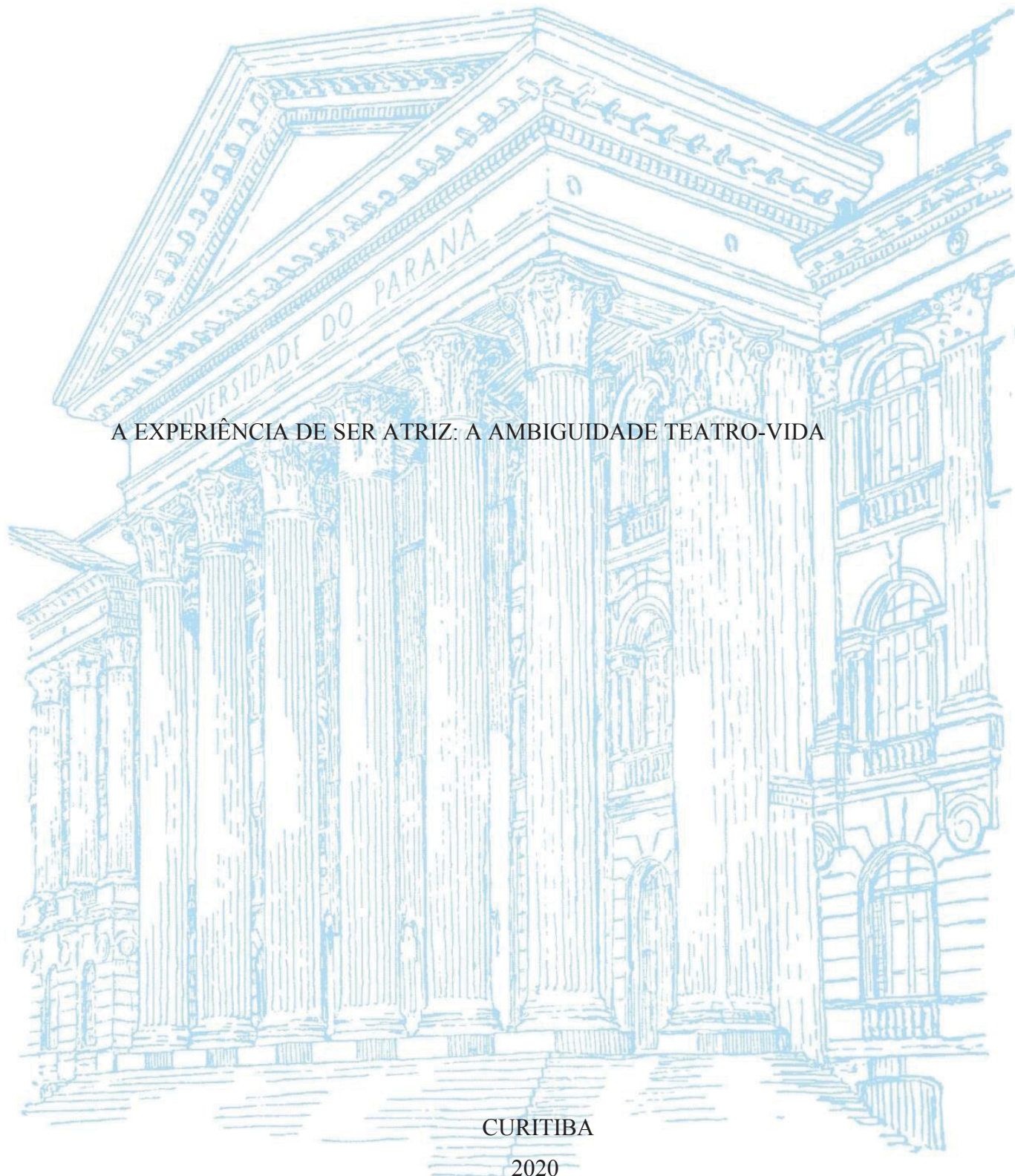


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JENIFER CORTES DEMETERCO GEROMINI



