

MOURA, Marinalva Nicácio de. A sensibilidade estética no acontecimento teatral: uma reflexão sobre teatro e educação do corpo sensível. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Estudante de Pós-Graduação em Mestrado do Programa de Educação; Professora Orientadora Terezinha Petrúcia da Nóbrega; Atriz e Professora de Teatro.

RESUMO

Neste trabalho, apresentamos uma reflexão sobre a sensibilidade estética expressa no corpo e nos gestos dos atores/atrizes no acontecimento teatral; atados à carne do mundo, consideramos o sensível como potência do conhecimento, e assim evidenciamos que existência é primeiramente corporal, pois o corpo é a medida primeira de nossa experiência no mundo, sendo, portanto referência primeira do nosso conhecimento. O desenvolvimento dessa reflexão se dá a partir da atitude fenomenológica inspirada no filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. O corpo deixa de ser só um instrumento para significar no acontecimento teatral e assim realiza sua flexibilidade. Os gestos do ator nos dão a ver e a pensar sobre a linguagem e a comunicação sensível do corpo, oferecendo-nos processos sensíveis e modos criativos de aprendizagem. Nessa perspectiva, a reflexão do acontecimento teatral como processo educativo configura-se como uma aprendizagem do corpo no jogo teatral, um conhecimento sensível que pode contribuir com as reflexões sobre teatro, educação e pedagogia teatral.

Palavras-chave: Corpo. Gesto. Sensibilidade Estética. Pedagogia Teatral.

RESUMEN

En este trabajo se presenta una reflexión sobre la sensibilidad estética se expresa en el cuerpo y los gestos de los actores/actrices en el evento teatral, vinculado a la carne del mundo considerado como la potencia sensitiva de conocimiento, de modo que la existencia se pone de manifiesto el primer cuerpo porque el cuerpo es la medida de nuestra primera experiencia en el mundo, por lo tanto, la primera referencia de nuestro conocimiento. El desarrollo de esta reflexión se lleva a cabo a partir de la actitud fenomenológica inspirado por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty. El cuerpo ya no es sólo un instrumento para significar el acontecimiento teatral y lo lleva a cabo su reflectividad. Los gestos del actor nos da a ver y pensar sobre el lenguaje y la comunicación sensibles del cuerpo, que nos proporciona procesos sensibles y formas creativas de aprendizaje. Desde esta perspectiva, la reflexión del hecho teatral como un proceso educativo se configura como un órgano de aprendizaje en la obra teatral, un conocimiento sensible que puede contribuir a las reflexiones sobre el teatro, la educación y la pedagogía teatral.

Palabras clave: Cuerpo. El Gesto. La Sensibilidad Estética. La Pedagogía Teatral.

Buscamos refletir sobre a sensibilidade estética expressa no corpo e nos gestos dos atores/atrizes, no acontecimento teatral, no intuito de encontrarmos

elementos que configurem a reflexão do corpo como sensível exemplar no teatro.

Retomaremos os estudos sobre a filosofia moderna no sentido de compreender como a questão do sensível aparece e cria significações no acontecimento teatral; para tanto, observaremos essa reflexão no pensamento de dois filósofos franceses, Denis Diderot e Maurice Merleau-Ponty.

Começaremos pelo pensamento iluminista de Denis Diderot (2005), expresso no *Paradoxo do comediante*, um tratado sobre o ator, em que o sensível é legado a um segundo plano para que não atrapalhe o caminho do verdadeiro conhecimento. Esse pensamento sofre influência do racionalismo cartesiano que considerava a sensibilidade como um erro do corpo, tanto que para Diderot os grandes imitadores da natureza, como os atores, os poetas, são os menos sensíveis dos seres, pois a insensibilidade do ator é o 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).

Nesta perspectiva, o ator é um ser insensível, a ponto de controlar suas emoções, de maneira que elas sejam comandadas pela cabeça, lugar do intelecto, e não do coração, lugar da sensibilidade. O ator é ainda um grande conhecedor das fraquezas humanas, que emociona seu espectador, mas em nenhum momento deixa-se envolver por suas emoções. Na sua preparação, na sua sala de ensaio, a tristeza e o choro que provocarão o espectador, são estudados minuciosamente, mas ao final da cena o ator não está triste, está apenas cansado do seu esforço de mostrar o que não sente. Escutemos essa mesma observação com suas palavras: “é que ele [o ator] se agitou sem nada sentir, e vós [o espectador] sentistes sem vos agitar” (DIDEROT, 2005, p. 225, grifos nossos).

Diderot contribui com a sensibilidade estética no acontecimento teatral na medida em que distanciou o ator do personagem, mas essa evidência se dá pela negação de um sensível na produção do conhecimento, passando a ser apenas gestos mecânicos elaborados por um corpo instrumento a ser moldado por um intelecto. Nesse sentido, a expressão sensível do corpo do ator é elaborada e conduzida pelo cérebro:

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 injuria quando desespera de vos comover; ou como uma cortesã que nada sente, mas que desmaia em vossos braços (*Ibid.*, 2005, p. 225).

