COMO REFERENCIAR ESSE ARTIGO
AVIZ, Maíra Gomes; VOLPI, Sandra Mara. O artista e seu corpo: um encontro. In: VOLPI, José Henrique; VOLPI, Sandra Mara (Org.). **Anais.** 19º CONGRESSO BRASILEIRO e 3ª CONVEÇÃO BRASIL-LATINOMÉRICA DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS. Curitiba/PR. Centro Reichiano, 2014. [ISBN – 978-85-87691-24-8]. Acesso em: ____/____/____.

O ARTISTA E SEU CORPO: UM ENCONTRO

Maíra Gomes de Aviz
Sandra Mara Volpi

RESUMO
No cenário contemporâneo, o artista convive com grandes dificuldades, que passam por várias questões, desde as condições de trabalho e novas demandas diante do novo cenário influenciado pela tecnologia, até outras, mais profundas, relacionadas a conflitos emocionais, e como estes repercutem no processo criativo e de construção a cada novo trabalho que se inicia. Levantar discussão a respeito do enrijecimento que limita o indivíduo na vivência do prazer, e consequentemente da criatividade, bem como das condições emocionais do artista para seu ofício – mesmo sabendo do poder imenso de transcendência da arte – faz-se necessário tanto para este, como para uma sociedade tão rígida e imersa em idealizações. Neste contexto, este trabalho se propõe a promover uma reflexão sobre a atual situação do artista, especificamente o ator, frente ao seu corpo, sendo a Psicologia Corporal uma alternativa de amparo e encontro.

Palavras-chave: Artista. Corpo. Prazer. Processo Criativo. Rigidez. Saúde Emocional.

A criatividade é apontada por muitos autores como uma função psíquica natural, com papel estruturante ao ser humano, e que na sua expressão move o organismo em direção à saúde. É possível afirmar que o prazer é a força motriz para a criatividade, e a criatividade é a fonte do prazer, num movimento em que um realimenta o outro.

O artista é então aquele que faz desse processo seu ofício, e em sua própria lida diária, necessita estar constantemente se reinventando. O que tem sido observado, porém, é que ele, como qualquer ser humano, lida com as dificuldades advindas da realidade externa e interna para seu processo criativo acontecer. Quando seu ofício é construído pela via do prazer, através de sua própria tarefa e trabalho, ele entra em contato com conteúdos emocionais pessoais, podendo expressá-los, e seu corpo automaticamente se autorregula, fazendo movimentar a energia numa experiência de qualidade quase mística, chamada por Lowen (1970) de *"experiência culminante"*. Porém, quando isto não acontece, é muito comum ver sua saúde emocional abalada, quando não em risco, e as consequências podem ser desastrosas.

Durante muito tempo, eu mesma enquanto artista em início de carreira, vivi alguns destes momentos incríveis de profundo prazer e amor, e me perguntei tantas vezes, *"Como experimentar isso de novo?"*. Na busca incessante desta resposta, dentro de todo um contexto delicado o qual explanarei neste trabalho, também sofri as pressões externas e internas advindas desta realidade. Uma vivência de amor e dor, e de angústias que percebi serem comuns aos meus colegas artistas. Notando então ser o palco um lugar terapêutico de expressão e transformação constantes, vi como necessária a promoção da reflexão sobre a situação do artista no século XXI, frente ao seu corpo.

Da principal constatação que surgiu, percebeu-se ser fundamental conscientizar o artista da necessidade da tarefa mais difícil: o olhar para si mesmo, e a partir deste encontro, então, todos os dias em seu trabalho, "*morrer*". Trago aqui o '*morrer*' no sentido simbólico, de ciclos que se encerram para iniciar outros, de conflitos do ser humano que se resolvem e então há transformação. Segundo Hillman (*apud* NUNES, 2005, p. 183), *"Existe apenas um 'como' válido, - é o 'como morrer?' Este 'problema', que não tem nenhuma solução prática ou analítica, torna ridículos os 'problemas' e os 'comos'."* Ridículos mesmo. Pois não há métodos, nem fórmulas prontas. *"Morrer"* é necessário, e somente possível através deste contato, que notei então, dar-se sempre através do corpo com sua subjetividade, a fim da experiência artística e na vida serem transcendentes.

