

EXPERIÊNCIA CORPORAL ESTÉTICA A EMERGÊNCIA DE NOVAS AÇÕES SIMBÓLICAS NO TRABALHO DO ATOR

Aesthetic Corporal Experience
The emergence of new symbolic actions in the actor's work

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
Amanda Diniz Gonçalves
Universidade Federal do Tocantins – UFT

Resumo: Apresentamos análises, a partir das noções de vulnerabilidade e confiança, depreendidas da teoria da ação simbólica de Boesch (1991) e da noção de *Boundaries* (VARZI, 1997), de uma criação teatral, com fins de se compreender como se dá parte da emergência da novidade na criação. Concluiu-se que a díade confiança-vulnerabilidade ocupa lugar central nos processos de criação artística e se apresenta de modos diversos a depender do contexto da ação humana.

Palavras-Chave: Composição Teatral, Confiança, Vulnerabilidade.

Abstract: We present analyzes of a theatrical creation process. This is done from two notions: vulnerability and trust emerged from both the symbolic action theory (Boesch, 1991) and the boundaries theory (Varzi, 1997). It was conclude the dyad trust-vulnerability occupies central place in artistic creative processes and configures itself diversely in different contexts of human action.

Keywords: Theatrical Composition, Trust, Vulnerability.

No Início era Suhura

Neste texto, apresentamos uma análise de uma situação cênica à luz da discussão sobre confiança e vulnerabilidade na criação artística, desde a teoria da ação simbólica (BOESCH, 1991), e da noção de *Boundaries* (VARZI, 1997). A dimensão simbólica da ação proposta por Boesch está atrelada à polivalência de sentidos da ação em relação a objetos e contextos, bem como às conotações culturais e pessoais interconectadas que levam a pessoa a planejar, executar e significar sua ação. Os resultados das ações não são apenas produtos externos ao agente, mas também afecções e sentimentos em relação à ação e a historicidade de si em que determinada ação se insere. Essa historicidade de si é gerada pela e correguladora da cultura em que se constitui o agente. Boesch (2001) propõe como base de sua teoria da ação simbólica três aspectos centrais: 1 - a cultura é um sistema de referências, ou seja, tudo que existe está atrelado a outros objetos e acontecimentos; 2 - é condição *si ne qua non* da ação o agente estar inserido na cultura; 3 - ao agir, o agente busca para si e para situação estados futuros diferentes daquele em que vive no ato da ação. Esses três aspectos correlacionados da ação e do agente: cultural, biográfico e antecipatório, atrelados à polivalência da ação (sentidos subjetivos e significados compartilhados), constituem, em resumo, a base do que estamos chamando, a partir de Boesch (1991),

de ação simbólica do sujeito.

A discussão que apresentamos parte da seguinte situação cênica, dirigida pelo primeiro autor desse trabalho, com atuação da segunda autora:

Cinco homens batem as mãos no chão de modo ritmado e constante. Uma mulher se aproxima deles tentando abraçá-los e eles a empurram. A mulher gradativamente aumenta as tentativas. Eles empurram-na com mais força. Progressivamente, os homens param de bater no chão e tentam agarrar a mulher, que, então, busca fugir dos homens. Eles se tornam cada vez mais agressivos. Nesse momento da cena, a mulher está no centro da área de atuação, sendo atacada pelos homens aleatoriamente. Para se defender, a mulher os empurra, tentando mantê-los distantes do seu corpo. Os movimentos da mulher vão ficando cada vez mais frenéticos. Os homens param de atacá-la e passam apenas a observar os movimentos da atriz. Ela continua repetindo a movimentação em velocidade progressiva até o limite daquilo que suporta. A atriz encerra o movimento quando, por não aguentar mais fisicamente, seu corpo vai ao chão.

Essa descrição se refere a uma das cenas do espetáculo “Ninguém Matou Suhura”, sob direção do primeiro autor e baseado em obra homônima da escritora Lília Momplé (2007), desenvolvido no Laboratório de Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC), da

Universidade Federal do Tocantins (UFT). A obra literária trata de situações reais de exploração de famílias moçambicanas, no período em que Moçambique era colônia de Portugal. O que se passa no movimento cênico descrito é a construção simbólica do estupro e morte da mulher (moçambicana), que, por não saber inicialmente das intenções agressivas dos homens (portugueses), consente inicialmente em fazer sexo com eles. A encenação não pretendia qualquer vínculo com construções literais da ação; esteve voltada para a construção simbólico-imagética dos argumentos cênicos.

