



Uma Nova Abordagem Psicofísica na Pedagogia Teatral Contemporânea

Vezió Ruggieri

Università degli Studi di Roma La Sapienza – Roma, Itália

Lea Walter

Associazione Europea Psicofisiologi Clinici per l'Integrazione Sociale – Roma, Itália

RESUMO – Uma Nova Abordagem Psicofísica na Pedagogia Teatral Contemporânea

– Este artigo tem como objetivo apresentar a forma como as contribuições do modelo psicofisiológico bioexistencialista desenvolvido por Vezió Ruggieri e seus colaboradores podem trazer uma nova compreensão sobre os processos subjacentes do jogo do ator, como a presença cênica, o processo de identificação com um personagem e o mecanismo complexo da prosódia. Esse contexto teórico, que considera a conexão corpo-mente como uma relação circular, esclarece ao leitor as bases fisiológicas da percepção e da imaginação, bem como o papel fundamental que a estrutura muscular desempenha na construção desses fenômenos. Palavras-chave: **Psicofisiologia. Postura. Imaginação. Emoção. Prosódia.**

ABSTRACT – A New Psychophysical Approach in Contemporary Theater Pedagogy

– This article aims at presenting how the contributions of the bio-existentialist psychophysiological model conceptualized by Vezió Ruggieri and his collaborators can bring a new light on some core elements underlying acting such as stage presence, identification process with a character and the complex mechanism of prosody. This theoretical mark, which sees the connection body-mind in a circular relation, will enlighten the reader on the physiological basis of perception and imagination as well as on the fundamental role that the muscular structure plays within the construction of these phenomena.

Keywords: **Psychophysiology. Posture. Imagination. Emotion. Prosody.**

RÉSUMÉ – Une Nouvelle Orientation Psychophysique dans la Pédagogie Théâtrale Contemporaine

– Cet article a pour but de présenter comment les apports du modèle psychophysique bio-existentialiste élaboré par Vezió Ruggieri et ses collaborateurs peuvent jeter une lumière nouvelle sur les processus sous-jacents le jeu de l'acteur tels que la présence scénique, le processus d'identification avec un personnage et le complexe mécanisme de la prosodie. Cet encadrement théorique, qui voit le rapport corps-esprit dans une relation circulaire, éclairera le lecteur sur les bases physiologiques de la perception et de l'imagination ainsi que sur le rôle fondamental que la structure musculaire joue dans la construction de ces phénomènes.

Mots-clés: **Psychophysologie. Posture. Imagination. Émotion. Prosodie.**

Introdução

Que contribuições os resultados da pesquisa em psicofisiologia trazem para o estudo e o trabalho sobre a presença cênica do ator e, especialmente, sobre a relação entre a identidade do ator e a identidade do personagem? Qual é a interação entre a organização postural, o *feeling* e a imaginação no processo de identificação com um personagem teatral a ser interpretado? Como favorecer o diálogo entre os planos imaginativos, cognitivos, emocionais e as atitudes corporais para garantir uma liberdade e uma qualidade expressiva do ator que sejam reais e visíveis? Finalmente, de que forma o controle das tensões musculares que organiza a postura está envolvido na emissão da voz e, particularmente, em seu aspecto musical correspondente à prosódia?

O artigo procura apresentar alguns elementos de resposta a essas questões a partir da perspectiva do modelo psicofisiológico bioexistencialista concebido por Vezio Ruggieri no início dos anos 1980, na *Università degli Studi della Sapienza* de Roma, o qual aprofundou esses temas nas obras *Identità in Psicologia e Teatro* (2001) e *Struttura dell'Io tra Soggettività e Fisiologia Corporea* (2011). Esse modelo considera o Eu como uma unidade psicofísica que coordena e modula tanto sua dimensão corporal (com suas funções fisiológicas elementares) quanto suas funções mais complexas, ditas psicológicas, como a imaginação, a percepção, a emoção e a ação. Segundo essa visão, a função principal do Eu é desenvolver a consciência de si, de *seu estar no mundo*. Essa operação é o resultado de um processo fisiológico concreto que realiza uma síntese unificadora das informações vindas do exterior e do interior (*input*), bem como das informações relacionadas à programação e à realização da ação (*output*). Entre os *inputs*, encontram-se o conjunto das informações coletadas pelo sistema sensorial (visão, audição etc.), as informações sobre o estado dos órgãos internos (sensibilidade interoceptiva) e as informações relativas ao sistema muscular (sensibilidade propioceptiva). Nessa perspectiva, o Eu pode ser considerado como uma escultura viva que serve de ponte entre o *input* e o *output*, sem esquecer que o *output* (a ação) – através dos mecanismos de *feedback* – funciona, por sua vez, como *input*. Este último ponto esclarece para o leitor a visão circular da relação corpo-mente que serve de base ao modelo psicofisiológico. A esse respeito, é interessante notar que, na linguagem oral cotidiana, o Eu, compreendido como objeto de reflexão sobre

si, é frequentemente representado, na língua francesa, pela sucessão dos termos *moi, je*¹. Essa especificidade na utilização francesa desses termos é, curiosamente, muito próxima da base do nosso treinamento do ator, que começa pela tomada de consciência do Eu como processo de autopercepção e resulta no que poderia ser chamado de [Eu] do ator, o qual é o produtor da ação. Denominaremos, então, *Eu-[Eu]* essa instância *self-conscious* que é, ao mesmo tempo, produtora e produto da interação inexplicável das relações corpo-mente (Ruggieri, 1988).