Volpi e Volpi (2009) afirmam que, na concepção de Reich, o ser humano pode ser compreendido como uma unidade de energia que contém em si dois processos paralelos: o psiquismo (mente) e o soma (corpo). Quando não há um desenvolvimento psicoemocional saudável, formam-se sinais emocionais que permanecem registrados na mente e corpo do indivíduo decorrentes das expressões das relações objetais estressantes que viveu ao longo das etapas de seu desenvolvimento. Esses sinais mostram-se em forma de couraças psíquicas e/ou musculares, ancoradas em cada segmento do corpo, e contam a história contida em cada um deles.

Os mesmos autores consideram, a partir de Reich, caráter como uma mudança crônica do ego, cuja finalidade é protegê-lo contra perigos internos e externos. É formado como resultado dos choques entre as pulsões e as frustrações do mundo

externo que acontecem em cada etapa do desenvolvimento pela qual passa a criança desde o seu nascimento: sustentação, incorporação, produção, identificação e formação do caráter.

Para Lowen (1970), os tipos de caráter são psicologicamente diferenciados por suas estruturas de ego, por suas atitudes frente à realidade. É no reflexo do orgasmo que se confere alegria e liberdade ao indivíduo, pois ele sente-se ligado e integrado com seu corpo, e com o meio ambiente. Adquire uma sensação de bem-estar, de paz interior, sensação de liberdade e a descoberta, dentro de si, de um ser inteiramente vivo e dotado de respostas espontâneas. Lowen relaciona que, infelizmente, estes sentimentos nem sempre se mantém sob a tensão causada pela vivência diária em nossa cultura moderna: *"O ritmo, a pressão e a filosofia de nossos tempos são antitéticos à vida. [...] A superênfase dada ao poder em nossa cultura coloca o ego contra o corpo e a sua sexualidade, criando um antagonismo entre ambas as motivações, quando o ideal seria o apoio e o reforço comum entre elas"*. (LOWEN, 1982, p. 26).

É possível afirmar que o artista, neste contexto, assim como a maioria dos seres humanos, é encouraçado – uma vez que sabemos serem raros aqueles que se desenvolveram até o caráter genital. É percebido também que este profissional está imerso em uma sociedade contemporânea imediatista, competitiva, voltada ao individual e ao racional, a qual conduz a um enrijecimento que limita o indivíduo na vivência do prazer, e, consequentemente, da criatividade. Além disso, nota-se concretamente um contexto instável tanto do ponto de vista socioeconômico, como da rotina, e das exigências sobre seu trabalho. Desse modo, este processo se dá com extrema dificuldade, sendo comum o adoecimento de grandes talentos e tão necessários profissionais para a evolução da sociedade.

A arte, como salienta Segnini (2007), também pode se inserir numa divisão do trabalho, como relação de emprego e profissão, obedecendo às normas sociais para sua real atividade. Considera-se assim o artista como trabalhador, e sua atividade também inscrita em uma lógica de mercado a qual expressa as configurações do momento histórico vivido. Apesar da arte ser um campo de trabalho no qual já existe

um suporte legal através da regulamentação, no Brasil ainda é um campo instável devido à falta de reconhecimento e valorização da cultura.

Segundo pesquisas, o trabalho do artista é frequentemente analisado privilegiando sua *performance* ou obra (expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação e a criação), sendo as relações de trabalho e profissionais, implícitas nestes processos, pouco analisadas e contextualizadas. Nesse sentido, o trabalho frequentemente é silenciado e ofuscado por idealizações (SEGNINI, 2007, p. 2).

O mesmo autor observa que as grandes produções vêem como necessário recrutar o artista de maneira rápida, por meio de redes de conhecimento e audições por meio das quais são identificados os melhores artistas para cada projeto, de acordo com diferentes possibilidades de remuneração (cachês). Tal realidade torna o meio extremamente competitivo, sendo que o profissional tem de provar constantemente seu bom desempenho a cada novo teste ou trabalho que se inicia, ao longo de toda a sua carreira.