A escrita deste texto, que se deu após o encerramento da temporada do espetáculo em questão, passou por três etapas sucessivas: a) Análise inicial realizada pelo primeiro autor a partir do referencial teórico que embasa este artigo; b) Leitura da análise inicial (etapa 1) pela segunda autora, seguida de elaboração de um texto a respeito dos processos pessoais da segunda autora para a construção da cena de referência; c) Aprofundamento, por parte dos autores das análises, articulando o texto da etapa 1 com o texto da etapa 2 e os referenciais teóricos estudados.

Entre círculos, giros, esferas e ação

Na situação cênica em questão, a atriz precisou lidar com dois contextos que não lhe eram totalmente familiares, a fim de construir a simbolização desejada: a) A passagem de uma ação literal, sexo

consentido, para uma construção não literal e imagético-simbólica da mesma de modo coerente com as inclinações estéticas do espetáculo; b) O estupro que leva à morte, sem referências diretas ao ato sexual. Sobre este segundo contexto, além de apresentar as complicações presentes no primeiro contexto, incidia, ainda, a dificuldade em se lidar com duas situações não cotidianas à atriz (estupro e morte).

No que tange à primeira situação, atriz e diretor pensaram em um conjunto de ações cotidianas à atriz, em relação ao corpo de terceiros, para que a relação de consentimento e desejo fosse estabelecida. Isto porque, naquele momento, estudávamos a teoria da ação simbólica de Boesch (1991); assumíamos, a partir do autor, que toda e qualquer ação humana está articulada a um potencial simbólico individual de ação, que existe a partir de esferas familiares de ação e novas investidas acionais estão diretamente relacionadas com essas esferas. Essas são constituídas por ações coordenadas com ações de pares com quem se convive contextualmente e incluem as dimensões material, social e cultural.

No momento inicial da criação, a atriz lidava com uma ação que lhe era de fácil concepção e realização – o sexo consentido. Entretanto, dadas as escolhas artísticas para a ação, como já apontamos, a expressão deveria assumir um aspecto tanto mais imagético-simbólico quanto possível. A

atriz tinha de lidar com algo que ela era capaz de conceber, mas não, naquele momento, de realizar. Ela recorreu, sob orientação do diretor, àquilo que para ela se configurava como uma ação corporal de consentimento (tendo como referência o sexo inicialmente desejado): buscar no outro um abraço aconchegante. A indicação veio da recorrência do “abraçar” nos momentos de pesquisa laboratorial do grupo, em ensaios anteriores à criação da cena analisada. Ou seja, a atriz, que aceitou a indicação do diretor, recorreu a uma ação familiar (Boesch, 1991) para resolver parte do problema da criação. Abraçar vinculava-se não só à vida cotidiana da atriz, como também ao contexto específico da criação em grupo.

Aceitei a indicação do diretor, por confiar no trabalho que ele faz com todo o grupo, e principalmente por conseguir estabelecer leituras possíveis que vão além de realizar a ação simplesmente por realizar; o abraço foi a leitura/ação que consegui estabelecer naquele momento para “tornar o sexo consentido” possível. O abraço é uma forma de entregar para alguém aquilo que se deseja. (GONÇALVES, 2015b)

A fala da atriz revela um estado de confiança contextual bastante necessário aos processos pessoais de ação simbólica humana. Segundo Boesch (1991), a pessoa age exatamente na medida desse estado de confiança. Três aspectos relevantes sobre o estado de confiança da atriz podem ser

depreendidos do texto acima: a) Abraçar é cotidiano à atriz e tem direta relação com entregar; entregar-se: “O abraço é uma forma de entregar para alguém aquilo que se deseja” (GONÇALVES, 2015b); b) A relação que ela estabelece com o diretor é uma relação pautada na confiança: “Aceitei a indicação do diretor, por confiar no trabalho que ele faz com o grupo” (GONÇALVES, 2015b); c) O grupo já vinha assumindo a ação de abraçar como uma ação plausível à essa etapa da criação.

