

CARVALHO, Nadiana. Breve análise da experiência estética do espetáculo teatral. Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina; Pós-Graduanda; professor orientador Edécio Mostaço.

RESUMO

O presente estudo propõe investigar a estética teatral, considerando seus aspectos de criação e recepção, instigando uma reflexão sobre um possível diálogo criativo entre fazedores (artista) e receptores (espectador).

Palavras-Chave: Estética Teatral; Criação; Recepção.

ABSTRACT

The present study aimed to investigate the theatrical aesthetic, considering aspects of creation and reception, instigating a reflection on a possible creative dialogue between makers (artist) and receivers (spectator).

Keywords: Theatrical aesthetics; creation; Reception.

Experiência estética

Do grego *aesthesis* a estética trata dos diversos fenômenos vinculados a dimensão da sensibilidade, compreendendo a reação do homem aos estímulos externos e internos do corpo assimilados pelos sentidos. Segundo os filósofos empiristas, todo conhecimento advém da experiência sensível, uma vez que as idéias se originam a partir de impressões advindas da experiência sensível. Pois bem, a experiência se torna assim, o substrato primeiro para que a relação estética aconteça. Jorge Larrosa apresenta a experiência como sendo “aquilo que nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos transforma” (LARROSA, 2002, pág.21). Sendo assim, a aplicabilidade da experiência no cotidiano se transforma em conhecimento adquirido, mas na arte esta experiência não possui, a priori, uma finalidade prática ou intelectual, pois ela sugere ao sujeito não um universo cognitivo a ser decifrado, mas antes um universo a ser sentido. As sensações se caracterizam neste sentido como auto-suficientes pelo gozo em si, tornando-se um prazer desinteressado, uma experiência que segundo Merleau-Ponty “nos abre para aquilo que não somos” (2005, p. 156), colocando-nos em contato

com a alteridade e com o novo, que “exige de nós criação para dele termos experiência” (p. 187); ou seja, proporciona aos sujeitos expandir sua percepção da realidade, e daí reside o prazer estético.

Pois bem, o sujeito que experiência a arte não está fazendo acontecer a experiência, mas antes permitindo que a experiência se faça em si. Portanto, o objeto de arte é o interlocutor da relação entre o sujeito artista e o sujeito receptor, nele o artista imprime suas intenções e por ele o espectador experiência suas emoções. Trata-se a priori de compreender a dialética do objeto de arte na sua conformação entre forma e conteúdo, cuja forma refere-se aos aspectos materiais e o conteúdo do objeto à sua imaterialidade. Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) afirma que a estética material não é suficiente para fundamentar a forma artística. Este pensamento expande um olhar sobre a emoção contida na ordenação exterior da obra, a qual ele denomina tensão emocional e volutiva da forma, “capaz de exprimir uma relação axiológica qualquer, do autor e espectador, com algo além do material (1993, pág.19). A legitimidade da arte se afirmaria assim, pra além do caráter material e conceitual do objeto - como a música, por exemplo, que é desprovida de determinação objetiva e de diferenciação cognitiva, mas possui conteúdo.

De modo geral, deve se distinguir rigorosamente o conteúdo, momento indispensável no objeto artístico, e a diferenciação cognitiva objetiva, momento não indispensável nele; estar livre da determinação do conceito absolutamente não equivale a estar livre do conteúdo. (pág. 21)

Por conseguinte, forma e conteúdo apresentam-se como dois aspectos de uma só expressão e significado, constituindo a intencionalidade do objeto. Objetos de arte são, fundamentalmente, objetos intencionais e é na intenção que emerge a imaterialidade subjetiva da obra, e com isso sua qualidade de fruição, percepção e afetação. Marvin Carlson² fala deste aspecto estético dizendo que perceber é diferente de afetar, a questão seria “Como determinada percepção produz algum efeito em você?(...)Os afetos conectam as formas às emoções”¹.

¹ Palestra concedida ao Colóquio “Pensar a Cena Contemporânea” no dia 2 de Julho de 2013 no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Possíveis ligames entre Criação e recepção: Dialogismo, Interatividade, Intertextualidade e Imaginação

Sabe-se que a obra de arte é ineficaz sem o público, ela se constitui enquanto intenção que pressupõe necessariamente uma fruição para que dela emane seu próprio princípio de existência. Para melhor compreender a dialética desta comunicação, tomemos o estudo da lingüística realizado por Bakhtin, o qual atribui o conceito de *Dialogismo* a esta interação entre o sujeito enunciator e o sujeito enunciatário. Considera-se que esta relação ocorre entre sujeitos sociais que estão imersos em determinada cultura e que por isso torna possível a interação por meio do discurso: “Todo signo resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação (...)” (1979). Ao perceber um objeto, o sujeito lhe atribui um significado que lhe foi conformado culturalmente, e por meio do *dialogismo* que esta operação da cultura torna-se consciente.