Como bem percebemos, sensibilidade é separada do intelecto, é vista como uma fraqueza do corpo a ser descartado para que o verdadeiro conhecimento do ator/atriz se mostre. O dualismo cartesiano se evidencia, o corpo assume a metáfora de uma máquina a ser manipulada sobre o controle de uma mente, a

técnica corporal é estudada friamente por um processo mental e expressa no uso do corpo, da mesma maneira que a cortesã que nada sente, mas que desmaia de prazer nos braços do amante.

O pensamento racionalista do século XVII influenciou métodos e técnicas do trabalho do ator, criados após esse período. Esses métodos e técnicas apresentaram uma separação do conhecimento sensível e do conhecimento lógico, e em alguns métodos um prevalece sobre outro, já em outros se busca uma união de um ao outro.

É preciso ir mais longe, e para tanto refletiremos sobre a sensibilidade estética na atitude fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. Na medida em que esse pensamento nos oferece uma expressão do corpo como conhecimento sensível, numa perspectiva ontológica e epistemológica, retomamos o corpo sensível exemplar, no qual o sensível é o campo onde se estabelecem meus poderes perceptivos.

A sensibilidade na obra de Merleau-Ponty aparece 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, na qual o que sente 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 conasce em um certo meio de existência ou se sincroniza a ele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 284).

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 às coisas do mundo.

Nesse sentido, dizemos que o corpo é animal e é mimético, 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 sensível, que é a própria liberdade, na medida em que ao repetir se diferencia.

Nesse estudo da sensibilidade chegamos ao corpo como animal de percepções e gestos que realiza o mimetismo como linguagem expressa pelo gesto num aprender/comunicar da estesia do corpo. No entanto, essa conduta não é só humana, ela é da ordem da animalidade, pois 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).

Este exercício de mimese possível pelos animais é da mesma natureza do trabalho do ator/atriz no acontecimento teatral. Nessa perspectiva, o corpo é todo conhecimento sensível, como diria Merleau-Ponty, “corpo é toda maneira de exprimir”, é obra de arte, aberta e inacabada, e os gestos só são possíveis porque são conhecimentos sensíveis realizados por processos perceptivos.

Digamos, pois, que o acontecimento teatral é uma experiência sensível, de uma estesia do corpo que, ao divertir-se em mudar de meio, realiza uma comunicação sensível de um ser atado à carne do mundo, na qual, o improvisado e inacabamento do corpo são frutos de um conhecimento primeiro, anterior a qualquer objetividade que se possa criar na teatralidade da cena.

A sensibilidade do corpo em cena é conhecimento, e o corpo não é um instrumento a ser manipulado por um intelecto; o que existe é uma experiência corporal, na qual os gestos do ator nos dão a ver e a pensar sobre a linguagem e a comunicação sensível do corpo, oferecendo-nos processos sensíveis e modos criativos de aprendizagem. Nessa perspectiva, a reflexão do acontecimento teatral como processo educativo configura-se como uma aprendizagem do corpo sensível no acontecimento teatral, um conhecimento que pode contribuir com as reflexões sobre teatro, educação e pedagogia teatral.

Chegamos, pois, ao corpo como potência do conhecimento, pois que, é o corpo nosso modo de ser no mundo. Nessa perspectiva, o teatro é experiência, e gesto e fala não se separam, como também não se separa o corpo do pensamento, como também não se separa conhecimento sensível de conhecimento lógico; é bom que se repita: o logos é o próprio mundo. A potência da expressão de outro ser é própria do acontecimento teatral; em cena o ator desaparece para que o personagem apareça, 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 magia dramática da percepção do corpo, 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 de 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).

O invisível aqui ocorre num acontecimento sensível no qual o ator que mostra a lua com um gesto visível cria significações de um mundo, 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).

No acontecimento teatral o pensamento 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 instituída, mas o mundo do silêncio, do qual a fala é gesto e sua significação é um mundo.

Entendemos que refletir sobre a sensibilidade estética no acontecimento teatral, a partir da fenomenologia é uma forma de reaprender a ver o mundo, que nos oferece possibilidades de conhecimentos novos, nas quais pensar não é possuir objetos de pensamento, mas sim refletir sobre o irrefletido, sendo, pois uma relação de aprendizagem. Essa aprendizagem do corpo no mundo nos parece um conhecimento sensível do corpo cênico, seja do ator, ou do espectador.

Corpo esse que é estesiológico, que é animal de percepções, gestos, no qual sua experiência vivida e o momento presente significam na mimese corpórea do acontecimento teatral. 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. Desta forma, o sentido do gesto não é dado, é criado por um ato de significação do espectador.

Para Nóbrega (2010) a estesia do corpo “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). É assim que compreendemos a estesia do corpo como conhecimento sensível no acontecimento teatral, uma experiência que não distingue a história, do desejo, dos afetos, das relações e da sensação, na qual a comunicação realiza-se por múltiplas significações dos corpos e dos gestos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIDEROT, Denis. **Paradoxo do comediante**. In: Os pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005.
- MERLEAU-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.
- _____. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A Natureza**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.