

## Corpo e gesto na experiência do ator: elementos para uma reflexão sobre teatro e educação

Marinalva Nicácio de Moura

Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRN

Mestrando em Educação – Linha de Pesquisa Estratégia de Pensamento e Produção de Conhecimento – Or. Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Terezinha Petrucia da Nóbrega

Professora de Arte do IFRN

Resumo: Neste artigo, proponho-me a apresentar uma reflexão que venho desenvolvendo sobre o corpo e o gesto na experiência do ator, a partir de uma posição que considera a sensibilidade como potência do conhecimento, evidenciando que a existência é primeiramente corporal, pois o corpo é a medida primeira de nossa experiência no mundo, sendo, portanto referência primeira do conhecimento. O desenvolvimento da pesquisa se dá a partir da atitude fenomenológica inspirada no filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Refletimos sobre a descrição de uma situação de cena do personagem Gurdulu, no espetáculo "Matrióchka", do Grupo Estandarte de Teatro/RN. Essa aprendizagem do corpo no jogo teatral oferece-nos um conhecimento sensível que pode contribuir com as reflexões sobre a pedagogia teatral.

Palavras-chave: corpo, gesto, experiência vivida, conhecimento.

Pensar o corpo no fazer teatral oscila entre dois modos: ora é uma visão espontaneísta, na qual o ator constrói intuitivamente seus gestos e formas na elaboração dos personagens; ora é uma visão de controle absoluto do corpo, seja pelo próprio ator, pelo autor, pelo encenador ou pelo espectador. Podemos dizer que, o trabalho do ator é dominar o seu corpo, transformando-o em suporte da arte que vai ali ser concebida. Para tanto temos inúmeras técnicas que visam à busca da expressão do gesto.

Os gestos, por sua vez, deverão ser lidos pelo espectador na perspectiva da semiotização, todos os gestos aqui dominados assumem um valor de signo e significante. Assim, dia após dia os atores buscam dominar o corpo e os gestos, mas, o corpo resiste já nos alerta Pavis: "o corpo do ator nunca é totalmente redutível a um conjunto de signos, ele resiste à *semiotização* como se o gesto, no teatro, conservasse sempre a marca da pessoa que o produziu." (PAVIS, 2005, p. 185).

Na busca da totalização, nunca conseguimos repetir os gestos, mesmo que tentemos, sabemos que, a cada dia de apresentação do espetáculo, aparece algo diferente, pois que percebemos o tempo todo. Às vezes ignoramos essa percepção. Às vezes ela é tão violenta que nos atravessa e, sempre que termina o espetáculo, é comum que os parceiros de cena comentem o que foi diferente.

Situamos nosso entendimento de corpo no pensamento do Filósofo Francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), corpo este que é corpo fenomenal e objetivo ao

mesmo tempo; que é um ser carnal das profundidades; que é sensível-sentiente; e que se encontra atado ao tecido das coisas. Aqui é importante esclarecermos nosso entendimento de corpo humano que se situa no acontecimento, na dobra das minhas percepções:

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se ascende a faísca do sentiente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18)

O corpo humano ocupa posição central no teatro, oferecendo-nos inquietações sobre o fenômeno teatral. A noção de teatro a que nos referimos é a partir do que diz Lhemann:

Teatro não é apenas o lugar dos *corpos* submetidos à lei da gravidade, mas também o *contexto real* em que ocorre um entrecruzamento único da vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada. Ao contrário do que ocorre em todas as artes do objeto e da comunicação midiática, aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma ação real em um tempo e em um lugar determinados. Teatro significa um *tempo de vida em comum que* atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente. A emissão e a recepção dos signos *ocorrem ao mesmo tempo*. (LEHMANN, 2007, p.18).

Nesse sentido, o acontecimento teatral é um jogo, uma experiência vivida de uma situação provocadora para todos os indivíduos ali presentes, que faz surgir uma linguagem em comum, mesmo que exista um discurso ensaiado a priori. A representação teatral ocorre desse entrelaçamento entre ator e espectador, num jogo dos sensíveis no qual a atitude está por inventar-se. Representar é, pois, “situar-se por um momento em uma situação imaginária, é divertir-se em mudar de ‘meio’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 189).

Esse divertimento corporal ocorre no jogo teatral, e o jogo é uma linguagem do corpo. Nosso entendimento de jogo se situa no pensamento de Huinzinga, quando diz:

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana” (HUINZINGA, 2005, p. 34)

Nessa relação corporal do jogo teatral nos experimentamos e nos educamos uns aos outros pela recíproca inserção e entrelaçamento do ser atado à carne do mundo, de carne aplicada à carne.

Ao colocar a experiência vivida como ponto de partida para a compreensão de um Ser encarnado no mundo, há uma recusa de uma consciência que habita o mundo, em detrimento de um “logos do mundo estético”, pois “o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 06).

Partindo da experiência do corpo vislumbramos um estudo do corpo e do gesto do ator permeado por acontecimentos sensíveis, em situação imaginária da representação, para então percebermos como representamos. Assim, objetivamos interrogar a experiência vivida na busca de compreendermos como a estesia do corpo ocorre no jogo teatral<sup>1</sup> e então perceberemos novos processos criativos e possibilidades inusitadas de conhecimento.

Desta forma, a originalidade da pesquisa encontra-se na descrição fenomenológica da experiência vivida do artista em cena. O desenvolvimento da pesquisa se dá a partir da atitude fenomenológica inspirada no filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. A fenomenologia como método é antes de tudo uma atitude do Ser envolvido na carne do mundo e aberto às aventuras da reflexão, na qual o entrelaçamento se oferece como acontecimento febril, sendo que os acontecimentos são sempre o ponto de partida para uma reflexão sobre um irrefletido, e a redução é uma experiência do conhecimento alcançada no irrefletido. Importa aqui a experiência sensível da qual a “intencionalidade” é uma “transição que, como sujeito carnal, efetua de uma fase à outra, transição sempre possível para mim, por princípio, porque sou esse animal de percepções e movimento que se chama corpo” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 248).

