

NARRATIVA DE HISTÓRIA EM SALA DE AULA: UMA REFLEXÃO SOBRE A EXPERIÊNCIA DO CORPO NO TEATRO E NA EDUCAÇÃO

DOI: 10.15628 / Per.Form[AR].2019.8722

MOURA, M.N.*

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

marinalva.moura@ifrn.edu.br*

Artigo aceito em maio/2019

RESUMO

Nesse trabalho, apresentamos uma reflexão sobre a sensibilidade estética expressa no corpo e nos gestos realizados na narrativa de história em sala de aula, com intuito de ensinar sobre o fazer teatral. Nos inspiramos na atitude fenomenológica apontada pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, que apresenta uma noção de corpo como sensível exemplar e nos oferece uma experiência do corpo para além de objeto da expressão dramática, pensado como o sujeito que se expressa na reflexibilidade dos sentidos. Desse modo, a experiência vivida como narradora em sala de aula no trabalho que desenvolvo como professora de teatro do IFRN e falo de uma estesia do corpo aprendiz. Essa experiência como professora narradora de história em sala de aula, aponta para o teatro como acontecimento do corpo, uma aprendizagem na qual a palavra é gesto e sua significação um mundo. Então, a reflexão é conhecimento sensível e a estesia do corpo que pode contribuir com estudo sobre teatro e educação.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo, Gesto, Narração de História, Teatro, Educação.

NARRATIVA DE HISTORIA EN LA CLASE: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA EXPERIENCIA DEL CUERPO EN EL TEATRO Y LA EDUCACIÓN

RESUMEN

En este trabajo, presentamos una reflexión sobre la sensibilidad estética expresada en el cuerpo y en los gestos realizados en la narrativa de historia en el aula, con la intención de enseñar sobre el hacer teatral. Nos inspira en la actitud fenomenológica apuntada por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, que presenta una noción de cuerpo como sensible ejemplar y nos ofrece una experiencia del cuerpo más allá de objeto de la expresión dramática, pensado como el sujeto que se expresa en la reflexión de los sentidos. De ese modo, la experiencia vivida como narradora en clase en el trabajo que desarrollo como profesora de teatro del IFRN y hablo de una estesia del cuerpo aprendiz. Esta experiencia como profesora narradora de historia en el aula, apunta al teatro como acontecimiento del

cuerpo, un aprendizaje en el que la palabra es gesto y su significado un mundo. Entonces, la reflexión es conocimiento sensible y la estesia del cuerpo que puede contribuir con estudio sobre teatro y educación.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo, Gesto, Narración de Historia, Teatro, Educación.

1. INTRODUÇÃO

O corpo é sensível exemplar e nossa condição corpórea se desdobra em decisões teóricas e práticas da vida e do conhecimento. Entendemos que a fenomenologia é uma forma de reaprender a ver o mundo oferecendo-nos possibilidades de conhecimentos, nas quais 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.

Na perspectiva fenomenológica do filósofo Merleau-Ponty o corpo não é uma massa matéria e inerte, não é um objeto de expressão de um ser que sobrevoa o corpo, mas ele é o próprio ser em sua identidade e expressão original. A expressão “sou meu corpo” sintetiza essa idéia, e o corpo é feito do mesmo estofado do mundo. Essa atitude corpórea inspirada nos estudos sobre a fenomenologia proposta por esse autor é fundamental para compreender o corpo como sujeito da percepção, sua relação com mundo, e pode nos dá a pensar sobre a comunicação artística.

Em Pavis¹ (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 chama a atenção para a “semiotização do gesto” numa perspectiva de uma análise do trabalho do ator, nesse caso tudo passa a ser considerado significante na expressão do corpo, pois nada é deixado ao acaso, tudo assume um valor de signo e significante (Ibid., 1999, p.185). 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” (Ibid., 1999, p.185, grifo do autor).

O corpo resiste a semiotização e o gesto cênico conserva sempre a marca de quem o produz, nesse sentido faz-se necessário uma reflexão sobre o corpo que produz o gesto. Acreditamos que essa reflexão é para além da observação e da análise dos signos produzidos através dos gestos, mas considerando-o como linguagem que se expressão na estesia do corpo², na qual a magia da percepção no acontecimento teatral.

É o corpo que nos permite sentir, perceber o mundo, os objetos, as pessoas. É nessa realidade do corpo que nos permitimos imaginar, sonhar, desejar, pensar, narrar, conhecer, escolher, falar, silenciar...

Este artigo caracteriza-se como um estudo teórico, cujo objetivo é apresentar a experiência com a narrativa de história como uma criação estética que pode ressignificar o espaço da sala de aula, bem como configurar relações entre corpo, percepção, linguagem, arte e conhecimento.