Tal realidade socioeconômica instável gera, segundo Taylor e Taylor (1995), desequilíbrio psicológico causado por barreiras emocionais, como: falta de autoestima e incentivo, desmobilização geral, falta de confiança em si próprio ou no grupo, desmotivação, cobrança demasiada ou falta de cobrança, falta de credibilidade no próprio trabalho, desintegração do grupo, concorrência excessiva e a dificuldade em conseguir superar ou saber aceitar os limites do próprio corpo.

Ainda, a lida do artista em sua carreira com a imagem (muitas vezes do estrelato) é outro ponto de ameaça à sua saúde emocional, quando este não está no encontro com seu corpo. Em toda a história, e sobretudo do século XX para cá, é comum terem poucos artistas que em pequeno espaço de tempo se transformam em grandes estrelas, alterando completamente seu estilo de vida, relações afetivas, e consequentemente a vida emocional.

É frequente que o sucesso torne a “celebridade” muito próxima do ideal e do desejo de quem o percebe, tornando-o um “ídolo” – o que pode gerar tamanho assédio, capaz de invadir a privacidade do artista, e até conduzir à histeria generalizada por parte do público.

> O ator reveste-se (na pele do personagem) de uma aparência de realidade, que, uma construção essencialmente ideal, atinge diretamente o sonho de quem nela acredita. [...] O ator/estrela torna-se um modelo/instrumento social de controle e promoção de consenso, fenômeno que extrapola o campo artístico e assegura o desenvolvimento e os ritmos da produção industrial. (PAULA, 2001, p. 22).

Tal imagem, porém, se não está integrada ao corpo, faz com que o artista viva através de uma 'persona', fortalecendo a rigidez e narcisismo, ou conduzindo a uma dissociação capaz de arruinar seu trabalho, e levá-lo à depressão, dependência química ou mesmo ao suicídio.

> Para além do desfrute de fama e poder, para a estrela, o seu brilho tem um preço: subjugada à própria imagem impressa sobre o real, ela torna-se, de certo modo, prisioneira da glória e pertencente ao público que não pode decepcionar: desvalorizada pelo seu duplo ela, geralmente, foge ao próprio vazio brincando de imitá-lo, mimetizando a sua própria vida, assumindo no real o seu papel/estrela do cinema, vivendo-o, enfim, sustentando o seu próprio mito. (PAULA, 2001, p. 34).

Nota-se, nesse caso, uma evidente falta de contato do artista com a realidade, o que para Lowen (1982), representa uma falta de contato com o solo onde pisa, com o seu corpo e sua sexualidade, a falta da respiração plena, elementos fundamentais da Bioenergética. Para Lowen (1970), a criatividade acontece a partir da vivência do prazer, e não do poder, para então a arte proporcionar prazer. O autor relaciona que quando não se permite deixar cair, não se permite entregar-se, a pessoa fica presa no seu controle egóico e busca reter energia na busca pelo poder. O poder se desenvolve através do represamento e do controle, e uma vez que na contemporaneidade, a falta de poder está associada à ausência de prazer, o prazer só passa a ser obtido através do poder.

Diante de todo o contexto atual exigente com o artista, da falta de contato com a realidade, e extrema competitividade, é fácil confundir prazer com poder, gerando couraça, ou mesmo uma estrutura de caráter, narcisista. Para Volpi (2003), o narcisismo é um mecanismo de defesa que funciona como um instinto de conservação e na sociedade que vivemos, somos constantemente obrigados, a cada dia, a enfrentar situações de perigo.

> Tudo o que está ligado à busca do poder, é, do ponto de vista caracterológico-energético, uma condição narcisista. [...] Seu objetivo é de engrandecimento do próprio Ego. Na medida em que proporciona um culto à imagem, à aparência, ao poder, cria um lugar de destaque onde possa ser endeusado e engrandecido. [...] Na busca incessante pelo poder, em algumas pessoas aparecem explosões de ira e agressividade, depressividades, síndromes do pânico, toxicomanias, e muitas outras situações decorrentes de uma frustração narcísica. (VOLPI, 2003, p. 7).