Confiança nesse contexto deve ser pensado na direção de ‘com fiar’, fiar com, tecer junto, e daí a importância de se reconhecer que a ação de abraçar já fazia parte do contexto de criação do grupo. A noção de confiança vem ganhando cada vez mais espaço em pesquisas em diferentes áreas do conhecimento (cf. YAMAGISHI, 1998). Especialmente no campo da psicologia, para Couch e Jones (1997), existem três dimensões da confiança que devem ser consideradas: 1 - a confiança generalizada na natureza humana; 2 - a confiança relacional (contextual); 3 - a confiança em redes como as familiares, de trabalho etc.. Ainda que possa ter influências das duas outras dimensões de confiança citadas pelos autores, o caso que estamos analisando se vincula à natureza relacional e contextual da confiança. O tecer junto de que trata o confiar nos nossos termos não é uma tomada racional de decisão, ela envolve aspectos afetivos, emocionais e inconscientes, tanto quanto aspectos

cognitivos e conscientes, além dos aspectos culturais presentes nas tomadas de decisão. Nesse sentido, nos afastamos aqui de certa perspectiva e leitura sociológica a respeito da ideia de confiança que associa a mesma a um estado reflexivo humano e feita por cálculos cognitivos para tomadas de decisão específicas (cf. SALÉM, 2006).

Na direção do que aponta Deutsch (1958), a confiança está implicada pela imprevisibilidade e pela ideia de risco. A confiança se faz necessária quando se percebe que há certa nebulosidade em relação ao futuro. No caso da atriz em questão, a imprevisibilidade se configurou pelas incertezas em relação ao resultado estético da obra; a atriz depositou confiança no trabalho do diretor, mas isso não lhe garantia a certeza do resultado positivo. Segundo Couch e Jones (1997), a intensidade do risco nos casos de confiança relacional é menor, porque, geralmente, os envolvidos têm mais informações a respeito do contexto e de ações anteriores que permitem a confiabilidade, o que pode ser reconhecido na fala da própria atriz na citação anterior: “Aceitei a indicação do diretor, por confiar no trabalho que ele faz com todo o grupo” (GONÇALVES, 2015b).

Ainda que nos casos de confiança relacional a ideia de risco não seja tão intensa como nos casos que envolvem confiar em estranhos, os riscos da confiança relacional, como no caso da atriz e do diretor, seguem a mesma

direção dos riscos da confiança em estranhos (HWANG & BURGERS, 1997): 1 - perder algo referente a si mesmo fruto da frustração da relação (por exemplo: prestígio em relação ao grupo; segurança em relação ao trabalho de atriz; até mesmo desejo pela manutenção de si na obra frente à frustração causada pelo fracasso nas tentativas de criação); 2 - perder a confiabilidade que se tinha em relação a alguém (no caso em análise, da atriz em relação ao diretor).

Segundo Willian James (2001), a confiança é exatamente essa capacidade humana de agir e continuar agindo mesmo quando o contexto, com seus limites e possibilidades, e os fins da ação, excedem as capacidades da pessoa de antecipação e controle sobre o percurso e resultado da ação ou sobre a compreensão e conhecimento do produto gerado. Como aponta Lapoujade (1997), se por um lado a confiança é demandada em contexto em que a imprevisibilidade se faz presente, só porque somos capazes de desenvolver algum senso de confiança é que nos arriscamos em direção à imprevisibilidade. Para o autor, isso faz com que o senso de confiança nos permita a experimentação das situações e das coisas para além do nosso controle e com isso a confiança passa a ser condição de todo ato de criação. Isto porque a confiança opera em contextos em que, como dissemos, é exigido que se lide com o imprevisível e com a presença da possibilidade de risco.

Ou seja, pela ação possibilitada por algum grau de confiança em direção ao imprevisível e em lidar com a incerteza do resultado (antecipação) é que se pode chegar à criação de algo que, ainda que desejado, é, de certa forma, novo em relação ao que se tinha anteriormente: a confiança permite assim a emergência da novidade - o surgimento de algo que ainda não existia nas configurações que passou a ter após a ação.

Por outro lado, apenas o estado de confiança não é suficiente para que se tenha emergência de novidade: criação de algo novo em contexto específico. O estado de confiança excessivo pode gerar diminuição dos processos pessoais de transformação e de busca por outras soluções para determinadas demandas. Isto porque, pela confiança no agir, a pessoa pode apenas recorrer a ações simbólicas tidas por ela como satisfatórias a fins específicos. Como um par dialógico à confiança, a vulnerabilidade gera a instabilidade necessária para o surgimento de algo novo. Como par dialógico, confiança e vulnerabilidade coexistem nas ações simbólicas, não sendo assim, um e outro, seus respectivos opostos.

