

## GESTO

Espaceie e recorte os teus gestos no palco da mesma maneira que o tipógrafo imprime as palavras sobre a página.

Walter Benjamin

Raimundo Matos de Leão, professor adjunto da Escola de Teatro – UFBA, escritor, dramaturgo, membro do Dramatis – Dramaturgia, Mídias, Teoria e Criação.

Conforme o dicionário (HOUAISS, 2009), gesto é o movimento do corpo, especialmente das mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo; aceno, mímica. É uma expressão singular que se mostra em alguém ou em um semblante; aparência, aspecto, fisionomia. Define-se também como uma maneira do humano se manifestar; atitude, ação.

Do ponto de vista de Patrice Pavis, o gesto caracteriza-se como o “[m]ovimento corporal na maior parte dos casos voluntário e controlado do ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo.” (2001, p. 184) Na mesma fonte, Pavis estabelece o estatuto do gesto: o gesto como expressão, uma concepção clássica que vê o gesto como um meio expressivo; gesto como produção, ou seja, como signo. Por fim, o gesto como imagem interna do corpo ou como sistema exterior.

Uma das principais dificuldades no estudo do gesto teatral é determinar ao mesmo tempo sua fonte produtiva e sua descrição adequada. A descrição obriga a formalizar algumas posições-chave do gesto; logo, a decompô-lo em momentos estáticos e a reduzi-lo a algumas oposições (tensão/relaxamento, rapidez/lentidão, ritmo entrecortado/fluidez et.). Mas esta descrição, além de sua dependência da metalinguagem descritiva verbal que impõe suas próprias articulações, permanece, como, aliás, toda descrição, exterior ao objeto e não precisa seu vínculo com a palavra ou com o estilo de representação: ela é, muitas vezes, mal integrada ao projeto significante global (dramatúrgico e cênica). (Ibid., p. 185)

Os aspectos contidos nas duas conceituações do gesto enfatizam o seu caráter expressivo, visto que é um elemento de comunicação presentificando significados. O gesto é essencialmente aquilo que se quer exprimir. E retomando Pavis, o declarar gestual não está associado automaticamente ao que é verbalizado na cena.

Compreende-se que o gesto deve sempre preceder, isto é, acontecer antes, adiantar-se à palavra, ou então, pelo menos, acompanhá-la. Nunca suceder, ou seja, acontecer depois. No cotidiano, tal proposição não deve ser tomada como norma, muito menos no palco. É certo que o gesto antes da palavra prepara-lhe o efeito; ao acompanhá-la intensifica-lhe os significados. O gesto posterior à palavra faz com que ela perca força. Da mesma forma que não se pode tomar ao pé da letra tal explicação, “nenhuma tipologia dos gestos é verdadeiramente satisfatória” (PAVIS, 2001, p. 185). Ainda assim, diferenças existem:

[...] gestos inatos, ligados a uma atitude corporal ou a um movimento; gestos estéticos, trabalhados para produzir uma obra de arte (dança, pantomima, teatro, etc.); gestos convencionais que expressam uma mensagem compreendida pelo emissor e pelo receptor. (Op. cit., p. 185)

O gesto em cena é um dos tópicos do estudo de Constantin Stanislavski. Em *A Construção da Personagem* (1996), o mestre russo não descurou de apontar os aspectos físicos como base para que os intérpretes vivessem em cena um personagem. Se em *A Preparação do Ator* (1998) Stanislavski propõe exercícios para o treinamento das qualidades interiores do ator, como imaginação e concentração, no segundo livro, *A Construção da Personagem*, a ênfase está na preparação física, a voz, os gestos, o físico, compreendido como uma unidade corpóreo-mental. Ao investir seus recursos de pesquisador, primeiro sobre si mesmo e depois com os atores que ingressaram no Teatro de Arte de Moscou, Stanislavski visa retirar do ator e conseqüentemente do palco o artificialismo comprometedor do que ele denominou de verdade cênica. Vale ressaltar que no primeiro livro os aspectos físicos não são menosprezados, como indica o Capítulo VI que trata da descontração muscular.

Em suas pesquisas, o encenador-professor luta para quebrar com um tipo de plasticidade em que poses são construídas como efeitos para impressionar os espectadores independentemente da situação vivida pelo personagem e de seus objetivos. Ao ressaltar os elementos exteriores como conseqüentes das ações interiores, ele visa romper com os gestos “ociosos e sem inteligência”, desnecessários, pois superficiais. E, em suas lições, esclarece:

Busquemos antes adaptar essas convenções do palco, essas poses e gestos, à execução de algum objetivo vital, à projeção de alguma experiência interior. Então o gesto deixará de ser apenas um gesto, convertendo-se em ação real, dotada de conteúdo e propósito. (1996, p. 72)

Assim, o gesto manifesta-se plasticamente, mas não de maneira mecânica. Para tanto, é preciso que o sistema muscular passe por um trabalho consciente, de maneira que o ator possa mover-se e gesticular em cena como resultante da energia interior posta a serviço para o desencadear das ações, obtendo o senso de movimento que o faz gesticular organicamente em consonância com o todo de sua criação. Por esse caminho, o gesto adquire uma função cênica, pois seus significados estão sedimentados interiormente e podem exprimir “a vida do espírito humano”. Posicionando-se contra os métodos do balé, as poses e os gestos sem fundamentos, Stanislavski (1988, p 78) afirma:

Um gesto que, em si não tenha nenhuma afinidade com a ação relativa a um papel não tem nenhum propósito em cena, a não ser em alguns casos muito raros, em que está ligado às características de um determinado papel. Nenhum gesto [convencional] pode transmitir a vida interior de um papel, nem ajudar a desenvolver sua linha de ação contínua. Para atender a este objetivo, são necessários movimentos que criem atividade física.