A EXPERIÊNCIA DE SER ATRIZ: A AMBIGUIDADE TEATRO-VIDA

CURITIBA

2020

JENIFER CORTES DEMETERCO GEROMINI

A EXPERIÊNCIA DE SER ATRIZ: A AMBIGUIDADE TEATRO-VIDA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Psicologia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Joanneliese de Lucas Freitas

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Geromini, Jenifer Cortes Demeterco

A experiência de ser atriz : a ambiguidade teatro-vida. / Jenifer Cortes Demeterco Geromini. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Joanneliese de Lucas Freitas

1. Fenomenologia e arte. 2. Estética – Aspectos psicológicos. 3. Teatro – Atrizes. 4. Corpo Humano (Psicologia). I. Freitas, Joanneliese de Lucas, 1972-. II. Título.

CDD – 142.7



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PSICOLOGIA -
40001016067P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em PSICOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **JENIFER CORTES DEMETERCO GEROMINI** intitulada: **A experiência de ser atriz: a ambiguidade teatro-vida**, sob orientação da Profa. Dra. JOANNELIESE DE LUCAS FREITAS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 14 de Abril de 2020.

Assinatura Eletrônica

14/04/2020 17:35:46.0

JOANNELIESE DE LUCAS FREITAS

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

20/04/2020 15:47:01.0

MARCIO LUIZ FERNANDES

Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

15/04/2020 08:22:52.0

MÔNICA BOTELHO ALVIM

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO)

*A toda essa gente de teatro,
em especial ao ator e às atrizes que cederam
suas vozes, narrando experiências da vida e
da arte para que este trabalho fosse possível.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, prof. Dra. Joanneliese de Lucas Freitas, pela parceria na caminhada, pela constante provocação à reflexão e à autoria, pelo respeito à minha trajetória.

Aos membros da banca, prof. Dra. Mônica Botelho Alvim e prof. Dr. Pe. Márcio Luiz Fernandes, pelas ricas observações e contribuições.

À querida amiga Dafne Assis e ao querido amigo Christopher Jonathan, pelo apoio e efetivas contribuições nas horas de conversas sobre psicologia, filosofia e fenomenologia. Vocês também estão neste trabalho.

Ao querido estudante da graduação (agora colega de profissão), José Nadal, por dividir comigo o desafio do olhar fenomenológico e hermenêutico para as experiências e por emprestar sua sensibilidade e criatividade para a feitura desta pesquisa.

Ao Helio de Aquino, por estar ao meu lado nestes dois anos, na amizade e no teatro, possibilitando que eu também experienciasse o tema da minha pesquisa. Pela paciência, compreensão e companheirismo.

Ao amigo, companheiro de turma, Matheo Bernardino, que tanto dividiu e tanto me ensinou.

À amiga e aos amigos que a psicologia e o grupo do mestrado me trouxeram, Luiza Sionek, Luís Michel, Luciano Palheta e Eric Aquino, porque ninguém soltou a mão de ninguém.

Aos meus amigos da fenomenologia desde o princípio, Roberta Vasconcelos Leite e Yuri Elias Gaspar por, mesmo sem saberem, me incentivarem a seguir no momento mais difícil e me lembrarem por que cheguei até aqui.

À coordenação do PPG de Psicologia, especialmente na figura da prof. Dra. Alessandra Sant'Anna Bianchi, que não mede esforços para que tudo aconteça, me ajudou a dar o pontapé inicial para adentrar o mundo da pesquisa e me mostrou que isso era possível, que eu podia acreditar em mim. Serei eternamente grata.

Ao apoio recebido sob concessão de bolsa, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao meu irmão, Xande, por toda a força e presença, à revelia da distância.

Aos meus três amores, aqueles sem os quais o trabalho desta mãe pesquisadora não seria possível: ao Flávio (marido e papai), incansável na parceria e no incentivo; à minha mãe (vovó) e ao meu pai (vovô). Vocês foram minha rede de suporte e meu colo, investiram seu

amor e seu tempo para a realização de um sonho que era meu. Não há palavras capazes de abarcar tanta gratidão.