O corpo atuante é esse animal de percepções e o mundo vivido é o ponto de partida para a teorização. Partindo da minha experiência como atriz do Grupo Estandarte de Teatro/RN, descreveremos uma situação de cena do espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história”, esse espetáculo parte do romance “*O Cavaleiro inexistente*”, de Ítalo Calvino. Nesse espetáculo partimos do jogo teatral para improvisarmos as situações do texto literário, numa perspectiva de idas e vindas da literatura à cena.

O romance de Calvino volta aos tempos heroicos da cavalaria medieval, para narrar às aventuras de Agilulfo, um paladino de Carlos Magno que se distingue pela sua habilidade e destreza para a luta e pelo fato de não existir. Agilulfo não possui um corpo, é apenas uma armadura vazia. Por ironia de Carlos Magno lhe é concedido um escudeiro que só tem corpo e não tem consciência de existir, **ou pelo menos, do que ele é, se confunde com tudo e com todos.** [TRECHO CONFUSO]

<sup>1</sup> O termo “jogo teatral” é usado aqui na acepção da própria atividade teatral, não no sentido de uma técnica específica, mas de todas as técnicas que estabelece a situação teatral. (PAVIS, 1999, p. 219).

Descreveremos como o corpo se percebe em cena e se diverte de ser Gurdulu: o corpo se lança no espaço cênico como se fosse jogado por alguém, agora me divirto em ser Gurdulu, minha boca dobra-se, minhas pernas curvam-se. Deve explorar movimentos curvos como orientou o diretor no ensaio. Numa das mãos tenho uma colher, na cabeça um caldeirão amassado e uma touca na cabeça com uma ponta que me parece ser uma espécie de cabelo. Lembro agora do que estava escrito no texto dramático: “Desde que entrou, Gurdulu se transforma em animais, plantas, coisas enxerga e interage”. Outro dia o diretor me disse que explorasse imitar os espectadores. Em Calvino estudo a maneira de ser de Gurdulu: “O velho hortelão falava com modesta sabedoria de quem já viu de tudo. Talvez não se possa chamá-lo de doido: é só alguém que existe, mas não tem consciência disso” (CALVINO, 2005, p.26). Devo aprender com a sabedoria do hortelão. Eis que me percebo em cena e agora me divirto de imitar os espectadores, sinto como se eu agora fosse o próprio espectador, e o espetáculo agora é o do público, mas ainda sinto que eles são minha plateia, eis que um gesto me chama atenção imito, percebo outro gesto, imito alguém com a mão na boca, alguém que mastiga um chiclete e que olha para outro personagem da cena. Alguém percebe que o imito e ali jogamos o jogo do espelho: ele faz e eu imito, eu faço e ele imita. Sou agora espectadora de outrem que daqui a alguns instantes serei eu, agora já sou esse que observara a algum tempo atrás. Lambuzo-me com essas imitações até que escuto a fala do rei.

Agora retomo à discussão do artigo, no teatro existem técnicas corporais que estabelecem a diversão do corpo em mudar de meio, pois que o corpo no teatro é sempre o da estesia. Assim a flexibilidade do corpo em fazer-se sujeito e objeto no jogo teatral é uma técnica. No entanto não esqueçamos que toda técnica é técnica do corpo: “Ela configura e amplia a estrutura metafísica de nossa carne” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 22).

Encontramos na reflexão de Merleau-Ponty o corpo como obra de arte, sendo, pois, os gestos conhecimentos sensíveis realizados por processos perceptivos. Digamos, pois, que o jogo teatral é uma experiência sensível, de uma estesiologia do corpo que, ao divertir-se em mudar de meio, produz uma linguagem sensível do conhecimento encarnado no mundo. O ator é jogador no sensível faz-se e desfaz-se, aparece e desaparece, é visível e invisível na esteira do imaginário e do real. E é nessa experiência do sensível que percebemos os acontecimentos febris de uma carne que explode no mundo, de um eu feito e desfeito do curso do tempo, no qual o improvisado e inacabamento do corpo são frutos de um conhecimento primeiro, anterior a qualquer objetividade que se possa criar na teatralidade da cena.

Entendemos que a fenomenologia como forma de reaprender a ver o mundo nos oferece possibilidades de conhecimentos novos, nas quais pensar não é possuir objetos de pensamento, mas sim refletir sobre o irrefletido, sendo, pois, uma relação de aprendizagem. Essa aprendizagem do corpo no mundo nos parece um conhecimento sensível que pode contribuir com as reflexões sobre a pedagogia teatral.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVINO, Italo. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elementos da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

MERLEUA-PONTY, Maurice. *Minha experiência em outrem*. In Psicologia e pedagogia da criança: cursos da Sorbonne (1949-1952). Edição de Jacques Prunair. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *O Visível e o Invisível*. 3a ed. Trad. Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *O filósofo e sua sombra*. In Textos escolhidos Maurice Merleau-Ponty. Trad. E notas Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os Pensadores).

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Escritos sobre o corpo: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação*. Natal, RN: EDURFN, 2009.

\_\_\_\_\_. *Corporeidade e educação física: do corpo-objeto ao corpo-sujeito*. 3 ed. Natal: EDURFN, 2009.

\_\_\_\_\_. *Uma fenomenologia do corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Análise de espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.