A atividade física ou ação em si, possibilita ao ator trabalhar com imagens, gestos e movimentos que surgem coerentemente com a situação em que se encontra o personagem. Michel Chekhov, participante do Teatro de Arte de Moscou, desenvolveu seus métodos de interpretação expondo-os no livro Para o Ator (1996). Em seus registros, Chekhov reserva um capítulo (p. 75-97) destinado ao Gesto Psicológico (GP), descrevendo-o como um elemento para despertar a força de vontade, diferentemente do método analítico racional, não descartado no processo de estudo para criação do personagem, mas que se deve evitar inicialmente. Os movimentos derivados do trabalho com o Gesto Psicológico devem ser dotados de qualidades, sensações e sentimentos para que não se tornem um clichê. São considerados Gestos Psicológicos, da ordem dos gestos arquetípicos, “aqueles que servem como modelo original para todos os gestos possíveis da mesma espécie” (Ibid., p. 89), diferentemente dos cotidianos, os usuais. Executados de forma simples e definida, tais gestos podem variar de ritmo e extrapolar os limites físicos pela

“irradiação de sua energia e de suas qualidades na direção indicada pelo GP. Essa irradiação fortalecerá imensamente e verdadeira a força psicológica do gesto, habilitando-o a produzir maior influência sobre sua vida interior.” (p. 91)

Nos ensinamentos de Viola Spolin (1979), os gestos são resultantes do jogo teatral, dos problemas que o ator deve resolver improvisando. O Ponto de Concentração (POC) é o foco catalisador “entre um jogador [ator] e outro, e entre o jogador e o problema (p. 21). Mantendo o foco e deixando-se guiar por ele, o ator age espontânea e organicamente e mostra onde está, quem é e o que faz. Para Spolin, o “Ponto de Concentração torna possível a percepção, ao invés do preconceito; e atua como um trampolim para o intuitivo” (p.21)

Na definição de Bertolt Brecht (1978), o gesto não pode ser confundido como um “simples gesticular”. Em seu teatro, o gesto toma outro conceito, o de Gesto Social ou Gestus, considerado como “significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade. (Ibid., p. 194) Conforme o dramaturgo-encenador alemão, quando o gesto conota socialmente uma atitude para com o outro, ele se torna um Gestus, um princípio artístico consoante a citação que se segue:

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. (Ibid. 124)

Então, no sentido brechtiano, o Gestus adquire uma dimensão relacional e social. Portanto, o gesto torna-se um signo teatral, definindo-se como apresentação, aquilo que se mostra ao parceiro em cena ou ao público, clarificando-se então as relações sociais por atitudes concretas identificadoras das características do personagem e seu efeito produzido sobre os espectadores. Para Brecht, o gesto é a exteriorização das emoções, mas essa expressão deve surgir não do interior, mas de uma perspectiva exterior. “O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem” (BRECHT, p.83) e o gesto se mostra com resultante do ensaio e tal feito deve ser em função do distanciamento, da não identificação. Em Brecht o gesto é historicizado.

Nos escritos de Antonin Artaud, os gestos não estão dissociados da totalidade orgânica do espetáculo, visto sempre pelo francês como uma ritual. Ao pensar na ritualidade, Artaud busca o reencontro do teatro com a sua verdadeira força primal. O teatro deve se mostrar como linguagem espacial, linguagem dos gestos, de expressões e de mímica, linguagem de gritos potencializadores das palavras. Impressionado pelo teatro balinês,

[sua] profusão de gestos rituais cuja chave não temos e que parecem obedecer a determinações musicais extremas e precisas, como alguma coisa a mais que não pertence em geral à música e que parece destinado a envolver o pensamento, a persegui-lo, a conduzi-lo através de uma malha inextricável e certa, (ARTAUD, 2006, p. 60)

faz com que Antonin Artaud a formule seu pensamento em torno do gesto, aproximando seu pensamento da ideia da mímica subjetiva de Decroux, em sua representa dos sentimentos muito mais que histórias ilustrativas. Enveredando pelo caminho que leva ao gesto como signo, a poética artaudiana propõe uma metafísica do gesto “para tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana.” (Ibid., p. 106)

Na prática de Jerzy Grotowski, o gesto é uma reação iniciada no interior do corpo e não em um segmento deste. “Existe uma noção errada dos gestos: os gestos são movimentos expressivos da mão. É errado dizer que existem movimentos da mão que são, por si sós, expressivos.” (2007, p. 170). Assim, o trabalho do ator não deve centrar-se no desenvolvimento expressivo de partes do corpo. Em seu Teatro Laboratório, os exercícios corporais e exercícios plásticos, com forte influência de Delsarte e Dalcroze, são desenvolvidos buscando-se a essência, mas reforçando-se a necessidade do ator “reencontrar os impulsos pessoais” para transformar formas fixadas que se encontram no corpo. Os gestos são resultantes dos registros que se encontram no “corpo-memória” e são desbloqueados por exercícios orgânicos.

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTOLT, Brecht. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CHEKHOV, Michael. Para o ator. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEÃO, Raimundo Matos de. Gesto. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3. Seção No Glossário.p 37-42. Disponível em: [www.mimus.com.br](http://www.mimus.com.br). Mar 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: SESC, 2007.

HOUAISS, Antonio. Dicionário eletrônico Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001-2009.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STANISLAVSI, Constantin. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

\_\_\_\_\_. A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. Manual do ator. São Paulo: Martins Fontes, 1988.