A Postura como Encenação da Autorrepresentação

A coordenação das diferentes dimensões que o Eu opera no contexto do jogo do ator está ligada à relação entre a presença no mundo e a presença cênica. Mais precisamente, trata-se de criar uma interação coerente entre as atitudes posturais ligadas à organização do tônus muscular e à representação de si, desenvolvida no plano cerebral. Descobre-se, assim, que o tônus muscular, além de suas funções de sustentação e equilíbrio, desenvolve um papel morfo-genético fundamental, estabilizando, de maneira tônica, algumas relações espaciais entre as partes do corpo que definem a individualidade expressiva do sujeito. A distribuição das tensões musculares é a base estrutural sobre a qual se relacionam os componentes da personalidade do ator e as atitudes posturais ligadas aos personagens interpretados. O sistema tônico muscular, antes de ser o produtor de movimento através da atividade motora, é o ponto de conexão entre a imaginação, a ação e o *sentir*, considerado, ao mesmo tempo, como *feeling* básico e forma específica de certas emoções vividas pelo indivíduo.

A inovação conceitual está no fato de que os processos imaginativos e emocionais tomam forma no plano cerebral, mas conservam uma conexão com a periferia do corpo. Dessa forma, o modelo propõe uma pedagogia individualizada do ator, centrada na interação circular das dimensões corporais e imaginativas. Nesse contexto, a linguagem verbal, enquanto *gesto sonoro*, liga o imaginário ao processo fisiológico de eventos acústicos através de um jogo de tensão e solução dessa tensão, criando um claro-escuro essencial para a compreensão da mensagem linguística (Ruggieri, 2010). Esse processo se situa no mesmo contexto da estrutura do Eu-[Eu] e de suas identidades (identidades básicas e subidentidades relativas aos personagens). A identidade do Eu-[Eu] se constrói a partir da interação entre a autor-

representação cerebral do Eu e a postura básica. Em outras palavras, a postura é a encenação corpóreo-espacial da autorrepresentação que se forma no plano cerebral. A postura está, assim, na base de nossa relação com o mundo.

Essa concepção, que revisita certas teorias psicológicas consideradas obsoletas durante muito tempo, mas que foram retomadas hoje (Lowen, 1978), exige um aprofundamento sobre o tema específico da construção da identidade segundo o modelo bioexistencialista. A identidade surge da interação dinâmica entre a identidade nuclear básica e as subidentidades. A título de exemplo, no cotidiano, um sujeito conecta a sua identidade de base suas diferentes subidentidades, que podem surgir em certos contextos ou situações como a subidentidade de filho, marido, empregado etc. Cada uma dessas subidentidades está não apenas relacionada a um processo de autorrepresentação mental, mas apresenta especificidades nas atitudes posturais e interpessoais. No teatro, o processo de identificação com um personagem implica assumir uma nova subidentidade sugerida pela imaginação e/ou pelo texto. A identidade está relacionada a um reflexo espelhado entre o cérebro e a periferia do corpo. O corpo constrói, através das vias aferentes, uma representação da imagem corporal que, por sua vez, é o ponto de partida da atividade tônica que dá forma à postura através das vias eferentes. Esse mecanismo de reflexo espelhado, no qual uma postura é a encenação da autorrepresentação, funciona tanto para a construção da identidade nuclear quanto para as subidentidades de um personagem teatral. Não se deve esquecer que, para cada uma dessas autorrepresentações, corresponde um *feeling* produzido pelo jogo de tensões musculares.

Como se Constrói o Sentimento de Presença?

O tema da presença cênica é fundamental no trabalho do ator. Para a maior parte das pessoas, essa dimensão tem algo de imprevisivelmente mágico, difícil de analisar e ainda mais difícil de imaginar como um elemento sobre o qual se possa trabalhar conscientemente através de uma pedagogia do ator. A analisabilidade do fenômeno surge quando se opta por um novo ponto de partida que considera, de forma diferente, as relações entre o corpo e a mente. A abordagem psicofisiológica considera o Eu-[Eu] como unidade psicofísica em que os componentes denominados corporais e aqueles denominados

psicológicos (imaginação, processos cognitivos, emoções etc.) estão diretamente conectados com a atividade fisiológica do corpo e com suas funções chamadas biológicas elementares. Segundo essa visão, o Eu-[Eu] é um sistema funcional paradoxal pois, se ele nasce e toma forma através da interação das funções físicas e psíquicas, ele também é, ao mesmo tempo, ponto de contato e sujeito da regulação, modulação e estimulação dessas mesmas funções.

