

INTRODUÇÃO: AVANÇAR PARA O COMEÇO

É avançando para o começo que compreendo a história do teatro. Carregando meus primórdios percebo que as questões que rodeiam o corpo cênico são reflexos das questões sobre o corpo na cultura. Nesse sentido, encontro em Berthold (2004) que o teatro é tão velho quanto a humanidade, e que foi na mudança da cultura¹ que a preocupação com as inúmeras formas de representação do corpo levou a humanidade a construir métodos de representação, colocando à disposição do ator, inúmeras técnicas e acessórios cênicos a serviço da expressão dramática. No teatro, o corpo que temos e o corpo que somos sempre foi o alvo da discussão em relação ao trabalho do ator.

O trabalho do ator a que faço referência diz respeito ao estudo do hábito motor de passar-se por outro em situação imaginária, na qual habita-se momentaneamente um lugar e um tempo e expressa-se um personagem. Nesse sentido, na experiência do teatro e da fenomenologia aprendemos que o corpo é a condição primeira da expressão.

Neste estudo, busco compreender essa condição da expressão do corpo, por meio de um diálogo entre a fenomenologia de Merleau-Ponty (1999, 2004, 2002 e 1980) e os referenciais teóricos do teatro, nos quais o tema do corpo está presente, principalmente nas reflexões sobre o trabalho do ator. A exemplo desses referenciais, destacamos os seguintes autores: Pavis (1999, 2003), Aslan (1994), Azevedo (2002), Bonfitto (2002, 2010), Stanislávsk (1991, 1976, 1990) e Lehmann (2007).

Nesses referenciais, percebo que, nos métodos desenvolvidos para o trabalho do ator, o corpo é separado do sujeito pensante e relegado à condição de objeto sendo que ora o corpo deve ser treinado para que a expressão ocorra, ora deve ser anulado e moldado no intuito de fazer aparecer a magia teatral. Nesse sentido,

¹ O pensamento de MORIN (2008) afirma que a cultura “é organizada/organizadora via veículo cognitivo da linguagem, a partir do capital cognitivo coletivo dos conhecimentos adquiridos, das competências aprendidas, das experiências vividas, da memória histórica, das crenças míticas de uma sociedade” (MORIN, 2008, p. 19). Nesse sentido, o entendimento de cultura a que nos referimos situa-se na condição de fenômeno, fenômeno que fala de si próprio, e que é organizado pelo veículo da linguagem, linguagem que é expressa pela experiência vivida, pela memória e pelas referências míticas. Assim podemos dizer que sem linguagem não tem cultura. No entanto, a cultura é sempre um enigma indecifrável, incerto e evolutivo, que marca uma sociedade.

podemos dizer que o corpo é um instrumento da expressão, que é aprisionado ou liberado por modelos técnicos de expressão que buscam a construção de um corpo objeto.

Observo ainda, nesses referenciais, que o trabalho do ator é dominar o seu corpo, transformando-o em suporte de uma arte que vai ali ser concebida. Para tanto, a criação de métodos de atuações e o estudo de técnicas corporais são fundamentais para a aplicação de modelos técnicos de expressão. Nesses modos de expressão, *ter um corpo* predomina na atitude de criação.

Na perspectiva dos estudos de teatro, anteriormente citados, é possível destacar três modelos técnicos de expressão corporal do trabalho do ator: os modelos que apontam para uma visão espontaneísta, na qual o ator constrói intuitivamente seus gestos e formas na elaboração dos personagens; os modelos que apontam para uma visão de controle absoluto, ora do corpo, ora do texto e ora da direção cênica; e os modelos da visão polifônica, em que o corpo do ator é instrumento do diálogo com os múltiplos elementos da composição teatral e que são construídos e pensados juntos, sem privilegiar um elemento em particular.

Reconheço a qualidade do corpo como objeto e instrumento da expressão realizada por tais modelos, mas não só essas, há também a do corpo como sujeito da expressão, em que não se separa existência da experiência. Nesse caso, o pensamento é ação do corpo no mundo, de modo que, enquanto se faz se pensa. Em contraponto às visões mencionadas acima, caminho em busca da perspectiva fenomenológica, apontada pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, na qual o corpo não é uma massa matéria e inerte, não é um objeto de expressão de um ser que sobrevoa o corpo, mas é o próprio ser em sua identidade e expressão original.

A expressão “sou meu corpo” sintetiza essa ideia do corpo próprio. Nessa perspectiva, a atitude como instrumento não é uma atitude de um intelecto sobre essa massa inerte, mas é o próprio corpo criando significações na sua relação primordial com o mundo. Nesse sentido, apresento este estudo do corpo do ator a partir da própria experiência em que o corpo não é um objeto e a consciência não é um pensamento separado do corpo, de que não tenho outra maneira de conhecer o corpo se não vivendo:

Portanto, sou meu corpo, exatamente da medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Estabelecida essa situação, parto do conhecimento encarnado e vislumbro um estudo do corpo do ator atado à carne do mundo permeado por acontecimentos sensíveis. Para tanto, interrogo a experiência vivida no jogo teatral² para compreender a comunicação sensível que se dá na estesia do corpo. Assim, afirmo que a expressão gestual sempre foi a busca central do trabalho do ator, pois o gesto cênico é um gesto estético, ou seja, um gesto capaz dentre outros sentidos, de produzir um trabalho artístico, e invisto no teatro como um acontecimento do corpo que ocorre nas condutas gestuais.

Nesse sentido, o objetivo desse estudo é interrogar a experiência vivida para compreender como a linguagem sensível é expressa pela estesia do corpo no jogo teatral, na situação de narradora de histórias no teatro e no ensino de teatro em sala de aula. Para tanto, estudo o corpo na experiência como atriz/professora/narradora e busco identificar os elementos da estesia do corpo na situação de aprendiz, compreendendo a linguagem sensível que é expressa na narrativa de história. Ao longo desse estudo, observo ainda como a intencionalidade pode nos dar uma reflexão da experiência teatral a partir da experiência vivida, ampliando as reflexões sobre os saberes do corpo, configurando-o como uma aprendizagem sensível, que pode contribuir com os estudos do corpo no teatro e na educação.

Para tanto, viso como atitude corpórea a fenomenologia proposta por Merleau-Ponty, pensador que considero fundamental: para compreender a filosofia do século XX; para compreender a fenomenologia como método de uma reflexão sobre o corpo; para compreender o corpo e sua relação com mundo e para compreender a comunicação artística, como estesia do corpo³.

² 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).

³ A noção de estesia do corpo que nos pautamos encontra-se na perspectiva do corpo como sensível exemplar encontrada nas reflexões de NÓBREGA (2010). Nesse sentido, a estesia é uma

Ao apresentar sua tese, *Fenomenologia da Percepção*, o filósofo reflete sobre a estranheza de ainda colocar-se a interrogação sobre o que é fenomenologia após o trabalho do filósofo alemão Husserl⁴ e responde: “Todavia, ela está longe de estar resolvida” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.01).

Compreender a fenomenologia de Merleau-Ponty como referência metodológica é buscar incorporar uma atitude ancorada na experiência vivida e aberta às aventuras da reflexão. Nessa posição, há uma ruptura com o racionalismo⁵, em busca de uma posição que considere o mundo vivido⁶ e o pensamento situado, abraçando noções que configurem a atitude da reflexão, o irrefletido, a redução, a percepção, a consciência da linguagem e a intencionalidade.

Nesse sentido, acompanho o pensamento de Merleau-Ponty quando diz que a fenomenologia “é também uma filosofia para qual o mundo está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 01).

Nesse contato ingênuo, há um retorno à coisa mesma, aos fenômenos, há um mundo que está aí antes de qualquer análise que se faça dele, que é anterior ao conhecimento, mas do qual o conhecimento sempre fala. Eis que precisamos retornar a esse mundo inacabado para tentar pensá-lo. Dessa forma, compreendo

comunicação sensível, na qual a expressão gestual é linguagem e pode nos levar a compreender a experiência vivida e suas múltiplas significações (NÓBREGA, 2010, p. 95).

⁴ Husserl é um filósofo alemão que no início do século XX deu o nome de fenomenologia a uma nova abordagem de conhecimento que privilegia a consciência reflexiva, ao sujeito do conhecimento. Segundo CHAUÍ (2003) para Husserl “a consciência não é uma coisa entre as coisas, não é um fato observável, nem é, como imaginava a metafísica, uma substância pensante ou uma alma, entidade espiritual. A consciência é uma pura atividade, o ato de constituir essências ou significações, dando sentido ao mundo das coisas” (CHAUÍ, 2003, p. 202). A esse ato de ser consciência de Husserl chama de intencionalidade.

⁵ O racionalismo do qual falamos é o princípio postulado da modernidade, no qual há um predomínio da razão excludente.

⁶ O mundo vivido é uma expressão que busca traduzir a expressão alemã *Lebenswelt* anunciada como tema primeiro da Fenomenologia por Husserl, que diz respeito ao mundo pré-expressivo. Na *Fenomenologia da percepção* Merleau-Ponty diz que: “O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14). Nas conversas proferidas por Merleau-Ponty em 1948 ele anuncia que esse mundo é o mundo que conhecemos, basta nos deixarmos viver, é “o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 01).

que existem inúmeras questões e reflexões sobre o corpo no teatro que podem ser pensadas de novo e me proponho a pensá-las tendo como pano de fundo o método fenomenológico.

A atitude fenomenológica é, antes de tudo, uma descrição do fenômeno e não uma explicação ou uma análise. Nessa atitude, a reflexão é uma verdadeira criação, na qual o real é descrito e não constituído, isso significa que “a cada momento meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações” (MERLEAU-PONTY, 1999, 06). Para que a descrição do fenômeno ocorra faz-se necessária a redução do meu campo perceptivo.

Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty apresenta uma reflexão na qual a redução fenomenológica é compreendida como uma admiração sobre o mundo, um recurso indispensável à reflexão filosófica, mas é também um modo de não nos acostumarmos com o mundo. A redução rastreia a experiência do conhecimento na busca do irrefletido, visando à situação inicial, constante e final da reflexão.

É porque somos do começo ao fim relação ao mundo que a única maneira, para nós, de apercebermo-nos disso é suspender este movimento, recusar-lhe cumplicidade... A reflexão não se retira do mundo em direção à unidade da consciência enquanto fundamento do mundo; ela toma distância para ver brotar as transcendências, ela distende fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque revela um estranho paradoxal. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 10)

Mais tarde, no *O Olho e O Espírito*, a redução é apresentada como a descoberta que chama outras pesquisas, vejamos como ela ocorre numa reflexão a partir do trabalho do pintor:

Ao “trabalhar” um de seus problemas prediletos, ainda que o do veludo ou da lã, o verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros. No momento em que acaba de adquirir uma certa habilidade, ele percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo. E assim, o que descobriu, ele ainda não o tem, deve ainda ser buscado, a descoberta é o que chama outras pesquisas (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 45).

Pela redução, seja ela como tomada de distância ou descoberta, chegamos à reflexão sobre o irrefletido como uma verdadeira experiência do conhecimento e não mais uma reflexão separada da experiência. A reflexão sobre o irrefletido é como suspender uma pedra para observar sua sombra e, ao perceber a sombra, a sensação é uma verdadeira admiração, uma comunhão do Ser no mundo. Nesse sentido, o irrefletido é o que permite a reflexão, é pensar de novo, é evocar o impensado, é renovar pensamento, pensando aquilo que há pouco não se pensava.

Percebo que na reflexão sobre o irrefletido, no pensar de novo, chega-se à redução fenomenológica como um recurso indispensável da reflexão filosófica da fenomenologia, de forma que a filosofia não deve considerar a si mesma como adquirida naquilo que ela pôde dizer de verdadeiro, mas sim ser uma experiência do conhecimento alcançado no impensado.

Como exercício de uma reflexão sobre o irrefletido no *Filósofo e sua Sombra* Merleau-Ponty (1980) busca invocar o impensado de Husserl, propondo um diálogo no qual o filósofo de quem ele fala e o filósofo, que é ele próprio, estejam presentes, juntos, sendo impossível repartir o que é de cada um. É desta forma que Merleau-Ponty apresentar o refletir de Husserl:

Refletir é revelar um irrefletido que está à distância, um irrefletido que éramos ingenuamente e que agora não somos mais, sem que possamos duvidar de que a reflexão o atinja, pois é graças a ela que temos noção dele. Não é, portanto, o irrefletido que contesta a reflexão, mas a própria reflexão que se contesta a si mesma porque seu esforço de retomada, posse, interiorização ou imanência só tem sentido frente a um termo já dado, que se abriga em sua transcendência sob o olhar que vai buscá-lo ali. (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 243)

Nessa compreensão, é “a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 12). Aqui a linguagem é um saber primordial, que não se reduz a aspectos intelectuais, mas sim que é constituída pelo corpo; desse modo, nem tudo na linguagem é consciente, mas tudo é vivido para adquirir sentido, pois estamos falando de uma consciência que é orgânica, assim “como a rede que traz do fundo do mar os peixes e as algas palpitantes” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 12).

Nesse sentido, importa a experiência sensível da qual a intencionalidade liga os momentos da minha exploração e assim atribuo significações aos acontecimentos do corpo. A intencionalidade “é a 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, como animal de percepções e movimentos, realiza um entrelaçamento com as coisas do mundo e é a percepção e os movimentos que podem nos dar a ontogênese.

Nesse sentido, o corpo é o campo onde se localiza os meus poderes perceptivos e a percepção é “o fundo sobre o qual todos os atos se destacam”. Dessa forma, desejo, neste estudo, retornar à sensação da percepção, percebendo e observando a expressão do corpo, de modo que a experiência me ensine e me permita falar sobre “a relação daquele que percebe com seu corpo e com seu mundo”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 06).

Narro histórias na situação de atriz integrante do Grupo Estandarte de Teatro, do qual sou integrante desde 2003 e como professora de Arte no IFRN, em que sou professora desde 2006. Assim, escolhi os momentos significativos⁷ da experiência vivida com a narrativa de história, que faz compreender o mundo fenomenológico desses acontecimentos, observando: a construção cênica que parte da literatura para a dramaturgia cênica; a construção de personagem como experiência do corpo; o jogo cênico da atriz/professora/narradora; a estesia do corpo no teatro e na educação.

Para tanto, opero a redução fenomenológica com a descrição da memória corpórea realizada pela observação do corpo no jogo teatral, em imagens registradas por meio de fotografia e vídeo audiovisuais do espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história”, do Grupo Estandarte de Teatro e do ensino de teatro em sala de aula no IFRN – Campus Natal Central.

Trabalho com a literatura e registro escritos desses processos que são o romance de Ítalo Calvino “O cavaleiro inexistente”, o texto dramático “Matrióchka:

⁷ Os momentos significativos é a nossa intencionalidade, é o que nos oferece a transição da reflexão da experiência vivida com os objetivos da pesquisa e as questões de estudo.

uma história dentro da história” e as anotações do processo de montagem e do ensino de arte em sala de aula.

Nos relatos da experiência vivida, a memória retoma a sensação do corpo em situação de cena e da sala de aula. Já a observação do corpo e dos gestos no jogo teatral foi realizada por um olho⁸ sensibilizado para a apreciação dos registros imagéticos encontrados em fotografia e vídeos espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história” e do ensino de arte em sala de aula.

Como uma tecelã, que escolhe os fios para tecer um tapete, escolho os fios da experiência e teço esse estudo e arremato com fios os referenciais. Arremato jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, assim teço esta pesquisa.

O primeiro capítulo é tecido com os fios das noções de corpo, técnica, estesia, sensibilidade estética, estilo, história e instituição em Merleau-Ponty no intuito de desenhar a expressão do corpo, os elementos de uma linguagem sensível, criando significações para os movimentos do corpo no trabalho do ator. Em seguida, arremato o teatro como uma linguagem sensível do corpo e teço a reflexão da sensibilidade estética no trabalho do ator nos estudos de Denis Diderot, Louis Juvet, François Delsarte, Emile Jaques-Dalcroze e Constantin Stanislávski.

O segundo capítulo é tecido com os fios da descrição e do diálogo. Descrevo a criação do personagem Gurdulu, do espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história”, do Grupo Estandarte de Teatro, e arremato com um diálogo da experiência vivida com a fenomenologia de Merleau-Ponty e o estilo de criação de personagem de Constantin Stanislávski.

O terceiro capítulo é tecido com fios da estesia como linguagem do corpo na narrativa de história em sala de aula, observando como a experiência do conhecimento ocorre nessa situação. Arremato com a mimese corpórea como um modo de restituir a sensibilidade estética como conhecimento do corpo, na aprendizagem do acontecimento teatral em sala de aula.

⁸ Para Merleau-Ponty (2004) a visão depende do movimento dos olhos de modo que: “Basta que eu veja alguma coisa para juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com um mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no invisível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

Ao final desse estudo escolho fios para tecer o que constitui o suficiente com uma fábula que considera a narrativa de história como experiência do corpo que funda uma tradição.

Aos leitores desse escrito digo-lhes que as histórias aqui narradas são dizeres de um corpo que vive a experiência no acontecimento teatral. Para tanto, a memória, a descrição da experiência vivida e os registros imagéticos nos dão a refletir sobre a criação, atribuindo significados aos gestos expressos pelo corpo. Espero também que esse modo de refletir possa inspirar novas pesquisas, instaurando novas significações sobre o corpo na experiência do ator, compreendendo o corpo, para além de objeto artístico de uma expressão, mas como modo de ser no mundo.

Guardiões de histórias

Um guardião de histórias é uma combinação de pesquisador, curandeiro, inspirador e narrador de histórias. Destaco agora os espaços que considero verdadeiros guardiões de histórias, considerarei a atitude como atriz, no Grupo Estandarte de Teatro e a atitude como professora de teatro do IFRN – Campus Natal Central.

O primeiro estudo que realizei sobre o trabalho do ator refleti sobre os processos e procedimentos que oferecem configuram a pedagogia teatral realizadas pelos grupos de teatro, e em particular o do Grupo Estandarte, para formação de seus integrantes. Nesse estudo busquei considerar o espaço do grupo como espaço de formação de seus integrantes, esse espaço se constitui como um espaço de aprendizagem, no qual a reflexão sobre o fazer teatral acontece por meio de um processo informal e coletivo⁹.

⁹ Esse estudo intitulava-se “O processo de construção do trabalho do ator na montagem do espetáculo “O doente imaginário”, realizado em 2004, para obtenção do título de especialista em ensino de teatro, o curso foi oferecido pelo Departamento de Arte da UFRN. O processo de montagem estudado foi realizado com o Grupo Estandarte de Teatro. O estudo tinha como objetivo principal identificar os procedimentos desencadeadores de conhecimento para os atores procurava também compreender a pedagogia teatral realizada pelos grupos de teatro, entendendo o espaço do grupo, como espaço de formação de seus participantes.

O trabalho do ator nas montagens dos espetáculos do Grupo Estandarte de Teatro é realizado a partir do jogo teatral¹⁰ numa perspectiva que parte da literatura à cena. Desta forma, a história literária é improvisada por meio de jogos teatrais, que poderão, ou não, transformar-se em linguagem cênica. Parte-se da literatura e chega-se a um texto dramático que nunca finda sua construção, um trabalho que está sempre em processo, em que a dramaturgia é construída em jogo.

A narrativa de história sempre esteve presente na prática do Grupo Estandarte de Teatro, uma vez que o próprio Grupo teve sua origem da leitura de uma história. E como forma de conservar a reminiscência e renovar o fazer teatral, essa história é repassada pelo Grupo para seus integrantes e espectadores.

Narro para vocês a história que deu origem ao Grupo Estandarte de teatro. Ela nos foi contada pelos integrantes do grupo que, por sua vez, ouviram de Pierre-Aimé Touchard (1970), no livro intitulado *Teatro e angústia dos homens*.

Para Touchard (1970), é certo que todo mundo concorda em dizer que o teatro se originou de certos ritos religiosos ou sociais, nos quais se expressava a vontade do humano de participar dos sentimentos dos deuses e assim associarem-se a seu poder, mas isso não é suficiente para explicar o porquê, de repente, a prece se faz diálogo. Para tanto, ele retoma a origem do teatro e o nascimento do diálogo dramático a partir da oposição entre deuses bons e maus, e supõem que sempre um dos locutores diz sim e o outro não, provocando assim a incerteza do futuro e a ação dramática.

