento, percebendo que tipo de relação aquele contato com o objeto traz para si.

Ao sentir um dos objetos passar perto de seu nariz, lembrou-se de quando era criança e que havia inalado uma pluma tendo que ir ao hospital para retirar e que para ela foi uma sensação muito ruim. No momento da experiência pedia em seus pensamentos para que fosse logo retirada de cima de seu corpo.

Quanto ao suor, aguentou quando sentiu lhe cair no rosto, tendo a sensação de nojo, mas procurou sempre ter uma reação de momento e quando sentiu a luva, ficou toda

arrepiada, tendo aquela sensação áspera que associou a quando se risca num quadro negro e que para alguns é uma sensação de incômodo. A aspereza da luva e o contato com a pluma foi o que mais lhe deu incômodo. O resto da experiência para ela foi totalmente relaxante. Por fim, ressaltou o prazer proporcionado pela sensação gelada da água no meio das pernas.

Eu tive um problema com aquele é... um negocinho ali do pescoço é, é... um... tipo uma pluma, uma plumazinha, quando ele, quando ele passou isso, ele tava aqui (mostrando pra uma parte de seu corpo) ele foi levando, ele veio pra perto do meu nariz, ele ficou bem aqui (apontando para o nariz), quando eu era criança eu inalei um negócio desse aí e tive que ir ao hospital tirar e foi um momento muito ruim (...) se ele não tirasse logo eu tinha metido a mão e tirado. (PARTICIPANTE 4)



Figura 9 - O incômodo causado pela pluma ao lembrar uma situação vivida na infância
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

O último participante afirmou que recentemente fez um trabalho no qual o diretor dizia-lhe que devia liberar a vontade que tinha de rir, não reprimindo seus impulsos e desejos. Ele relacionou este aspecto ao “Cuidar de si” de Icle.

Essa ideia o ajudou a liberar-se tanto que durante a experiência com os “Objetos Relacionais”, quando foi coberto pelo pano, sentiu o pano pesar e depois que ele foi retirado sentiu como se tivessem tirando-lhe a alma, nas suas palavras.

Ao final da experiência, estava tão concentrado que nem percebeu quando se pediu para que levantasse, apenas quando teve o apoio da mão do propositor, foi que entendeu que a

experiência tinha chegado ao fim e que podia levantar-se. Compreendeu a experiência como sendo uma forma de botar pra fora o que estava sentindo.



Figura 10 - O participante de tão concentrado não percebeu quando a experiência chegou ao fim.
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

Ao serem perguntados se sentiram melhor após terem passado pela experiência não souberam responder, falaram apenas que talvez por serem de teatro poderiam ter reações esperadas por já estarem um tanto preparados para lidar com questões corporais, o que houve discordância nesse pensamento, pois mesmo sendo de teatro alguns concordaram que ainda têm restrições com seus corpos e que são pessoas como outras quaisquer e que percebem que passar por essas experiências sempre é um grande desafio. Outros sugeriram que a experiência fosse feita com pessoas que não tivessem relação alguma com o teatro.

Ressalta-se que apesar de serem os mesmos objetos utilizados por todos os participantes, mas a sensação experimentada será sempre diferente, pois não se trata apenas de um contato físico imediato, mas de lembranças afetivas que são despertadas a partir do contato com determinado objeto sendo por isso que recebem o nome de “Objetos Relacionais” porque por si sós nada significam, só têm sentido na experiência com o sujeito.

A experiência de Lygia Clark tem fins terapêuticos, proporcionando um profundo bem estar para quem participa, mas pode desencadear também algumas “feridas corporais” que só serão possíveis de serem despertadas a partir da sensibilidade do corpo ao objeto, sendo impossíveis de serem verbalizadas, mas que nesse caso podem ser trabalhadas e até curadas.

Aflora a “memória do corpo”: não se trata de um viver virtual mas de um sentir concreto; as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo, através do “objeto relacional” ou do toque direto de minhas mãos. O “objeto relacional” em contato com o corpo, faz emergir por suas qualidades físicas a memória afetiva, trazendo experiências que o verbal não consegue detectar (CLARK, 1980, p. 55 *apud* ALMEIDA, 2013, p. 71)

A maioria dos participantes resumiu a experiência como sendo reconfortante e possibilitadora de um grande alívio, chegando mesmo a se sentirem “anestesiados” ao final do processo, mas também houve situações que foram expressas por alguns dos participantes envolvidos na experiência como sendo desencadeadoras de memórias repulsivas, como foi o caso do suor que acabou sendo entendido também como um elemento externo ao corpo e por isso também como um “Objeto relacional” por desencadear a memória do nojo por algo que não faz parte do corpo do participante, mas que em dado momento a participante mesmo reconhece que o suor faz parte da experiência.