1 Pesquisador que é referência na análise dos elementos da encenação teatral

2 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 (Ibid. 2010, p. 95).

1.1. Corpo, teatro e educação

Para nós educar é criar e recriar sua história. Pensar a educação na perspectiva fenomenologia é considerar o ser humano em sua complexidade, é considerar a educação dos sentidos, na qual o corpo funda a experiência perceptiva. Educação é também relação do ser no mundo, fonte para o conhecimento, pois, conhecer é atribuir sentidos aos acontecimentos.

Desta forma, há uma liberdade no ato de aprender, na qual os sentidos de nossas escolhas contribuem para a subjetividade, nossa liberdade. É importante compreendemos a noção de liberdade em Merleau-Ponty, que se apresenta a partir de dois aspectos, no primeiro o mundo que existe independente das minhas formulações pessoais, mas sob um segundo aspecto o mundo não está inteiramente constituído, depende das significações pessoais atribuídas aos fatos, aos acontecimentos e a situações. Diz 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, um dobra do tempo natural, do tempo afetivo e do tempo histórico.

Essa subjetividade ocorre no corpo e a noção de corpo que trabalhamos é:

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)

Desse modo, 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. Encontramos, pois, o esquema corporal na obra de Merleau-Ponty, nas condutas motoras de um ser atado as coisas do mundo, ele diz:

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)

O teatro é um hábito motor do corpo do esquema corporal. Desta forma, podemos afirmar que no acontecimento teatral há reflexividade dos sentidos expressa na estesia do corpo, uma comunicação sensível, da qual a percepção é ato de significação, ou até resignificação. Aqui, se faz é importante esclarecer nosso entendimento de corpo humano, que se situa no acontecimento, na dobra das minhas percepções, nos meus entrelaçamentos com o mundo, nas minhas reversibilidades e transsubstanciações:

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 nas discussões sobre o fazer teatral, nos oferecendo inquietações sobre esse fenômeno corporéio. A noção de teatro que trabalhamos encontra significações nos estudos de Lhemann (2007) quando diz:

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

Comprendemos que o evento teatral é um acontecimento do corpo, no qual a experiência vivida é provocadora para todos os seres ali presentes, sejam eles, artistas e espectadores. O acontecimento

teatral é reflexão da sensibilidade estética do espetáculo e se expressa por uma comunicação sensível, na qual a *mímese* corpórea é poética e lança-se nas aventuras do espetáculo do corpo.

De fato, é grande o número de pesquisadores que dedicaram seus trabalhos de pesquisa falando sobre o corpo no teatro e na educação. Nóbrega (2010) questiona-se se há ainda algo a ser dito 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 nas produções artísticas, talvez porque 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, podemos falar que o corpo é legado sempre ao instrumento de um intelecto, de modo que seja treinado excessivamente por modelos técnicos em busca da expressão da obra artística.

Desse modo, investimos nos estudos do corpo para além de objeto de um intelecto que domina o corpo, mas sim o corpo como o próprio sujeito da criação, investimos também não mais num treinamento exaustivo, mas numa aprendizagem da técnica do corpo ampliando a metafísica da carne, uma educação do fazer teatral como educação do sensível.

Sobre a fenomenologia e educação sensível, Nóbrega (2009) aponta que a compreensão fenomenológica de educação fundada na cultura como manifestação concreta da relação entre o homem e o mundo, é uma o ato educativo que visa ampliar a consciência do educando, entenda-se aqui consciência encarnada e não como dedução intelectual. Consciência é motricidade de um corpo que percebe, e não uma dedução de um sujeito que constitui o mundo por representações (NÓBREGA, 2009, p. 82).

Entendemos que quando se trata de educação de técnicas do corpo: “é preciso ir mais longe”, 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 buscamos é a restituição da sensibilidade estética como conhecimento do corpo na aprendizagem do acontecimento teatral em sala de aula.

Aproximamo-nos da fenomenologia para ensinar o sentir mesmo do acontecimento teatral em sala de aula. O sentir mesmo do fenômeno do acontecimento do teatral, o sentir mesmo do teatro em sala de aula, para além de toda adversidade encontrada. Para tanto, o nosso entendimento de teatro não é uma representação do corpo, realizada por um sujeito que o sobrevoa, mas sim uma experiência sensível de acontecimentos do corpo, é uma linguagem sensível na qual a expressão é comunicação. Nesse sentido, consideramos que para além do formalismo e virtuosismo da técnica, precisamos considerar o jogo, o sonho, a imitação, o imaginário, a mimese e a afetividade na prática educativa do teatro em sala de aula.

O teatro é um acontecimento do corpo que ocorre nas condutas gestuais, sendo o corpo o nosso modo de ser e fazer presente a magia da expressão dramática, de um ser atado às coisas do mundo.