Essa história é sobre um Estandarte tremulante ao vento para expulsar os maus espíritos do teatro. Ela começa assim: Uma bela lenda hindu descreve a origem do teatro numa cerimônia que celebrava a vitória do deus Indra contra os demônios. Deuses e demônios assistiam à imitação de suas batalhas. Os demônios vendo que no drama eram derrotados se revoltaram, aliando-se a outros pequenos malignos, mais conhecidos como “obstáculos”, e resolveram confundir os atores, de tal forma que eles se tornaram incapazes de falar e movimentar-se. Foi nesse momento que o deus Indra, erguendo seu estandarte, lançou-se em cena,

¹⁰ As referências principais do jogo teatral do trabalho do grupo é o de Spolin (2000), Boal (2005) e Ryngaert (2009). No entanto, outras formas de jogos também são exploradas na criação do espetáculo.

destruindo os “obstáculos” e a maioria dos demônios ali presentes, alguns conseguiram sobreviver. Para homenagear esse acontecimento, criou-se um edifício que se tornou o teatro, e para continuar a proteger os atores da confusão dos demônios sobreviventes, as divindades repartiram entre si as incumbências de proteger as diversas partes do teatro. E o Estandarte tornou-se o símbolo da proteção dos atores.

Em 1986, um grupo de atores da cidade do Natal/RN desejava pesquisar a cultura dita “popular” e juntaram-se e, ao ler essa lenda, decidiram nomear essa convivência em coletivo de Grupo Estandarte de Teatro. Desde seu início, o grupo tem como proposta ideológica levar o teatro a comunidades que não têm acesso às casas de espetáculo oficiais.

Nestes vinte e cinco anos, o Grupo se propôs a “trabalhar o teatro como um fazer teórico-prático através de estudos e pesquisas dos múltiplos aspectos que envolvem o fazer teatral”. Com esses estudos e pesquisas, montou nove (09) espetáculos, sendo eles: *A greve* (1987); *Não se paga, Não paga* (1989); *Dom Chicote mula manca* (1995); *Oropa, França e Bahia e três dramas sem entremeios* (1997); *Bocas de Lobo* (1998 a 2000); e *A ilha desconhecida* (2002); *Uma coisa que não tem nome* (2005); *A palavra é gesto* (2006); *Matrióchka: uma história dentro da história*.

A imagem da lenda hindu representa a ligação do grupo e simboliza o próprio nascimento do grupo de teatro. Vejamos a figura a seguir, que representa essa ligação.



Imagem 1 - Marca do Grupo Estandarte de Teatro - Criação Vicente Vitoriano

Essa história expressa na lenda Indu sempre é retomada quando o grupo deseja renovar seu pensamento sobre a vida em grupo e o estilo do fazer teatral. Como exemplo disso, recentemente, essa história foi retomada para recriação como vemos na imagem a baixo.



Imagem 2 – Logomarca do Grupo Estandarte de Teatro – Criação Netto Lins inspirada da marca original.

A história também é recontada pelo Grupo em forma de hino, como podemos perceber na letra da música:

Acorda Dona Maria / Vem depressa seu José / O Estandarte está chegando / Alegando a quem quiser / Diz uma lenda lá na Índia que o deus Indra / Em suas mãos o estandarte segurou / Tomando a frente da batalha pela arte / Em toda parte ele lutou / Acorda Dona Maria / Vem depressa seu José / O Estandarte está chegando / Alegando a quem quiser / Ouvir história, remexer sua memória / Olhar pro tempo e ver a vida caminha / O que era ontem se confunde com agora / E se transforma no que ainda vai chegar¹¹

Desde seu início, o Grupo Estandarte é formado por profissionais de áreas diversas e tem como busca ideológica o desejo de falar à nossa sociedade por meio do teatro. O ingresso no grupo se dá a partir de convite, independente da formação teatral, o que se avalia antes do convite é a comunhão e interesse pelas ideologias do grupo. Atualmente, o grupo é formado por nove (09) integrantes¹² que atuam não só na função de ator, mas também em outras funções como dramaturgo, figurinista e direção e etc.

Percebo que é no coletivo, no diálogo, que o grupo constrói conhecimentos artísticos, sociais, históricos e culturais. Essa compreensão de que o trabalho em grupo é pesquisa, é estudo, é trabalho coletivo, faz parte da história do grupo e torna possível dizer que é um trabalho coletivo. Ao chamar de coletivo a construção do grupo, não quero dizer necessariamente que os espetáculos sejam montados no coletivo, isso varia de acordo com a construção e perspectiva da direção do espetáculo, mas sim que as decisões referentes ao grupo são tomadas no coletivo e é no coletivo que se decide quais projetos fazer, quais espetáculos montar, em quais editais se inscrever.

¹¹ Essa música foi composta por José Sávio Oliveira de Araújo, ex-integrante do grupo. Atualmente é professor do quadro efetivo - Adjunto II do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Desenvolve pesquisas na área de Educação e Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de teatro, cenografia, tecnologia cênica, iluminação cênica, encenação teatral e pedagogia. Sávio também é membro permanente dos seguintes espaços e grupos de pesquisa da UFRN: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGArC/UFRN CENOTEC - Laboratório de Estudos Cenográficos e Tecnologias da Cena. GEPEM - Grupos de Estudos de Práticas Educativas em Movimento Atualmente é o coordenador do curso de teatro da UFRN.

¹² Sendo eles: Barbara Brenda, David Emanuel, Danilo Vieira, Dinha Vitor, Edna Paiva, Jefferson Fernandes, Lenilton Teixeira, Marinalva Moura e Thémis Suerda.

Explicando melhor essa experiência da decisão coletiva do grupo, relatarei uma história que ouvi na convivência com o grupo. Na montagem de um dos espetáculos, o diretor que, não era integrante do grupo, não queria que uma das integrantes realizasse o trabalho como atriz do espetáculo alegando que a mesma não estava preparada, não tinha muita experiência no trabalho como atriz. Tal situação não foi aceita pelo grupo que se posicionou dizendo que todos integrantes deveriam participar do espetáculo, independente do tempo de experiência como ator. Essa é uma passagem que exemplifica as decisões que são do grupo e as decisões que são do espetáculo, não cabe aos diretores decidir quem vai participar de tal espetáculo, cabe ao grupo. Mas em se tratando das decisões de criação do espetáculo cabe ao diretor.

Nesse sentido, o Grupo buscou parcerias com diretores diversos¹³ e com propostas e métodos diferentes que hoje caracterizam o estilo do fazer teatral. Cada um desses parceiros contribuiu com a construção histórica do Grupo, deixando ensinamento sobre o teatro, sobre a vida, que são passados de geração em geração para os integrantes que compõem o grupo.

A direção dos espetáculos realizada por um integrante do grupo vem proporcionando a este integrante uma compreensão diferenciada, no que diz respeito ao fazer teatral do espetáculo como uma obra aberta, inacabada, que está sempre em construção. É o que percebemos nos espetáculos *Oropa*, *França e Bahia e três dramas sem entremeios* e *A ilha desconhecida*, *Uma coisa que não tem nome* e *Matrióchka: uma história dentro da história*, a direção é realizada por Lenilton Teixeira¹⁴, integrante do grupo desde o ano de 1987. Ele assume a direção da encenação e propõe uma construção de espetáculo que parte da literatura à cena, uma proposta que busca construir o espetáculo a partir de textos literários. Esse espetáculo foi construído em parceria com a direção de Jefferson Fernandes¹⁵.

¹³ Entre eles estão: O Professor Carlos Nereu; A professora Vera Rocha; O diretor teatral João Marcelino; A professora Petrucia Nóbrega.

¹⁴ Integrante do Grupo Estandarte de Teatro desde 1987. É também professor da rede municipal e estadual de educação. Durante três anos assumiu o cargo diretor da Escola Municipal de Teatro Carlos Nereu...

¹⁵ Jefferson Fernandes Alves possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1991), mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1997) e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2004).

É importante ressaltar que a direção é compartilhada, são duas direções em busca de uma mesma encenação.

Também é importante ressaltar a participação do grupo nos prêmios de incentivo a produções teatrais, visto que eles proporcionam trabalhar não só a construção artística, mas também o fazer pedagógico do espetáculo teatral, considerando-o como formador de artistas e espectadores.

Em 2005, o Grupo foi contemplado com o prêmio incentivo “Casa da Ribeira em Cena” e a partir da pesquisa no romance *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, enveredamos na montagem do espetáculo *Uma coisa que não tem nome*, um espetáculo itinerante que explora a visibilidade do espetáculo teatral, propondo uma reconstrução do olhar de artistas e espectadores sobre o acontecimento teatral.

Em 2006, o Grupo foi convidado para montar o espetáculo *A palavra é gesto*, explorando o uso do corpo no teatro e na dança, com direção de Petrucia Nóbrega. Inspirado na história de vida dos atores, da poesia, da valsa, da música e da pintura de René Magritte o gesto é fala, e os movimentos do corpo é dança.

Em 2007, o grupo foi escolhido pela curadoria do “Fest em cena 2007” e recebeu um prêmio incentivo para montar um espetáculo inédito. Foi assim que se montou o espetáculo *Matrióchka: uma história dentro da história*, inspirado no romance de Ítalo Calvino “O cavaleiro inexistente”. Transcrevendo para o palco a questão sobre a existência humana: Como representar a consciência separada do corpo e o corpo sem consciência? Como representar a inexistência do cavaleiro que é só consciência e a existência do seu escudeiro sem consciência? Como e por que contar essa história?

Na trilogia formada pelos romances “O visconde partido ao meio”, “O barão nas árvores” e “O cavaleiro inexistente”, Calvino retoma nossos antepassados e expressa sua narrativa fantástica, provocando-nos uma experiência imagética de um repertório cultural. Somos, então, convidados a imaginar um mundo hipotético, no qual *tudo quanto não é, tudo quanto não foi*, provoca em nós uma sensação *do poderia ter sido*, pois todos os elementos fazem parte da nossa história, da nossa

experiência vivida. Provocado por essa narrativa fantástica, o Grupo Estandarte decidiu levar à cena a história do cavaleiro inexistente.

O romance “O cavaleiro inexistente” conta a história de Agilulfo um exímio cavaleiro do exército de Carlos Magno. A incumbência da narrativa da história fica por conta de uma Freira que se encontra aprisionada num convento e recebe como penitência a tarefa de contar a história dessa armadura vazia. A Freira narra à história de um cavaleiro que não existe enquanto forma corporal, mais sim pela consciência, a crença na busca da verdade e dos ideais de honra e justiça, característicos dos tempos de cavalaria. Utilizando como metáfora uma armadura vazia, Calvino retoma o problema filosófico da consciência separada do corpo. Uma armadura que existe pelos seus feitos. Mas existe também o corpo sem consciência, estamos falando de Gurdulu, um corpo que existe, mas não tem consciência, portanto, acha que pode ser qualquer coisa, ele não se distingue entre as plantas, os animais e os humanos. O corpo é livre pode ser qualquer coisa, já a existência aprisionada numa armadura não pode ser decomposta em pedaços, pois deixaria de existir.

Junto a esses personagens outras figuras emblemáticas aparecem como é o caso de Carlos Magno, rei decrépito, que mantém a ordem do seu exército, mandando e desmandando nas suas andanças pelo reino. Temos também Bradamante, uma mulher que serve no exército de Carlos Magno, que se apaixona pela armadura. Existe também Torrismundo que carrega consigo uma mágoa de Agilulfo, da consciência que o retirou do colo de mãe. A juventude aparece na imagem de Rambaldo, jovem cavaleiro que veio servir no exército de Carlos Magno para vingar a morte do pai. E, por fim, encontramos Sofrônia uma senhora que em sua juventude foi salva, teve a virgindade salva por Agilulfo, a sua pureza é a prova dos feitos e título do cavaleiro.

Entrelaçados pela história, a vida dos personagens se cruzam e forma o universo dessa narrativa. Mas por que contar essa história? Ainda mais de alguém que não existe?

O primeiro contato com a reflexão sobre a narrativa de história partiu da montagem desse espetáculo. Para montar a estética da narrativa de história e

compreender a atitude corporal do narrador desse espetáculo, o grupo aproximou-se e dialogou com as pesquisas de Benjamin (1994) e Estés (1998).

A importância de contar história está presente em Benjamin quando diz: "são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente" (BENJAMIN, 1994, p. 197). Assim cada vez menos as pessoas relatam suas experiências corporais, suas histórias de vida, pois estamos "privados de uma faculdade que nos parecia segura e alienável: a faculdade de intercambiar experiências" (BENJAMIN, 1994, p. 197).

Nesse sentido, a raridade da arte de narrar tem como principal responsável, por seu declínio, a difusão da informação. Por vivermos num mundo bombardeados de notícias, esquecemo-nos de contar nossas histórias. A notícia ao contar um fato acompanha-o de explicações, e não permite que faça a interpretação da situação. Assim enfraquece a nossa capacidade de interpretar, apropriar-se e recontar a história. De modo que tudo está a serviço da informação e não da narração.

Para Estés, as histórias são repostas a perguntas, como as bonecas russas *Matrióchka*¹⁶, que se encaixam dentro das outras, de forma que a primeira história sempre evoca outra, até que a resposta à pergunta se estenda por diversas histórias, por diversos tempos e por diversos lugares. Na imagem a seguir vemos um exemplo dessa bonecas

¹⁶ O termo *matrióchka*, vem do entendimento de que uma história, assim como as bonecas russas matriochka ou babuskas, sempre contém outra, assim como a história de Calvino.



Imagem 3 – Bonecas matrióchkas

Assim, dois aspectos são essenciais no ato de narrar histórias: "que no mínimo reste uma criatura que saiba contar história e que esse relato, as forças maiores do amor, da misericórdia, da generosidade e da perseverança sejam continuamente invocadas a se fazer presentes no mundo". (ESTÉS, 1998, p. 09). A matrióchka aqui pode ser comparada aos mitos.

Os mitos recebem ressonância dos fluxos históricos, mas sempre em caráter limitado, porque eles sempre se transformam em si e por si próprios, exibindo uma fantástica capacidade de neutralizar as influências externas. Mesmo diante da evidência de que a criação de mitos ocorra no interior da fabricação das produções humanas, eles adquirem vida própria, falam entre si, transformam-se, metamorfoseam-se, recuperam o tempo perdido, sinalizam o futuro, pensam a vida dos homens para muito além do aqui e agora. (CARVALHO, 2008, p. 308)

Benjamin também aponta esses dois aspectos do ato de narrar história ao falar sobre a *reminiscência*, que funda a cadeia da tradição do narrador de histórias, transmitindo os acontecimentos de geração em geração. A reminiscência "tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si: uma se articula na outra". (BENJAMIN, 1994, p. 211). A *reminiscência* e as bonecas *Matrióchka*, nos ajudaram a construir a atitude do corpo em cena atriz/narradora, modo que o trabalho do ator busca atitude de um narrador de história que enquanto conta

também representa, oferecendo uma metamorfose do corpo aos olhos do espectador e convidando-o para imaginar.

Compreendo, pois, que para narrar uma história é preciso constituir o suficiente, um suficiente sensível aberto e inacabado, aprendido em cada espetáculo. Mas o que é suficiente? O que constitui o suficiente?

O espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história” apresenta uma reflexão sobre o ato de contar histórias como necessidade humana de manter viva a memória, solucionar problemas, curar feridas e entender o mundo.

O Grupo Estandarte de Teatro parte da ideia de que para montar um espetáculo podem-se utilizar fontes diversas fontes, fontes estas que não se limitam aos textos dramáticos construídos previamente. Dessa forma, o texto cênico é construído ao longo do processo de montagem e apresentação do espetáculo, uma espécie de idas e vindas, da cena ao texto do texto à cena.

No caso de “Matrióchka”, a fonte literária, elemento fundamental para construção estética do espetáculo, foi o romance de Ítalo Calvino (2005) intitulado “O cavaleiro inexistente”. A Freira de Calvino (2005) por meio da escrita da história tornou-se uma pista para descobrirmos a atitude do narrador em cena: “a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo resto, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada” (CALVINO, 2005, p. 53).

Assumo como atitude a penitência da Freira e narro a história do processo de criação do personagem Gurdulu do espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história”, descrevendo a experiência vivida como um modo de dizer do corpo. Como atriz/professora/narradora busco criar um estilo de narração inspirado no personagem Gurdulu, nas boneca matrióchkas e na reminiscência.

A criação de personagem na narrativa de história do espetáculo com o Grupo Estandarte de Teatro também significou na atitude como professora de Arte do IFRN, onde atuo desde 2006. Assim chegamos ao segundo guardião de história.

O segundo guardião de história é O Instituto Federal de Educação Tecnológica do Rio Grande do Norte, que começou sua história em 23 de setembro de 1909 como Escola de Aprendizes e Artífices e oferecia cursos primários de desenho e oficina de trabalhos manuais.

Em 1937, passou denominar-se Liceu Industrial de Natal. Em 1942, o Liceu passou a denominar-se Escola Industrial de Natal e, após vinte anos, passou a atuar com a oferta de cursos técnicos de nível médio, transformando-se em Escola Industrial Federal. Em 1968, a escola passou a denominar-se Escola Técnica Federal do Rio Grande do Norte, mais conhecida como ETFERN, extinguindo os cursos profissionais básicos e se especializando em ensino profissionalizante em nível de 2º grau. Até então o ensino era voltado para o sexo masculino e o primeiro registro da presença feminina nos cursos regulares da Instituição data de 1975. Em 1994, iniciou-se o processo de mudança para CEFET, concluída em 1999. Como Centro Federal de Educação Tecnológica, os desafios incluíam a oferta de educação profissional nos níveis básico, técnico e tecnológico, além do ensino médio. Sua atuação no ensino de 3º grau começou com a oferta de cursos de graduação tecnológica, ampliando-se, posteriormente, para os cursos de formação de professores, as licenciaturas. Mais recentemente, a instituição passou a atuar também na educação profissional vinculada ao ensino médio na modalidade de educação de jovens e adultos e no ensino a distância.

Em 1994, teve início a expansão da rede federal de educação tecnológica do Rio Grande do Norte com a inauguração da Unidade de Ensino Descentralizada de Mossoró. Doze anos depois, o Ministério da Educação, por meio da Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (SETEC), ampliou a atuação da rede federal no Estado, implantando, em 2006, as Unidades de Ensino da Zona Norte de Natal, de Ipanguaçu e de Currais Novos. Em 2007, entrou em ação a segunda etapa do Plano de Expansão da Rede, no qual o Rio Grande do Norte passou a contar com outras seis unidades, que foram inauguradas em 2009 nos municípios de Apodi, Pau dos Ferros, Macau, João Câmara, Santa Cruz e Caicó. E, no município de Natal, mais uma unidade foi inaugurada, a Unidade Cidade Alta.

Prestes a completar seu centenário, em 23 de setembro de 2009, a instituição adquire nova configuração com a transformação em Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) e suas unidades passam a denominar-se Campus. Atualmente, a instituição inaugurou mais três Campi, sendo eles nas cidades de Parnamirim, São Gonçalo e Nova Cruz.

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte foi criado nos termos da Lei nº. 11.892 de 29 de dezembro de 2008, possui natureza jurídica de autarquia, sendo detentora de autonomia administrativa, patrimonial, financeira, didático-pedagógica e disciplinar. Trata-se de uma Instituição de educação básica, profissional, superior, pluricurricular e multicampi, especializada na oferta de educação profissional e tecnológica em diferentes níveis e modalidades de ensino, com base na conjugação de conhecimentos técnicos e tecnológicos com sua prática pedagógica. Tem como função social contribuir com a formação humana integral por meio da educação profissional e tecnológica, articulando trabalho, ciência e cultura, de qualidade socialmente referenciada, comprometida com a produção e socialização de conhecimentos, visando à formação cidadã e a transformação da realidade na perspectiva da igualdade e da justiça social¹⁷.

Sou fruto da expansão da rede federal de educação tecnológica de 2006, comecei a desenvolver o trabalho como professora de ensino de Arte nessa Instituição na Unidade de Ipanguaçu, onde permaneci até o ano de 2007, ano que fui transferida para a Unidade Natal-Central, hoje conhecida como IFRN – Campus Natal Central. Desde 2007, trabalho com as disciplinas: *Arte* nos cursos profissionalizantes no nível técnico integrado¹⁸, e *Arte e Educação* nos cursos de superiores em licenciatura¹⁹. Nos cursos de superiores, não trabalhamos com a criação de espetáculo, trabalhamos com o diálogo entre um espetáculo de teatro, (assistido pelo aluno durante o estudo da disciplina) e a área de conhecimento do curso (física, geografia ou espanhol), por meio de um texto científico e um plano de aula que trabalhe a interdisciplinaridade.