Para Lowen (1982), o distúrbio básico na personalidade do narcisista consiste na ausência do sentimento. Por isso, quando tem sua vaidade ofendida, reage com frieza, sadismo e agressividade, não tolerando a ideia do fracasso. A determinação em vencer está mais baseada no medo do fracasso do que na própria recompensa que irá obter por lutar e vencer. No meio artístico, esta realidade é bastante comum, em decorrência da pressão pelo alcance de resultados, e pelo próprio palco e câmeras (o Cinema e a TV alcançam as massas, um público muito maior que o teatro) engrandecerem o sujeito que ali trabalha. A falta de autopercepção do indivíduo gera imagens distorcidas sobre si e a realidade, ansiedade, medo da entrega, sadismo, e estados dolorosos decorrentes das pressões narcísicas do ego.

No que diz respeito ao trabalho do artista ator, há teorias as quais reduzem a criatividade à “serviço do Ego”, ou à expressão de padrões neuróticos. O que ocorre, porém é que esta visão faz com que se crie uma ilusão acerca do processo criativo acontecer devido à vivência do sofrimento emocional. É como se, por exemplo, para viver um personagem à beira do suicídio, o ator tivesse de ter esta vivência em sua vida real. Este erro pode conduzir o artista à vivência de estados dolorosos, confusões acerca da própria identidade, repercussão em relacionamentos afetivos, envolvimento com substâncias psicoativas, desenvolvimento de transtornos como a depressão ou psicose, de extrema periculosidade para sua saúde emocional.

Basta buscar na história e veremos muitos artistas os quais se eternizaram por suas obras, e que tiveram um caminho de sofrimento na vida real, culminando em morte precocemente. É possível notar, portanto, que o processo criativo pode acontecer na instância de sofrimento emocional, mas o que chamo atenção neste trabalho, é de que também pode acontecer na saúde emocional. Há não só a confusão por parte dos artistas e do público em geral, como se o sofrimento emocional na vida real determinasse grandes obras, e ainda a busca - muitas vezes inconsciente - de

artistas por eternizarem-se como heróis e então assumirem uma vida em direção à doença emocional.

O corpo vivo (corpo e palavra) do ator é o representante do movimento no espaço dramático, que vibra e faz vibrar tudo que está a sua volta. O fazer em arte, portanto, é representação de alto grau de saúde emocional.

> A arte conduz-nos às nossas sensações originais, para que possamos reconhecê-las e transformá-las; neste movimento, ela nos recria e garante que possamos seguir em contato com o que temos de mais autêntico. Podemos pensar que a apreciação artística nos transforma e, ao nos transformar, possibilita que sejamos nós mesmos. (Outeiral e Moura *apud* VALLADARES, 2004, p. 107).

O que se faz necessário questionar, portanto, não é o fazer em si, mas as condições implicadas em tal processo. É interessante pensar no paradoxo que existe sobre o fazer em arte: uma linha muito tênue entre a saúde que ela proporciona, inclusive, segundo grandes autores, capaz de possível cura de transtornos emocionais, e o abismo que pode também emergir em decorrência da falta de cuidado, que torna o ser humano extremamente adoecido.

Em seu texto “Um Atletismo Afetivo”, Artaud, já em 1935, afirmava:

> O ator é como um atleta do coração. Também para ele vale a divisão do homem total em três mundos; e a esfera afetiva lhe pertence propriamente. Ela lhe pertence organicamente. [...] Enquanto o atleta se apoia para correr, o ator se apoia para lançar uma imprecação espasmódica, mas cujo curso é jogado para o interior. [...] O ator não passa de um empírico grosseiro, um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido. No entanto, por mais que se pense o contrário, não se trata de ensiná-lo a delirar. Trata-se de acabar com essa espécie de ignorância desvairada em meio à qual avança todo o teatro contemporâneo, como em meio a uma sombra, em que ele não para de tropeçar. – O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir. Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo. (ARTAUD, 2006, p. 66).