Estabelecida esta situação é possível afirma que o gesto cênico é um gesto estético, ou seja, um gesto construído com uma intenção de produzir um trabalho artístico. A expressão gestual é, portanto a busca central de todo artista de teatro.

Compreendemos que o teatro é por natureza um gesto coletivo no mundo, impossível de ser realizado sozinho, o duplo é condição mínima ao acontecimento teatral. O acontecimento aqui é um evento que corre no momento presente e nele é possível vivenciarmos a duplicidade do corpo humano (eus/outros), essa especificidade do acontecimento é o que nos leva a investigar seus processos sensíveis e seus modos criativos de aprendizagem, processos esses que são abertos e inacabados e que se diferenciam a cada estudo. Para a investigação fenomenológica a ciência é uma expressão da experiência e não ao contrário, pois que “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem o qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 1999, 03).

Nesse sentido, a reflexão sobre o irrefletido é como suspender uma pedra para observar sua sombra, ao perceber a sombra a sensação provoca admiração, uma verdadeira comunhão do Ser no mundo. O irrefletido é o que permite a reflexão, é acontecimento, é pensar de novo, é o impensado, é renovar pensando aquilo que a pouco não se pensava. Desta forma, é importante compreender que o pensamento de Merleau-Ponty (1980) sobre o irrefletido retoma o impensado de Husserl³:

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)

Na reflexão sobre o irrefletido, no pensar de novo, chegamos à redução fenomenológica que, para Merleau-Ponty, é um recurso indispensável da reflexão filosófica da fenomenologia, pois que para “a filosofia não deve considerar a si mesma como adquirida naquilo que ela pôde dizer de verdadeiro”, mas sim ser uma experiência do conhecimento alcançada no impensado.

Importa aqui 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-

³ 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 dá o nome de intencionalidade.

PONTY, 1980, p. 248). O corpo como animal de percepções e movimentos realiza um entrelaçamento com as coisas do mundo, a percepção e os movimentos é o que pode nos dá a ontogênese do corpo.

A percepção não é um ato: “ela é fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.06). No entanto, é importante considerar aqui a impossibilidade da redução completa, daí a necessidade da delimitação da investigação, buscar sempre o começo, no intuito de criar novas interrogações sobre um mesmo fenômeno, pois que “a rede traz do fundo do mar os peixes e as algas palpitantes” (Ibid. 1999, p. 12).

Desta forma, compreendemos que existem inúmeras questões e reflexões sobre o corpo e o gesto no teatro, mas retomamos a noção de corpo em Merleau-Ponty e buscamos encontrar na expressão do corpo e os elementos da linguagem sensível, no intuito de criar significações para os movimentos do corpo que o faz constituir-se como objeto e projetar em torno de si mundo.

Sendo o corpo o campo onde se localiza os meus poderes perceptivos, a percepção não “o fundo sobre o qual todos os atos se destacam”. Retornaremos, pois, a sensação da experiência e a observaremos, no sentido de que ela nos ensine e nos permita falar sobre “a relação daquele que percebe com seu corpo e com seu mundo”. (Ibid., 1999, p. 06).

Na reflexão fenomenológica o mundo vivido é sempre o ponto de partida para a teorização, no entanto ele é anterior a qualquer teorização, pois que o único logos que pré-existe é o próprio mundo, eis que precisamos retornar a esse mundo inacabado para tentar pensá-lo. Nesse sentido, a atitude fenomenológica de Merleau-Ponty apresenta-se como referência metodológica para a construção das significações entorno das experiências vividas. Referência essa que coloca o conhecimento enquanto resultado de nossa experiência no mundo que é nossa fonte de conhecimento (NÓBREGA, 2009, p. 61). Desta forma, a fenomenologia como forma de reaprender a ver o mundo, tem no jogo teatral possibilidades de conhecimento.

Acreditamos que a experiência estética pode ressignificar o espaço da sala de aula, para tanto recorreremos à narrativa de história, no intuito de que ela eduque e possa vir a transformar-se num logos estético. Desta forma, nos perguntamos: Como o conhecimento sensível da narrativa de histórias pode contribuir com o ensino de teatro?

A arte de narrar é uma experiência do corpo, na qual quem narra retira da sua própria experiência o que conta, incorporando a história que conta a 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, caso as histórias não sejam mais contadas, ficariam perdidas, como um fio que se perde do tecido que 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 Meirieu⁴, refere-se ao valor educacional da arte dramática nos seguintes termos: “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 destes 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.

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

Nesse modo de ensinar, criando e recriando, descobrimos 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 mesmo ocorra. Começamos como uma história.