A disciplina de Arte na Instituição é ensinada a partir da referência das *Orientações Curriculares do Ensino Técnico Integrado* em que o “ensino de Arte está inserido na área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, que tem como eixo as faculdades de representação e comunicação” (BRASIL, 2006, p. 179). A arte

¹⁷ Este trecho encontra-se no texto “Projeto Político-Pedagógico do IFRN: uma construção coletiva Capítulo 01 – Organização Institucional IFRN, fevereiro de 2010” acessível no link: http://www2.ifrn.edu.br/ppi/lib/exe/fetch.php?media=cap01:cap01_reescrita.pdf.

¹⁸ Atualmente os cursos técnicos integrados do IFRN – Campus Natal Central são: Controle Ambiental; Edificações; Eletrotécnica; Geologia; Mineração; Informática; Mecânica; e Turismo.

¹⁹ Os cursos de licenciatura que ministram a disciplina são: Física, Geografia e Espanhol.

inserida nessa área é desenvolvida como uma forma particular da comunicação humana, que ocorre a partir da narrativa do corpo: “arte é um tipo particular de narrativa sobre o ser humano, a natureza e o cosmos, sintetizando as visões de mundo de cada época e cultura” (BRASIL, 2006, p. 181)

Desse modo, as orientações curriculares apontam para o estudo da Arte como componente curricular obrigatório estabelecido pela LDB 9.394 de 1996 e segue as diretrizes estabelecidas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio (200), que diz que o ensino de arte no Ensino médio deve dar continuidade aos conhecimentos em arte desenvolvidos no ensino infantil e médio sendo desenvolvido nos múltiplos usos da linguagem, sejam elas: manifestações artísticas, manifestações profissionais e manifestações cotidianas. Dessa forma, a Arte é trabalhada nas seguintes linguagens: teatro, dança, artes visuais e música. Para tanto, são apresentados conteúdos estruturantes de cada uma dessas linguagens a serem desenvolvidos a partir dos seguintes fatores do processo comunicativo: contexto, código, canal, produção, texto e interpretação. Tais fatores devem ser trabalhados do modo articulado sendo que: “o objetivo último e fundamental da educação – e da presença da arte nos currículos como uma forma particular de conhecimento – é capacitar o aluno a interpretar e a representar o mundo à sua volta, fortalecendo processos de identidade e cidadania” (BRASIL, 2006, p. 183).

Destacaremos as reflexões que nos dão a pensar a linguagem do teatro. Assim, as orientações curriculares consideram que “o objetivo do ensino de Teatro não é a encenação de um produto, mas sobretudo o processo de ação – reflexão – ação” (BRASIL, 2006, p. 192).

Nesse sentido, a experiência da linguagem teatral dar-se-á mediante o envolvimento do aluno com os elementos referentes à estrutura dramática (ação/espço/personagem/público), de modo que o conteúdo trabalhado favoreça o compartilhamento de descobertas, trocas, reflexões e análise. Para tanto, na atitude de ensinar e aprender teatro:

[...] o que mais importa não são os procedimentos estáticos, a fixação na história, nos estilos ou nos elementos da linguagem em separado, mas sim a capacidade de exercer um diálogo de “outra” natureza em sala de aula, de conhecer a si e ao outro, de conviver com o diverso e com a ambigüidade,

processo no qual o jogo teatral é concebido como uma estratégia construtiva, na acepção piagetiana, que, pelo trabalho pedagógico, evolui da brincadeira e do “faz-de-conta” à apropriação do conhecimento cênico (KOUDELA apud BRASIL, 2006).

As orientações curriculares ainda estabelecem os princípios e fundamentos de ensino de arte na escola dos quais destacamos: a disciplina Arte tem a mesma importância que os demais componentes curriculares do ensino médio; o princípio da especificidade das linguagens artísticas pressupõe a superação da prática polivalente que marcou a experiência da Educação Artística (Lei 5.692/71); o ensino do teatro, da música, da dança, das artes visuais e suas repercussões nas artes audiovisuais e midiáticas é tarefa a ser desenvolvida por professores especialistas, com domínio de saber nas linguagens mencionadas; o trânsito entre as linguagens deve ser desenvolvido de maneira cuidadosa, evitando as abordagens superficiais e o uso de múltiplas modalidades sem aprofundamento consistente e, por último, destinação de tempo na matriz curricular que permita o pleno desenvolvimento do ensino de Arte, com *duração mínima* de duas horas semanais, em cada uma das três séries do ensino médio. O projeto pedagógico escolar constitui instrumento de gestão e proposição de relações integradoras entre teoria e prática, escola e comunidade, criadores e consumidores, estudantes e professores, arte e educação.

Considerando as orientações curriculares, estabelecidas pelo Ministério da Educação, e a função social do IFRN, que é promover educação científico-tecnológico-humanística visando à formação integral do profissional-cidadão, a Instituição estabelece que o Ensino de Arte ocorre no período de três semestres, de modo que, a cada semestre, o aluno tenha contato com diferentes linguagens da arte: artes visuais, artes cênicas e música. Dessa maneira, respeita-se o princípio da especificidade das linguagens, sendo que, ao longo do curso, o aluno tem contato com as diferentes linguagens e com diferentes professores, obedecendo a sua formação de acordo com a linguagem.

Aos leitores desse escrito, digo que as histórias aqui narradas são dizeres de um corpo que vive a experiência do acontecimento teatral. Para tanto, a memória, a descrição da experiência vivida e os registros imagéticos nos levam a refletir sobre a criação, atribuindo significados aos gestos expressos pelo corpo. Esperamos também que esse modo de refletir possa inspirar novas pesquisas, instaurando

novas significações sobre o corpo na experiência vivida, numa perspectiva da compreensão do corpo, para além de objeto artístico de uma expressão, mas como modo de ser no mundo.

1 – LANÇAR MUNDOS NO MUNDO: A ESTESIA DO CORPO E A COMUNICAÇÃO SENSÍVEL NO ACONTECIMENTO TEATRAL

Tomo emprestada a frase de Caetano Veloso que dá título a esse capítulo “lançar mundos no mundo”, de modo que o diálogo entre a filosofia e as teorias do teatro, mais especificamente referente ao trabalho do ator, me façam lançar mundos no mundo. Assim como nos versos dos livros dos quais fala Caetano, desejo que as noções expressem a estesia do corpo, buscando criar significações para uma comunicação sensível do corpo no acontecimento teatral.

A noção de estesia do corpo que me pauto encontra-se na perspectiva do corpo como sensível exemplar feito do mesmo estofo do mundo e, como referência dessa reflexão, destaco os estudos de Nóbrega (2009, 2010) na busca de uma fenomenologia do corpo. Para a autora, “a estesia é uma comunicação marcada pelos sentidos que a sensorialidade e a historicidade criam, numa síntese sempre provisória, numa dialética existencial que move um corpo humano em direção a outro” (NÓBREGA, 2010, p. 95).

Nesse sentido, a comunicação desse estudo se propõe, enquanto estesia do corpo na experiência vivida, a uma comunicação sensível, na qual a expressão gestual é linguagem e pode nos levar a compreender a experiência vivida e suas múltiplas significações. Destaco como significações a sensorialidade e a historicidade do corpo em relação com o outro e com o mundo no acontecimento teatral, de modo que essa experiência seja capaz de instituir um conhecimento.

Na perspectiva fenomenológica, pensar é movimento corporal e opera num sentido de algo que ainda não foi constituído, mas que está sendo constituído. Pensar aqui não é possuir objetos de pensamento, mas pensar de novo, revoando pensamentos e refletindo sobre o impensado: “Eu comecei a refletir, minha reflexão é reflexão sobre um irrefletido, ela não pode ignorar-se a si mesma como acontecimento...” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 05).

Busco aqui que a filosofia passe a ser uma atitude que ocorre na experiência. Nesse sentido, o pensamento que busco expressar opera num sentido de algo que ainda não foi constituído, mas que é constituído na experiência do corpo no mundo. É na experiência vivida que imprimo sentidos e significados aos acontecimentos, pois que filosofar é reaprender a ver/compreender a experiência vivida do corpo atado à

carne do mundo, mundo esse que é anterior a qualquer teorização, pois é o próprio *logos* estético. Aprendo na dobra, no entrelaçamento e dele não saio nem para atuar.

Em Pavis (1999), encontramos que a principal dificuldade no estudo do gesto estético no teatro é determinar, ao mesmo tempo, sua fonte produtiva e sua descrição adequada. Esse autor analisa os espetáculos e chama a atenção para a “semiotização do gesto” em relação ao trabalho do ator, pois, nesse caso, tudo passa a ser considerado signifiante na expressão do corpo, nada é deixado ao acaso, tudo assume um valor de signo e signifiante (PAVIS, 1999). No entanto, o autor alerta que a tentativa de semiotização do gesto cênico sempre encontra resistência, pois: “[...] 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, 1999, p.185, grifo do autor).

O corpo resiste à semiotização e o gesto cênico conserva sempre a marca de quem o produz, nesse sentido faz-se necessária uma reflexão sobre o corpo que produz esse gesto. Acredito que essa reflexão é para além da observação e da análise dos signos produzidos através dos gestos do ator, mas considerando-o como linguagem que se expressam na estesia do corpo²⁰, na qual a magia da percepção na expressão dramática ocorre no acontecimento teatral.

O próprio Pavis (2003), ao tratar da análise dos espetáculos, oferece-nos pista para essa reflexão do corpo fenomenal, quando diz: “Essa atitude da fenomenologia é um convite precioso para passeios interativos pelos caminhos do espetáculo e do sentido” (PAVIS, 2003, p. 24).

Aceito o convite de Pavis (2003) e começo dizendo que não é de hoje que as questões sobre o corpo cênico me acompanham e me fazem interrogar o corpo que sou. Na experiência com o teatro, encontro um encantamento do corpo no acontecimento teatral, esse encantamento de que falo não é uma absolvição, um arrebatamento, mas sim uma atitude do Ser. Nesse sentido, na experiência que tenho do acontecimento teatral, identifico uma relação perceptiva dos corpos, uma

²⁰ A noção de estesia do corpo que nos pautamos encontra-se na perspectiva do corpo como sensível exemplar encontrada nas reflexões de NÓBREGA (2010). Nesse sentido, a estesia é uma comunicação sensível, na qual a expressão gestual é linguagem e pode nos levar a compreender a experiência vivida e suas múltiplas significações (NÓBREGA, 2010, p. 95).

reversibilidade, seja ela, de artistas e de espectadores: um é espelho do outro. Dessa forma, é na relação do meu corpo com o de outrem que nos percebemos, pois que o corpo tem todos os poderes perceptivos para realizar essa reversibilidade. Penso que essa relação perceptiva devolve ao corpo um valor ontológico. Para compreender o valor ontológico dessa relação, é importante partir da compreensão de corpo.

A noção de corpo é questão fundamental nos estudos de Merleau-Ponty. Uma das obras mais significativas do pensamento desse autor é a *Fenomenologia da percepção*. Nela encontramos uma recusa ao movimento reflexivo que destaca o corpo como objeto de um sujeito que o sobrevoa, em detrimento do reencontro ingênuo com o mundo, no sentido de dar-lhe um estatuto filosófico. Para o autor, a consciência que tenho do corpo não é um pensamento de uma terceira pessoa, pois assim teríamos apenas um pensamento do corpo, deixando de lado a experiência, e, portanto, a realidade corpórea. Contrário a esse pensamento, o autor apresenta uma reflexão na qual a experiência do corpo próprio revela um esboço de um ser total, do qual “sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço de meu ser total” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

Recorro ao pensamento de Merleau-Ponty para compreender o corpo fenomenal, convido-os a escutar a noção de corpo próprio.

O corpo é nosso meio geral de ter no mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à observação da vida e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

Diante de tal escuta, entendo que a atitude como instrumento não é uma atitude de um intelecto sobre uma massa inerte, mas é o próprio corpo, criando significações na sua relação primordial com o mundo. Encontro, pois, o esquema corporal nas condutas motoras de um ser atado as coisas do mundo, ouçamos o autor.

O que chamamos de esquema corporal é justamente esse sistema de equivalências, esse invariante imediatamente dado pelo qual as diferentes tarefas motoras são instantaneamente transponíveis. Isso significa que ele não é apenas uma experiência de meu corpo, mas ainda uma experiência de meu corpo no mundo, e que é ele que dá um sentido motor às ordens verbais. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 196).

Dessa forma, compreendo o corpo como potência do conhecimento, pois o corpo é nosso modo de ser no jogo teatral. Nessa perspectiva, o teatro é um hábito motor do corpo, no qual gesto e fala não se separam, como também não se separa o corpo do pensamento. A potência da expressão em outro ser é própria da natureza do acontecimento teatral. Em cena, o ator faz presente essa magia, sumindo com seus hábitos motores cotidianos e fazendo com que os hábitos motores de um outro ser momentâneo, o personagem, apareça enquanto durar esse momento. Dito de outra maneira *no visível da cena o invisível do ator, no visível do ator o invisível da cena*. Reflitamos um pouco sobre a estesia do corpo no acontecimento teatral, expressa no visível e no invisível do ator.

No teatro *kabuki*, há um gesto que indica ‘olhar para a lua’, quando o ator aponta o dedo indicador para o céu. Certa vez, um ator, que era muito talentoso, interpretou tal gesto com graça e elegância. O público pensou: ‘Oh, ele fez um belo movimento!’ apreciaram a beleza que sua interpretação e a exibição de seu virtuosismo técnico. Um outro ator fez o mesmo gesto; apontou para a lua. O público não percebeu se ele tinha ou não realizado um movimento elegante; simplesmente viu a lua. Eu prefiro este tipo de ator: o que mostra a lua ao público. O ator capaz de se tornar invisível (OIDA, 2001, p.21).

Eu também prefiro o ator que é capaz de tornar-se invisível, prefiro ver a lua. A experiência de Oida (2001) nos ensina que o invisível é expresso pela estesia do corpo, um acontecimento sensível, no qual o ator que mostra a lua com um gesto visível cria significações de um mundo invisível, a significação do gesto é inseparável da ação do ator. É nesse sentido que Merleau-Ponty nos diz que:

A expressão dramática confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos – a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e os arrebatam para um outro mundo. Ninguém contestará que aqui a operação expressiva realiza ou efetua a significação e não se limita a traduzi-la. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

Essa experiência ainda ensina que o pensamento realizado pela estesia do corpo não tem nada de interior, ele e a expressão constituem simultaneamente e criam um novo ser cultural, aqui não é mais o mundo da fala constituída, mas sim o mundo do silêncio, do qual a fala é gesto e sua significação é um mundo.

Narrarei para vocês um episódio que me ocorreu ao assistir o espetáculo *O caminho para Meca*. Em cena, estava uma atriz de 85 anos, representando uma personagem de idade equivalente a sua, eis que me chama atenção sua mão fechada em situação da personagem e me pus a interrogar, se era uma conduta da vida real atribuída por algum acidente vascular cerebral ou da personagem que havia queimado a mão com água quente... Esse questionamento durou até o último instante do espetáculo, ou seja, após duas horas de espetáculo, então as luzes se apagaram como sinal de que o fim do espetáculo chegara... Minha febre só aumentava como se, dentro de instantes, a cólera que invadia todo meu ser fosse ser resolvida... Eis que numa fração de segundo se acenderam as luzes novamente e, nesse momento, sabia que a atriz se comportaria como ela mesma e não como o personagem que há pouco interpretara, foi aí que olhei para a sua mão...

Então a magia da percepção se fez presente, nesse momento em que o personagem deixava de existir, aquele gesto também se desfazia e a mão da atriz estava normal, sem nenhuma deformação. É dessa experiência que crio significações para compreender o hábito motor do teatro, a capacidade do ator de torna-se invisível, para realizar-se no personagem.

Dessa forma, o sentido do gesto não estava dado, mas compreendido e retomado por um ato de significação do espectador. Posso dizer que a atriz não estava preocupada com as minhas cóleras de espectadora, nem dava conta das minhas preocupações, então me questiono: Houve uma comunicação? Visto que não me preocupava mais em saber da história ali contada, mas sim em saber se aquele gesto era da atriz ou do personagem? E me respondo que a reversibilidade do corpo oferece uma reciprocidade estabelecendo a intencionalidade e a comunicação, de modo que se não fosse aquele gesto não teria elaborado essa reflexão. O gesto estava ali como uma questão que não cessava, indicando-me pontos sensíveis, e eu o retomo, o gesto do outro agora também é meu, e nos

comunicamos pelos sentidos, pela expressão, e, assim, meu corpo compreende o corpo do outro.

É nesse sentido que Merleau-Ponty diz ser possível a comunicação, visto que “o pensamento e a expressão constituem-se simultaneamente, quando nossa aquisição cultural se mobiliza a serviço dessa lei desconhecida, assim como nosso corpo repentinamente se presta a um gesto novo na aquisição do hábito” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 249).

É bom que se repita que o corpo e a fala não se separam, nem os gestos do pensamento, não há distância entre pensamento e gesto, pois quem fala não pensa antes de falar, nem mesmo enquanto fala, como também não deixa de pensar para falar, ou de falar para pensar, minha fala é meu pensamento, ou seja, é sempre algo novo, no mesmo sentido em que diria Manoel de Barros “a palavra oral não dá rascunho”, é sempre o novo.

Da mesma forma, quem escuta não elabora signo do pensamento, as palavras ocupam toda a nossa relação, ele que me escuta está envolvido no meu discurso, de forma que “o fim do discurso ou de um texto será também o fim do encantamento” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 245).

A reversibilidade corpórea pode nos oferecer um teatro do corpo, uma experiência de passar-me por outro na comunicação sensível, na qual, com meu corpo, compreendo o outro e compreendo o mundo. Essa conduta de passar-se por outro é sempre possível para mim. Aqui mesmo, nessa cadeira do computador, posso imaginar que estou em outro lugar ou que sou outra pessoa.

Sobre o teatro do corpo, encontramos em Merleau-Ponty referência como teatro do imaginário e as minhas imaginações estão no mundo:

A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações. A cada instante também fantasio acerca de coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto, e todavia eles não se misturam ao mundo, eles estão diante do mundo, no teatro do imaginário (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 06).

No século XX, Merleau-Ponty critica o pensamento intelectualista que constitui o pensamento separado da existência. Para ele, o corpo é sujeito e sua

expressão é conhecimento sensível. Tal reflexão configura-se como perspectiva ontológica e epistemológica do corpo, pois: “o corpo não é objeto, nem ideia, é expressão singular da existência do ser humano que se move. O corpo é sexuado, é linguagem, é movimento, é obra-de-arte” (NÓBREGA, 2009, p. 33). Nesse sentido, o corpo, se é que pode ser comparado, seria a obra de arte, aberta e inacabada.

O sensível, a que nos referimos, encontra-se na obra de Merleau-Ponty como “um modo de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto no espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 286). Desse modo, ser no mundo não é uma representação de um sujeito epistemológico, em que o sentir e o sensível estão um diante do outro, e nem tampouco a sensação é uma invasão do sensível naquele que sente. Mas sim, ser no mundo é o tempo todo relação, é uma atitude do corpo no espaço, no qual o sujeito da sensação “é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza a ele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 284).

Compreendo que a experiência do “dormidor” e seu “sono”, expressa por Merleau-Ponty, pode fazer falar da experiência do sujeito, da sensação como potência do conhecimento:

O sono vem quando uma certa atitude voluntária repentinamente recebe do exterior a confirmação que eu esperava. Eu respirava lenta e profundamente para chamar o sono e, repentinamente, dir-se-ia que minha boca se comunica com algum imenso pulmão exterior que chama e detém minha respiração; um certo ritmo respiratório, há pouco desejado por mim, torna-se meu próprio ser, e o sono, até ali visado enquanto significação, repentinamente se faz situação. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 285)

A atitude motora que o meu corpo adota ao realizar um ritmo respiratório, já conhecido por mim para chamar o sono, ao bocejar, é a estesia do corpo expressa por uma linguagem que comunica na ordem do sensível. Agora mesmo posso invocar o teatro do meu corpo e retomar essa sensação do sono, ela se faz presente em mim, já conheço essa sensação, eu também realizo o movimento, o movimento passa a ser nosso: “o corpo humano, portanto, é corpo que se move e isso quer dizer corpo que percebe – Aí está um dos sentidos do ‘esquema corporal humano’ humano” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 337).

Nos movimentos realizados no acontecimento teatral, a comunicação expressa pela estesia do corpo é da mesma natureza, porque estamos o tempo todo no entre, na reversibilidade do corpo, na mão que toca e é tocada, no olho que olha e é olhado, na comunhão, provocada por uma “presença originária” do sensível. Já não se sabe o que é um e o que é o outro, são um entre: o ator, o espectador e seus duplos, suas máscaras, pois que “há um duplo animal de cada homem” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.347). Ora se é a humanidade que se diferencia do animal, é, pois, a animalidade que funda o homem como homem.