Às minhas pequenas borboletas, Beatriz e Carolina, por me lembrarem todo o tempo como é bela a delicadeza e o colorido do voo – frescor da infância. A vida é arte!

[...] acomoda o gesto à palavra e a palavra ao gesto, tendo sempre em mira não ultrapassar a modéstia da natureza, porque o exagero é contrário aos propósitos da representação, cuja finalidade sempre foi, e continuará sendo, como que apresentar o espelho à natureza, mostrar à virtude suas próprias feições, à ignomínia sua imagem e ao corpo e idade do tempo a impressão de sua forma.

(William Shakespeare, Hamlet)

RESUMO

A arte, experiência fundamentalmente humana, segue gerando discussões e promovendo debates ao longo de toda a história. A psicologia e a filosofia, por tratarem do humano, também se voltam a esse problema. No campo filosófico, a fenomenologia francesa de Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne, ao compreender a arte como forma de expressão e a criação artística como modo de o existente responder ao mundo que se apresenta, subsidia a psicologia a pensar a experiência estética, o lugar do artista no mundo e o papel da própria arte. À psicologia que se propõe a fundamentar-se na fenomenologia, resta imprescindível considerar que a expressão e a resposta que o artista dá por meio de sua criação germinam sempre no corpo. Destaca-se, ainda, que em algumas artes o fazer artístico se dá literalmente no próprio corpo: esse é o caso do teatro. Situado, pois, na fronteira entre os três saberes – artísticos, filosóficos e psicológicos – este estudo se propôs a compreender a experiência de ser atriz de teatro, averiguar como a atividade artística expressa seu modo de ser no mundo, além de investigar qual é, para a atriz, a função de sua arte perante o mundo e quais são as relações entre o fazer artístico e o sentido da própria vida. O caminho para chegar a esses objetivos se deu por meio de uma pesquisa qualitativa, sob uma perspectiva fenomenológico-hermenêutica, tal qual sugerida por van Manen. Para isso, foi realizado um estudo de caso referente à descrição da experiência de uma atriz, obtida por meio de entrevista aberta cuja pergunta disparadora foi “como é, para você, ser atriz?”. A partir dos dados coletados e no curso da análise dos resultados, que tomou como base a fenomenologia de Merleau-Ponty e de Mikel Dufrenne, emergiram três temas relacionados à experiência. Dois deles dividiram-se em subtemas, quais sejam: 1. ser atriz como condição de ser, 1.1. ser atriz como ser teatro, 1.2. ser atriz como destino, liberdade e situação; 2. ser atriz como potência expressiva, 2.1. corpo como potência expressiva, 2.2. ser atriz como modo de ser no mundo, marca de estilo; 3. (não) ser atriz fora do teatro – conflito teatro e vida real. Concluiu-se que ser atriz de teatro é viver um entrelaçamento fundamental entre a vida e a profissão, de forma que ser atriz se mostrou como sentido e modo de existir no mundo. A especificidade desse fazer diz respeito ao fato de que o próprio corpo é também ferramenta, lugar em que a própria arte acontece e meio pelo qual ela é possível. Como a existência só se dá por meio do corpo, experimentar a vida sendo atriz é indissociável de desdobrar o próprio ser no mundo como existente.

Palavras-chave: Arte. Fenomenologia. Ser artista. Experiência estética.