Essa concepção moderna revê profundamente alguns aspectos da fisiologia tradicional, considerando corretas as análises universalmente compartilhadas sobre o funcionamento dos diferentes órgãos e sistemas. A novidade dessa visão do Eu-[Eu] se encontra no fato de introduzir o conceito de *integração funcional*, que serve de base às funções psicológicas complexas por meio de um processo de interação das subunidades funcionais fisiológicas. É uma fisiologia que se concentra nas conexões entre os sistemas e nas conexões entre as conexões. A literatura científica contemporânea mostra cada vez mais interesse pelo papel do cérebro nessa dinâmica de integração de interconexões (Fery, 2001/2002). Nessa perspectiva, alguns autores (Damasio, 2010) identificam, de maneira explícita, o Eu com o cérebro, criando, assim, uma confusão entre função e estrutura. De fato, o cérebro é constituído de partes especializadas no desenvolvimento de funções psicológicas, como, por exemplo, a área do córtex visual, que tem um papel determinante na visão de imagens e, conseqüentemente, no processo da imaginação (Argyle; Dean, 1965). Mas também é possível afirmar que as imagens se tornam imagens *visíveis* apenas se elas são vistas por uma estrutura mais complexa, como o Eu-[Eu], que é um sistema funcional responsável tanto pela conexão de todas as funções cerebrais quanto pela relação corpo-mente.

A partir daí, entramos diretamente no tema da presença cênica, o qual abordamos levando em consideração dois pontos centrais: o primeiro está ligado à releitura moderna dos processos perceptivos, e o segundo, aos fenômenos das representações mentais e das vivências emocionais. Essa releitura fundamental introduz o conceito da consciência de uma maneira geral e da própria consciência do estar no mundo (*Da Sein*) como elemento que contém a presença cênica em termos puramente perceptivos.

Tradicionalmente, a pesquisa experimental estudou os processos de percepção dos diferentes aparelhos sensoriais, mas, segundo o mo-

delo psicofisiológico, a consciência pode ser considerada simplesmente como a vivência da integração do conjunto de informações provenientes dos diferentes sistemas sensoriais em função do Eu-[Eu]. Ou seja, o Eu-[Eu] surge da integração das percepções elementares entre si. O Eu-[Eu] não é apenas a soma da percepção resultante da visão, da audição, do tato, do paladar e da propriocepção (sensibilidade dos músculos), mas o produto da unificação de suas subfunções. A relação das experiências sensoriais, essa percepção integral que chamamos *deconsciência*, representa a base das diferentes ações perceptivas que o Eu-[Eu] pode modular.

Percepção e Imaginação se Encontram na Representação

Um discurso semelhante se aplica ao estudo do espaço (Ruggieri; Cocchia, 2012). Nesse caso, a abordagem fisiológica pura compreende o espaço como uma realidade autônoma e independente do Eu-[Eu]. O modelo psicofisiológico, sem estar em contradição com o senso comum, estuda as modalidades pelas quais o ser humano produz e constrói ativamente, no plano perceptivo, a experiência do espaço. Segundo essa perspectiva, o Eu-[Eu] age em dois tempos, ou melhor, em dois níveis: ele constrói o espaço onde os acontecimentos são percebidos e constrói seu próprio espaço corporal (Ruggieri; Thellung, 2000). Esse *espaço-corpo*, que é uma estrutura unitária, unificada e individualizada em relação ao ambiente, é a base em que se inserem os atos perceptivos e que representa a estrutura a partir da qual a expressividade se desdobra (Ruggieri, 1997).

A expressividade, segundo esse ponto de vista, compõe-se de figuras motoras e manipulatórias próprias da relação sujeito-ambiente. O ponto importante sobre o qual se deve pensar trata do processo de unificação da experiência subjetiva do espaço ligada à expressividade, o que leva a observar o conceito do *Eu-[Eu]* como *ponte entre o sistema perceptivo e o sistema motor-expressivo* (do qual a linguagem verbal é uma das funções mais importantes). Concretamente, esse ponto de partida comprovará a forma como esses dois sistemas estão diretamente ligados, partindo da explicação da passagem funcional que vai do físico ao psíquico.

Essa passagem crucial ocorre desde o *ato perceptivo*, que consiste em traduzir um estímulo externo em uma representação interna que reproduz a forma do evento percebido por meio dos captadores senso-

riais. Os estudos sobre os procedimentos cognitivos (Ruggieri, 2011; Wilson, 2002), aos quais a pesquisa teatral se refere de forma cada vez mais frequente, entendem essa operação como uma evidência e concentram-se na elaboração mental do material já traduzido – estudo do desenvolvimento da linguagem, processos de abstração, simbolização etc. (Damasio 2010). O primeiro fenômeno marcante é o fato de que o mundo exterior é representado, reescrito, para integrar o mundo interior. É justamente a partir dessa reescrita que as futuras elaborações podem surgir. É surpreendente pensar que energias eletromagnéticas se transformam em representações internas que formam imagens. Isso nos leva a continuar a reflexão, que foi documentada na fase experimental (Ruggieri, 1997) com a afirmação de que “[...] as representações oriundas do ato perceptivo são fisiologicamente idênticas às representações que povoam nosso universo imaginativo” (Ruggieri, 1999, n.p.). Esse novo ponto de vista encontra suas raízes nas pesquisas da escola de Kosslyn (1994), que foi o primeiro a demonstrar que as zonas do cérebro envolvidas na produção de eventos visuais têm um papel análogo na produção de eventos imaginativos. A imaginação, que obedece a um mecanismo fisiológico semelhante ao da percepção, adquire um novo sentido funcional pois ela se torna uma instância organizadora do comportamento. Nesse caso, fala-se de *imaginação programadora*. Segundo essa perspectiva, a imaginação não se encontra em oposição ao fenômeno perceptivo. Ela tem um papel fundamental na organização e na realização da ação. De fato, cada ato pressupõe uma atividade cerebral que não apenas leva em consideração as informações perceptíveis (representação mental do contexto físico no qual a ação se desenvolve), mas também antecipa visualmente a ação que pretendemos realizar. Se considerarmos que a autorrepresentação do Eu é uma forma específica de imaginação (representação mental produzida pelo cérebro), podemos afirmar que ela se encontra no fundamento da organização postural de base e de suas atitudes.