Artaud tratava com propriedade, já na época, a respeito de encontrar dentro de si e no próprio corpo o poder criativo, bem como da necessidade desse paralelo com o Ego, para não *“ensinar o ator a delirar”*, em suas palavras. E tudo isso se constrói no processo de preparação do ator, bem como durante o desenvolvimento de cada trabalho, sendo possível fazer um paralelo com o a criação de uma criança em direção

a um desenvolvimento saudável – é necessário acolhê-la inicialmente, para depois 'lançá-la' ao mundo, na vivência das funções materna e paterna.

Cardoso (2014) traz a teoria da base de preparação de elenco no cinema nacional dos últimos anos: *"Eu lanço o ator na situação, pressiono e exijo atitude, mas o protejo da queda e garanto que ele será acolhido com ternura. Firmeza e afetividade era, inclusive, o movimento pendular que o filme exigia - caso contrário seria carregado demais. [...] Abandoná-los em queda livre seria desleal."* (CARDOSO, 2014, p. 157).

Ainda, segundo Paula (2001), a mudança promovida a partir do advento do audiovisual, fez com que o ator passasse a ter um campo completamente diferente do teatro para desenvolver sua arte, e que exige outro olhar sobre a interpretação – prevalecendo a necessidade de revelar a dimensão dos sentimentos, dos estados de alma, das intenções e pensamentos em interpretação mais intimista, além da fotogenia, mitos de massa, a capacidade de se apresentar à câmera (não necessariamente na vivência de um personagem) ou contracenar na ausência de *partner,* entre outros fatores, fazerem parte das novas demandas.

> É preciso trabalhar com aquela pessoa que está ali, que não existe personagem mesmo, mas situações a serem vividas pelo ator. A verdade do ator deve estar presente na cena, senão ele se torna refém de uma construção artificial que costumamos chamar de personagem. [...] é preciso verdade para viver o cinema. E verdade exige mergulho completo, integral na realidade e no universo que você quer mostrar num filme. (CARDOSO, 2014, p. 45).

Autores do campo audiovisual contextualizaram o fato de que a noção de "representar" é substituída pelo "ser" – o que quebra a dicotomia personagem/ator, e preserva uma semelhança com o real do indivíduo em sua mais instintiva essência. Esta nova noção, ao mesmo tempo em que aproxima o ator de si, faz com que tenha de lidar com suas próprias questões de ordem emocional para aprofundar seu trabalho criativo – e pode causar grande confusão, se o profissional não estiver integrado consigo e com o mundo, e bem amparado.

Nesse sentido, portanto, - ao contrário do que o senso comum tem como referência sobre a atividade do ator, remetendo em especial ao teatro grego, onde se colocavam máscaras – é ao "tirar as máscaras, defesas, couraças", que se vai de encontro ao corpo de cada ser humano, em autoconhecimento. Tocar nestas feridas é

sempre muito dolorido, e uma vez que se atacam as defesas principais (que protegem) o organismo, emerge a ferida narcísica capaz de tamanha dissociação como em uma psicose. Seria de grande ajuda, portanto, que um profissional qualificado acompanhasse o processo de descoberta a fim de amparar o artista.

> A começar na velha estória do personagem, da máscara e coisa e tal. Mas que segue muito além e vai transpondo a ideia de personagem para além do personagem, o qual, por sua vez, vai sendo dispensado com a própria máscara retirada. Eis um paradoxo do que se tem como sendo atuação verdadeira: o que era fingimento deixa de ser fingimento para ser verdade interna; daí a arte capta a vida e a expõe, escancarando-a. Chega-se num final que a todos assusta e fascina. [...] O que resta, enfim, é saber que, tantas e tantas vezes, podemos deixar de fingir para poder artisticamente viver. (CARDOSO, 2014, p. 12).

Alvim (2012), aponta como nova tendência no campo dramático, o aparecimento de outro espaço de criação do ator: *"[...] a questão mais grave para os atores é que eles sempre se fundamentam em quem está falando, quando deveriam focar em o que está sendo falado".* (ALVIM, 2012, p. 69). Assim, afirma que não se diz mais respeito à criação de personagens, mas ao desvelamento de pulsões inconscientes de variados objetos e sujeitos, sendo o ator apenas emissor neste processo com o público.