A experiência estética artística se conforma na dicotomia da relação social e individual, comportam tanto a relação simbólica pré-definida culturalmente quanto atos criativos que subvertem esse sistema. Quanto a isso, exige do espectador uma atividade não só intelectual mas, sobretudo, criativa. O objeto se revela no ato participativo do espectador, desestabilizando a intenção do artista enquanto ato rígido para submetê-lo também a intenção do receptor. Para isso, algumas hipóteses são possíveis de supor partindo prioritariamente desta abertura estética com que a obra permite à interatividade com o espectador. Bakhtin fala da condição de obras inacabadas que permitem e ainda requerem que sejam prosseguidas, e podem ser preenchidas pelo caráter da *intertextualidade*. Por intertextualidade compreende-se a introdução de um novo modo de leitura que desestabiliza a linearidade do texto ou do diálogo. Desta forma, é possível conceber a obra artística em processo de formação por meio das interferências, interpretações diferenciadas e atos criativos que admitem o espectador como co-criador, uma vez que ele se torna participante ativo na construção do sentido da obra.

Outro fator que possibilita deduzir a participação ativa do espectador reside no seu ato imaginativo, uma percepção estética é uma percepção criativa porque é mediada também pela imaginação. A imaginação possibilita compor com o sensível um sentido novo e desta fonte intangível podemos dizer que tanto artista quanto receptor usufrui de forma criativa, criando ou percebendo o objeto de arte. Talvez resida daí o forte vínculo que une a criação e a recepção fazendo da experiência uma relação de comunicação entre imaginários de dois sujeitos. O artista nos revela assim seu universo, através da transcrição imagética de um pensamento emocionalmente percebido do mundo - regida, pois, pela dinâmica da revelação. Materializado este extrato imaginativo no objeto, este se revela sendo moldado por mais um extrato imaginativo, o ato da percepção criativa do receptor. Neste sentido, a imaginação representa uma grande potência de significado para o objeto artístico, ela é um extrato criativo e lúdico: dá forma a coisas que não existiam antes, nem existiriam sem a atividade artística e amplia o sentido do objeto, na medida em que este se esgota de significados, quando exprime algo inexprimível pelas palavras.

Experiência estética do espetáculo teatral

O teatro é uma linguagem artística a qual predomina as relações visuais, verbais e sonoras. Nele estão presentes vários elementos estéticos que dialogam entre si e produzem estruturas simbólicas diversas, desde significações lingüísticas a não lingüísticas. Consideramos como elementos do espetáculo: ator, espaço, texto, cenário, luz, som, figurino, maquiagem, acessórios. Torna-se relevante ressaltar que embora não se possa negar o teatro como sendo um conjunto de signos, estes não se tratam necessariamente de estruturas rígidas, mas ao contrário, possuem o que Jindrich Honzl chama de *Mobilidade do signo teatral*, ou seja, trata-se da “transformabilidade do signo teatral que passa de um material a outro com uma liberdade não encontrada em nenhuma outra arte” (1977, p.140). Os vários elementos se inter-relacionam de forma a colaborar uns com os outros, acrescentando, sobrepondo ou subvertendo os signos e significados primários dos objetos dados, que juntos compõem na íntegra o valor material da obra.

Toda esta estrutura material, que constitui a forma do espetáculo designa-se *Teatralidade*.

Por teatralidade é possível entender o que ostenta a enunciação teatral, numa constância de conteúdos concretos e subjetivos responsáveis por guiar os efeitos perceptivos no espectador. Segundo Feral seria a “identificação (quando ela foi querida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um espaço outro que o cotidiano, um espaço que cria o olhar do espectador” (1988,p.6).

É importante notar, que diante da complexidade semiótica do espetáculo, a percepção do espectador se torna também de caráter múltiplo, estando sujeito a infinita possibilidade de interpretações, associações e fruições e é por este motivo que a semiologia não é suficiente para contemplar os estudos da estética do espetáculo, pois a arte da cena envolve inúmeras relações de afeto que transcende seus aspectos racionais. Assim, a teatralidade compõe um conjunto de significantes que na sua totalidade fomentam o conteúdo abstrato, imaterial, criativo, artístico do espetáculo.

É possível deduzir que o substrato material da experiência estética do espetáculo reside na ação cênica. É na ação que o artista atua imprimindo sua ideologia artística e é pela ação que o espectador experiência mundos internos possíveis. Como se trata de uma dinâmica de ações que atuam com diferentes intenções ao longo do tempo, outra característica singular reside na sua percepção inconstante, ou seja, da capacidade de provocações súbitas e imprevistas, da mobilidade de sensações diversas. O tempo é um elemento vital nesta experiência tornando-a irreprodutível, irrecuperável e, portanto, efêmera. Pois bem, a partir destas conformações materiais do teatro se pode definir também como se propagam as relações dialógicas entre os sujeitos, a linguagem do espetáculo e, portanto, as possíveis características imateriais que podem insurgir.