Colocar no mesmo plano fisiológico os processos perceptivos e imaginativos pode gerar possibilidades de aplicação na arte teatral ao trabalhar-se sobre as conexões entre a construção das experiências relativas à relação com o mundo exterior e a formação das representações internas autoproduzidas pelo texto, por exemplo. Estas últimas podem surgir – em função do Eu-[Eu] – seja do depósito bioquímico

da memória neuronal, seja de uma nova produção de imagens, nunca vistas antes, próprias ao processo da criatividade. O que a psicanálise tradicional denomina inconsciente entra perfeitamente nesse contexto, visto que é um conjunto de representações registradas na memória, mas que são difíceis de acessar pelo Eu-[Eu], que tenta fazê-las ressurgir no plano consciente. Para explicar concretamente essa conexão entre esses diferentes planos, podemos tomar como exemplo o trabalho de encenação no qual o imaginário do texto teatral encontra a representação do que ele vai tornar-se em cena (espetáculo como forma de tornar o imaginário visível). A arte se encontra na integração desses dois níveis de processos em uma verdade que se expressa em um plano concreto, espacial e fenomenológico.

A Atividade Muscular na Relação entre Imaginação e Sentimento

Antes mesmo de abordar o tema da presença cênica, devemos considerar um outro aspecto da experiência perceptiva. Quando o *laico* aborda o tema da percepção, frequentemente, ela é reduzida aos cinco sentidos, sem levar em consideração a sensibilidade da atividade muscular, que é fundamental. O músculo é um produtor de movimentos e de atividade tônica, indispensáveis para o equilíbrio postural. A propriocepção (sensibilidade dos músculos) também é fonte de informações – tanto para o sistema nervoso central (SNC) quanto para o sistema funcional denominado Eu-[Eu] – sobre a execução de sua atividade motora, bem como de sua atividade *tônica*. De fato, além da contração isotônica que determina o encurtamento do músculo e que produz o movimento, existe também uma contração isométrica em que o músculo, com as duas extremidades fixas, produz um aumento da tensão sem produzir movimento. Este último tipo de tensão é percebido pelo indivíduo e torna-se a base de uma vivência da presença, na qual o próprio corpo informa o Eu-[Eu] de seu nível de tensão interna. A atividade muscular produz, assim, uma outra passagem funcional interessante, que indica, através da narração de suas tensões, o pano de fundo emocional do Eu-[Eu]. O novo entorpecimento surge do fato de que os sensores mecânicos dos músculos nos informam sobre nosso estado de prazer, dor e tensão interna sem gerar representações, mas se referindo a uma vivência sentimental que se encontra no eixo prazer-dor. A propriocepção nos informa sobre as condições de integridade ou desarticulação

parcial dessa unidade que denominamos corpo. Já que o jogo de tensões musculares apresenta um leque infinito de possibilidades de variação, a adoção desse ponto de vista permite uma compreensão diferente das vivências que constituem o pano de fundo sentimental do Eu-[Eu]. Tome-se, por exemplo, as sensações de leveza, peso ou rigidez: não se trata de uma percepção subjetiva da modalidade de organização das tensões musculares que o Eu-[Eu] produz e das quais ele é, paradoxalmente, o primeiro espectador, gerando, assim, sua própria forma de *estar aqui (Da sein)*? Ao revisitar o conceito de Lange (1887) e James (1890), podemos afirmar que a experiência perceptiva ligada à atividade muscular é produtora do sentir subjetivo, o *feeling*. A dinâmica sensorial, ao contribuir para a construção do *feeling*, diferencia-se formalmente do processo de percepção universalmente reconhecido e denominado analógico (Ruggieri, 2011). No que diz respeito ao fenômeno perceptivo, a representação mental produzida após a tradução de um estímulo visual ou acústico reflete, no nível do córtex, a forma do objeto-estímulo. Paralelamente a esse processo analógico da percepção, ocorre um processo que dá uma conotação emocional ao estímulo em questão, gerada pelo jogo das tensões tônico-musculares. No entanto, a dimensão imaginativa possui conexões diretas com o aparelho sensorio-motor do corpo. Essa conexão é o núcleo que carrega em si a encenação na qual as dimensões denotativas (processo analógico) e conotativas (processo emocional) se relacionam de maneira coerente. É justamente nessa fusão de níveis que se constroem a unidade e a autenticidade experiencial da qual fala Stanislavski. *O jogo do ator parecerá mecânico e perderá sua força expressiva quando o plano corporal da ação não se relacionar à imaginação que está na sua origem ou quando a própria imaginação perder suas conexões com a organização sensorio-motora que está na base do feeling, que ele próprio está relacionado às tensões musculares.*