Essa presença originária que realizo na comunicação com o mundo é de um novo ser que é o próprio corpo, anterior a qualquer objetivação ou subjetivação que se possa fazer dele, o Ser selvagem²¹, um ser que exige de nós a criação e que a expressão já é conhecimento.

Para compreender o conhecimento sensível do corpo, Merleau-Ponty realiza um estudo sobre o conceito de natureza²² chegando à animalidade e à metamorfose do corpo em que o animal é variante da humanidade e a humanidade é variante do animal. Para ele, é necessário que “a Natureza em nós tenha alguma relação com a Natureza fora de nós, é necessário até mesmo que a Natureza fora de nós nos seja desvelada pela Natureza que nós somos” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.332).

A animalidade do corpo é expressa pelo mimetismo e dá sentido à corporeidade, mas não há só o mimetismo do homem, “há também tudo que é preciso para realizá-lo”, não há só a conduta de comportamento do animal, há o conhecimento que é a liberdade, o gradiente, a diferenciação²³. Há, pois, um teatro do corpo da ordem da experiência e não mais da representação. A observação da

²¹ O Ser selvagem em Merleau-Ponty é o ser que não está determinado, é indeterminado, marcado pela experiência sinestésica do corpo. A ontologia aqui ocorre num estado de contato, na experiência, de modo que “o paradoxo do corpo não cessará de produzir outro, uma vez que o mundo é feito do mesmo estofo do corpo” (NÓBREGA, 2008, p.396).

²² Esse estudo da natureza encontra-se na publicação *A Natureza* (200) que traz os resumos dos cursos desenvolvidos durante três anos no Collège de France, sobre “o conceito de natureza”.

²³ A noção de gradiente e diferenciação nas anotações de Merleau-Ponty aparece a partir do estudo sobre o conceito de natureza, em Goghil e Gesell. Goghil emprega a noção de gradiente no estudo do lagarto axolotl “para designar toda série de cores ordenadas segundo as potências crescente e decrescentes de suscetibilidade” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 232). Nesses estudos importa a Merleau-Ponty compreender o corpo como o lugar do comportamento e o comportamento como linguagem, de modo que essas noções de comportamento suscitem um problema filosófico, assim: “o comportamento manifesta-se como princípio imanente ao próprio organismo, como um princípio que surgia de imediato como totalidade” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 236).

magia da percepção é realizada pela metamorfose corporal em que a semelhança é obra da natureza, assim “a semelhança constitui, por si mesma, um fator físico, que o semelhante age sobre o semelhante” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 301).

Chego, pois, ao corpo como animal de percepções que realiza o mimetismo como linguagem expressando pelo gesto um aprender/comunicar da ordem da estesia do corpo no mundo. No entanto, essa conduta não é só humana, ela é da ordem da animalidade, ou seja, outras espécies também realizam a imitação: “Borboletas imitariam aspectos de uma vespa, com a mesma cor, a mesma maneira de voar, rápida, irregular e a pouca altura. Há moscas que se introduzem nas colmeias e parecem abelhas, aranhas que imitam as formigas e caminham em ziguezague, a antena é imitada levantando uma pata, mas também nesse caso é bom desconfiar” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 300).

Assim como esses animais, o ator também realiza esse mimetismo corporal. Outro dia, no jogo teatral, fui um ouriço no cio, um peixe com fome, um tubarão envergonhado, uma minhoca apaixonada. Na mimese, não há uma sobreposição de seres, e sim expressão, de modo que com o corpo imito outro. Nesse caso, o corpo é todo conhecimento sensível, ou, como diria Merleau-Ponty, “corpo é toda maneira de exprimir” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 303).

Digo, pois, que o jogo teatral é uma experiência sensível, de uma estesia do corpo que, ao divertir-se em mudar de meio, produz uma linguagem, um conhecimento sensível do ser atado à carne do mundo. É nessa experiência sensível que percebemos os acontecimentos febris de uma carne que explode no mundo, de um eu feito e desfeito do curso do tempo. Logo, o imprevisto e inacabamento do corpo são frutos de um conhecimento primeiro, anterior a qualquer objetividade que se possa criar na teatralidade da cena.

Existe, pois, no acontecimento teatral, uma flexibilidade expressa na estesia do corpo, configurando uma comunicação sensível, em que a percepção é ato de significação. 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. Dessa forma, a noção de teatro como experiência do encontra significações nos estudos de Lhemann (2007) quando diz:

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, grifos do autor).

Compreender que o acontecimento teatral se situa como acontecimento do corpo, é investir na estesia do corpo expressa pelo jogo teatral. Essa experiência é vivida. Nesse sentido, é importante compreender de que forma a sensibilidade estética vem sendo tratada como experiência do corpo no trabalho do ator.

Voltando à questão de que as mudanças no teatro acompanharam as questões da cultura e que o entendimento sobre a sensibilidade estética do espetáculo teatral situa-se nas visões que separam o conhecimento lógico do conhecimento sensível, retomaremos os estudos sobre a filosofia moderna no sentido de compreender como a questão do sensível aparece e cria significações no acontecimento teatral.

Ao retomar as vozes que ecoam do passado, observo como elas significam na nossa prática, no intuito de percebermos que não é de hoje que o corpo é, sem dúvida, a preocupação primeira do trabalho do ator.

Nóbrega (2009) nos ajudará nessa reflexão quando fala sobre o olhar dos filósofos sobre o corpo. Em primeiro lugar, destacamos as três expressões que caracterizam a tendência do pensamento moderno: a primeira expressão é o Racionalismo, centrado no sujeito do conhecimento, sendo Descartes seu maior representante, segundo o qual a impressão sensível é uma ilusão dos sentidos e não pode conduzir ao conhecimento verdadeiro; a segunda, é o Empirismo, centrado no objeto do conhecimento, assumido por Bacon, Locke, entre outros, em que a impressão sensível refere-se às qualidades apresentadas pelo sujeito exterior; o conhecimento é a posteriori, vincula-se à experiência; a terceira expressão é o

Criticismo Kantiano, a síntese entre o Racionalismo e o Empirismo. Para Kant, a união dos dados da razão com a experiência sensível, possibilitaria o conhecimento do fenômeno. Nesse sentido, a partir dessas três expressões, encontramos que “o sensível está posto na Filosofia Moderna, mas assume, em relação ao conhecimento, um papel inferior ou acessório” (NÓBREGA, 2009, p.30).

Cabe dizer que, a partir do século XVII, com a teoria da circulação de William Harvey, a compreensão sobre o corpo humano sofreu uma transformação significativa no que diz respeito à estrutura, ao estado de saúde e sua relação com a alma: “O coração bombeia sangue através das artérias do corpo, recebendo-o das veias para ser bombeado” (SENNETT, 2011, p. 215).

Segundo Sennett (2001), até o século XVII, os médicos travavam um debate acalorado sobre a localização da alma, se o contato entre ela e o corpo seria via cérebro ou coração ou ainda se o cérebro e o coração eram “órgãos duplos”, contendo ambos a matéria corpórea e a essência espiritual. Desse modo, o sangue pulsa e é a batida do coração que faz movimentar o corpo, as emoções, a vida, a alma.

Essa compreensão secular do corpo influenciou não apenas as teorias médicas, mas também a filosofia, a arte, a arquitetura e a economia. No século XVIII, essa compreensão secular da relação entre corpo e alma também irá influenciar o pensamento do filósofo e escritor Diderot, uma vez que esse não reduziu seu pensamento e, notadamente, sua estética ao racionalismo fisiológico, mas soube situá-las em um contexto humano que reunia emoções e pensamento, próprio ao caráter enciclopédico de seu pensamento e mesmo do século XVIII, como destaca Huismann (2004).

Segundo Diderot, o homem não é apenas o animal de cérebro mais desenvolvido. É um ser duplo cujo cérebro, é verdade, organiza a atividade pensante, mas também cujo diafragma – e isso é importante no contexto filosófico do século XVIII – a sede da sensibilidade, comanda a vida afetiva. Por um lado, portanto, Diderot empenha-se em ressaltar no homem o peso das tendências, dos hábitos, das emoções, dos sentimentos e, como Molyneaux e depois Locke e Condillac, interessa-se pelo problema da visão e, mais geralmente da sensação em sua relação com o mundo (HUISMANN, 2004, p. 286).

No livro *Paradoxo do comediante*, Diderot aponta o trabalho do ator como um ser duplo que comanda a sensibilidade. Dessa forma, para que o sensível não atrapalhe o caminho do verdadeiro conhecimento é preciso domá-lo e escondê-lo, pois os grandes imitadores da natureza, como os atores e os poetas, são os menos sensíveis dos seres, esse controle da expressão sensível pelo ator é que o torna um grande artista: “O verdadeiro ator é frio e tranquilo; é imitador atento, um discípulo reflexivo da natureza” (DIDEROT, apud. MERLEAU-PONTY, 2006, p. 558).

O ator situa-se como um ser que tem controle sobre suas emoções, de maneira que elas venham da cabeça (intelecto) e não do coração (sensibilidade), pois as emoções expressas pelos atores foram ensaiadas durante muitas horas, em frente a um espelho:

Os gritos de sua dor são notados em seu ouvido. Os gestos do seu desespero são decorados, foram preparados diante do espelho. Ele conhece o momento exato em que há de tirar o lenço e em que as lágrimas hão de rolar; esperai-as a esta palavra, a esta sílaba, nem mais cedo nem mais tarde. Este tremor de voz, estas palavras suspensas, estes sons sufocados ou arrastados, este frêmito dos membros, esta vacilação dos joelhos, este desfalecimento, estes furores, pura imitação, lição recordada de antemão, trejeito patético, macaquice sublime de que só o ator guarda lembrança muito tempo depois de tê-la estudado, de que tinha consciência presente no momento em que executava [...] (DIDEROT, 2005, p. 225).

Enquanto o espectador sente tristeza pela cena que vê, o ator dominou a capacidade de expressão do sensível no seu corpo, estudou minuciosamente os modelos, explorou a produção da emoção, e a usou, mas ele não está triste, está apenas cansado: “[...] é que ele [o ator] se agitou sem nada sentir, e vós [o espectador] sentistes sem vos agitar [...]” (DIDEROT, 2005, p.225). Pois que, o ator não é o personagem, ele apenas o representa, e o faz tão bem que confunde o espectador, levando-o a pensar por alguns instantes que ele seria tal personagem. Dessa forma, o ator controla a magia teatral, que fazendo uso do sensível em seu corpo e em seus gestos convence a plateia fazendo-a chorar, sorrir, temer...

Essa psicofisiologia somática se expressa na sociedade como um exercício dramático do pensamento, como podemos ver nesse trecho:

As lágrimas do comediante lhe descem do cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração; são as entranhas que perturbam desmesuradamente a cabeça do homem sensível, é a cabeça do comediante que leva, às

vezes, passageiras perturbações às suas entranhas, ele chora como um padre incrédulo que prega a Paixão; como um sedutor aos joelhos de uma mulher que ele não ama, mas que deseja enganar; como um mendigo na rua ou à porta de uma igreja, que vos injúria quando desespera de vos comover; ou como uma cortesã que nada sente, mas que desmaia em vossos braços (DIDEROT, 2005, p.225).

Como ser duplo, o ator controla a sensibilidade e a separa do intelecto. O sensível é controlado no palco e permitido à plateia, principalmente se forem mulheres. Já, ao grande homem, caso tenha recebido essa disposição natural do sensível,

[...] ocupar-se-á sem trégua em enfraquecê-la, em dominá-la, em torna-se senhor de seus movimentos e em conservar para a origem do feixe todo seu império. Então ele se dominará em meio dos maiores perigos, julgará friamente, mas sãmente (DIDEROT, 2005, p. 148)

Concordo com Huismann (2004) ao afirmar que no “expressionismo” de Diderot projeta-se uma filosofia do trabalho artístico. Assim, o artista seria aquele que, por meio da técnica, é capaz de trabalhar a sensibilidade e criar uma obra de arte. Para Diderot, o grande artista põe na sua obra todo o seu ser, seu ser duplo, que sente e que reflete. Esse pensamento influenciou métodos e técnicas do trabalho do ator criados após esse período, apresentando um controle das emoções como capacidade de expressão.

Começarei observando essas influências na formação tradicional do trabalho do ator. Para Aslan (1994), a formação tradicional diz respeito ao estudo realizado pelo aluno admitido no Conservatório, que tinha como objetivo formar intérprete e um repertório clássico, tendo em vista o ingresso na Comédie-Française²⁴.

Ensinava-se a “falar bem”, “colocar-se bem” em cena. Aprendia-se o ofício de ator observando e repetindo os gestos dos mais antigos em cena. Era necessário, também, certo “dom” para interpretação e os personagens eram distribuídos entre os atores de acordo com o tipo físico. Aprendiam-se marcações como: “levantar-se,

²⁴ A Comédie-Française é o único teatro estatal de França, e um dos poucos que têm uma companhia permanente de atores. Foi fundado em 1680 por decreto de Luís XIV para fundir numa só as duas únicas companhias parisienses, a companhia do Hôtel Guénégaud e a do Hôtel de Bourgogne. O repertório incluía peças de Molière e de Jean Racine, além de outras de Pierre Corneille, Paul Scarron e Jean de Rotrou. Atualmente a Comédie-Française dispõe de um repertório de cerca de 3.000 peças e de três salas de teatro, a sala Richelieu, o Théâtre du Vieux-Colombier e o Studio-Théâtre.

sentar-se, dar três passos à frente, para proferir uma fala diante do ponto” (ASLAN, 1994, p. 03).

Nesse ensino tradicional, estudava-se a cena e criava-se o personagem a partir do texto. O primeiro passo era sempre estudar o texto, tudo o que era necessário “tirava-se” do texto, das indicações oferecidas pelo autor. No entanto, era de competência do ator passar o texto da linguagem escrita para a linguagem falada, indo além, encontrando um jorro que antecedeu a escrita, deveria exprimir e respeitar a personalidade do personagem.

Para tanto, os ensaios resumiam-se à declamação do texto; um bom ator era um bom declamador, de tal modo que Louis Juvet, um dos professores do Conservatório, chegou a dizer a seus alunos no conservatório: “O teatro é, sobretudo, exercício de dicção que equivale ao amassamento do pão. Se durante cinco anos você se submeter todas as manhãs a exercícios mecânicos, você verá que começará a chegar a um resultado” (JOUVET apud ASLAN, 1994, p. 07).

Eram realizados exercícios mecânicos de dicção como técnica necessária para aprender a pronunciar: “O comediante deve ter a cortesia de fazer se ouvir até a última fileira da plateia” (ASLAN, 1994, p. 20). Ensinava-se também o ator a ocupar lugares no palco, a partir dos quais sua voz deveria se difundir no espaço sem esforço: “O importante era fazer se ouvir, sem levar em conta se o aspecto visual do espetáculo era negligenciado” (ASLAN, 1994, p. 16). Aliás, na formação tradicional também se dava grande importância à respiração, de tal forma que Louis Juvet chega a dizer: “Um texto é antes de mais nada uma respiração” (JOUVET apud ASLAN, 1994, p. 07).

Até então, a educação corporal dava conta apenas da aprendizagem da voz, de modo que para Aslan (1994) as questões sobre o gesto foram aparecer com as pesquisas de François Delsarte: “Ele observou como se exprime os sentimentos na vida real, interessou-se pela estatuária antiga, assistiu a aulas de anatomia” (ASLAN, 1994, p. 37).

Nas pesquisas e ensinamentos de Delsarte, a sensibilidade ganha qualidade indispensável para o trabalho do ator numa perspectiva que entende o gesto para além da representação da palavra. Dessa forma, o gesto é evidenciado como potencialidade expressiva do corpo. Essa compreensão da expressão corpórea junta

por correspondência às funções corpóreas as funções espirituais e a Lei da trindade representa esse pensamento: os órgãos, os movimentos e os sentimentos. Delsarte dividiu o corpo em três grandes regiões, de forma que uma atua sobre a outra formando uma unidade.

Bonfitto (2002) afirma que o vértice da linguagem em Delsarte está no corpo, portanto, na representação, há uma expressão, há uma conexão entre o homem e o divino. As pesquisas de Delsarte seguem três linhas: estática; dinâmica e semiótica. Assim, o gesto pode atuar sem auxílio da palavra e da voz: “cada gesto torna-se assim analisável seja nas suas realizações de equilíbrio, nas modalidades dinâmicas do ritmo, inflexão, harmonia, como também nas suas qualidades sígnicas, transformando-o, assim em um elemento do código de linguagem” (BONFITTO, 2002, p. 08). Na imagem abaixo, vemos a expressão do corpo segundo o modelo de expressão de Delsarte encontrada no livro de Bonfitto (2002).

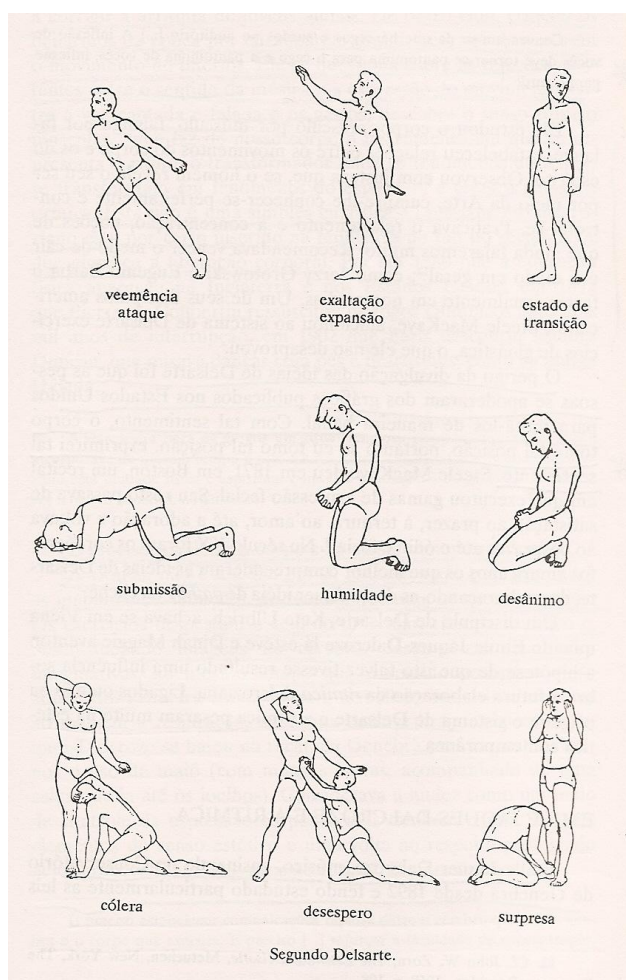


Imagem 4 – Modelo de expressão segundo Delsarte

Jaques-Dalcroze questiona-se sobre a relação existente entre o sentido da música e a expressão do movimento, busca um ritmo muscular que se encontra entre a voz cantada, a falada e o gesto. Para Aslan (1994), o pensamento dalcroziano acompanha a tendência do fim do século XIX, a busca da glorificação corporal. Para tanto, ele criou uma ginástica rítmica para reabilitar e reeducar o corpo:

A rítmica não é um fim em si, mas um meio para combater as inabilidades, inibições, de reencontrar uma harmonia perdida. Os exercícios despertam o sentido muscular, rítmico, auditivo e, desencadeando imagens no cérebro, desenvolvem faculdades imaginativas, ao mesmo tempo que o sentido de ordem e de equilíbrio. (ASLAN, 1994, p. 41).

Há uma busca de conscientizar o corpo por meio do ritmo, explorando o espaço e os volumes e dispensando tudo que possa atrapalhar. Para Jaques-Dalcroze, a primeira condição de trabalho é a liberação de objetos que possam atrapalhar a respiração, os braços e as pernas.

A exploração do espaço e do volume se dá pelo uso de obstáculos tais como praticáveis, planos inclinados, escadas, usados para melhorar o senso de equilíbrio e flexibilidade. Para ele, “é preciso estabelecer comunicações rápidas entre o cérebro que cria e analisa e o corpo que executa” (JAQUES-DALCROZE apud ASLAN, 1994, p. 41).

Jaques-Dalcroze parte de exercícios embasados na respiração, no andar, na flexibilização do corpo e na disponibilidade do corpo por meio do ritmo. Diz ele: “É preciso [...] reforçar a faculdade de concentração, habituar o corpo a manter-se, por assim dizer, sob pressão, esperando as ordens do cérebro” (JAQUE-DALCROZE apud ASLAN, 1994, p. 42).