A natureza das representações dramáticas do homem tem origem nos rituais religiosos sagrados e é dos rituais que o teatro herdou seu princípio imaterial fundamental: o jogo lúdico. Nos ritos religiosos o jogo lúdico ocorre pelo anseio de alcançar determinado estado espiritual de purificação, no

espetáculo dramático o jogo lúdico opera pelos desejos de expressar por parte do sujeito criador e o desejo de experienciar por parte do espectador. Segundo Marvin Carlson “o espectador está pedindo uma experiência, ele vai (ao teatro) pela imersão pensando na experiência pessoal” (Julho de 2013). É no rito também que se observam as origens do caráter coletivo, social e cultural do teatro. Trata-se de uma experiência que ocorre simultaneamente numa dimensão individual e coletiva.

Pois bem, a partir das estruturações dramáticas do espetáculo, a linguagem cênica operou desde princípios da imitação até alcançar as concepções da expressão. Acreditava-se que o prazer estético da arte residiria no conhecimento adquirido ao reviver a realidade imitada. Entretanto, a partir das revoluções científicas dos séculos XVII e XVIII, as teorias da imitação foram pouco a pouco sendo substituídas pelas da expressão. A expressão tem como princípio a relação entre duas mentes, a do artista e a do espectador, e ela possibilita conferir forma e conteúdo às idéias e sentimentos, caracterizando-se pela faculdade de não só produzir imagens imitativas, por exemplo, mas de abstrai-las transcendendo seu instinto puro. Tais princípios em concomitância com as mudanças provenientes das revoluções científicas e tecnológicas atuam historicamente nas transformações estéticas do teatro, não coincidentemente junto à origem da função do encenador no final do séc XIX.

Percebe-se, pois, que cada um desses encenadores propôs uma linguagem teatral peculiar, importando com o conteúdo a ser apresentado e atribuindo uma ideologia acerca da relação com o espectador; propostas que, sem dúvida, revolucionaram os modos de se pensar a estética teatral, desde então. Seguem alguns exemplos: o encenador C. Stanislávski (1863 – 1938) pretendia que o espectador se identificasse psicologicamente com a personagem; V. Meyerhold (1874-1940) foi o primeiro a conceber a cena sob a forte estética da teatralidade, rompendo com o ilusionismo; B. Brecht (1898 – 1956) e A. Artaud (1896 – 1948) recusam o teatro somente como diversão e entretenimento, mas enquanto Brecht invoca a participação intelectual e a reflexão política e social dos seus espectadores, Artaud ao contrário, é contra a intelectualização do teatro e o espectador é convidado a sentir, sobretudo; o

que o aproxima de J. Grotowski (1933 – 1999) que com a estética do teatro pobre busca a essência do teatro, focando a cena na relação - no encontro entre ator e espectador.

Atualmente, o espetáculo se configura pelo jogo entre seus participantes, na relação direta ou indireta, mas sempre participativa dos seus jogadores. Desta forma, a relação humana se torna a principal característica estética do espetáculo, pois se baseia no caráter ontológico de presença e relação substancial dos homens com o mundo.

Considerações finais

Mais do que nunca parece necessário refletir sobre o aspecto da recepção no teatro e, além disso, pensar a recepção operando sobre a criação. Marvin Carlson (Julho de 2013) fala do teatro como esta constante relação com o outro, “o teatro é sempre sobre alteridade, a relação com o outro (...) a questão é como você (artista) se conecta com o outro?”. O receptor ainda está em busca do prazer estético, e a o artista deve lhe convidar a este prazer, possível de modos não mais convencionais.

Referências Bibliográficas:

- BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética. Unesp, SP, 1993.
- HONZL, Jindrich. A mobilidade do signo Teatral. Texto extraído da obra O signo teatral, 1977.
- LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber as experiência. Unicamp. Revista Brasileira de Educação nº 19, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. A Literatura e o Leitor. Paz e Terra, SP, 2002.
- MERLEAU-PONTY. Fenomenologia da percepção. Martins Fontes, SP, 2006.
- MERLEAU-PONTY. O visível e o invisível. Perspectiva, SP, 2005.
- PAVIS, Patrice. A encenação Contemporânea. Perspectiva, SP, 2010.
- SARTRE, JEAN-PAUL. *A imaginação*. L&m Pocket, PA, 2008.
- SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno. Cosac & Naify, SP, 2001.