1.2. Era uma vez...

Era uma vez uma sala de aula com cadeiras, carteiras, quadro branco, projetor de imagem, computador e televisão, num canto da sala também tem uma lixeira, onde nem sempre se guarda o lixo, o lixo muitas vezes era jogado no chão da sala.

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

As histórias contadas pela professora não são recentes, são de tempos passados, vem de muito longe e foram se modificadas de acordo com seus contadores. Essas histórias falam do teatro de hoje, mas também do que a história nos ensina sobre o tempo em que a expressão dramática começou a aparecer nas expressões do homem feitas nas paredes de cavernas.

4 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 Lião. Meirieu, analisando as entrevistas com essas crianças ressalta que “aquelas habituadas a freqüentar 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 in DESGRANGES, 2006, p 22-23).

Foram os professores da professora que lhe contaram algumas dessas histórias, outras ela aprendeu no teatro, outras ela aprendeu nos livros e trouxe para contar à seus alunos em sala de aula. Do mesmo modo que seus professores, a professora pede a seus alunos para serem narradores dessas histórias que ouviram, e que vão atrás de outras nos livros, nos teatros e na escuta cotidiana. A professora entende que assim passarão também a ser narradores de histórias, desejando que elas sobreviveram na memória de quem as contou e escutou.

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

A sala de aula agora é ampla sem carteiras e com muitas cadeiras, é um auditório, que é usado como sala de espetáculo. Tem um palco com entrada e saídas de cena e seus corredores são grandes. O som ocupa todo o ambiente e a luz é comanda por vários interruptores, naquele espaço os alunos podem usar roupas de personagem e não suas fardas da escola, a professora cobra isso deles, e diz: - Cadê as roupas dos personagens, não quero ver ninguém em cena com a farda da escola.

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-classe, e lhes dá tarefas a serem realizadas nos ensaios com ela em sala de aula. A professora começa a ver pelos corredores da escola grupos de alunos se preparando, alguns conversam com ela e tiram suas dúvidas, outros dizem que estão indo ensaiar. Os ensaios são muitos, mas dura pouco tempo, tem menos de um mês para o dia em que os alunos serão os narradores das histórias...

Durante os ensaios a professora pede aos alunos que não esqueçam do espectador, aliás é para ele que a história é contada, e como o palco é distante das cadeiras pede para que os alunos falem alto e não fiquem de costas, pois escondem a cena e o espectador não acompanha a história.

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 avaliaram o espetáculo apontando o que está bom e o que precisa melhorar para o entendimento da história. É também o período de convidar os espectadores para o acontecimento do espetáculo e a professora pede aos alunos que distribua cartazes pela escola avisando do acontecimento, cada grupo deverá divulgar o seu espetáculo.

Antes da apresentação temos um ensaio com iluminação cênica, 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. Lembra-o também de que o importante não é o material, mas a história contada pela luz. Pela narrativa de histórias chegamos 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 transporte 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.

2. CONSIDERAÇÕES FINAIS

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, há aqui uma síntese sempre provisória, uma dialética existencial que move um corpo humano em direção a outro.

Merleau-Ponty diz que o mundo sensível e o mundo da expressão afetam o ser e a subjetividade. No entanto, considerando o pensamento de sua época (os primeiros cinquenta anos do século XX), o ser humano ainda é definido pelo seu poder de atribuir significados, apelando-se à consciência. Ainda hoje sofremos fortes influências desse pensamento.

Concordamos com esse filósofo quando afirma que o caminho do mundo sensível ao mundo da expressão caracteriza-se como uma trajetória perceptiva, na qual a motricidade e as funções simbólicas não estão separadas pelo entendimento, mas entrelaçadas na reversibilidade dos sentidos, na dimensão estética.

Desta forma, a experiência estética configura-se como uma técnica do corpo que amplia a operação expressiva desse corpo e sua percepção, afinando os sentidos, aguçando a sensibilidade, elaborando uma linguagem, uma expressão e uma comunicação. Para Merleau-Ponty

Toda técnica é “técnica do corpo”. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica da nossa carne. O espelho aparece por que sou vidente-visível, porque há uma flexibilidade do sensível, que ele traduz e duplica. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 22)

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.

Para finalizar gostaríamos de destacar no pensamento de Cação Fontana (2001).

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 corporeidade 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, 2001, p.48-50)

Nos movimentos realizados pelo corpo no acontecimento teatral ocorre uma comunicação sensível 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.

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

3. REFERÊNCIAS

1. BENJAMIN, Walter. *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.* In *Mágia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1994.
 2. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
 3. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O filósofo e sua sombra.* In *Textos escolhidos Maurice Merleau-Ponty.* Trad. E notas Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os Pensadores).

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

4. NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Uma fenomenologia de corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

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

5. DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: HUCITEC, 2006.

6. 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.