A rítmica de Jaques-Dalcroze não tinha como fim só o trabalho do ator, suas possibilidades de aplicação também eram exploradas no trabalho do cantor de ópera e do bailarino. Para Aslan (1994), em se tratando do trabalho do ator, sua aplicação não era tida como uma técnica, mas sim como um estado de espírito que visava uma disponibilidade muscular.

Nessa procura pelo sensível no trabalho do ator, podemos dizer que essas experiências nunca fizeram do corpo um simples objeto a ser disciplinado, moldado

e treinado para significar, ou apenas um meio de expressão. O corpo resiste. E quem mais se aprofundou no seu processo de criação da personagem, considerando a sensibilidade como potência do conhecimento do corpo no fazer teatral, foi Constantin Stanislávski²⁵, visto com um grande mestre russo que dedicou sua vida ao estudo do processo criador no trabalho do ator.

Para Aslan, os principais pontos do trabalho do ator em Stanislávsk, são: a luta contra o clichê, a má “teatralidade” e busca de sinceridade; estabelecer as vontades do personagem para motivar o jogo no ator; estabelecer um subtexto para exprimir nos textos cênicos de Tchekhov o que se encontra nas entrelinhas, nos silêncios, para nutrir o texto (ASLAN, 1994, p. 71).

A partir desses pontos, Stanislávski inaugura o pensamento moderno no palco, não só porque ensinou que há vida no palco, mas também porque criou um estilo de atuação e modificou o modo de fazer e pensar teatro. Ele buscou a sensibilidade no trabalho do ator elaborando uma técnica de atuação que tem o corpo como condição da expressão. Essa dedicação ao trabalho do ator instaura novos processos de criação e é referência para a criação de personagem até os dias atuais.

Desse modo, aproximo o pensamento de Merleau-Ponty à história do teatro. Para ele, a história é lugar de nossas interrogações e de nossos espantos, sendo o corpo um guardião de histórias. Retomamos a experiência vivida para interrogar o corpo e o gesto do ator e assim nos espantarmos com o que já estava ali no mundo da percepção. Nesse sentido, a narração da experiência vivida no teatro é algo que correlaciona percepção, história, expressão, pela ação da cultura:

²⁵ Constantin Stanislávski (1863-1938). Foi um grande homem do teatro russo, no qual atuou como ator, diretor, professor de atores e escritor. Em 1888, criou com os amigos a Sociedade de Arte e Literatura; Em 1897 fundou o Teatro de Arte de Moscou, onde montou as peças de Tchekhov: *A Gaivota* (1898), *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* (1901), *O Jardim das Cerejeiras* (1904). Ao longo de anos, desenvolveu suas teorias sobre a atuação, registradas nos livros: *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação do Papel*. Escreveu também uma autobiografia intitulada *Minha Vida na Arte*, onde discorre sobre sua experiência no teatro. Para Stanislávsk, a movimentação que é encontrada na vida é natural, flexível e orgânica, já a do palco não.

Pela ação da cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, relevo uma para outra, torno-as possíveis numa ordem de verdade, torno-me responsável por todas suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa do meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 109).

A criação de um outro modo de atuar traz consigo toda a experiência passada de geração em geração. É nesse sentido que a história é movimento, é fenômeno de expressão: “é inscrição e acumulação, para além dos limites dos países e dos tempos, daquilo que, levando em conta as situações, fizemos e dissemos de mais verdadeiro e válido” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 107).

Dessa forma, a noção de estilo que queremos pronunciar é a maneira que tratou Merleau-Ponty ao discutir o estilo na pintura, como algo que é “preciso vê-lo aparecer no fundo da percepção enquanto pintor: é uma exigência nascida dela” (MERLEAU-PONTY, 2004, P. 84). Para ele, toda percepção já é estilizada, pois o estilo é um emblema de uma maneira de habitar o mundo, certa maneira de ser carne, uma “expressão individual, sentimental, sexual”.

O estilo não é um fim, reconhecido e desejado fora de qualquer contato com o mundo, mas é algo que institui o sentido e abre um campo cultural, um sistema de equivalência, um esforço de pensamento, que permite falar a linguagem da arte.

O estilo é em cada pintor o sistema de equivalência que ele constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da “deformação coerente” pela qual concentra o sentido ainda esparso em sua percepção e o faz existir expressamente. A obra não é feita longe das coisas em algum laboratório íntimo, cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria: olhando flores verdadeiras ou flores de papel, ele se reporta sempre ao seu mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-la estivesse desde sempre aí sepultado. (MERLEAU-PONTY, 2004, P. 85)

A noção de instituição em Merleau-Ponty ultrapassa as noções básicas sobre o tema e aprofunda a noção de historicidade e de estilo como campo cultural. Para ele, a instituição está em qualquer uso humano do corpo, pois já se encontra aí uma expressão primordial.

Qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma uso humano do corpo já é *expressão primordial* – não esse trabalho derivado que substitui o expresso por signos dados por outras vias com sentido e regra de emprego próprios, mas a operação primária que deu início constitui os signos em signos, faz o expresso habitar neles apenas pela eloquência de

sua disposição e de sua configuração, implantação um sentido naquilo que não tinha, e que assim longe de esgotar-se na instância em que ocorre, inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição...

Concordo com Aslan (1994) ao referir-se ao “sistema” de trabalho de ator de Stanislávsk como um estilo de vida: “Um estilo de vida. Eis o que é menos transmissível sem a presença do Mestre” (ASLAN, 1994, p.68). Aslan reconhece que há um mal-entendido na palavra “sistema”, pois como o próprio Stanislávski dizia: “o sistema não é uma roupa feita que a gente enfia e sai andando, nem um livro de cozinha que basta se achar a página e lá está nossa receita” (STANISLÁVSK, 1976, p.306). Para ele, seu “sistema” não foi combinado nem inventado por ninguém, mas sim baseado nas próprias leis da natureza: “é todo um estilo de vida na qual é preciso que você creia e que se eduque durante anos” (ASLAN, 1994, p.67)²⁶.

Durante toda a sua vida dedicou-se a desenvolver uma teoria de interpretação que resultou em três livros: *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação do Papel*. Para Azevedo, “longe de tentar impor regras, Stanislávski dá conta de um processo capaz de encaminhar o ator em sua criação, nos momentos em que esta não ocorre do modo natural” (AZEVEDO, 2002, p. 07). Na sua obra o ator é a base do fenômeno teatral, todos os elementos se articulam.

Em Stanislávski percebemos que a expressão do ator não é mais uma expressão conseguida por repetição de modelos clássicos, ou projeção exterior do intelecto, mas sim um estudo preciso das aparências humanas, um trabalho que parte da própria natureza humana, expressão e pensamento fundem-se e não se separam. Para ele o ator deve ser verdadeiro, deve ser convincente independente da filiação estética, diz ele numa carta para Vera Kotliarévskaja: “A procura por novos horizontes, por novos caminhos e meios para expressar emoções humanas requintadas e as preocupações que vêm com elas isso é realmente a verdadeira atmosfera do ator” (TAKEDA, 2003, p.182).

²⁶ Na tradução do livro *A construção do Personagem* em português que dispomos essa frase está escrita da seguinte forma: “Ele é todo um tipo de vida, vocês terão de crescer com ele, de se educarem por ele, durante anos” (STANISLÁVSK, 1976, p. 306). Optamos por usar a tradução feita por Aslan(1994) da versão francesa: STANISLÁVSK, Constantin. *La Constrution du personnage*. Tradução Charles Antontti. Paris: Olivier Perrin, 1966, p.299-302.

Em troca de reduzir sua busca há uma técnica pronta, põe-se a questioná-la e em seu leito de morte estava a ditar e a corrigir seus manuscritos, a refazer pensamento, no intuito de transpor em palavras seus setenta anos de experiência teatral, de aprendizagem, e de ensinamento. A busca que nunca cessou é a vida do palco, os sentimentos que temos na vida deveriam ser expressos também na vida inventada no palco. Era a expressão primordial que ele queria alcançar e para isso criou e dedicou toda uma vida, diria Merleau-Ponty: “É certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 136).

Stanislávski nunca deixou de atuar, mesmo quando ocupava a função de diretor. De modo que sua metamorfose corporal sempre foi admirada por seus contemporâneos, que se chega a afirmar que nunca veem o mesmo homem em cena, nunca veem o mesmo tipo corporal. Sobre a metamorfose do ator Stanislávski diz:

Não posso me trocar por nenhuma outra pessoa. Uma metamorfose miraculosa está fora de cogitação. Um ator pode alterar as circunstâncias da vida retratada em cena, pode ser capaz de crer num novo superobjetivo, pode entregar-se inteiramente ao principal fio de ação que percorre a peça... Tudo isso fará com que o ator, em cada papel, pareça diferente para o espectador. Mas ele sempre permanecerá, simultaneamente, o mesmo. Atua em cena por sua própria conta, embora possa – tanto espiritualmente como fisicamente – se transformar, ficando mais parecido com o papel que interpreta. (STANISLÁVSKI, 1990, p. 99).

Em uma carta que Meyerhold²⁷ escreve a sua esposa diz: “O espetáculo da Sociedade de Arte e Literatura me causou muito prazer. Stanislávski possui um imenso talento. Nunca vi um Otelo assim, é pouco provável que torne a ver algo semelhante na Rússia” (TAKEDA, 2003, p.65).

Há uma liberdade no ato de aprender, em que os sentidos de nossas escolhas contribuem para a nossa subjetividade. É importante compreendemos a

²⁷ Vsevolod Emilevich Meyerhold, conhecido apenas por Meyerhold ou Meierhold, um grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século vinte. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou. Entre 1898 e 1902 participa do Teatro de Arte de Moscou, como um dos principais atores da companhia de Stanislavski e Vladimir Nemirovich-Danchenko. Em 1905 dirige por um ano o Estúdio de Teatro, um anexo do Teatro de Arte de Moscou (TAM), a convite do próprio Stanislavski. Durante sua vida artística, experimenta várias formas de teatro, sendo mais conhecido pelos exercícios de interpretação da sua biomecânica e por seu trabalho de experimentação teatral, influenciando os principais encenadores do século XX.

noção de liberdade em Merleau-Ponty, que se apresenta a partir de dois aspectos. No primeiro aspecto, o mundo que existe independente das minhas formulações pessoais; no segundo, o mundo não está inteiramente constituído, depende das significações pessoais atribuídas aos fatos, aos acontecimentos e a situações. Diz D Merleau-Ponty sobre a liberdade:

Se há liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo – esse é o problema. Duas coisas são certas a propósito da liberdade: que nunca somos determinados e que nunca mudamos, retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 137-138)

Essa dupla pertença da liberdade aparece no encontro do ser no mundo e nas escolhas que fazemos diante das situações, diante das possibilidades que se encontram abertas. Encontramos, pois, uma subjetividade na qual somos ao mesmo tempo uma estrutura psicológica e histórica, uma dobra do tempo natural, do tempo afetivo e do tempo histórico.

Se sou projeto desde o nascimento, é impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível, portanto, designar um só gesto que não seja apenas hereditário ou inato e que não seja espontâneo – mas igualmente, um único gesto que seja absolutamente novo em relação a esta maneira de ser no mundo que sou desde o começo. É a mesma coisa que dizer que nossa vida é inteiramente construída ou que ela é inteiramente dada. Se há uma verdadeira liberdade, só pode ser no percurso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo – esse é o problema. Duas coisas são certas a propósito da liberdade: que nunca somos determinados e que nunca mudamos, retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos. Cabe a nós compreender as duas coisas ao mesmo tempo e de que maneira a liberdade se manifesta em nós romper nossos vínculo com o mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 138)

O sistema desenvolvido para o trabalho do ator por Stanislávski suspende os hábitos em busca de revelar o fundo da natureza inumana sobre a qual o homem se instala. De que modo a história verdadeira vive integralmente em nós, é nosso presente, com os ecos das vozes silenciosas do passado, eu acrescentado de outros que vieram antes de mim. Os outros que vieram antes de mim me inspiram e permitem criar um caminho entre nossas vidas, um caminho da expressão. É nesse sentido que consideramos Stanislávsk um mestre ao qual os intérpretes recorrem

para solucionar problemas cênicos, sejam eles de atuação ou de registro do processo.

No próximo capítulo, observarei como ainda hoje as vozes silenciosas de Stanislávsk e Mereleau-Ponty falam e significam na experiência teatral de criação do personagem Gurdulu do espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história” do Grupo Estandarte de Teatro. O que desejo é encontrar e restituir o sensível como conhecimento expresso na estesia do corpo do ator, propondo um diálogo da experiência vivida com a fenomenologia e o estilo de criação do personagem.

2. A PALAVRA ORAL NÃO DÁ RASCUNHO: A EXPERIÊNCIA DO CORPO NO TRABALHO DO ATOR

No mesmo sentido em que disse Manoel de Barros²⁸ “a palavra oral não dá rascunho”, o teatro ocorre no tempo presente, é uma gênese, uma presença originária do corpo no mundo. Há aqui uma ordem nascente de algo em vias de aparecer, que faz da expressão do ator uma criação, pois como disse Merleau-Ponty(2004, p 135) “o sentido daquilo que o artista vai dizer não está em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada. Em vez da razão já constituída na qual se encerram os ‘homens cultos’, ele invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens”.

Apresentarei a construção do personagem Gurdulu no espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história”, do Grupo Estandarte de Teatro/Natal-RN²⁹. Para tanto, retomarei a sensação e narrarei a experiência da criação fazendo-a dialogar com a fenomenologia de Merleau-Ponty e o estilo de criação de personagem de Constantin Stanislávski.

Na remontagem do espetáculo “Matrióchka”, de 2009, recebi e assumi como tarefa a construção desse personagem Gurdulu. Então me deparei com problemas de criação, entre eles destaco os seguintes: Como representar um personagem já feito por outra pessoa, sem imitar seu modo de fazer, construindo as minhas próprias significações? Como representar alguém que foge ao meu estereótipo (personagem gordo que gosta de sopa; atriz magra que não gosta de sopa)?

No primeiro momento do trabalho, comecei a me aproximar do personagem lendo o romance de Calvino (2005), inspiração para criação do texto dramático. Na narrativa fantástica, “O cavaleiro Inexistente”, Gurdulu é um ser que não tem consciência do que é, por isso pode ser qualquer coisa, não se diferencia dos patos, das árvores ou de uma vasilha com sopa. No ser de Gurdulu não há diferença entre a natureza e a cultura.

²⁸ Essa entrevista Manoel de Barros proferiu para Pedro Cezar no filme “Só dez por cento é mentira: a discografia oficial de Manuel de Barros”. Manoel de Barros não gosta de ter sua voz registrada e prefere dar entrevistas por escrito.

²⁹ Em anexo nessa pesquisa encontra-se um vídeo em formata de DVD, para apreciação do espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história”, do Grupo Estandarte de Teatro.

Desde que aparece, o personagem é descrito como um ser sem identidade, encontra-se em meio aos patos e confunde-se com eles. Os patos, por sua vez, aceitam sua permanência no bando. Vejamos como Calvino (2005) descreve seu aparecimento:

Movia-se um bando pelos prados que margeavam o caminho. Em meio às aves, havia um homem, mas não dava para entender o que fazia: andava de cócoras, com as mãos atrás das costas, levantando os pés de pato como um palmípede, com o pescoço duro, e dizendo: “Qua... quá... quá...”. Os patos não ligavam para ele, como se reconhecessem enquanto um deles. E, para dizer a verdade, entre o homem e os patos o olhar não fazia grande diferença, porque a roupa que trazia o homem, de tom marrom terroso (parecia costurada, em boa parte, com pedaços de saco), apresentava grandes pedaços de um cinza esverdeado igualzinho às penas deles, e além disso havia remendos e andrajos e manchas da mais variadas cores, como as estrias irisadas daquelas aves. (CALVINO, 2005, p. 26)

Na imagem abaixo, faço a transposição para a cena da atitude de Gurdulu, homem que anda em meio a animais e confunde-se com eles. Busco confundir-me com os patos, assim como fazia o personagem, transpondo para ações o que antes era imaginação provocada pela literatura de Calvino (2005). Na passagem da literatura à cena, opero a redução, escolho o que é significativo para a criação do personagem.

No romance, outros personagens tentam aproximar a pessoa de Gurdulu a de um louco e, assumindo a voz de um velho hortelão, “com modesta sabedoria de quem já viu de tudo”, Calvino (2005) responde: “Talvez não se possa chamá-lo de doido: é só alguém que existe mas não tem consciência disso”(CALVINO, 2005, p. 26). Diante disso, questiono-me como representar alguém que existe e não tem consciência da sua existência?

A outra questão que me chama atenção é o fato de Gurdulu não sustentar nomes e forma específica, pois se confunde com tudo e com todos: “Dir-se-ia que os nomes deslizam nele sem jamais fixar-se. De qualquer modo, ele não liga nada para o jeito como o chamam. Chamem-no e ele pensa que estão falando com uma cabra; digam ‘queijo’ ou ‘torrente’ e ele responde: ‘Estou aqui’” (CALVINO, 2005, p. 27). Gurdulu ganha nomes nas aldeias que passa de modo que “é um homem sem nome e com todos os nomes possíveis” (CALVINO, 2005, p. 47).

Escuto a voz do velho hortelão e procuro alguém na minha aldeia que existe e não tem consciência, alguém sem nome e com todos os nomes possíveis.

No período, de criação do personagem Gurdulu, andava lendo os poemas de Manoel de Barros e me deparei com Bernardo³⁰. Aproximei o romance de Calvino (2005) da poesia de Manoel de Barros (2010), para compreender a existência de Gurdulu, dei-lhe o nome de Bernardo. Apresento-lhes o Ser de Bernardo a partir da poesia de Barros (2010).

Bernardo já estava uma árvore quando eu o conheci.
 Passarinhos já construíam casas na palha do seu chapéu.
 Brisas carregavam borboletas para seu paletó.
 E os cachorros usavam fazer de poste as suas pernas.
 Quando estávamos todos acostumados com aquele bernardo-árvore
 Ele bateu asas e avoou.
 Virou passarinho.
 Foi para o meio do cerrado se um araquã.
 Sempre ele dizia que seu maior sonho era ser um araquã
 para compor o amanhecer.
 (BARROS, 2010, p. 476).

Esse estudo da busca de significações no mundo vivido encontra respaldo no modo de aproximação com um papel proposto por Stanislávski (1990), quando diz:

Como, na linguagem do ator, conhecer é sinônimo de sentir, ele, na primeira leitura de uma peça, deve dar rédeas soltas às suas emoções criadoras. Quanto mais calor efetivo tiver, quanto mais palpitante e viva for a emoção que possa instilar numa peça ao primeiro contato, tanto maior será a atração exercida pelas secas palavras do texto sobre seus sentidos, sua vontade criadora, sua mente, sua memória emotiva. Tanto maior será a sugestividade dessa primeira leitura para a imaginação criadora de suas faculdades, visuais, auditivas e outras, no que se refere a imagens, quadros e evocações sensoriais. A imaginação do ator adorna o texto do autor com fantasiosos desenhos e cores de sua própria paleta invisível (STANISLÁVSKI, 1990, p. 21).

Dessa forma, compreendo que Bernardo e Gurdulu são seres feitos do mesmo estofo do mundo. Para Merleau-Ponty, o corpo é também uma das coisas do mundo, é visível e móvel e encontra-se entre elas, pois o corpo está preso às coisas do mundo: “Mas dado que se vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu

³⁰ No Livro das pré-coisas de Manuel de Barros, Bernardo aparece como um personagem construído a partir de restos e da natureza: “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com sua pré-história. [...] É muito apoderado pelo chão esse Bernardo [...] Foi resolvido em língua de folha e de escama [...] Com os bichos de escama conversa [...] Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorjeado por perto. Com as mãos aplaina as águas” (BARROS, 2010, p.211).

redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustada em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17). Vejamos como Calvino descreve Gurdulu:

[...] era uma caratonha encaracolada em que se misturavam caracteres francos e mourescos: um pontilhado de sardas vermelhas numa pele azeitonada; olhos azuis líquidos estriados de sangue sobre um nariz achatado e uma bocarra de lábios proeminentes; cabelo alourado mas crespo e uma barba hirsuta com manchas. E no meio dos pêlos, emaranhados, invólucros espinhosos de castanhas e espigas de aveias. (CALVINO, 2005, p.27).

Esse aspecto físico de Gurdulu parece-me que tem semelhança com a figura do ornitorrinco. O ornitorrinco é um mamífero semiaquático que se alimenta de insetos, vermes e crustáceos de água doce, sobrevive na água e na terra. É ovíparo, mas, quando pequeno, alimenta-se de leite extraído dos poros e sulcos abdominais da fêmea, o que faz dele um mamífero. Como podemos ver, na imagem abaixo, o ornitorrinco tem um focinho como um bico que lembra o do pato, tem corpo alongado e tem cauda, possui pelos no corpo, rasteja na terra e nada na água³¹. Essa dupla pertença do ornitorrinco também ecoa na criação do personagem Gurdulu.