Nessa direção, a atriz revela que,

(...) foi um processo difícil e confuso (...). Eu tentava incessantemente disponibilizar meu corpo a todas as sensações possíveis naquele momento. [...] Ele [o diretor] colocou os meninos para baterem ritmicamente no chão, e disse que eu teria que tentar abraçá-los, um a um;

foi estranho, porque, particularmente, meus abraços sempre foram correspondidos de alguma forma [na vida cotidiana da atriz], e além de não receber um abraço de volta, a sensação de ser empurrada, me deu uma grande tristeza, uma solidão e então busquei trazer essa sensação de tristeza para meu corpo intencionalmente, a partir do que praticamente me debatia com os atores para que eles me abraçassem. Quando eles passaram a me abraçar, não era um abraço de acolhimento, mas sim como se fossem me estuprar, me matar, ou algo do tipo, e eu não pensava em outra coisa além de encontrar espaços entre os cinco atores para fugir. Depois dessa sensação de sufocamento, encontrei um sentido para tudo aquilo que havia se criado, era como se as coisas se encaixassem perfeitamente. Fui colocando intenções no movimento como rodar, bater nos meninos para que parassem de olhar, saíssem dali, até que eu não aguentasse mais a movimentação frenética, e caísse no chão (GONÇALVES, 2015a).

É a partir de duas naturezas de sensação de vulnerabilidade que a atriz descreve parte da sua criação: a) Sobre o contexto da criação – “(...) foi um processo difícil e confuso (...)” (GONÇALVES, 2015a); esse trecho aponta para o fato de que a atriz não possuía controle total sobre a situação e que esteve consciente disso; b) Sobre a ação em si – “foi estranho, porque meus abraços sempre foram correspondidos de alguma forma” (GONÇALVES, 2015a), o que não ocorria no ato de criação.

Um e outro aspecto da sensação

de vulnerabilidade fizeram com que a atriz lidasse inicialmente com o estranhamento no processo criativo e na ação em si mesma. Na medida em que a atriz reconhecia um contexto diferente daquele de sua vida cotidiana, de onde ela tinha estruturado sua sensação de confiança, ela reconhecia outras demandas de ação: “eu não pensava em outra coisa além de encontrar espaços entre os cinco atores para fugir” (GONÇALVES, 2015a). Entre aquilo que era familiar à atriz (confiança) e aquilo que lhe era estranho (vulnerabilidade), a atriz reconheceu um “encaixe perfeito” para a criação. É a partir desse reconhecimento da dialogicidade entre confiança e vulnerabilidade na criação que ela foi “colocando intenções no movimento”.

O conceito de Vulnerabilidade não é tão presente nos escritos e pesquisas atuais sobre processo de criação no Brasil. Entretanto, já a partir de 1970, ele ganha força como categoria política e social. E a partir de 1990, com os estudos sobre HIV/aids, são apresentados significativos avanços conceituais sobre Vulnerabilidade (OVIEDO & CZERESNIA, 2015). Segundo os autores, a abordagem mais comum a respeito da Vulnerabilidade está associada a como diferentes situações específicas podem conduzir a contextos de riscos; em muitos desses casos é considerado apenas o cruzamento de variáveis para determinar a presença da vulnerabilidade.

Todavia, Oviedo & Czeresnia (2015) atentam para o fato de que é necessário compreender a ideia de Vulnerabilidade a partir de três dimensões interdependentes: 1 - biológica; 2 - social; 3 - existencial. A cena de que tratamos neste artigo não perpassa diretamente a dimensão existencial da vulnerabilidade, ainda, que, como veremos mais adiante, ela, de certa forma, seja a condição fundante das outras duas dimensões. Por outro lado, como já apontamos, a vulnerabilidade da atriz em relação aos aspectos sociais são da ordem do convívio e criação em grupo. Reiterativamente, a atriz não tinha qualquer certeza em relação à qualidade artística de sua criação e isso poderia gerar desencaixes entre as demandas e expectativas do grupo para a criação e os processos e resultados apresentados pela atriz. Na direção do que pontuamos anteriormente, essa situação de desencaixe poderia levar o grupo a perder a confiabilidade no trabalho da atriz para essa situação específica ou, até mesmo, em casos mais complexos, no trabalho da atriz como um todo.

Ainda que a vulnerabilidade da criação não tenha relação direta com sua dimensão biológica, a execução da cena oferecia algum nível de risco para a atriz. Ela havia sido orientada a aumentar a quantidade, a frequência e a intensidade dos movimentos, como dissemos no início do artigo, até que seu corpo (físico) não suportasse mais e ela fosse involuntariamente ao chão.