> [...] o papel do artista é passar adiante o que lhe chega
> ele não existe para servir nem para mandar
> mas para transmitir
> toda grande obra de arte instaura
> um extremo deleite com a existência
> e um desespero cruciante
> em raras intensidades de ambivalência.
> Sempre armados da beleza mais lancinante que pudermos inventar. (ALVIM, 2012, p. 58).

Se é tomado como base este novo caminho do teatro, e consequentemente do ser humano lidar com o mundo, está se afirmando que o trabalho em arte, e do ator, não passa pela instância do Ego. E, portanto, não se deve reduzir ao indivíduo algo que diz respeito a uma instância muito maior, pertencente ao universo do inconsciente. Significa afirmar, ainda mais radicalmente, que o universo das neuroses não pertence à arte, e que quanto mais o indivíduo é livre, mais ele poderá criar obras de arte que ficarão eternizadas na história.

Nota-se que independentemente da demanda solicitada ao ator, de aproximá-lo de seu eu real, ou que ele seja somente um emissor neste processo com o público, quanto mais ele se percebe no mundo, percebe seus medos, é possível enfrentá-los e oportunizar a entrega, o que repercute de forma direta no processo criativo deste e em sua vida pessoal.

Para Lowen (1970), a ansiedade decorre entre o desejo de se entregar e o medo da entrega. O conflito irá surgir sempre que o prazer é suficientemente forte para ameaçar sua rigidez. Quando o fluxo se torna mais intenso do que a capacidade do corpo suportar, existe o risco da desintegração, e o medo do prazer aparece. Quando isso acontece, o ser humano restringe a sua capacidade de amar. Se os sentimentos do indivíduo estão reprimidos, seu comportamento será o reflexo de idéias que foram projetadas e não a expressão do seu verdadeiro *self*.

Segundo Lowen (1970), reencontrar o prazer no corpo é abrir os canais que permitam o amor fluir. O amor representa o vínculo que torna possível o prazer, e o grau de prazer está ligado diretamente ao grau de vinculação investido numa pessoa ou na prática de uma atividade. Falar do amor dissociando-o de sua relação com o prazer significa moralizar. Na palavras de Lowen (1970, p. 165), *"[...] o amor é a promessa de que o prazer de hoje estará disponível amanhã."*

Somente ao flexibilizar as couraças será possível, portanto, a vivência do prazer, e consequentemente, da criatividade e do amor, o que oportuniza ao artista "*morrer todos os dias"*, como afirma Nunes (2005), e então reinventar-se a cada trabalho, transcender.

A Psicologia Corporal, enquanto ciência que estuda o ser humano em seu aspecto somatopsicodinâmico, serve de grande aporte teórico e prático, uma vez que integra energeticamente mente-corpo – noção fundamental para o exercício do criar. É importante notar, porém, que, longe da lógica mecanicista, não é a partir do conhecimento desta ciência que se encontra um método único para facilitar o processo criativo do artista, mas a Psicologia Corporal pode auxiliar o indivíduo na sua própria descoberta (consigo e seu corpo) das melhores ferramentas para realizar seu trabalho. Como disse Nietzche (*apud* NUNES, 2005, p. 180), *"O melhor método é aquele que ajuda um indivíduo a tornar-se aquilo que ele é."*

Sem dúvida, olhar para si mesmo é o exercício mais difícil de todos, e não somente para os atores. Para Lowen (1982), o objetivo terapêutico é integrar o ego ao corpo e à sua busca de prazer e realização sexual. A Bioenergética é uma técnica terapêutica que ajuda o indivíduo a se encontrar com o seu corpo, e a tirar o mais alto grau de proveito da vida que há nele. Essa ênfase dada ao corpo inclui a sexualidade, respiração, movimento, sentimento e autoexpressão, aliada à tentativa de relacionar o funcionamento energético atual do indivíduo com a história de sua vida.