Imagem 5 - Ornitorrinco

³¹ A fonte de pesquisa dessas informações foi o site: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ornitorrinco>. Acessado em 23/04/2011.

Ainda é importante observar o modo de comunicação de Gurdulu na literatura de Calvino (2005). A primeira comunicação de Gurdulu ocorre por uma mistura de reverências e palavras sem nexos, a ponto de surpreender os senhores que se encontram a sua volta, pois até então só haviam escutado de sua boca vozes de animais:

Falava muito rápido, comendo as palavras e confundindo-se; às vezes, parecia passar sem interrupção de um dialeto para outro e até de uma língua para outra, tanto cristã quanto moura. Entre palavras inteligíveis e despropósitos, seu discurso era mais ou menos este: - Toco o nariz com a terra, caio em pé nos vossos joelhos, declaro-me e me obedecerei! – Brandiu uma colher que trazia presa na cintura... E quando a Majestade Vossa diz: “Ordeno comando e quero”, e faz assim com o cetro, assim com o cetro como faço eu, estão vendo! E grita como eu: “Ordenooo comandooo e queroooo!”, vocês, todos súditos cães, têm de me obedecer senão mando empalar todos e, em primeiro lugar, você aí com essa barba e cara de velho decrépito!(CALVINO, 2005, p.30).

Para Merleau-Ponty (2004, p. 71), a linguagem literária é muito mais que um meio “é algo como um ser”, e é por isso que consigo tornar presente alguém que não conheço, pois posso imaginá-lo criando sentido para os signos literários. Na passagem da literatura para a criação do personagem em cena há um sentido que aparece na interseção dos mundos, busco criar referências imagéticas da literatura de Calvino (2005) a partir da situação da experiência vivida. Desse modo, na passagem da literatura para a cena, a relação de sentido não ocorre por correspondência, mas sim por um movimento total da palavra que se dá tanto pelo que é dito, como pelo que não é dito por Calvino (2005). Há os silêncios em Calvino que são verdadeiros rastros que perseguem o esforço do corpo em tornar possível mundos imaginários, assim “a linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 73).

Em Stanislávski (1990), a criação das circunstâncias interiores da vida de uma peça se dá por meio das emoções criadoras do ator. Para que a vida torne-se presente, é preciso que o ator esteja no centro da vida do personagem e não apenas como um observador dessa vida. Assim, ele aponta que a questão principal desse modo de criação é a percepção emocional, pois o ator “agora está se aproximando de seu papel não por meio do texto, das palavras desse papel, e tão pouco pela análise intelectual ou outro meio de conhecimento consciente, mas por meio de suas

próprias sensações, suas próprias emoções reais, sua experiência pessoal vivida” (STANISLÁVSKI, 1990, p. 40).

Para ele, esse momento de criação do personagem exige do ator uma criação ativa e “é o ponto em que começo a me sentir dentro dos acontecimentos, começo a mesclar-me com todas as circunstâncias sugeridas” (STANISLÁVSKI, 1990, p. 41) pelo texto dramático. Dessa forma, a estesia do corpo permite uma comunicação entre mundos, o da literatura, o do teatro e o da atriz. Na imagem abaixo, busco trazer para a cena as significações encontradas no mundo literário, nela há uma presença originária de Gurdulu, de Bernardo e do ornitorrinco.



Imagem 6 – Espetáculo Matrióchka em 2010 – Foto Lenilton Teixeira

Essas significações serviram de base para a criação das ações cênicas de Gurdulu. Até esse momento, considero o estudo inicial do personagem, agora passo a narrar a passagem da literatura ao drama, ao teatro, propriamente dito. Assim, gostaria de relatar como se deu esse processo de passagem do texto dramático à criação dos gestos de Gurdulu, um ser com um problema existencial: existe, mas não tem consciência. Apresento a criação do personagem como um problema do corpo no mundo.

De início, eu fugia do problema de criação desse ser que não tem consciência, procurava não enfrentá-lo e limitava-me a repetir os gestos que o texto

indicava, ou copiava os gestos da primeira atriz que representou esse papel. Mas o problema estava ali presente o tempo todo, eu não conseguia escapar dele. Em todas as situações e acontecimentos, o problema de criação do personagem se manifestava.

Até que um dia, nas brincadeiras cotidianas com meu sobrinho de quatro (04) anos, aprendi como poderia estar criando essa existência sem ter consciência expressa por Calvino (2005) e retomada pelo texto dramático “Matrióchka: uma história dentro da história”. Observei o modo como ele falava e percebi que no uso das palavras a coerência da criação era de outra natureza, se dava pela aproximação de uma palavra à outra, e não pela construção da frase nos modos da gramática pura. A lógica de seu pensamento operacionalizava por outro modo de comunicar, havia ali uma ordem nascente, que era expressa pela estesia do corpo, e a proximidade das outras criavam um sentido. É nesse sentido que Merleau-Ponty (2000, p. 36) diz: “A linguagem nos conduz às coisas mesmas na exata medida que, antes de *ter* uma significação, ela é significação”.

Resolvi que essa situação podia me dar um modo de expressar Gurdulu diferente do que vinha representando até então, criando novas significações para a expressão.

Comecei a fazer presente as ações desse personagem e parti para modificação de falas do texto dramático. O texto original era:

Gurdulu – Deito no chão diante de vossa velhíssima majestade. Declaro-lhe Augusto decrépito! Convoco-lhes e eu comandarei! E quando a Majestade vossa chama, ordeno-lhe, comando-lhe e quero-lhe, e deve orquestrar assim a banda com o cetro assim... ô tá vendo! (*manejando um colher de pau*). E quando chamar um súdito, grita: Ordenoo, comandooo e querooo! E todos súditos cães, vêm latindo e balançando o rabo. Se não me atenderem, não comerão os ossos do meu prato e mandarei cortar-lhes em pedaços e fazer sopa para distribuir aos pobres! Oh, pobre velhinho, de barba branca e suja, que é um pouco de sopa? (Gurdulu sai para pegar a panela).

Com as alterações que propus para o autor e o diretor do espetáculo, passou a ser assim:

Gurdulu - Deito-me eu no chão diante de vossa excelentíssima majestade nossa. Declaro-me eu agora Augusto Decrépito. Convoco e comandarei eu. Quando majestade vossa chama. Ordeno comando e quero. Deve orquestrar banda com cetro... Tá vendo! Quando chama súdito grita: Ordeno tu, comando tu e quero tu... Todos súditos cães vem correndo, balançando rabinho... Ôi se não obedecer mim não comerão meu prato de sopa... E mando cortar pedaços, pra fazer sopa, sopa distribuir pobre. Oh velhinho, é pobre é? Quer pouco de sopa?

Nesse sentido da linguagem nascente, Merleau-Ponty (2002, p. 41). diz: “O ‘eu’ que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas ao contrário, como num aparelho que transporta magicamente à perspectiva do outro”. As duas imagens abaixo são passagens da cena descrita acima.



Imagem 7 – Espetáculo Matrióchka 2010 - Foto Lenilton Lima

Outro dia, em cena, representando o personagem, realizei um movimento de giro de cabeça e, no mesmo instante, lembrei-me de um desenho animado do personagem Majin Boo³², do desenho animado Dragon Ballz, ele mantém

³² Majin Boo possui inúmeras habilidades na série, mas as mais marcantes são a de absorver, a de transformar pessoas na comida que quiser (especialmente chocolate) e a de regeneração. Quando

semelhanças com Gurdulu, adora comer, e uma de suas habilidades na luta é a de transformar seu inimigo em doce para depois devorá-lo. Um dos golpes que ele realiza é girando a cabeça. Ao devorar seu inimigo há uma metamorfose corporal de Majin Boo. Pela antropofagia, ele absorve os poderes dos seus inimigos.

Essa imagem a seguir foi a que escolhi para aproximar a semelhança física de Majin Boo a de Gurdulu.



Imagem 8 – Personagem Majin Boo



Imagem 9 – Espetáculo Matrióchka 2010 - Foto Lenilton Lima

Em outro momento, o estado de confusão de Gurdulu foi me requisitado para entender sua metamorfose corporal na situação de uma árvore, expressa nessa fala do texto dramático: “Aí chão chupa sopa e dá vida a árvore de raízes profundas. Nunca ouvi dizer eu que árvores caminham”.

Foi quando retornei ao personagem Bernardo da poesia de Manoel de Barros (2010), e utilizei como experiência para a construção dessa metamorfose o poema “Árvore”:

utiliza a técnica de absorção ele solta uma parte do seu corpo que se transforma em uma gosma, assim vai atrás do indivíduo e o envolve. Logo depois disso o inimigo envolto pela gosma é sugado pelo corpo de Boo, terminando em uma transformação. Boo adquire todos os ataques do ser absorvido e ainda pode usar suas capacidades próprias como inteligência, velocidade e força. A sua capacidade de regenerar qualquer parte do seu corpo só pode ser executada desde que exista no mínimo uma partícula do mesmo. Também possui a técnica de transformar seus inimigos doces para depois devorá-los. Esses e outros fatores tornam Majin Boo praticamente indestrutível e o único meio de derrotá-lo seria eliminando todas as moléculas de seu corpo, descoberto por Goku, ao destruir o "rabinho" da cabeça de Boo.

Um passarinho pediu a meu irmão para ser sua árvore.
 Meu irmão aceitou de ser a árvore daquele passarinho.
 No estágio de ser essa árvore, meu irmão aprendeu de
 sol, de céu e de lua mais do que na escola.
 No estágio de ser árvore meu irmão aprendeu para santo
 mais do que os padres lhes ensinavam no internato.
 Aprendeu com a natureza o perfume de Deus
 seu olho no estágio de ser árvore aprendeu melhor o azul
 E descobriu que uma casa vazia de cigarra esquecida
 no tronco das árvores só serve pra poesia.
 No estágio de ser árvore meu irmão descobriu que as árvores são vaidosas.
 Que justamente aquela árvore na qual meu irmão se transformara,
 envaidecia-se quando era nomeada para o entardecer dos pássaros
 e tinha ciúmes da brancura que os lírios deixavam nos brejos. Meu irmão
 agradecia a Deus aquela permanência em árvore porque fez amizade com
 muitas borboletas. (BARROS, 2010, p.394)

Na imagem abaixo, construo essa condição de árvore de Gurdulu.



Imagem 10 – Espetáculo Matrióchka 2010 - Foto Lenilton Lima

As técnicas corporais que estabelecem a diversão do corpo em mudar de meio são muitas, pois a comunicação do corpo no teatro é sempre estesia. Assim, há uma reflexibilidade do corpo em fazer-se sujeito e objeto no jogo teatral, essa

metamorfose é uma técnica. Para Merleau-Ponty, toda técnica é técnica do corpo: “Ela configura e amplia a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexibilidade do sensível, que ele traduz e duplica” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.22).

Um dos procedimentos técnicos utilizado para criação desse personagem foi “o jogo do espelho” ³³. Nesse procedimento, o diretor pede para que os atores realizem o jogo do espelho. Em dupla, os atores ficam um em frente ao outro, um ator começa a movimentar-se e o outro repete como se fosse um espelho. Em seguida, trocam as posições: quem conduz passa a ser espelho e quem era espelho passa a conduzir. Por último, a condução e o espelho são alternados de modo que um se deixe conduzir e o outro tome a condução para si. Na imagem abaixo os atores do grupo Estandarte realizam o jogo do espelho como exercícios para criação de cena.



Imagem 11 - Ensaio do espetáculo Matrióchka 2010 – Foto Lenilton Teixeira

Esse jogo inspirou a criação das ações de Gurdulu e está como indicação cênica no texto dramático *Matrióchka: uma história dentro da história*: “Desde que

³³ No livro *Improvisação para o teatro* de Viola Spolin (200) encontram-se três (03) exercícios destinados ao jogo do espelho. Descreverei um desses exercícios: Dois jogadores. O jogador B olha para o jogador A. A é o espelho, e B indica todos os movimentos. O jogador A reflete todas as atividades e expressões faciais de B, olhando para o espelho, B realiza uma atividade simples como lavar-se, vestir-se etc.. depois de um certo tempo, troque os papéis, sendo que B é o espelho e A, o iniciador dos movimentos. (SPOLIN, 2000, p. 55).

entrou, Gurdulu se transforma em animais, plantas e coisas que enxerga e interage. Olha para plateia como se imitasse cada rosto que observa/espelho”.

Na sequência de imagens a seguir, ensaio o jogo do espelho com a plateia, imitando seus gestos dos espectadores.



Imagem 12 – Ensaio do espetáculo Matrióchka 2010 – Foto Lenilton Teixeira

Na construção do personagem Gurdulu, a literatura, a poesia, a brincadeira cotidiana e o universo infantil significam, nos dão a criar a mimese corpórea desse personagem. Nesse sentido, abordo o corpo do ator como corpo fenomenal, a maneira de que disse Merleau-Ponty (2004), na condição de animal de percepções e gestos.

Para Stanislávski (1999), é da experiência cotidiana que procuro selecionar as ações do personagem de modo que: “Para crer em sua validade, tenho de dar-lhes uma base interior e de justificá-los nas circunstâncias determinadas pela peça. Quando encontro e sinto essa justificação, meu ser interior até certo ponto se funde o do meu papel” (STANISLÁVSKI, 1999, p. 236).

Retomo a sensação na situação de cena e narro a experiência da cena com o personagem Gurdulu. Escuto a cena da coxia, enquanto me preparo para entrar

como Gurdulu, ouço o que ocorre, a cena que está acontecendo, o ator trocando a voz dos paladinos enquanto muda de painel... Ali mesmo, na coxia, começo a me comportar como Gurdulu, retomando sua mania de passar-se por tudo. O que encontro ao meu redor é motivo para imitar, um buraco na parede, uma colher de pau, um ventilador... Estou fora de cena me divertindo em ser Gurdulu... - Enquanto isso, continuo a dar conta do material que preciso na encenação: tomo água, confiro se tudo está no lugar, dobro alguma roupa que estava bagunçada. Quero dizer que não deixo de fazer o que tenho que fazer ali em cena e ainda assim crio minhas condutas como Gurdulu... Até o momento em que entro em cena como Gurdulu.

Merleau-Ponty (2004) meditando sobre o motivo de criação na pintura de Cézanne afirma que:

O que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria, as leis da decomposição das cores ou um outro conhecimento qualquer. Para todos os gestos que aos poucos fazem o quadro, há um único motivo, é a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 133)

O corpo que habita a paisagem parece encontrar significação em Stanislávski (1991, p. 81) quando diz: “o nosso trabalho numa peça principia com o uso do se, como uma alavanca para nos erguer da vida quotidiana ao plano da imaginação”.

Do mesmo modo que para Cézanne o motivo não vem de uma técnica pronta, mas sim da paisagem em que me encontro e assim tudo é motivo de imitação, imito o que está ao meu redor e de certa forma retomo o “e se” proposto por Stanislávski. Penso eu: O que faria Gurdulu se estivesse nesse lugar? O que ele imitaria? Como ele se comportaria? Assim, fora de cena começo a comportar-me como Gurdulu, mas não abandono minhas tarefas como atriz do espetáculo.

Então, chega o momento de entrar em cena e me preparo para isso, de modo que já sou Gurdulu. Escuto a fala que antecede minha entrada: - Façam entrar aquele que se mistura e se confunde com as coisas.

Ali na coxia, retomo a vida que antecede a vida de Gurdulu, imagino que há uma vida anterior aquele momento de entrada do personagem, e, guardando as devidas proporções, retomo as situações dos argumentando de Stanislávski sobre esse momento que antecede a entrada do ator em cena, quando diz:

Para entrar em cena como um ser humano e não como um ator, você tinha de descobrir quem é, o que lhe aconteceu, em que circunstâncias você está vivendo aqui, como passou o seu dia, de onde veio, e muitas outras circunstâncias supostas, que você ainda não inventou, mas que influenciam suas ações. Em outras palavras, só para entrar em cena já é necessário ter noção da vida da peça e da relação que você tem com ela (STANISLÁVSKI, 1990, p. 231).

Eis que me lanço no espaço cênico como se fosse jogada por alguém, agora me divirto em ser Gurdulu, minha boca dobra-se, minhas pernas curvam-se, procuro andar como um pato, imito os animais citados pelo outro ator que diz a seguinte fala: “Parece que os nomes deslizam nele sem jamais fixar-se. De qualquer modo, ele não liga para o jeito como o chamam. Chamem-no e ele pensa que estão falando com uma cabra. Cavalo. Ô cavalo!”

Na imagem abaixo, vemos a construção de Gurdulu ao passar-se por cavalo. A imitação não é uma reprodução de um cavalo, mas uma criação de atitude como cavalo.



Imagem 13 – Espetáculo Matrióchka 2010 - Foto Lenilton Lima

Devo explorar movimentos curvos como orientou o diretor no ensaio... Numa das mãos, tenho uma colher; na cabeça, um caldeirão amassado e uma touca, com uma ponta que me parece ser uma espécie de cabelo, como podemos observar nas imagens a seguir.



Imagem 14 – Espetáculo Matrióchka 2010 - Foto Lenilton Teixeira

Como nos ensaios, exploro imitar os espectadores. Eis que me percebo em cena e agora me divirto em imitar os espectadores, sinto como se eu fosse o próprio espectador e o espetáculo agora é o do público... Eis que um gesto me chama atenção e imito, percebo outro gesto, imito alguém com a mão na boca, alguém que mastiga um chiclete e que olha para outro personagem da cena...

Um espectador percebe que o imito e ali, sem combinarmos, jogamos o jogo do espelho: ele faz e eu imito, eu faço e ele imita. Sou, agora, espectadora de um outrem que, daqui a alguns instantes, serei eu... Pronto, agora já sou esse que observara há algum tempo atrás. Lambuzo-me com essas imitações até que escuto a fala: “Pestanzul! Venha aqui...”

Na sequência de imagens a seguir, Gurdulu imita os espectadores.



Imagem 15 – Espetáculo Matrióchka 2010 – Foto Lenilton Teixeira

Na imagem a seguir, vemos os espectadores sendo imitados. Alguns ficam com vergonha, outros passam a fazer movimentos para serem imitados. Alguns percebem que estão sendo imitados e passam a criar gestos para serem imitados. Outros riem quando identificam quem está sendo imitado.



Imagem 16 – Espetáculo Matrióchka 2010 – Foto Lenilton Teixeira

Encontro aqui um encantamento do corpo no acontecimento teatral. O encantamento de que falo não é uma absolvição, um arrebatamento, mas sim uma atitude do ser. Para Stanislávski, o seu sistema de criação do personagem é técnica companheira de jornada, mas não é um fim por si mesmo, não se pode representar um sistema: “Podem trabalhar com ele em casa, mas quando pisarem no palco descartem-se dele, lá somente a natureza os pode guiar” (STANISLÁVSKI, 1976, p. 310).

Em cena, quando represento o personagem Gurdulu, sou espelho do outro, mas não sou ele, sou eu imitando Gurdulu, que, por sua vez, imita o outro. De humano a objeto, realizo o espelho pela diferenciação, pela inerência. Há na situação teatral, há um encantamento, um jogo, um faz de conta. Eu/Gurdulu que imita o Eu/Outro é também o Eu/Outro imitado por Eu/Gurdulu, o Eu-Outro que imita o Eu/Gurdulu é também o Eu/Gurdulu imitado por Eu/Outro. Há o tempo todo uma interanimalidade, uma intercorporeidade, uma reversibilidade do corpo no acontecimento teatral.

Nos estudos sobre a natureza, Merleau-Ponty (2000) retoma a animalidade do corpo apontando para o mimetismo como um modo de aprender do corpo, desse modo, o que existe não são animais separados, mas uma interanimalidade. Assim sendo, há uma relação espetacular na linguagem: “cada um é espelho do outro. Essa relação perceptiva devolve um valor ontológico à noção de espécie” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 307).

Nesse sentido, a experiência de criação do personagem Gurdulu nos ensina que na linguagem do teatro há uma relação perceptiva entre animais, sejam eles, artistas e espectadores: cada um é espelho do outro.

Para concluirmos essa história sobre a criação desse personagem, retomamos a história como inscrição e acumulação de conhecimento, de modo que diante de uma história que lhe é contada tem-se a impressão de que aquilo aconteceu com você, ultrapassamos o tempo pela reversibilidade corpórea. Essa situação, por vezes, ocorre comigo e uma dessas vezes foi quando li o romance de *O cavaleiro inexistente* de Ítalo Calvino.