E aí, imagina pra mim, tudo que eu me importo e é sobre as gotas de suor, elas me marcaram bastante que eu cheguei a ficar com nojo, mas não fiquei... elas começaram a fazer parte e aí quando elas começaram a cair eu fui começando a me arrepiar...então foi bem diferente o suor. (PARTICIPANTE 2)

Além do suor houve também a fobia de morrer por parte da participante 2 em relação ao saco plástico em seu pescoço, mas que possibilitou que trabalhasse essa dificuldade e a memória corporal que o plástico despertara em seu corpo conversando com o seu corpo.

(...) quando colocaram o plástico aqui eu falei pronto, vão me matar bem ai, eu não gosto de nada aqui assim (pescoço) assim, eu penso que eu vou morrer, vão me engasgar (...) nunca gostei de nada aqui, primeiro que eu não gosto de deitar com nada e jogar um negócio aqui (pescoço) a primeira coisa que eu faço é tirar. – Ao ser questionada se o Objeto ajudou a acostumar-se com a sensação ou se a ajudou a trabalhar respondeu – eu não me acostumei, mas eu trabalhei ele, é só um saco plástico em cima de ti, ele é leve, ele não vai pesar, ele não vai te matar e ninguém vai deixar eu morrer bem aqui porque tá todo mundo aqui, eu racionalizei entendeu, eu fui racionalizando as coisas, é aquela história de se tu entrar em desespero é pior. (PARTICIPANTE 2)



Figura 11 – Participante 2 racionalizou o medo que tem de algo em seu pescoço
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

Ou o medo da pluma no nariz por parte da participante 4 por ter vivido a experiência com a pluma/pena na infância.

Considerando que a experiência proporciona relaxamento e alívio para quem dela participa, acredita-se que seja possível fazer relação com a proposição de Pedagogia Teatral que tenha o “Cuidado de si” proposto por Icle como proposta para que se pense o teatro não apenas como espetáculo, mas com a perspectiva de instigar o indivíduo que dele participa, a trabalhar seu universo interior acessando assim as suas memórias corporais no sentido de tornar-se um ser humano melhor.

3.2 EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA DO CORPO NA PERSPECTIVA DO CUIDADO DE SI REALIZADA COM PESSOAS SEM NENHUMA RELAÇÃO COM O TEATRO.

Houve um contato prévio com as pessoas para que pudessemos realizar a experiência no sentido de prepará-las para que estivessem vestidas com poucas roupas, e de que precisariam concentrar-se já que se tratava de um trabalho de pesquisa e seriam necessários registros sobre as sensações experimentadas por meio do contato com os objetos trabalhados. Não houve a preocupação em explicar sobre a proposta de Lygia Clark e nem sobre o Cuidado de si na proposição de Icle, mas apenas em dizer que os objetos poderiam trazer alguma lembrança vivida.

Diferentemente de como aconteceu com a turma de teatro da UNIFAP, em que a experiência aconteceu de uma só vez com cinco participantes, neste caso específico a experiência foi realizada com uma pessoa de cada vez em dias diferentes, em um quarto ou em uma sala de aula com a presença apenas da participante e do propositor da experiência, porém com os mesmos objetos.

Os participantes foram orientados sobre a necessidade de estarem bastante concentrados, mas que se em algum momento viessem a se sentir desconfortáveis, a experiência poderia parar.

Participante 01 - Mulher, tem 47 anos, possui nível superior, tem formação superior em Pedagogia, é professora do Ensino Médio a mais de vinte anos, não tem nenhuma afinidade com teatro, gosta apenas de assistir a alguns espetáculos; Participante 02 - Mulher, tem 37 anos, possui o Ensino Superior incompleto, é recepcionista; Participante 03 - mulher, é nutricionista com curso superior, tem 50 anos.