ABSTRACT

Art, a fundamentally human experience, continues to generate discussions and promote debates throughout history. Psychology and philosophy, for dealing with human issues, also address this problem. In the philosophical field, the French phenomenology of Merleau-Ponty and Mikel Dufrenne, which understands art as a form of expression and artistic creation as a way for an existing being to respond to the world that presents itself, leads psychology to think about the aesthetic experience, an artist's place in the world and the role of art itself. It remains essential to phenomenologically-based psychology to consider that the expression and response produced by the artist in her or his creation always germinate in the body. It is also noteworthy that in some arts, the artistic production takes place literally in the body itself: this is what happens in theater. Therefore, on the edge of three fields of knowledge - arts, philosophy and psychology - this study aimed to understand the experience of being a theater actress, to investigate how artistic activity expresses her way of being in the world, in addition to investigating the meaning, for the actress, the role of her art in the world and the relationships between artistic making and the meaning of life itself. The path used to reach these objectives was qualitative research, from a phenomenological-hermeneutic perspective, as suggested by van Manen. To this end, a case study was carried out regarding the description of an actress' experience, obtained through an open interview whose triggering question was "what is it like for you to be an actress?". From the data collected and during result analysis, which was based on the phenomenology of Merleau-Ponty and Mikel Dufrenne, three themes related to the experience emerged. Two of them were divided into sub-themes, namely: 1. being an actress as a condition of being, 1.1. being an actress as being a theater, 1.2. being an actress as a destination, freedom and situation; 2. being an actress as an expressive power, 2.1. the body as an expressive power, 2.2. being an actress as a way of being in the world, a lifestyle brand; 3. (not) being an actress outside the theater - conflict between theater and real life. It was concluded that being a theater actress leads to a fundamental intertwining between life and profession; therefore, being an actress proved to be a meaning and a way of existing in the world. The specificity of this action is related to the fact that the body itself also becomes a tool, a place where art itself happens and the means that enables it. As existence only occurs through the body, experiencing life as an actress is inseparable from unfolding one's own being in the world as an existing being entity.

Keywords: Art. Phenomenology. Be an artist. Aesthetic experience.

LISTA DE SÍMBOLOS

/	truncamento
letra maiúscula	entonação enfática
:::	prolongamento de vogal ou consoante
-	silabação
(())	comentários descritivos da transcritora
...	pausa
[falas simultâneas
[...]	omissão ou supressão de trechos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A FIGURA DO ARTISTA SOB O PRISMA DA FENOMENOLOGIA MERLEAU-PONTYANA	24
1.1 CÉZANNE E A PERCEPÇÃO: ARTE E PINTURA COMO ATIVIDADE DO CORPO EXPRESSIVO	25
1.2 A EXPRESSIVIDADE ARTÍSTICA COMO EXERCÍCIO DE LIBERDADE	34
1.3 QUE É, POIS, O ARTISTA?	38
2 MANUSCRITO: UMA REFLEXÃO SOBRE O ARTISTA DE TEATRO A PARTIR DA FENOMENOLOGIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	42
2.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM MIKEL DUFRENNE	45
2.2 O CAMINHO PARA A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: PRESENÇA, REPRESENTAÇÃO E SENTIMENTO	51
2.3 DO TRABALHO DO ARTISTA À ESPECIFICIDADE DO TEATRO	56
2.4 UMA BREVE PONTUAÇÃO SOBRE O CAMINHO PERCORRIDO: A RELEVÂNCIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO BASE PARA A REFLEXÃO	59
3 MÉTODO	62
3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	64
3.2 A PARTICIPANTE: APROXIMANDO-SE DE TITÂNIA	72
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO	73
4.1 UMA ANEDOTA PARA TITÂNIA	73
4.2 O ENCONTRO COM TITÂNIA	73
4.3 TEMAS CENTRAIS - ESBOÇANDO SIGNIFICAÇÕES	74
4.4 SER ATRIZ: UMA COMPREENSÃO POSSÍVEL	99
CONCLUSÕES	100
REFERÊNCIAS	104
ANEXO I: MENSAGEM DE RECEBIMENTO DE MANUSCRITO SUBMETIDO	110
ANEXO II: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	111

INTRODUÇÃO

De que modo o mundo comoveu Picasso para que ele pintasse a sua *Guernica*? Que foi que provocou a *performer* Marina Abramovich a criar sua atuação mais famosa, apenas se fazendo presente, assentada em sua cadeira?¹ E que fascínio levou milhares de pessoas a fazerem filas para performar com ela no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque? O que mobilizou corporalmente Pina Bausch a conceber suas danças tão sensíveis, que seguem repercutindo nos corpos de quem a assiste? E o que desafiou Nelson Rodrigues a fazer viverem no palco do teatro seus personagens vulgares e imorais, que não deixam nunca de causar impacto nos espectadores? Que encanto é esse que leva o artista a se expressar por meio da obra de arte, o que permite que a ela tenhamos acesso, como contempladores? Esses são questionamentos antigos e recorrentes, especialmente por conta da já reconhecida atuação e repercussão da arte na sociedade, mas que me tocam pessoalmente de um modo muito profundo.