Desde a primeira leitura dessa história, ela me impressiona, fiquei com a sensação de já ter ouvido ou visto antes uma situação semelhante. A armadura

vazia perseguiu minhas ideias me fazendo juntar os cacos e os pedaços da sua não existência, assim como a da narradora do texto dramático: “De fio a pavio, conto e reconto as aventuras de um tempo muito para trás que aconteceu agorinha mesmo, num lugar muito distante daqui, mas que está aqui do lado. Uma história de uma armadura vazia que teimava em perseguir minhas ideias e que me forçava a juntar os pedaços e os cacos das histórias que orbitavam em torno de sua não existência”³⁴.

Esses cacos e pedaços sempre me levam a pensar e questionar as situações expostas por Calvino (2005), nesse romance. De início, o que me trazia questões era a consciência fora do corpo, representada pelo personagem Agilulfo. Depois veio a contadora de história na figura da Freira que é também a Bradamante, mulher que se traveste de homem e luta na guerra. Impressionava-me esse ser que parece uma coisa, mas é outra, uma mulher realizando tarefas masculinas, mas que faz questão de manter sua feminilidade.

Por último, vem a animalidade de Gurdulu, homem que existe e não tem consciência, que se confunde com tudo e com todos, seus vários nomes são atribuídos de acordo com a cultura em que ele está inserido. O que percebo é que Gurdulu tem um ser de animal tão grande que se confunde com eles, não sabe se diferenciar entre patos, mas também não se diferencia entre árvores, por sua mimese corpórea, pode ser qualquer coisa.

Posso dizer que, como atriz/narradora, transformei os momentos significativos da criação desse personagem em matrióchkas, retirando-as de um caixa e solicitando a sua presença na narração da história, de forma que elas vão sendo retiradas à medida que narramos a história. Uma puxava outra, no intuito de significarem no diálogo entre a fenomenologia de Merleau-Ponty e o estilo de criação de personagem de Stanislávski.

Na medida em que essas matrióchkas são solicitadas elas respondem às nossas perguntas, elas nos ensinam sobre a importância de contar história, sobre a necessidade humana de manter viva a memória, a corrigir os erros na solução de

³⁴ Fragmento do texto dramático “Matrióchka: uma história dentro da história” de espetáculo de mesmo nome, montado pelo Grupo Estandarte de Teatro.

problemas, a curar feridas de um corpo cênico, a recriar cenas e a entender o mundo.

No próximo capítulo, descrevermos como essa atitude de criação de personagem e a mimese corpórea influenciam na aprendizagem em sala de aula.

3 – É PRECISO TRANSVER O MUNDO: EXPERIÊNCIA DO CORPO NO ACONTECIMENTO TEATRAL E A NA EDUCAÇÃO

Entendo que a fenomenologia é uma forma de reaprender a ver o mundo, e oferece-nos possibilidades de conhecimentos novos, em que pensar não é possuir objetos de pensamento, mas sim refletir sobre o irrefletido. Pensar é sempre relação do ser no mundo que, por sua vez, é sempre aprendizagem. Dessa forma, aprender é relação do ser no mundo. O ser do qual falamos não sobrevoa o corpo, mas é o próprio corpo que, na relação com o mundo, cria uma linguagem sensível.

Para nós, educar é criar e recriar sua história, sua cultura. Educação na perspectiva fenomenológica considera o homem em sua complexidade, é uma educação dos sentidos corporais. O corpo funda a experiência perceptiva. Educação é também relação do ser no mundo, que é fonte para o conhecimento, e conhecer é atribuir sentidos aos acontecimentos.

De fato, é grande o número de pesquisadores que dedicaram seus trabalhos de pesquisa falando sobre o corpo no teatro e na educação. Como exemplo, cito os questionamentos de Nóbrega (2010). Essa autora questiona-se se há ainda algo a ser dito sobre o corpo na educação e responde: “Talvez não, mas a impressão é de que falta muito a ser realizado quando se trata de considerar o corpo nas práticas educativas para além de sua instrumentalização em processos de aprendizagem” (NÓBREGA, 2010, p. 114).

Para Nóbrega (2010), a sensibilidade estética parece nunca ter sido deixada de lado na Arte, talvez porque esta privilegie o exercício pelo gosto e provoque a percepção. Ademais, é possível afirmar que o conhecimento e a estética sempre estiveram relacionados à criação artística, mas, em se tratando de processos educativos, posso falar que o corpo é instrumentalizado, de modo que seja treinado por modelos técnicos, na busca da expressão obra artística.

Sobre a fenomenologia e educação sensível, Nóbrega (2009) parte da compreensão fenomenológica de educação fundada na cultura como manifestação concreta da relação entre o homem e o mundo. Nessa relação, “o ato educativo visa ampliar a consciência do educando” (NÓBREGA, 2009, p. 82). Entenda-se, aqui, consciência encarnada e não como dedução intelectual, pois consciência é

motricidade de um corpo que percebe, e não uma dedução de um sujeito que constitui o mundo por representações.

Entendo que Nóbrega (2010) nos diz que é preciso ir mais longe, quando se fala de corpo e da educação, assim como dizia Van Ghogh quando pintava os *Corvos*. Para Merleau-Ponty (2004), “ir mais longe” de Van Ghogh “já não indica alguma realidade para a qual seria preciso caminhar, mas o que falta fazer para restituir o encontro do olhar com as coisas que o solicitam, daquele que tem de ser com aquilo que é.” (2004, p. 88). O que busco é a restituição da sensibilidade estética como conhecimento do corpo na aprendizagem do acontecimento teatral em sala de aula.

O corpo acompanha o ser humano do nascimento à morte. O homem é e existe pelo seu corpo, ser corpo é estar atado a certo mundo. Assim, o desejo de conhecer do corpo é significativo no campo da aprendizagem. Nesse sentido, a proximidade com a fenomenologia também nos inspira a ensinar o sentir mesmo do acontecimento teatral em sala de aula. E assim descrevo o acontecimento do ensino de teatro em sala de aula, com toda sua adversidade.

Para tanto, o teatro aqui não é uma representação do corpo, realizada por um sujeito que o sobrevoa, mas sim uma experiência do acontecimento, é uma linguagem sensível na qual a expressão é comunicação. Acredito que a experiência estética possa ressignificar o espaço da sala de aula e, para realizar essa tarefa, recorro à narrativa de história, no intuito de que ela eduque e possa vir a transformar-se num *logos* estético.

Para Nóbrega (2010), “a comunicação exige a consideração do mundo sensível”. A sensibilidade estética é a do corpo e não apenas a da expressão artística, e a expressão artística é uma expressão do corpo, é uma linguagem a ser expressa na comunicação do ser no mundo.

Na linguagem sensível, nem tudo é compreendido, há lacunas no conhecimento, mas necessariamente, segundo Nóbrega (2010), todo conhecimento precisa ser vivido, é preciso viver para atribuir significações. Dessa forma, o *logos* estético é a expressão da sensibilidade do ser no mundo.

A respeito da linguagem, Merleau-Ponty diz que ela não é um meio, mas, sim, que é algo como um ser. Nesse sentido, ao considerar a palavra pronunciada é

importante compreender que ela está rodeada de silêncio, pois não se sabe o que se diz antes de ter dito. “A primeira fala não se estabelece num vazio de comunicação porque ela emergia das condutas que já eram comuns e enraizavam num mundo sensível que já tinha cessado de ser mundo privado [...] A primeira fala encontrava seu sentido no contexto de condutas já comuns... Esse mundo é sensível é o *logos* do mundo estético.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 65-66).

Para tanto, questiono-me: Como o conhecimento sensível da narrativa de histórias pode contribuir com o ensino de teatro?

A arte de narrar é uma experiência do corpo, e quem narra retira da sua própria experiência o que conta, incorporando a história que conta à experiência dos seus ouvintes. Assim, narrar é uma experiência que passa de pessoa para pessoa, ocorrendo um entrelaçamento nas tramas da história. Narrar é um trabalho de artesão, de fiador que é passado de geração para geração.

Benjamin (1994) nos diz que narrar histórias é uma forma artesanal de comunicação. E a narrativa é a arte de contar de novo uma história, porque se as histórias não fossem mais contadas, ficariam perdidas, como um fio que se perde do tecido que é fiado.

O conhecimento é o fio que é tecido enquanto se ouve a história.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é, ela própria, num certo sentido, um forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Flávio Desgranges, inspirado na pesquisa de Philippe Meirieu³⁵, refere-se ao valor educacional da arte dramática nos seguintes termos:

³⁵ O educador francês Philippe Meirieu, interessado em investigar mais profundamente a questão da arte e educação, realizou em 1992 uma pesquisa com crianças de 6 a 12 anos, habitantes da periferia da cidade de Lyon. Meirieu, analisando as entrevistas com essas crianças ressalta que “aquelas habituadas a frequentar salas de teatro, de cinema e a ouvir histórias demonstram maior facilidade de conceber um discurso narrativo, de criar histórias e de organizar e apresentar os acontecimentos da própria vida” (MEIRIEU apud DESGRANGES, 2006, p 22-23).

Na tentativa de compreender a atitude proposta ao espectador teatral enquanto experiência educacional, podemos recorrer ao enfoque sutil presente na alegoria benjaminiana (Benjamin, 1994), que sugere que o ouvinte de uma história - ao ouvi-la, compreendê-la em seus detalhes e empreender uma atitude interpretativa - choca os ovos da própria experiência, fazendo nascer deles o pensamento crítico” (DESGRANGES, 2006, p. 24).

O teatro é uma narrativa simbólica que se vale de vários elementos para significar os gestos, as sonoridades, os figurinos, os objetos cênicos, a dramaturgia, etc. Cada um desses elementos de linguagem colabora para a narrativa da história, e cabe ao espectador criar suas significações e interpretar o conjunto dos símbolos que se apresentam, e que se renovam a cada instante.

Essa experiência do jogo teatral é provocadora e convida o espectador a conhecer os elementos dessa linguagem. Nesse sentido, a experiência teatral desafia o espectador a, deparando-se com a linguagem própria desta arte, criar significações na interpretação dos diversos símbolos presentes em uma encenação.

Segundo Nóbrega (2010), na fenomenologia de Merleau-Ponty, o corpo é condição existencial, afetiva, histórica e epistemológica. Nessa medida, o corpo já está presente na educação. Nosso desafio, como profissionais da educação, é oferecer práticas disciplinares que considerem essa condição de corpo estesiológico, práticas que considerem que o conhecimento ocorre por uma comunicação sensível.

Logo que comecei a ensinar arte, não me aventurava a dar aulas de teatro, trabalhava com o ensino das artes visuais, apesar de, na época, já estar cursando artes cênicas. Havia cursado mais da metade da grade curricular, também já fazia parte do Grupo Estandarte de Teatro e estava fazendo um curso de pós-graduação em Ensino de Teatro. Certo dia, nessa especialização, numa aula da disciplina Pedagogia do Espectador, o professor Flávio Desgranges perguntou-me porque não trabalhava com a linguagem do teatro em sala de aula. Na época, dei uma resposta que não convenceu nem o professor e nem a mim mesma, dizia que era pela falta de espaço adequado para fazer jogos teatrais com os alunos, entenda-se aqui jogos teatrais do ponto de vista da aplicação de modelos técnicos a serem usados para que ocorra a expressão dramática. Diante disso, o professor me incentivou a começar ensinar teatro em sala de aula.

O fato da resposta não me satisfazer, me fez questionar: De que modo pode-se ensinar o teatro em sala de aula, para além de modelos técnicos de expressão? Foi então que comecei a desenvolver esse processo de ensino de teatro a partir das narrativas de histórias.

Nesse modo de ensinar, crio e recrio, e descubro que o importante não é o ensino, a partir da aplicação de modelos técnicos de jogo teatral, mas sim que o importante é ensinar a magia do acontecimento teatral, a sensação do fenômeno e o que constitui o suficiente para que o fenômeno ocorra. Agora passo a narrar a história do ensino de teatro em sala de aula.

Era uma vez uma sala de aula com cadeiras, carteiras, quadro branco, projetor de imagem, computador e televisão, num canto da sala também tinha uma lixeira, onde nem sempre se guardava o lixo.

Uma professora de teatro entrava em sala para narrar histórias. As salas eram diversas, mas a professora era sempre a mesma, os alunos viraram ex-alunos e foram aumentando, passaram de séries, mas todos sentaram e ouviram histórias.

As histórias contadas pela professora não eram recentes, e sim de tempos passados, vinham de muito longe e se modificaram. Essas histórias falavam do teatro de hoje, mas também do que a história nos ensina sobre o tempo em que a expressão dramática começou a aparecer nos registros escritos em paredes de cavernas.

Os professores da professora foram quem lhe contaram algumas dessas histórias, outras ela aprendeu nos livros e trouxe para contar a seus alunos em sala de aula. Do mesmo modo que seus professores, a professora pedia a seus alunos para serem narradores dessa história que ouviam. Dessa forma, passariam a ser narradores de histórias e, assim, as histórias sobreviveriam.

A experiência com a narrativa de histórias vai sendo guardada em caixinhas e solicitadas quando o desejo do corpo se faz presente e começo a contar uma história. Essa história que vai ser contada é fiada com o fio da experiência vivida pelo narrador. Os fios escolhidos vão criando os personagens, o espaço, as ações e os rumos que a história vai seguir. Os fios da experiência vivida aumentam o desejo de ouvir e narrar novas histórias.

Passarei a narrar agora a criação do teatro no IFRN – Campus Natal Central. A sala de aula agora é ampla, sem carteiras e com muitas cadeiras, é um auditório. Tem um palco com entrada e saídas de cena e seus corredores são grandes. O som ocupa todo o ambiente e a luz é comandada por vários interruptores. Nesse espaço, os alunos podem usar roupas de personagem e não suas fardas da escola. Na imagem abaixo, vemos os alunos durante os ensaios acompanhados pela professora.



Imagem 17 – Ensaio do espetáculo Vestido de Noiva – Arquivo pessoal

No momento em que os alunos passam a ser narradores, a professora ensina-os que conhecer a história contada é mais importante que decorar a história; realizar ações em cena como personagem é mais importante que fazer marcas de movimentação no palco; compreender a criação do figurino, do cenário e da iluminação é mais importante do que não ter o material mais atual para confeccioná-lo; e, por fim, criar novas dramaturgias inspiradas nas histórias antigas é mais importante do que repetir a história tal qual alguém escreveu.

A turma agora está dividida em grupos e o horário de aula da professora também, ela trabalha com os grupos separados e no início não permite que um grupo participe do horário do outro grupo. Começam os ensaios, alguns são realizados com a professora na sala de aula, outros não, são realizados pelos

alunos em lugares escolhidos por eles. A professora chama a atenção para a realização dos ensaios extra fora da sala, e lhes dá tarefas a serem cumpridas para o ensaio em sala de aula na semana seguinte.

A professora começa a ver pelos corredores da escola grupos de alunos ensaiando. Qualquer espaço da escola, pode virar a sala de ensaio do grupo. Ao cruzar com a professora, os alunos aproveitam para conversar com ela e tiram dúvidas, outros avisam que estão indo ensaiar. Os ensaios são muitos, mas duram pouco tempo, tem-se por volta de um mês para o dia em que os alunos serão os narradores das histórias... A imagem a seguir mostra um desses ensaios realizado pelos alunos.



Imagem 18 – Ensaio do espetáculo Pagador de Promessa – Arquivo pessoal

Durante os ensaios, a professora pede aos alunos que não se esqueçam do espectador, aliás, é para ele que a história é contada e como o palco é distante das cadeiras pede, também, para eles falarem alto e não ficarem de costas, pois escondem gestos necessários para a compreensão da história por parte do espectador.

O dia da apresentação está próximo e a professora marca o ensaio geral, convida os outros grupos da turma para assistir e avisa-os que eles são espectadores diferentes. Ao final da apresentação, eles avaliam o espetáculo

apontando o que está bom e o que precisa melhorar para o entendimento da história. A imagem a seguir é o momento do ensaio geral de um dos grupos. Alguns alunos da turma estão em cena e os outros são espectadores.



Imagem 19 – Ensaio do espetáculo Vestido de Noiva – Arquivo pessoal

É também o período de convidar os espectadores para o acontecimento do espetáculo e a professora pede aos alunos que distribuam cartazes pela escola avisando do acontecimento. Cada grupo deverá divulgar o seu espetáculo.

Antes da apresentação, temos um ensaio com iluminação cênica, e como a escola não dispõe desse material, ele é alugado e só é possível ensaiar com ele um dia antes da apresentação do espetáculo. Nesse ensaio, o aluno responsável pela iluminação precisa aprender a realizá-la com esse material. A professora reconhece que essa não é uma situação ideal, mas sabe também que a magia criada e as possibilidades plásticas da luz são muitas e incentiva os alunos a usá-las. Na imagem a seguir, vemos um dos grupos realizando seu ensaio com a iluminação cênica.

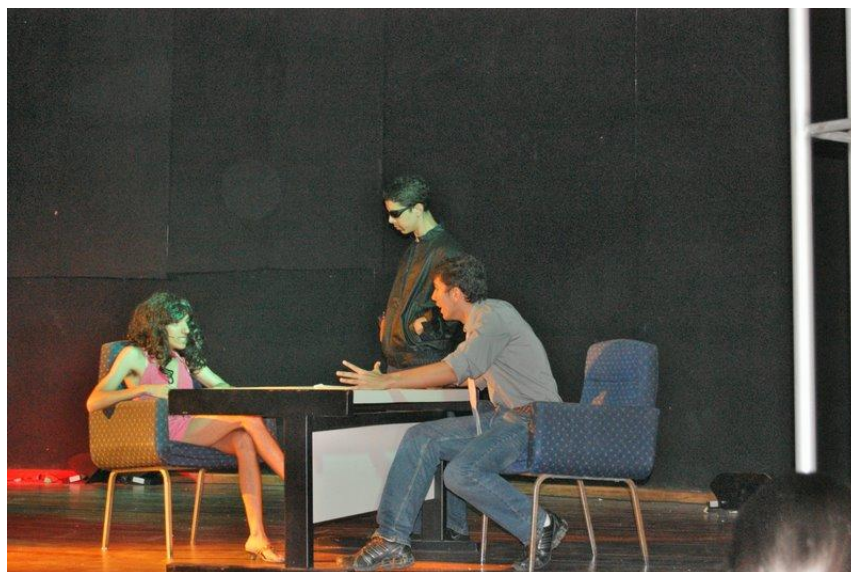


Imagem 20 – Ensaio do espetáculo Flávia, cabeça, tronco e membros – Arquivo pessoal

Chega o dia das apresentações dos espetáculos, o evento é chamado de Mostra de Artes Cênica, já faz parte de calendário escolar e acontece duas vezes por ano, a cada seis meses. Os alunos estão ansiosos com a apresentação, a professora também. Os espectadores geralmente são ex-alunos da disciplina e pais. Quando está por começar, a professora vai atrás do palco, fala com os alunos, diz a eles que tudo que ela podia dizer e já foi dito, e que o público não sabe da história: - Vão lá e contem a história para eles. Ela, agora, vai ao palco e, antes de anunciar os espetáculos, avisa aos espectadores que é um trabalho realizado no processo de ensino, que é a primeira vez que os alunos narram história e que a participação dos espectadores é muito importante para que o espetáculo ocorra. Antes de sair, ela diz: Sejam bem-vindos, desliguem os seus celulares, e tenham um bom espetáculo.

Começa a apresentação e a professora agora presencia seus alunos narrarem histórias. Às vezes, corre de um lado para o outro a ajudar na narração, vai até o público e pede silêncio. Na imagem a seguir, vemos um grupo de alunos em cena. Temos um casal falando ao telefone, um está em casa e outro numa sala de escritório, os dois ambientes diferentes são representados por duas cadeiras em oposição e um bloco preto que marca a fronteira entre os dois espaços.



Imagem 21 – Espetáculo Cenas de Bolso – Foto Lenilton Teixeira

Acaba a apresentação e a professora vai até os alunos e abraça-os. Alguns alunos estão em euforia, alguns se emocionam ao ponto de chorarem, outro vêm com seus familiares e apresentam à professora, outros pedem para tirar foto com a professora. Outros agradecem!

Agora, os alunos são ex-alunos e alguns deles quando encontram a professora pelo corredor lembram da experiência vivida e lamentam: - Agora não tem mais nenhuma disciplina que a gente possa fazer trabalhos como aqueles de Arte. E perguntam: - Quando é a mostra de Artes Cênicas desse ano professora? A professora responde: - No final do semestre, apareça!