As quedas, como pudemos observar ao longo da temporada do espetáculo, muitas vezes resultavam em pequenas contusões e/ou cortes com que a atriz precisava lidar para manter a qualidade desejada para a cena. Contudo, essa dimensão pareceu exercer menor influência sobre o processo de criação da cena do que a dimensão social da vulnerabilidade. Isto porque, segundo a própria atriz, foi só no momento em que a concepção e a ação simbólica da atriz se encontraram satisfatórias para o grupo que com ela trabalhava, ou seja, frente à validação do grupo, que aquela ação, com os fins a ela atribuídos, passou a integrar o conjunto das práticas aceitas pela atriz como familiares (concebíveis e realizáveis em determinado contexto e para fins específicos, neste caso, cênicos) e integrou um conjunto mais central das esferas de ação (BOESCH, 1991) da atriz; inclusive remetendo-a a passagens familiares da sua própria vida cotidiana, que antes não haviam sido aventadas pela atriz (como se verá adiante neste texto).

As esferas de ação em Boesch (1991) estão pensadas de forma molecular e constituem o centro da subjetividade, em uma relação do familiar com o não familiar, e instituem o campo de ação simbólica do Sujeito. Escolhas, inclinações e posicionamentos do Sujeito partem de e se ancoram em ações concebíveis e facilmente realizáveis, que constituem suas esferas familiares de ação: vida sexual; ações domésticas; vida profissional, etc.. A esse conjunto

de ações se seguem outros que também são compostos por ações familiares, mas não tão facilmente realizáveis e/ou concebíveis (caso da atriz que precisou encontrar a representação simbólica do sexo consentido e recorreu para tanto a certa qualidade de abraço); seguem-se a esses outros conjuntos de ações menos familiares, até chegarmos a conjuntos de ações que não podem ser concebíveis e/ou realizáveis pelo Sujeito (ao menos naquele momento).

Ou seja, o Sujeito, ao refletir sobre suas possibilidades de ação, transita entre um centro mais seguro afetivo-cognitivamente (onde o senso de confiança é maior que o de vulnerabilidade) e uma periferia mais instável da subjetividade (onde a vulnerabilidade é mais presente do que o senso de confiança). A atriz, por exemplo, de posse da sua própria experiência e consciente dela, elencou determinada qualidade de abraço (familiar) como simbolização do sexo consentido para um contexto não tão familiar. Evidentemente, essa escolha não é aleatória em relação às experiências tomadas por ela como referência, tampouco o posicionamento que assume frente a essas experiências. Reiteramos que o contexto e as experiências anteriores garantem alguma possibilidade de confiabilidade. Como já explicitamos anteriormente, o abraço se mostrou pertinente à atriz naquele contexto já que para ela “o abraço é uma forma de entregar para alguém aquilo que se

deseja” (GONÇALVES, 2015a); “vejo a partir do abraço uma das possibilidades de entregar este corpo [da atriz] ao sexo consentido” (GONÇALVES, 2015b). A significação que a atriz atribuiu ao abraço, como se pode notar nas falas anteriores, certamente se construiu no cotidiano dela, por meio de experiências já significadas por ela afetivo-cognitivamente.

Todavia, devemos atentar para o fato de que a relação que a atriz estabeleceu com suas experiências anteriores podia assumir algum tipo de avaliação negativa: recusa, ineficiência, incompletude, etc. Se o contexto e as informações podem garantir a confiabilidade, eles igualmente podem romper com a possibilidade de se estabelecer qualquer confiança relacional. Isso não significa, entretanto, que a atriz necessitou reviver suas experiências ou trabalhar com memórias específicas. Ao contrário, esse centro familiar já carrega em si algo de automático, de pré-reflexivo (BOESCH, 1991); ele é composto por ações que exigem pouco ou nada do Sujeito, em termos de consciência, por exemplo, para que sejam efetivadas. Contudo, quando a ação familiar, depois de realizada, é pensada pela atriz, ela é capaz de remeter a ação a experiências reais de sua vida e trazer para a ação cênica características que ela até então não apresentava:

Ao tentar atribuir o meu sentido à célula criada, recordei de um momento bem particular da minha criação (da minha vida), de quando minha avó tinha um

centro de Umbanda e fazia a iniciação dos seus *médiuns*, em círculo, para começar os trabalhos. Posteriormente ao processo de criação dos meus movimentos [para a cena], tentei fazer essa intenção de giro [como me lembrava daquela outra situação] e isso trouxe mais segurança para o meu trabalho. (GONÇALVES, 2015a)

A necessidade revelada pela atriz de atribuir sentido à célula criada demonstra que naquele momento ela lidava com sensações de vulnerabilidade (falta de sentido em relação a...) quanto à sua ação e que as experiências pessoais, por outro lado, ancoravam estados de confiança. Ou seja, o relato da atriz faz ver a constante presença do ciclo confiança, vulnerabilidade, confiança, nos processos de criação (emergência da novidade).