Minha memória infantil dos aromas do Teatro Guaíra ainda é muito viva. Também lembro as escadas, os corredores com seus artistas que iam e vinham, a música no ensaio da orquestra e o tapete vermelho do hall... O mistério que rondava o grande guarda-roupas de figurinos, que contemplavam desde as mais suaves princesas e cisnes até o mais malvado de todos os vilões. A sala de ensaios do Ballet Teatro Guaíra era um sonho, com suas barras de madeira e suas janelinhas que davam para a rua Tibagi, no coração de Curitiba. Lembro-me de preparar cuidadosamente o meu coque antes de cada apresentação e dos meus olhos nos espelhos mágicos dos camarins. Ali, meu coração já estava em sobressalto, o que se acentuava nas coxias, enquanto me preparava para entrar. Mas no palco (ah, o palco!), eu era

¹ Em 2010, a *performer* Marina Abramovich fez uma intervenção histórica no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a qual intitulou *A artista está presente*. “...ela ficou sentada por sete horas e meia, seis vezes por semana, durante três meses. O visitante pegava uma senha para estar diante dela. Praticamente imóvel, Marina fitava profundamente o estranho. A troca de emoções, apenas pelo olhar, contagiava quem passava por perto, em momentos únicos captados intimamente pelas câmeras.” (<https://vejasp.abril.com.br/atracao/marina-abramovi-artista-presente/>)

completamente aquecida pelas luzes coloridas e pela sensação apoteótica de poder me expressar por meio do meu corpo e da minha dança. Foi assim que germinou a minha paixão pela arte.

Durante minha infância e adolescência, frequentei aulas e apresentações de ballet bastante rigorosas. Quando a dança me faltou, vivi um sofrimento que, à época, não compreendia. Dali, segui para o mundo do estudo das letras e da literatura, e então era esta que me fascinava. Mergulhava verdadeiramente nas histórias com seus personagens, vivendo com eles, e podia experimentar aquela mesma sensação que vivia no palco. Recordo-me de como achei maravilhosa a leitura da *Iliada*, de Homero, e do modo como aquilo, que era ao mesmo tempo tão antigo e tão recente e verdadeiro, tocou-me profundamente, abriu-me para tantas questões a respeito do mundo e do humano.

Mais tarde, levei-me e fui levada à psicologia, onde encontrei na fenomenologia, de algum modo, a mesma paixão dos palcos e da literatura: parecia-me que, usando essa lente para ler o mundo, as coisas faziam sentido para mim. Quase concomitantemente experimentei, também, o teatro. Hoje entendo que, assim como a fenomenologia, a dança, a literatura e o teatro buscam voltar seus olhos às coisas mesmas, tal como se mostram a nós, na tentativa de colher o gérmen da primeira fagulha do nosso contato com o mundo, da nossa humanidade (tudo isso tão maravilhosamente descrito por Maurice Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne). Mas, para além, a arte quer também mostrar isso ao mundo.

É desse lugar que surgem os meus questionamentos e esta pesquisa, com o intuito de compreender como é a experiência de ser artista, especialmente no momento atual, em que se tem buscado silenciar a arte, retomá-la como subversiva, perigosa, tempo em que muitos artistas têm sido atacados pelo seu fazer e seu posicionamento social e político. O interesse em fazer o recorte para os artistas de teatro nasce não só da minha própria experiência enquanto tal, mas principalmente da convivência com alguns deles, os quais lutam para manter viva a sua arte,

para mostrar ao público livremente o que acreditam que é necessário ser mostrado e para manter os seus espaços culturais independentes.