Uma vez que o fenômeno perceptivo foi contextualizado e destacamos a forma como a atividade motora, produtora de movimentos e gestos, envia mensagens ao Eu-[Eu] sobre sua própria atividade, podemos abordar novamente o tema da presença cênica considerada como percepção integrada de si, relacionada à autorrepresentação do Eu-[Eu]. Essa autorrepresentação é uma parte da imaginação construída com base em uma autopercepção produzida pela postura.

A autorrepresentação, por sua vez, tem uma função produtora que determina o nível de atividade tônica das diferentes partes do corpo, sendo este responsável pela própria postura. Essa dinâmica esclarece, de maneira precisa, a circularidade das relações corpo-mente.

Para resumir esse pensamento, podemos fazer referência ao axioma cartesiano “Cogito ergo sum²” (Descartes, 1840, n.p.). O modelo psicofisiológico inverte essa afirmação pois ele demonstra que é justamente porque *eu existo* (presente em mim mesmo) que eu sou consciente e capaz de colocar em ação funções como pensar, andar, amar etc. Assim, o sentimento básico de existir, *de estar aqui*, não pode ser posterior às próprias funções do ser.

Voltando ao sentimento de presença, tratemos do processo que forma essa consciência do *estar aqui*, ou seja, do estar no presente. O processo psicofisiológico que se encontra na base da representação do estar no presente também é uma operação de coordenação realizada pelo Eu-[Eu]. A sensação de simultaneidade torna-se possível através dos circuitos reverberantes da memória que, em sua forma circular, permitem que as informações perceptivas (internas e externas) continuem em circuito durante um certo tempo. Dessa forma, constrói-se a ilusão do estar no presente, sendo que, concretamente, trata-se de informações passadas que se sobrepõem. Para simplificar, poderíamos dizer que *eu me sinto no presente pois eu tenho memória de mim mesmo*. Esses circuitos da memória neuronal são os mesmos utilizados na construção da representação do espaço ocupado. Evidentemente, o conjunto desses processos se encontra em um nível anterior à consciência, no entanto é justamente a partir dessas vivências da presença que podemos agir no mundo.

A Inibição e o Controle da Emoção na Expressividade do Ator

Uma dimensão fundamental na educação somática do ator é a expressão das emoções. Que processo psicofisiológico subjazas emoções e sua expressão? Uma resposta emocional segue esta sequência: um estímulo *emotivo* (interno ou externo), capaz de provocar uma emoção, estimula certas partes do cérebro (hipotálamo, sistema límbico) que produzem padrões comportamentais específicos. A maioria das emoções são respostas que se encontram na base de processos mais vastos, ligados aos comportamentos instintivos. A raiva, por exemplo: ela representa uma fase preparatória do comportamento agressivo

(Ruggieri, 1988) e exerce a função de autossinal para o indivíduo que modula a resposta agressiva. O sentimento subjetivo da raiva é produzido pelo jogo de tensões musculares gerado pelo sistema nervoso central. Esse tipo de descrição da dinâmica emocional é especialmente interessante para a compreensão do mecanismo de inibição e controle que, em grande parte dos casos, impede o ator de expressar livremente suas intenções. Levando em conta que o sentimento é a expressão da atividade muscular, segundo a abordagem psicofisiológica, a inibição corresponde a um aumento excessivo de tensão muscular que se pode tornar um bloqueio: uma contratura. Assim, a dinâmica muscular perde sua capacidade de produzir sinais, enrijecendo certas partes do corpo para bloquear a emoção. Os músculos, através de sua atividade tônica, estão todos interligados, seja em uma mesma zona, seja em zonas próximas, adotando, nesse caso, uma função de conexão entre as articulações (junturas). Apesar de as diferentes partes do corpo poderem apresentar diferenças de tensão, as interconexões formam uma rede ou uma *tela* que envolve todo o corpo, produzindo uma sensação de unidade, que é a base do sentimento de presença. Mesmo assim, é possível que a conexão entre as diferentes partes do corpo seja interrompida por uma contratura, que nada mais é do que uma tensão não seguida de um relaxamento. Dessa forma, algumas partes do corpo ficariam excluídas da produção de uma unidade e da participação ativa do *feeling* de base, tendo assim uma influência negativa sobre a presença cênica, relacionada à autopercepção integrada das tensões musculares. Assim, primeiramente, é necessário realizar uma análise da distribuição das tensões posturais e da coerência das diferentes partes do corpo a partir das quais nascem os atos únicos. Nessa fase, identificamos as contraturas e ensinamos ao indivíduo-ator a restaurar o equilíbrio de base adotando uma nova gestão do peso, o que exige uma reorganização de toda a postura. De fato, as contraturas ou interrupções impedem que as tensões musculares transitem de maneira fluida entre as diferentes partes do corpo, complexificando a transferência do peso na dinâmica do *autoapoio*. Na análise e no trabalho sobre a postura e suas contraturas musculares, podemos identificar esses mecanismos de inibição das emoções que, normalmente, o indivíduo, o ator, desenvolve durante toda sua vida. Esse conceito tem uma importância fundamental para o trabalho de educação somática do ator, trabalho que busca liberar o indivíduo das tensões que interferem na expressividade. Quanto mais o ator estiver