Alguns deles nunca tinham assistido a um espetáculo de teatro, hoje frequentam essas salas e a professora, vez por outra, encontra com um deles. Alguns deles escolhem seguir a profissão e a professora prestigia seus espetáculos como espectadora, agora são eles os narradores. Outros frequentam o mesmo grupo de teatro que a professora participa e agora são parceiros do jogo teatral.

Essa história que contei é a minha experiência vivida como professora de Arte do IFRN, na qual trabalho com as disciplinas: **Arte** nos cursos profissionalizantes no nível técnico integrado, e **Arte e Educação** nos curso de

graduação em licenciatura de Física, Geografia e Espanhol. Nos cursos de graduação, não trabalhamos com a criação de espetáculo, trabalhamos com o diálogo entre um espetáculo e essas áreas de conhecimento, finalizando com um texto científico e um plano de aula que trabalhe a interdisciplinaridade.

A disciplina de Arte na Instituição é ensinada a partir da referência das **Orientações Curriculares do Ensino Técnico Integrado**, que estabelece que o ensino de arte deve ser devolvido nas seguintes linguagens: teatro, dança, artes visuais e música. Ela é desenvolvida no período de três semestres, de modo que em cada semestre o aluno tenha contato com uma das linguagens da arte: artes visuais, artes cênicas e música. Desse modo, ao longo do curso, cada aluno tem contato com as diferentes linguagens e com professores, com formação específica em cada linguagem.

O trabalho que realizo é com a linguagem das artes cênicas, com foco na linguagem teatral. É importante destacarmos que, nesse processo, a perspectiva não é a formação de artistas (assim como também não é objetivo da disciplina de português formar escritores), mas ensinar a linguagem da arte para que os alunos possam partilhar desse conhecimento em sociedade.

Assim é construído, nesse processo, a possibilidade de formação de espectadores do acontecimento teatral. Parto da compreensão contemporânea de espectador, que não é mais a de alguém que fica apenas na recepção do ato teatral, mas alguém que cria sua própria experiência do acontecimento, sendo sua presença tão necessária quanto a dos artistas que ali estão atuando.

Nesse processo, compreendo que o ensino do teatro é uma experiência, é um acontecimento do corpo em sala de aula. Busco partilhar as sensações do acontecimento teatral, numa perspectiva de que a compreensão da técnica se dá na própria experiência do corpo.

Na imagem a seguir, os alunos estão numa casa de espetáculo para uma apresentação de teatro como atividade de sala de aula.



Imagem 22 – Alunos no Teatro de Cultura Popular – Foto Lenilton Teixeira

Discutindo o teatro primitivo Berthold (2004) afirma que:

Podemos aprender sobre o teatro primitivo pesquisando três fontes: as tribos aborígenes, que têm pouco contato com o resto do mundo e cujo estilo de vida e pantomimas mágicas devem portanto ser próximo daquilo que nós presumimos ser o estágio primordial da humanidade; as pinturas das cavernas pré-históricas e entalhes em rochas e ossos; e a inesgotável riqueza de dança mímicas e costumes populares que sobreviveram pelo mundo afora (BERTHOLD, 2004, p. 02).

Narro histórias para ensinar o fazer teatral. Assim retomo o acontecimento teatral, nas mais remotas civilizações, nos momentos em que o homem personifica os poderes da natureza por necessidades da vida ou por concepções religiosas.



Imagem 23 – Pintura rupestre do século XXI

Nessa pintura vemos representações de homens vestidos com cabeças de animais carregando lanças em meio a manadas. Para narrar essa história, imagino que o homem vestia-se como animal, provavelmente para caçar, atribuímos a essa situação uma cena de caça, e busco refazê-la em sala de aula de maneira que a história seja uma experiência vivida. Ali, em meios a cadeiras e carteiras escolares, o corpo tem conhecimento para metamorfosear-se num homem primitivo a perseguir sua caça, usando da sua capacidade de representar para sobreviver.

Enquanto narro à situação como professora/narradora metamorfoseio-me no humano com pele e cabeça de animal, caminho pelos corredores formados pelas carteiras em sala de aula, carrego na mão uma caneta de quadro branco, como se fosse uma lança, aproximo um aluno/ouvinte e risco seu braço, o aluno naquele momento metamorfoseia-se em animal e a magia teatral se faz presente.

Para Serres (2004), não existe nada no conhecimento que não tenha estado primeiro no corpo, pois aprender é imitar. E a imitação, como origem do conhecimento, recorre às metamorfoses gestuais: “Nosso saber origina-se do saber de outros que o aprendem a partir do nosso” (SERRES, 2004, p. 68). Há uma reversibilidade do corpo na comunicação sensível, uma empatia entre aquele que faz e aquele que assiste.

Como professora/narradora, metamorfoseio-me em personagem e aproximo o tempo passado do tempo presente do educando, as condutas da mimese corpórea significam naquele universo escolar. O teatro que já está presente na mais tenra experiência humana é o que fazemos em sala de aula com a narrativa de história, o professor é o narrador e seus alunos são os ouvintes da história, mas aqui não são ouvintes passivos, eles também participam da narrativa, são chamados a serem personagens, veem um objeto pessoal sendo transformado em algo da história que ouvem, participam dela pela reversibilidade corpórea.

A narrativa continua e em outra aula retomamos os modos de fazer teatro na Grécia antiga, no século VI na grande Dionísia cidadina, homenagem feita a Dionísio que incluía representações. Discutindo o teatro grego do século VI a.C., Berthold (2004) afirma:

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. [...] A multidão reunida no *theatron* não era mera espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inserido na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (BERTHOLD, 2004, p.103, grifos do autor).

Recorro a vozes que ecoam no corpo e dou vida a esse modo de viver teatro, convido Téspis com sua carroça de quatro rodas, para se colocar a parte como solista de um coro e recriar ali, naquela sala, o papel do respondedor (mais tarde seria o ator). Agora o diálogo pode ser realizado e pode se desenvolver como tragédia. Téspis não sabia que sua voz ecoaria por tanto tempo, e nem do que sua inovação ao rito traria para a história da civilização ocidental. O teatro que vivemos hoje ainda é eco desse tempo.

O corpo é fóssil da história humana. No acontecimento teatral, em sala de aula, retomo vozes que ecoam do passado dando significações a situações vividas. As histórias gregas ainda significam nos dias atuais.

Começo mais uma história. Essa história se passa numa cidade da Grécia antiga, lá existia um rei chamado Laios... Em sala de aula, a professora/narradora assume a figura da esfinge e pergunta a Édipo: - Decifra-me ou te devoro? Aproxima-se do aluno/ouvinte e o convida a responder como se fosse Édipo, indicando a sua fala: “Decifro-te”. A professora/narrador/esfinge pergunta: “Qual o animal que pela manhã anda de quatro patas, à tarde com duas e a noite com três?” E prontamente outros alunos/ouvintes/Édipo procuram responder, ouve-se um coro de vozes gritando: “É o homem”.

Percorro o tempo, contando história e chegamos à Grécia antiga, cerca de 400 a.C. nos tempos em que o conhecimento era transmitido pela oralidade, e o grande público se reunia no *theatron* para ouvir histórias. As histórias que eram lá contadas são aqui retomadas e ganham novas formas de acontecimentos.

Narro histórias usando pequenos objetos espalhados pela sala para significar como personagem, como espaço... Faço relações entre o passado e os tempos atuais, aproximo os modos de vida. Para Merleau-Ponty, há no corpo uma memória passada, na qual a expressão recria e metamorfoseia-se, pois que toda produção é uma recriação, é uma retrospectiva dos tempos passados. Nesse sentido diz:

As produções do passado, que são os dados do nosso tempo, ultrapassam por sua vez as produções anteriores rumo a um futuro que somos nós e nesse sentido exigem, entre outras, a metamorfose que lhe impomos (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 90-91).

Para Benjamin (1994), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (1994, p. 201).

Em Merleau-Ponty, as artes são operações expressivas do corpo, portanto, o teatro, como acontecimento do corpo, é um gesto simbólico que abre um campo de significações, iniciada pela menor das percepções. Ao assistir a um espetáculo de teatro, podemos dizer que:

O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção. A quase-eternidade da arte se confunde com a quase-eternidade da existência, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural na medida em que esta nos insere na história. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 102-103).

A experiência vivida é lugar de criação e contar uma história é contá-la de novo e contar de novo é uma forma de conservar o gesto histórico do acontecimento teatral. Ao retomar os modos de fazer teatro da Grécia Antiga, é como se estivesse renovando o acontecimento teatral dos nossos dias. Dessa forma, enquanto se ouve as histórias, o teatro é reconstruído em cada um dos participantes desse acontecimento. Benjamin diz:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Pela narrativa de histórias, chego ao acontecimento teatral, esse fundo imemorial do corpo que pode ser encontrado onde quer que as pessoas se reúnam na esperança de que a magia da percepção os transportem para outra realidade possível. Esse é o teatro de toda gente, não só o teatro dos livros, das salas de espetáculo, mas o teatro mesmo, que pode acontecer em qualquer lugar e em

qualquer momento, basta que ali seja invocada a necessidade do corpo de narrar suas histórias.

Para Benjamin (1994), as ações da experiência estão em baixa e a faculdade de intercambiar histórias poderá desaparecer de modo que a arte de narrar está em vias de extinção. No intuito de recontar uma história, para finalizar, gostaria de destacar no pensamento de Nóbrega (2008, p. 402 – 403) o relato de Cação Fontana (2001, p.48-50)

Diferentemente de todos os outros professores com quem convivera até então, essa mulher lia para nós... Lia, declamava e, enquanto o fazia, seus olhos e sua voz transmutavam-se. A professora transformava-se em intérprete. O texto transformava-se em acontecimento[...] Lendo de viva voz, a professora instaurava na sala de aula uma relação sensível com o texto, medida por sua paixão pela palavra e pela cálida corporidade de sua voz, provocando nossa atenção de alunos e de leitores para a dimensão sensorial que a palavra oral guarda e cujas influências foram reconhecidas por todos os que desde a Antiguidade se preocuparam com a eficácia da palavra[...] Era a lógica mesma da fala professoral que aquela mulher implodia, deixando que a literatura prevalecesse sobre a pedagogização, que a paixão pela palavra prevalecesse sobre a homogeneização dos sentidos, a emoção da experiência sobre o saber que vale por si mesmo, a corporeidade pulsante sobre a negação do corpo. Tanto assim, que dela e com ela aprendi algo que nunca enunciou: um princípio educativo de extrema corporeidade - a paixão de ensinar- sintetizado em uma expressão de poeta soviético lessênin citado por Kusnet: *se você não estiver ardendo não poderá inflamar ninguém*. (FONTANA apud NÓBREGA, 2001, p.48-50).

Retorno à professora de nossa história, e digo que, o que ela deseja é estar ardendo para inflamar os seus alunos. A experiência como professora narradora de história aponta para a experiência teatral com acontecimento do corpo, não trata mais de um dualismo que separa o corpo do pensamento, aqui a palavra é gesto e sua significação um mundo.

Nos movimentos realizados pelo corpo, no acontecimento teatral, ocorre uma comunicação estesiológica do corpo com mundo, que é o próprio *logos*. O corpo é reversível e sua reversibilidade é sempre conhecimento, a mão que toca e é tocada, o olho que olha e é olhado, é uma comunhão do ser no mundo, nela já não se sabe o que é um ou outro, são um entre, vivenciamos o tempo todo uma experiência do ser atado as coisas do mundo.

O teatro é um gesto coletivo expresso pela estesia do corpo no acontecimento teatral. A estesia do corpo de que falamos encontra-se na arte do narrador de

história, uma atitude do ser no mundo, uma aprendizagem do corpo que se dá na experiência vivida. Quem conta uma história passa adiante uma experiência vivida, e, ao mesmo tempo em que conta, vive, naquele momento, uma nova experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE CONSTITUI O SUFICIENTE?

Aqui começa o fim da história do corpo na experiência do ator. Compreendi, neste percurso, que o teatro não é uma representação do corpo, mas sim é um ser no mundo, uma relação na qual a experiência é vivida. Mas será isso suficiente?

Lembro agora de uma fábula sobre o que é suficiente. Li essa fábula em Estés (1998) no *Dom da história: uma fábula sobre o que é suficiente*, que, por sua vez, ouviu de narradores da Europa Oriental, cada um dos narradores contou-lhes com muitas versões diferentes em muitas noites junto à lareira.

Imaginemo-nos ao pé de uma lareira para ouvir a história sobre o grande sábio Bal Shem Tov e suas gerações.

A história começa mais ou menos assim...

Bal Shem Tov estava para morrer e mandou chamar seus discípulos. Quando todos já estavam reunidos, disse: - Sempre fui intermediário de vocês e agora quando me for, vocês terão de fazer isso sozinhos. Vocês conhecem o lugar na floresta onde invoco o Deus? Fiquem parados naquele lugar e ajam do mesmo modo. Vocês sabem acender a fogueira e sabem dizer a oração. Façam tudo isso, e Deus virá.

Com a morte de Bal Shem Tov, a primeira geração obedeceu exatamente às suas instruções, e o Deus sempre veio. Na segunda geração, as pessoas haviam esquecido como se acendia a fogueira, de acordo com os ensinamentos de Bal Shem Tov. Então, criou-se um novo modo de invocar o Deus: as pessoas ficariam paradas no local especial da floresta e diriam a oração. Assim o fizeram e o Deus veio.

Na terceira geração, as pessoas já não se lembravam de como acendia a fogueira, nem do local na floresta. Resolveram criar outro modo de invocar o Deus, diriam apenas a oração, e o Deus veio.

Na quarta geração, ninguém se lembrava de como acendia a fogueira, ninguém sabia mais em qual local da floresta deveriam ficar exatamente e nem conseguiam se recordar da oração. Mas uma pessoa ainda se lembrava da história e criou outro modo de evocar o Deus, narrando em voz alta tudo aquilo que seus antepassados lhe ensinaram. E o Deus veio.

A narração de história inaugura um fundo imemorial da invocação do Deus. As gerações não apenas repetiram o que a história lhes ensinou, mas criaram outro modo de evocar o Deus.

O que aprendi com esse estudo foi que, assim como na fábula, a experiência vivida é algo que se pode narrar. E assim como Bal Shem Tov convidou seus discípulos para falar-lhes da experiência da evocação do Deus, Constantin Stanislávski escreve, em seu leito de morte, uma carta que enviaria a Górkí, a necessidade de narrar sua experiência:

Eu tenho tido sorte. Minha vida se arranhou sozinha. Fui instrumento nas mãos dela. Mas essa sorte obriga-me a transmitir antes de morrer o que a vida tem me dado. Mesmo que seja difícil comunicar a própria experiência para outras pessoas em um processo tão complexo como o da arte do ator. Mas, quando pego a caneta falta-me palavras para definir as emoções... Um livro como esse é excessivamente necessário, se for apenas para silenciar todas as idéias erradas com relação ao assim chamado “sistema”, que, da maneira como ensinado agora, só deforma jovens atores. É preciso colocar ordem no assunto. (STANISLÁVSK apud TAKEDA, 2003, p. 361).

Diz Merleau-Ponty que a “expressão daquilo que existe é tarefa infinita” (2004, p. 131). Para ele, a história é lugar de nossas interrogações e de nossos espantos, sendo o corpo um guardião de histórias. Retomei a experiência vivida para interrogar o corpo do ator e assim me espantar com o que já estava ali num mundo da percepção.

Nesse sentido, a narração da experiência vivida no teatro é algo que correlaciona percepção, história e expressão, pela ação da cultura:

Pela ação da cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, relevo uma para outra, torno-as possíveis numa ordem de verdade, torno-me responsável por todas suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa do meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 109).

No suficiente que se constitui, a história verdadeira vive integralmente em nós, é nosso presente, com os ecos das vozes silenciosas do passado; sou eu acrescentado de outros que vieram antes de mim. Os outros que vieram antes de mim me inspiram e permitem criar um caminho entre nossas vidas, um caminho da expressão.

Segundo Estés (1998), a narração de uma história é um processo medicinal, a história é remédio usado de muitos modos, entre eles: para ensinar, corrigir erros, para iluminar, auxiliar na transformação, curar ferimentos, recriar a memória. Mas seu principal objetivo consiste em instruir e embelezar a vida e o mundo.

Desejo que minhas histórias possam fazer parte dessa farmacopéia descrita por Estés (1998) e que, em algum momento, alguém possa lançar mãos para auxiliar em alguma necessidade, em que a experiência precise ser narrada como conhecimento do corpo e a história seja suficiente para instituir um conhecimento.

Ao narrar minha jornada de atriz/professora/narradora, percebo como o teatro pode instituir um saber sobre o corpo e a cultura. Compreendendo que educar numa perspectiva fenomenológica é criar e recriar histórias e culturas. Nessa educação dos sentidos, a experiência do ser no mundo é fonte para o conhecimento, e conhecer é atribuir sentidos aos acontecimentos.

O mundo sensível e o mundo da expressão afetam o ser e a subjetividade. Assim, a experiência do corpo configura um conhecimento sensível do mundo, expresso pela estesia dos gestos realizados na narrativa de histórias. Essa estesia expressa em cena é uma comunicação marcada pelos sentidos que a sensorialidade e a historicidade criam e há, aqui, uma síntese sempre provisória, uma dialética existencial que move um corpo humano em direção a outro.

A partir da narrativa de histórias, aproximo-me do que Merleau-Ponty aponta como a verdadeira filosofia do modo de reaprender a ver o mundo: “e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta ‘profundidade’ quanto um tratado de filosofia” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.19).

O corpo é fundo imemorial, não só o corpo individual, mas o corpo atado a certo mundo. A experiência vivida é algo que se pode narrar, é história. A história, por sua vez, é instituição, um fenômeno de expressão que fecunda uma tradição e abre horizonte de vida, desejo, encantamento, arte, poesia e conhecimento.

Agora que descrevi minhas histórias como atriz/professora/narradora de história, aponto o teatro como experiência do corpo, e não mais como um dualismo que separa o corpo do pensamento, aqui a palavra é gesto e sua significação um mundo. Essa experiência do corpo configura-se como aprendizagem e constitui o suficiente.

Assim, compreende-se o corpo, na experiência do ator, por meio de uma estesia que permite criar horizontes de reflexão, tais como: a criação do ator como linguagem sensível expressa pela estesia do corpo; o ator como ser selvagem que cria linguagem na expressão dos gestos; uma leitura estética do acontecimento teatral; o corpo do ator como um duplo, um corpo acrescentado pela reversibilidade do sensível e o estilo de criação como algo que institui um sentido, fundando uma tradição.

No campo da educação, a experiência do corpo é capaz de alargar sentidos para a educação e o ensino de arte, uma vez que a estesia do corpo pode nos oferecer uma leitura estética da arte; a linguagem é pulsação da vida e a relação do ser no mundo é comunicação; a experiência do corpo é capaz de criar a existência pessoal e coletiva e o conhecimento é liberdade, expressão e autonomia dos sujeitos.

Cada criação, seja no teatro ou na sala de aula, modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria, cria, corrói, faz ruir, renova e amplia nossas significações adquiridas. Como horizontes futuros de pesquisa, vislumbro dar continuidade ao diálogo entre a filosofia e o teatro, considerando o corpo como sujeito da expressão. Assim, pretendo ampliar esse estudo refletindo sobre o teatro como experiência do corpo fenomenal, na qual a vida é efêmera e é ato de criação, conhecimento e história.

REFERÊNCIAS

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya Brasil, 2010.

BRASIL, Ministério da Educação. *Linguagens, códigos e suas tecnologias / Secretaria de Educação Básica*. – Brasília : Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.

BENJAMIN, Walter. *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In *Mágia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CALVINO, Ítalo. *O cavaleiro inexistente*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CARVALHO, Edgar de Assis. *A paixão pelo entendimento: Claude Lévi Strauss e a universalidade da cultura*. In *Cronos: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN*, v. 9, n2 (jul./dez), 2008.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Editora Hicitec: Edições Maracatu, 2006.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo do comediante*. Editora nova cultural, 2005.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *O dom da história: uma fábula sobre o que é suficiente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FONTANA, Roseli A. C. *O corpo aprendiz*. In: CARVALHO, Yara Maria de; RUBIO, Katia (org.). *Educação física e ciências humanas*. HUCITEC: São Paulo, 2001. p. 41-52.

HUISSAMANN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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.

_____. *A Natureza*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

_____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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

MORIN, Edgar. *O método 4. As idéias: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

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*. 3ª ed. Natal: EDURFN, 2009.

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

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

_____. *Um ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 2ª Ed. Tradução Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angustia dos homens*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1970.