Supomos que o ciclo confiança, vulnerabilidade, confiança se especialize e se desenvolva a partir da díade: vulnerabilidade-resiliência. A noção de finitude da existência coloca cada um de nós em uma situação inevitável de vulnerabilidade (vulnerabilidade vital) (OVIEDO & CZERESNIA, 2015). Segundo os autores, a resiliência, por sua vez, é o meio pelo qual cada um de nós lida com essa dimensão existencial da vulnerabilidade. A particularidade desse ‘lidar com’ carrega em si uma condição de existência da vulnerabilidade: “A vulnerabilidade emerge não simplesmente como desequilíbrio ou inadequação entre uma ‘potência’ do vivente e um ‘desafio’ do

meio, mas, sim, como uma configuração particular do vínculo entre eles” (OVIEDO & CZERESNIA, 2015, p. 243), no nosso caso, do vínculo específico e contextual que a atriz desenvolveu com o diretor do espetáculo e com o grupo de criação como um todo. Por outro lado, a ação de resiliência tem seus limites e possibilidades pautadas pelos aspectos já experimentados pela pessoa em relação à sua existência. Ou seja, as ações de resiliência, bem como os estados de confiança e vulnerabilidade, são desenvolvidas a partir do trânsito subjetivo que a pessoa faz entre suas esferas familiares (centro do campo potencial de ação da pessoa) e suas esferas não familiares de ação simbólica (periferia do campo potencial de ação da pessoa) (BOESCH, 1991).

E nas fronteiras...

Utilizar da relação centro-periferia para identificar diferentes conjuntos de esferas de ação pode incutir um equívoco na forma de se pensar o campo potencial de ação simbólica do Sujeito (BOESCH, 1991): tomá-lo em seu aparente aspecto fragmentado; sendo ele parte constitutiva da subjetividade, ela mesma seria igualmente constituída por fragmentos. Entretanto, as esferas de ação integram um todo único e indivisível (BOESCH, 1991). Estamos supondo que entre os diferentes conjuntos de esferas de ação existem *boundaries* (VARZI, 1997), que demarcam para o Sujeito a transição do sentimento de confiança em relação a um conjunto

de ações, quanto à sua concepção e sua realização (ambas contextuais e significadas afetivo-cognitivamente). Por exemplo, a atriz em questão é capaz de se sentir lidando com duas diferentes dimensões de familiaridade na sua criação: o ato concebível e realizável – sexo consentido; o ato concebível, mas, a princípio, não realizável – morte ao final da cena. Por essa perspectiva, as *boundaries* não são externas à subjetividade, são elas também constituintes daquilo que a pessoa reconhece como si mesmo. Como afirmou Varzi (1997), as *boundaries* existem em relação de dependência com aquilo que estabelecem como limites, sejam esses transponíveis ou não. Não se podem retirar as *boundaries* sem com isso tornar inexistente a organização que se tinha antes. Evidentemente que existe certa nebulosidade na demarcação que as *boundaries* realizam quanto às esferas de ação. O Sujeito não sabe com precisão e antecipadamente, no mais das vezes, quando cruza uma *boundary*. Essa consciência, quando existe, é sempre posterior ao sentimento de ter adentrado, por assim dizer, uma área com diferente familiaridade. Até porque, dada a recorrência de reorganização das *boundaries*, as regiões de transição estão sempre assumindo novos contornos. Essa nebulosidade, segundo Varzi (1997), é um dos principais aspectos constitutivos das *Boundaries*, especialmente daquelas vinculadas às experiências cotidianas, principalmente sem a presença de objetos concretos

(caso da cena em questão).

Como dissemos anteriormente, no centro mais familiar de ação, a pessoa age mais automaticamente, sem grandes necessidades de reflexão e/ou esforços. Se a ação criada pela atriz integrasse o centro mais familiar das suas esferas de ação, ela provavelmente realizaria a cena sem maiores problemas. Entretanto, a atriz descreve que algumas dificuldades se tornaram presentes após a concepção da cena.