livre das tensões inibidoras, mais rico será seu leque expressivo. No entanto, essa operação de solução das tensões não pode ser realizada de maneira mecânica e, além disso, ela pode ser extremamente perigosa para a estabilidade da estrutura do Eu-[Eu]. De fato, essas inibições constituem mecanismos de defesa que o sujeito instaura para manter sua integridade psicofísica. Isso representa sua maneira específica de estar no mundo. Assim, é essencial que a pedagogia do ator leve em conta essas dimensões existenciais, trabalhando em um processo que possa agir sobre a reorganização construtiva do Eu-[Eu] a partir da organização postural.

O Treinamento do Ator como Construção de uma Identidade Psicofísica entre Realidade e Imaginação

Como já foi dito anteriormente, a postura, espelho que reflete a autorrepresentação, encontra-se nas grandes categorias de estabilidade e de flexibilidade, que devem estar em harmonia para assegurar uma liberdade real e uma qualidade expressiva. Sobre esse ponto, é interessante notar que o tema da estabilidade e da flexibilidade, características da identidade, pode ser tratado sob uma perspectiva psicocorporal. Segundo essa visão, o primeiro princípio do treinamento do ator está na construção das experiências pedagógicas sobre a dinâmica fisiológica do *apoio*, que é a base do equilíbrio postural. Concretamente, trata-se de propor uma série de experiências intermediárias (deheteroapoio) que levam o ator a sentir-se suficientemente confiante para abandonar seu peso no chão sem segurá-lo em outras partes do corpo (autoapoio). Nesse contexto, o tema psicofísico do apoio tem o papel de *metáfora concreta* do tema da estabilidade e da flexibilidade da estrutura do Eu-[Eu]. O autoapoio torna-se uma categoria psicofísica pois entra na dimensão da confiança que o ator tem em si mesmo. Essa confiança se expressa através de uma organização e de um controle das tensões musculares nas quais a força do peso tem um papel preponderante. Uma das experiências intermediárias consiste em perguntar ao ator se ele percebe alguma diferença, em termos de *feeling* e de organização postural, quando ele fala mentalmente a frase: *Eu tenho um corpo* ou *Eu sou meu corpo*. Essa experiência pode ser o início de um trabalho mais profundo sobre as autorrepresentações possíveis, bem como sobre o aparelho tônico-motor que ganha forma na postura. Esse tipo de exercício tem

por objetivo conectar as diferentes dimensões imaginativas com a capacidade dinâmica de modulação do abandono de peso no autoapoio. Com um trabalho pedagógico regular, o apoio experimentado de maneira fisiológica pode encontrar um correspondente na representação cortical e, com o tempo, adquirir uma forma constante, modificando, assim, a estrutura psicofísica do ator.

O teatro permite uma interação das dimensões imaginativa, perceptiva e motora, e reforça o fato de que são áreas operacionais do Eu-[Eu] que estão em interação fisiológica. O trabalho pedagógico do ator pode garantir que essas dimensões se organizem de forma harmoniosa, formando a base para uma criatividade expressiva livre. O trabalho se concentra principalmente na relação entre a identidade nuclear básica do ator e a identidade do personagem que vai ser interpretado. O jogo parecerá artificial ou mecânico quando faltar uma coerência entre a representação mental e a fenomenologia corporal. Frequentemente, essa falta de coerência se deve a uma postura do próprio ator, que não deixa espaço suficiente para a postura do personagem: a representação mental não consegue envolver o corpo como um todo. O objetivo do treinamento é oferecer ao ator as ferramentas para que seu tecido muscular possa trabalhar, de maneira harmoniosa, na produção de posturas que permitam uma unidade funcional em relação às diferentes representações mentais. Segundo essa visão, a experiência teatral consiste em colocar-se em realidades imaginárias completamente diferentes, ou melhor, em dar uma realidade física a uma realidade imaginária. Considera-se um jogo de ator *bom* quando ele é capaz de modificar as linhas espaciais e representacionais-imaginativas nas quais ele desenvolve sua ação –consideravelmente diferente do cotidiano – apoiado em bases espaço-temporais concretas envolvidas pela nova forma do imaginário. O ator em ação vive dois universos possíveis: o de sua realidade pessoal, a partir de sua identidade nuclear (de sua maneira própria e única de estar no mundo) e o do imaginário e perceptivo relacionado à subidentidade do personagem que ele interpreta (com suas atitudes posturais diferentes). O treinamento do ator visa ao desenvolvimento dessa capacidade específica de transitar entre essas duas dimensões. Essa capacidade está diretamente ligada ao controle e à modulação das tensões musculares, o que não é uma questão simplesmente mecânica, pois os próprios músculos são produtores de imaginação e de *feeling*.