As duas primeiras participantes ao passarem pela experiência da Estruturação do Self disseram que num primeiro momento sentiram-se inseguras e com medo, mas que aos poucos foram relaxando, conseguindo entrar num estado de profundo relaxamento ao terem os objetos passados por seus corpos, a participante 1 chegou inclusive a esquecer da “Prova do Real”, a pedra que segundo Clark é necessária para evitar que a pessoa tenha uma grande regressão:

Primeiro eu sentir medo, não estava muito segura em relação ao que tava passando pelo corpo, aos poucos eu fui relaxando mais, eu queria contar tudo o que estava passando, todos os objetos, mas chegou uma hora que eu parei, é como se me interessasse só o que estivesse passando. (PARTICIPANTE 1)

Em relação a alguns sentimentos, eu senti assim um pouco de... em um dado momento invasão, entendeu? E acho que foi devido ao medo, não sabia o que era, o que tinha colocado entre as minhas pernas, eu senti algo muito gelado, eu fiquei assustada, mas depois eu fui ficando confortável então eu acho que é só, eu não sei assim te dizer era como...era como se eu pudesse me ver em alguns momentos assim, assim é...umas luzes né devido a... tapar minha visão eu via uns, uns pontos de luz e assim, e assim, era como se eu pudesse me ver assim, não sei te explicar, (PARTICIPANTE 2)

O contato com a barriga também foi uma experiência diferente para as duas primeiras participantes, ambas sentiram incômodo ao ter os objetos passando por sua barriga, mas por diferentes motivos, vale ressaltar que a participante 2 está gestante e que isso pode ter influenciado a sua resposta:

Eu não sei, eu não gosto que ninguém toque porque dependendo do toque excita, eu não gosto, e a barriga ela dá a sensação do medo porque não é só externamente, é uma

sensação que não dá pra explicar. É como se, é quando eu estou ansiosa, dá essa sensação, então eu não gosto. E essa parte de entre os seios, eu não gosto, dá essa sensação. (PARTICIPANTE 1)

Fiquei, fiquei senti medo, houve um momento que eu senti medo, mas depois que eu sentir algo, não sei o que era, era como se fosse uma proteção, não sei algo que passou dentro da minha barriga dizendo calma “estou te protegendo”, eu senti isso sabe? Uma proteção e como se fosse, como se fosse essa, essa mão em cima da minha barriga, estou te protegendo, nada de mal vai te acontecer. (PARTICIPANTE 2)



Figura 12 – A Estruturação do Self proporcionou à participante conversar com o seu corpo trabalhando os seus medos
Fonte: Arquivo dos pesquisadores

Um dos objetos utilizados foi uma corda o que despertou memória igual em duas das participantes em relação ao medo que sentem de cobra, tendo inclusive uma das participantes parado a experiência na hora em que isso aconteceu explicando que não estava sentindo-se bem, ao ser interrogada se tinha passado por alguma experiência real com cobra disse que não, mas que ainda assim tinha fobia de cobras:

(...) foi a hora que eu tive mais medo, como se tivesse uma cobra passando por mim, aí eu tive a sensação que era uma corda, alguma coisa assim. (PARTICIPANTE 1)

(...)sentir aquilo em cima de mim como se fosse uma cobra, eu tenho fobia a cobra(...)
(PARTICIPANTE 3)



Figura 13 – O Contato com a corda trouxe a memória corporal do contato com uma cobra
 Fonte: Arquivo dos pesquisadores

Em relação ao saco com água também houve lembranças comuns em relação ao rio:

Eu lembrei de uma situação lá atrás quando a água passou, bem na beira do rio, o medo, mas eu estava lá, aí eu lembrei, lembrei de uma pessoa porque na realidade não foi a água passando no corpo, mas o barulho da água. (PARTICIPANTE 1)

(...) a única coisa que eu senti com o quando eu vi muito molhado foi quando eu ia me afogando, eu era criança no terreno né? Eu viajava muito com o papai e eu tava me afogando, que eu consegui fazer alguma relação. (PARTICIPANTE 3)

Das três participantes envolvidas na experiência, apenas a participante 3 não chegou até o fim, sentindo-se desconfortável a partir do momento que teve a sensação que a lembrou de cobra, pedindo para que a experiência fosse feita em outro momento.

É possível perceber que a partir da experiência com a Estruturação do Self proposta por Clark como uma estética que caminha para o lado terapêutico, em que a arte se faz a partir das lembranças despertadas pelos “Objetos Relacionais” conduzidos pelo artista, trazer no momento da experiência, um estado de reflexão que acontece do participante com o seu próprio corpo, trabalhando as suas emoções mesmo nos momentos em que elas lhe trazem

lembranças negativas ou medos vivenciados no próprio corpo, o que se entende como uma forma de estética que permite levar a uma consciência corporal e dessa maneira dialogar com a proposição de Icle de uma Pedagogia Teatral que instigue as pessoas a cuidarem de si, conhecendo o seu corpo e refletindo com ele e nesse caso com outros corpos.

CONCLUSÃO

A Estruturação do Self como proposta de Clark passa a dá um novo direcionamento ao trabalho do artista, no sentido de colocá-lo como um terapeuta que auxilia o indivíduo na

tarefa de se conscientizar sobre o seu próprio corpo atingindo as memórias vividas por esse corpo por meio de estímulos dos “Objetos Relacionais” que só passam a ter sentido na relação com o sujeito.