A criação dos movimentos em que me debatia freneticamente, quando realizado após a concepção da cena, foi algo “fácil”, pois eu sabia que havia uma sequência e conclusão, porém se tornou difícil manter sempre a mesma intensidade. Passei a me preocupar muito em maneiras de não me machucar durante todo o processo, e principalmente em como realizar a queda, já que não conseguia manter controle do meu corpo, por conta da exaustão. Me recordo do termo “presentar” que o diretor citou em um dos ensaios, e eu entendi como tornar/manter o movimento vivo, presente; não fingindo que está fazendo, mas sim fazer; que esse movimento é o agora durante a apresentação; que ocorre no instante em que você o aciona; e desde então, isso se tornou “lei” para meu processo de apresentação tanto da cena em questão, quanto de todo o espetáculo. (GONÇALVES, 2015b)

A descrição da atriz demonstra que ela trabalhou durante a temporada do espetáculo exatamente em uma zona nebulosa (*boundary*), em que

ela reconhecia demandas (fruto da sensação de vulnerabilidade, nesse caso físicas), que a impediam de realizar a ação em questão de modo mais automático. Como descreve a atriz, bater os pés no chão de modo acelerado enquanto girava fazia com que seu corpo amolecasse e fosse naturalmente ao chão (GONÇALVES, 2015a). Entretanto, ela esteve preocupada em como manter a “naturalidade” presente nas ações mais familiares, sem, contudo, expor demais seu corpo à situação de risco que aquele automatismo poderia trazer. Nessa direção, o relato da atriz faz ver outra relação possível para díade confiança-vulnerabilidade (risco): a vulnerabilidade velada na extrema sensação de confiança.

Essa percepção de áreas de transição (*boundary*) é mais intensa quanto mais distante do centro familiar estiver a esfera de ação com que lida o Sujeito. A distância do centro familiar implica para o Sujeito reconhecer a incompatibilidade das suas ações mais cotidianas e, talvez, mais significativas quanto a tomadas de decisão, por exemplo, com as demandas simbólico-acionais com que se depara nas regiões mais periféricas do si mesmo. Tomemos como exemplo a construção simbólica da morte feita pela atriz. Ainda que concebível em um aspecto de generalidade, a morte de si mesmo é bastante mais difícil de ser concebida do que o sexo consentido. Provavelmente pela dificuldade de conceber e realizar mesmo que simbolicamente tal ação, a

atriz recorreu menos a ações cotidianas (familiares) e mais a um universo de criação do gesto abstrato – quase sem referência ao mundo da vida ordinária – ela movimentava seus braços compulsivamente, afastando homens que já não a atacavam mais, até a exaustão.

Lembro que, quando estávamos no processo de criação, nada fazia sentido algum, meus movimentos eram completamente abstratos, sem possibilidades de leitura para tudo aquilo; mas, com a junção do movimento com outras ações escolhidas pelo diretor, eu como atriz e meus colegas de trabalho conseguimos atribuir individualmente e coletivamente um sentido para tantas “abstrações”. (GONÇALVES, 2015a)

Cruzar as *boundaries* torna-se tanto mais difícil quanto mais distante do centro familiar estiver localizada a esfera de ação a que se refere a demanda atual, demarcando, assim, movimentos adaptativos muito mais intensos. As áreas de passagem são mais ou menos porosas, a depender da natureza e do contexto das demandas reconhecidas pelo Sujeito em relação a si mesmo. As *boundaries*, no caso dos conjuntos de esferas de ação, demarcam, ainda que nebulosamente, além do sentimento crescente de risco (vulnerabilidade), do centro para a periferia, áreas de emergência do novo para as regiões mais centrais a que as *boundaries* são dependentes (VARZI, 1997). Novos grupos de ações simbólicas na reorganização de um

conjunto de esferas de ação surgem da integração ativa de algo do conjunto periférico ao conjunto central. Por integração ativa, estamos assumindo a necessidade de reorganizações afetivo-cognitivas referentes àquilo que é integrado e àquilo que faz a integração – uma reorganização bidirecional do conjunto como um todo. A atriz assume, por exemplo, que, após lidar com tantas demandas pouco ou não familiares e refletir sobre elas, toda a sua visão sobre o teatro se transformou (GONÇALVES, 2015a). A prática teatral, que de alguma forma era familiar à atriz, foi ressignificada quando essa mesma prática foi desestabilizada por situações de criação menos familiares à atriz, isto é: na medida em que ela transitou em sua subjetividade por áreas mais vulneráveis e outras de maior confiança, bem como reconheceu nessas últimas a possível presença de outras naturezas de vulnerabilidade.

Com aumento do sentimento de risco, a integração do novo às esferas familiares de ação torna-se mais conflituosa e mais passível de ser rapidamente percebida, dada a distância entre a centralidade simbólico-acional e as demandas do campo do não-familiar. As demandas, todavia, não pertencem ao Sujeito ele mesmo ou ao mundo exterior a ele. Elas emergem da não coincidência e da ineficácia parcial ou total de adequação do potencial de ação simbólica do Sujeito (BOESCH, 1991) às exigências simbólico-acionais que o mundo das coisas percebidas impõe a esse Sujeito.