A Prosódia, A Dança das Palavras

O tema da fisiologia do apoio, diretamente ligado ao ritmo e aos mecanismos mais sofisticados da regulação das tensões musculares, permite abordar a multiplicidade dos ritmos que caracterizam os universos corporais. É interessante observar a relação entre a postura de base e a dinâmica rítmica da prosódia da linguagem verbal. Sobre esse ponto, consideramos a palavra e a frase como gestos sonoros que afloram no contexto de uma postura e de seu ajuste rítmico de base. O ajuste dos diferentes ritmos se dá através da modulação das tensões posturais tônicas (Ruggieri, 2011). Considerando a passagem da música à dança facilmente compreensível em todas as culturas, a partir de uma sensação semelhante, pode-se pensar também que se oculta uma dança nas palavras e no ritmo das frases. Ou seja, invertendo a ordem dessa ideia, pode-se imaginar uma dança capaz de produzir o ritmo de uma frase. Também é importante destacar que o ritmo prosódico, através de seu jogo de pronúncia e de tensões, tem mais do que uma função puramente estética, ajudando a dar sentido e especificidade às dimensões lógica, cognitiva e gramatical próprias a uma frase (Chomsky, 1965). O objetivo do treinamento, segundo a abordagem psicofisiológica, é dançar o texto, ou seja, fazer com que os acentos de uma frase coincidam com o abandono do peso e sua retomada natural, que pode ser comparada a um ricochete. Isso envolve um trabalho de modulação das tensões musculares que permite essa resposta elástica. Nesse caso também, o Eu-[Eu] deve organizar os planos imaginativo – relacionado ao texto – e tônico-muscular – relacionado ao controle do peso – em harmonia com os acentos sugeridos pelo texto.

Conclusões

Este artigo apresentou uma pedagogia do ator diretamente ligada a um contexto teórico recente que estuda a estrutura psicofísica do Eu considerado como organizador da atividade corporal e da subjetividade. Ele se encontra na base de todas as principais ações do ator nas quais se reúnem a imaginação, o *feeling*, o movimento e a presença cênica. No contexto do estudo das atividades posturais cotidianas, a consciência das interações fisiológicas entre as funções do Eu (Eu-[Eu]) permite a análise das diferenças individuais, explorando as inibições e os potenciais expressivos de cada um. Partindo dessa

análise, o objetivo do treinamento do ator é produzir modificações da estrutura psicofísica em função das intenções estéticas da encenação. Segundo essa perspectiva, *estar disponível* é um processo concreto que envolve a disponibilidade corporal e imaginativa de representar fenomenologicamente os personagens que se quer interpretar através da modulação das tensões musculares. A educação somática do ator passa por uma reorganização posturo-espacial que permite o engajamento de todas as partes do corpo de maneira coerente com o imaginário e com o texto.

Este artigo também procurou demonstrar como o modelo psicofisiológico bioexistencialista é estruturalmente interdisciplinar. De fato, o recorte que ele propõe pode dialogar tanto com algumas das mais conhecidas e importantes tradições pedagógicas do ator – como a tradição grotowskiana que valoriza a dimensão psicocorporal do ator – quanto com as práticas teatrais que favorecem a palavra ou o gesto abstrato, os quais não podem evitar o confronto com a organização psicofísica do Eu-[Eu]. O que torna este diálogo possível é o fato de que esse modelo reúne, em um contexto fisiológico único, as diferentes funções do Eu-[Eu] que organiza, de forma circular, suas próprias funções físicas e psíquicas. Nosso conceito se relaciona com o de Pradier (1997), que amplia o espaço operacional do teatro, e leva-nos a destacar novamente a analogia entre os mecanismos psicofísicos próprios do ator durante uma encenação e os do homem que encena sua própria vida no cotidiano.

Notas

¹ N.T.: em francês oral, é comum reforçar a ideia de identidade, introduzindo o sujeito com outro pronome. Por exemplo: *Moi, je sais faire ça* (em português, *Eu, eu sei fazer isso*). A expressão foi deixada em francês nessa parte do texto em razão da inexistência de um correspondente em português.

² “Penso, logo existo” (Descartes, 1840).