Em função disso pode haver alguma relação com a proposição de Icle no que diz respeito à finalidade do teatro com fins pedagógicos, que não deve ser entendido apenas como preparação de espetáculo ou formação de atores, mas também como forma de ajudar as pessoas a cuidarem de si no aspecto de adquirirem consciência de suas potencialidades corporais.

Em relação à experiência realizada com alunos pertencentes ao curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP e com pessoas sem nenhuma relação com o teatro, pôde-se perceber que independente de terem mais ou menos relação com o Teatro ainda assim não estão isentas de suas memórias corporais e nesse caso a experiência poderá ser desenvolvida com quaisquer pessoas.

Entendeu-se que era necessário fazer a experiência com alunos em formação para que viessem a pensar no Componente Curricular Teatro como proposta de que poderiam levar para o ensino do Teatro não apenas a preocupação de se trabalhá-lo de maneira estanque, transmitindo-se conhecimentos sobre a história do teatro ou tendo unicamente a preocupação com preparações de espetáculos, mas também de propor um trabalho voltado para o cuidado de si relacionando a ética à estética, compreendendo esse si a partir de Icle que inclui o outro da relação.

Apesar de se ter feito o trabalho na UNIFAP com vários participantes de uma só vez não se percebeu isso como empecilho para que o trabalho tivesse um melhor ou pior aproveitamento, mas que independente do lugar pôde despertar as memórias corporais em cada um dos participantes que apesar de experimentarem os mesmos objetos e terem algumas sensações comuns, tiveram outras que foram vivenciadas apenas por eles e que por meio da experiência puderam trabalhar.

Compreendeu-se que a Estruturação do Self, trabalho poético de Clark, dialogando com o Cuidado de si proposto por Icle como proposta pedagógica para o ensino do teatro, só passa a ter sentido se for pensado considerando-se a realidade da escola, as dificuldades que as pessoas ainda têm de lidar com o seu corpo e que por isso passa a ser de fundamental

importância que se leve, ainda que de forma gradativa, à escola, pois dessa forma se estar realizando um trabalho envolvendo o outro.

É preciso também considerar que a realidade do ensino do teatro na escola não possibilita tempo e nem espaço para que se possa fazer um trabalho individualizado, por isso propôs-se também para o trabalho com os “Objetos Relacionais”, a massagem e o uso do creme hidratante que são propostas de trabalho coletivo.

Compreende-se que é necessário ter um cuidado/rigor na hora de se pensar os “Objetos Relacionais” no sentido de que possam proporcionar diferentes estímulos de temperatura e de densidade e assim poderem instigar melhor os participantes a desencadearem as suas memórias corporais, proporcionando relaxamento ou ajudando-os a superar algum trauma que possam ter vivido e que podem ser despertados por esses estímulos.

Com relação ao fato de que a “Estruturação do Self” possa servir de ponte para o “Cuidado de si”, acredita-se que seja possível pela possibilidade que traz do trabalho de consciência corporal e dessa forma possa vir a ajudar na descoberta das potencialidades corporais que são imprescindíveis para uma formação do sujeito independente de ser ator ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves de. **Aspectos da estruturação do self de Lygia Clark: perspectivas críticas**. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo. 2013

(Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**/Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC / SEF, 1998.)

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia (com a colaboração de Suely Rolnik), **“Objeto Relacional”**. In: Lygia Clark (Rio de Janeiro: FUNARTE, coleção ABC, 1980. P.51). Reproduzido In: Manuel J.Borja Villel e Nuria Enguita Mayo (Edit), Lygia Clark (catálogo de exposição), Fondació Antoni Tàpies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997.

GIL, José. **Abrir o corpo**. In: DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Catálogo de exposição.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski** – UFRGS – gicle@uol.com.br GE: Educação e Arte / n.01

ICLE, Gilberto. **Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento**. O Percevejo online. 2009

NICASTRO, Sandra. **A propósito de revisar la mirada sobre la escuela: exploraciones acerca de lo ya sabido**. Homo Sapiens, 2006.

Orientações curriculares para o ensino médio. **Linguagens, códigos e suas tecnologias**. ; volume 1. Secretaria de Educação Básica. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006. 239 p.

ROLNIK, Suely. **Afinal, o que há por tras da coisa corporal**. Manuel J.B. Villel e Nuria E. Mayo (Edit.), Lygia Clark, Fondació Antoni Tàpies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marselle (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Palais des Beaus-Arts (Bruxelas), 1997; p. 233.