> O objetivo da Bioenergética é ajudar o indivíduo a retomar sua natureza primária que se constitui na sua condição de ser livre, seu estado de ser gracioso e sua qualidade de ser belo. [...] A natureza primária de um ser humano é ser aberto à vida e ao amor. Estar resguardado, encouraçado, descrente e fechado vem a ser a segunda natureza da nossa cultura. Essa é a forma que adotamos para nos proteger de sofrimentos, mas quando tais atitudes tornam-se caractereológicas ou estruturais em nossa personalidade, passam a constituir-se em uma dor ainda mais séria, provocando uma mutilação ainda mais grave que aquela sofrida originalmente. A Bioenergética tem como objetivo ajudar o indivíduo a abrir seu coração para a vida e para o amor. (LOWEN, 1982, p. 38).

Como afirma com tanta sensibilidade Lowen (1970), é importante entender que a Bioenergética não pode resolver todos os conflitos encobertos, nem resolver as tensões crônicas para restaurar a livre e total corrente de sentimentos no corpo de qualquer pessoa, mas pode-se instituir um processo de crescimento que conduz nessa direção. E é neste sentido que este trabalho surge como possibilidade de solidificar olhares, reflexões e práticas de um caminho percorrido no palco, nas câmeras e com o público, na busca incessante do artista (e também do eu Maíra artista) por experimentar um encontro – o encontro com seu próprio corpo.

“Como?”.

O prazer não é o fim. O prazer está no caminho. E só assim o caminho estará aberto...

REFERÊNCIAS

ALVIM, R. **Dramáticas do transumano** - e outros escritos seguidos de Pinokio. Rio de Janeiro: Letras, 2012.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARDOSO, M. **Fátima Toledo** - interpretar a vida, viver o cinema. São Paulo: LiberArs, 2014.

LOWEN, A. **Bioenergética**. São Paulo: Summus, 1982.

LOWEN, A. **Prazer** – uma abordagem criativa da vida. São Paulo: Summus, 1970.

NUNES, A. **Ator e alma**: a morte como método. 26-01-2005. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Mestrado em Artes. Campinas-SP. 2005.

PAULA, N. **Voo Cego do Ator no Cinema Brasileiro**: experiências e inexperiências especializadas. São Paulo: Annablume, 2001.

SEGNINI, L. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. **Seminário Internacional Mercado de Trabalho e Gênero**. Campinas, 2007.

TAYLOR, J.; TAYLOR, C. **Psychology of Dance**. EUA: Human Kinectis, 1995.

VALLADARES, A. C. **Arteterapia no novo paradigma de atenção em saúde mental**. São Paulo: Vetor, 2004.

VOLPI, J. H. **Poder, fama e ferida narcísica: uma compreensão caractero-energético do narcisista**. Curitiba: Centro Reichiano, 2003. Disponível em www.centroreichiano.com.br/artigos.htm. Acesso em Abril/2014.

VOLPI, J. H.; VOLPI, S. M. **Dinâmicas da Psicologia Corporal aplicadas a grupos**, v.1. Curitiba: Centro Reichiano, 2009.

AUTORA

COMO REFERENCIAR ESSE ARTIGO

AVIZ, Maíra Gomes; VOLPI, Sandra Mara. O artista e seu corpo: um encontro. In: VOLPI, José Henrique; VOLPI, Sandra Mara (Org.). **Anais.** 19º CONGRESSO BRASILEIRO e 3ª CONVEÇÃO BRASIL-LATINOMÉRICA DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS. Curitiba/PR. Centro Reichiano, 2014. [ISBN – 978-85-87691-24-8]. Acesso em: ____/____/____.

Maíra Gomes de Aviz / Curitiba / PR / Brasil – Psicóloga - CRP 08/16812 - (PUC/PR) atuante no campo clínico e social. Atriz e Dançarina - DRT 26712/PR. Especialista em Psicologia Corporal pelo Centro Reichiano, Curitiba/PR.
E-mail: maira.de.aviz@gmail.com

ORIENTADORA

Sandra Mara Volpi / Curitiba / PR / Brasil – CRP-08/5348 - Psicóloga, Analista Bioenergética (CBT) e Supervisora em Análise Bioenergética (IABSP), Especialista em Psicoterapia Infantil (UTP) e Psicopedagogia (CEP-Curitiba), Mestre em Tecnologia (UTFPR), Diretora do Centro Reichiano, em Curitiba/PR.
E-mail: sandra@centroreichiano.com.br