Referências

- ARGYLE, Michael. **Il Corpo e il suo Linguaggio**. Bologna: Zanichelli, 1978.
- ARGYLE, Michael; DEAN, Janet. Eye-Contact, Distance and Affiliation. **Sociometry**, Washington, D.C., American Sociological Association, v. 18, n. 23, p. 289-304, set. 1965.
- BARBA, Eugenio. **La Canoa di Carta**. Bologna: il Mulino, 1993.
- CHOMSKY, Noam. **Aspects of the Theory of Syntax**. Cambridge: MIT Press, 1965.
- DAMASIO, Antonio. **Self Comes to Mind**: constructing the conscious brain. New York: Pantheon, 2010.
- DESCARTES, René. **Discours de la Méthode**. Paris: Hachette, 1840.
- FERY, Yves-André. Que Savons-nous de nos Mouvements? **STAPS**, Paris, Université René Descartes-Paris V, n. 55, p. 7-22, 2001/2002.
- FISHER, Seymour. **Development and Structure of the Body Image**. London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1986.
- JAMES, William. **The Principles of Psychology**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1890.
- KOSSLYN, Stephen Michael. **Image and Brain**: the resolution of imagery debate. Cambridge: MIT Press, 1994.
- LANGE, Carl Georg. **Über Gemuts-Bewegungen**. Leipzig: Kurell, 1887.
- LOWEN, Alexander. **Il Linguaggio del Corpo**. Milan: Feltrinelli, 1978.
- MORRIS, Desmond. **L’Uomo e i suoi Gesti**. Milan: Mondadori, 1978.
- PRADIER, Jean-Marie. **La Scène et la Fabrique des Corps**: ethnocénologie du spectacle vivant en Occident. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.
- RUGGIERI, Vezio. Bodily Perception in the Organization of Postural Attitude and Movement. **Perceptual and Motor Skills**, Missoula, AmSci Publications, n. 82, p. 307-312, 1996.
- RUGGIERI, Vezio. **L’Esperienza Estetica**: fondamenti psicofisiologici per un’educazione estetica. Rome: Armando, 1997.
- RUGGIERI, Vezio. **L’Identità in Psicologia e Teatro**: analisi psicofisiologica della struttura dell’io. Rome: Edizioni Scientifiche Magi, 2001.

- RUGGIERI, Vezio. *Immaginazione e Percezione si Incontrano nello Sguardo. Realtà e Prospettiva in Psicofisiologia*, Naples, Edizione Scientifiche, n. 5-6, p. 119-131, 1993.
- RUGGIERI, Vezio. *Mente, Corpo e Malattia*. Rome: Il Pensiero Scientifico, 1988.
- RUGGIERI, Vezio. On the Hypothesized Correspondence between Perceptual and Imagery Process. *Perceptual and Motor Skills*, Missoula, AmSci Publications, n. 73, p. 827-830, 1991.
- RUGGIERI, Vezio. *Relationship between Spatial Experiences, Narcissistic Dimensional Development and Posture*. Rome: International Conference on Spatial Cognition, 2000.
- RUGGIERI, Vezio. The Running Horse Stops: the hypothetical role of the eyes in imagery movement, *Perceptual and Motor Skills*, Missoula, AmSci Publications, n. 89, p. 1088-1092, 1999.
- RUGGIERI, Vezio. Il Ruolo del Ritmo e della Semantica di una Poesia nella Produzione di Emozioni Estetiche. *Attualità in Psicologia*, Rome, Università di Roma, n. 1, p. 17-26, 1986.
- RUGGIERI, Vezio. A Zoom Lens before the Eyes during Imagery: individual differences and strange unexpected responses. *Perceptual and Motor Skills*, Missoula, AmSci Publications, n. 78, p. 451-454, 1994.
- RUGGIERI, Vezio; COCCHIA, Carla. Space Contraction Experiences during Acoustic Metronomic Stimulation: a synthetic discussion. *Cognitive Processing*, Berlin, v. 13, n. 1, supplement, p. 309-311, ago. 2012.
- RUGGIERI, Vezio; DELLA GIOVAMPAOLA, Sara. *About Spatial visual imagery*. Rome: International Conference on Spatial Cognition, 2000.
- RUGGIERI, Vezio; THELLUNG, Marina. *Personal space as real concrete phenomenon*. Rome: International Conference on Spatial Cognition, 2000.
- RUGGIERI, Vezio et al. *Struttura dell'Io tra Soggettività e Fisiologia Corporea*. Rome: Edizioni Universitarie Romane, 2011.
- SHILDER, Paul. *Immagine di sé e Schema Corporeo*. Milan: Feltrinelli, 1980.
- WILSON, Margaret. Six Views of Embodied Cognition. *Psychonomic Bulletin & Review*, Berlin, Psychonomic Society, v. 9, n. 4, p. 625-636, 2002.



Vezió Ruggieri é professor de Fundamentos Psicológicos das Artes Cênicas na Faculdade de Letras e Filosofia da *Università degli Studi di Roma La Sapienza* (UniRoma1). Ele dirige um mestrado em Arte-Terapia desde 2002. Foi professor de Psicologia Clínica na Faculdade de Psicologia (UniRoma1) de 1972 a 2013. Coordenou diversos seminários de teatro a partir de seu modelo e dirigiu um longa-metragem baseado em seu romance sobre a filósofa Hipácia, além de um curta-metragem sobre Kafka. E-mail: vezio.ruggieri@uniroma1.it

Lea Walter é psicóloga clínica especializada em Arte-Terapia segundo o modelo psicofisiológico clínico. Sua dissertação de mestrado, realizada junto a Vezió Ruggieri, tratava da relação entre o arquétipo e a expressividade corporal. Desde 2007, ela colabora com pesquisas de etnopsiquiatria na África Ocidental, onde também coordena projetos de trocas artísticas. Pratica teatro na Argentina, Itália, França (com Marc'O). Em 2014, coordenou um projeto de teatro comunitário para o Espaço Michel Simon.

E-mail: leawalter.psi@gmail.com

Este texto inédito, traduzido por André Mubarak e revisado por Dorys Calvert, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

Recebido em 30 de maio de 2014

Aceito em 09 de março de 2015