*Experiência corporal estética:
a emergência de novas ações simbólicas no trabalho do ator*

Elas são, portanto, coextensivas ao Sujeito e ao Mundo que o cerca: à atriz e ao contexto da criação.

Depois da travessia

O que se constrói com a travessia das *boundaries* é uma qualidade diferenciada de presença do Sujeito em relação a algo, frente às demandas simbólico-acionais que ele reconhece para si. A significação afetivo-cognitiva que o Sujeito realiza, a respeito da sua qualidade de presença no mundo, pode ser tomada, pelo menos por ele, como aquilo que é a sua relação com a coisa, com a novidade, por exemplo. Com isso, o contato, no sentido de *ser* (isto é), está atrelado ao sentimento do Sujeito de que ele pertence a... e/ou de que isto pertence a ele..., e de que, no todo da sua existência, a relação que se estabelece guarda algum grau de coerência.

Assim, as esferas de ação não demarcam só um jeito de lidar com situações e contextos, elas guardam, no contínuo da subjetividade, um potencial amplo, porém finito, de abertura para a infinitude das demandas simbólico-acionais. No caso da atriz em questão, ela só foi capaz de reconhecer a demanda da criação e lidar com ela, na medida em que essa demanda era possível no interior da sua organização subjetiva. Se ela acreditasse, por exemplo, estar inserida em outro contexto que não o teatral, talvez, ela não fosse capaz de validar a demanda colocada para ela pelo diretor, e, portanto, igualmente,

não seria capaz de iluminar algo que alavancaria a emergência da novidade no seu campo potencial de ação simbólica.

Sabemos que as análises aqui realizadas não esgotam discussões possíveis sobre vulnerabilidade e confiança nos processos de criação teatral. Ao contrário, elas abrem um campo de discussão pouco discutido nessa área, dando apenas um passo inicial em direção a um aspecto da criação que pode ser muito frutífero para se pensar as presenças cênica e cotidiana do ator no mundo, bem como possíveis espaços de transformação e ressignificação da natureza e qualidades dessa presença.

Recebido em: 09/08/2016

Aceito em: 05/11/2016

Referências Bibliográficas

BOESCH, Ernest. **Symbolic Action Theory and Cultural Psychology**. Berlim – Heidelberg Nova York: Springer, 1991.

BOESCH, Ernest. Symbolic Action Theory in Cultural Psychology. **Culture & Psychology**, v. 7, n. 4, pp. 479-483, 2001.

COUCH, Laurie. & JONES, Warren. Measuring Levels of Trust. **Journal of Research in Personality**. v. 31, pp. 317-336, 1997.

DEUTSCH, Morton. Trust and Suspicion.

Journal of Conflict Resolution, v. 2, n. 4, pp. 265-279, 1958.

GONÇALVES, Amanda Diniz. **Sobre a criação de Suhura**: depoimento concedido a Juliano Casimiro de Camargo Sampaio. Palmas (TO), 01/03/2015, 2015^a.

GONÇALVES, Amanda Diniz. **Sobre a criação de Suhura - 2^a parte**: depoimento concedido a Juliano Casimiro de Camargo Sampaio. Palmas (TO), 03/06/2015, 2015^b.

HWANG Peter. & BURGERS, Willem. Properties of Trust: an analytical view. **Organizational behavior and human decision processes**, v. 69 n. 1, pp. 67-73, 1997.

JAMES, William. **A vontade de crer**. São Paulo: Loyola, 2001.

LAPOUJADE, David. **William James**: empirisme et pragmatisme. Paris: Lês empêcheurs de penser en rond, 1997.

MOMPLÉ, Lília. **Ninguém Matou Suhura**. Moçambique: Edição da Autora, 2007.

OVIEDO, Rafael Antonio Malagón & CZERESNIA, Dina. O conceito de vulnerabilidade e seu caráter biossocial. **Interface**: comunicação, saúde, educação, 19(53), pp. 237-249, 2015.

SALÉM, Pedro. **A gramática da quietude**: um estudo sobre hábito e confiança na formação da identidade. Tese (Doutorado) - Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VARZI, Achille. Boundaries, Continuity, and Contact. **Noûs**, vol. 31, n. 1, 26-58, 1997.

YAMAGISHI, Toshio. **Trust and Social Intelligence**: The Evolutionary Game of Mind and Society. Tóquio: Tokyo University Press, 1998.