O teatro, fazendo uma necessária retrospectiva de sua história para poder melhor compreender seu lugar na contemporaneidade, diz-se que nasceu no momento em que o homem primitivo começou a imitar, representar um outro – fosse ele uma divindade ou um animal a ser caçado -, o que estava intimamente ligado à ideia de ritual mágico ou religioso. Ao longo do tempo, foi ganhando outras conotações; à medida que a sociedade se transformava, o teatro se transformava junto dela (Peixoto, 1995). Num salto para o período do Renascimento, conta-se que artistas e charlatães, nômades miseráveis que eram, viajavam e se apresentavam juntos. À plateia, ofereciam uma poção mágica ou um medicamento e, posteriormente, uma comédia – esta que já contemplava um conhecimento técnico para ser realizada; o teatro, pois, não sustentava a si mesmo (Beti Rabetti, 1997). A partir do século XVI, segundo Rabetti (1997), começam a surgir as companhias de Comédia Dell’Arte, na Itália, apresentando ao mundo a bufonaria e as máscaras e começando a adequar-se à sociedade de mercado por meio da profissionalização e desenvolvimento técnico dos atores, além da produção em série de espetáculos adaptáveis. Nesse ponto, inicia-se, ainda de forma incipiente, a transformação do teatro em mercadoria, em algo que poderia ser vendido. É com as monarquias que principia a autorização e o financiamento de grandes companhias da história moderna e é também nesse momento que elas passam a ter sedes estáveis. Foi esse o caminho que abriu a possibilidade de um teatro tutelado pelo Estado e a geração de atores que passaram a ser funcionários em sua função (Rabetti, 1997). É desse período, pois, a ideia de companhias como corpos mais permanentes.

Ao momento que mais nos interessa para este estudo, já na Era Industrial, o teatro, tal como as outras artes, sofreu as influências da reprodução em massa. Walter Benjamin (1955/1994) destacou, em seu texto de 1955, que num tempo dominado pela reprodutibilidade

técnica, em que a arte se transformou em um produto de mercado e em que se tem sobre ela o interesse de poder reproduzi-la e torná-la acessível à massa, a arte dramática enfrenta uma crise importante. Ao contrário do cinema e da fotografia, emergentes no fim do século XIX e início do XX, cujo processo de produção é mais rápido, mais passível de ser controlado e, por isso, de buscar a perfeição na representação de suas formas, o processo de criação no teatro é mais moroso (Benjamin, 1955/1994). Desse modo, pouco atraente do ponto de vista econômico, o teatro passou a concorrer com mídias muito mais eficazes quando se trata de atingir e agradar grandes plateias. O tempo necessário ao fazer teatral, seus longos processos de maturação e a não reprodutibilidade do evento cênico podem soar algo anacrônicos numa época de aceleração do fabricar e do consumir, de investimento nas seduções tecnológicas de forte impacto sensorial. Nesse sentido, o teatro guarda algo de extemporâneo em relação à atualidade (Quilici, 2010, p. 66).

Diante dessa realidade, artistas precisam se reinventar e reinventar a sua própria arte para mantê-la viva. Atores e atrizes deixam de ser apenas intérpretes e passam a atuar, também, como diretores e produtores, assumindo outras variadas funções concernentes ao exercício do teatro; nasce o “ator empresário de espetáculo” (Duvignaud, 1972, p. 169).

Atualmente, diante das demandas do mercado consumidor e de valores que não faziam parte do universo teatral em outras épocas, os grupos de teatro precisam lidar com novos elementos e se envolvem, para além dos campos da cultura e da arte, com a economia, as políticas públicas e o mercado. Nesse sentido, Flávia Janiaski (2008) aponta o que vive o produtor cultural criativo, que não tem em vistas, ou como prioridade, o comércio de sua arte: “o dilema deste novo produtor está definido pelo fato de que ele sabe que ignorar as leis de mercado é levar sua produção criativa ao fracasso, mas vender seu processo criativo ao mercado é destruir sua arte” (p. 72-73). É nesses meandros que se encontra o movimento de teatro de grupo, formado por artistas que buscam seus modos próprios de resistir a uma lógica,

característica do atual sistema capitalista, que reifica a cultura e a transforma, inclusive, em um poderoso aparelho ideológico (Janiaski, 2008).

No Brasil, esse movimento ganhou força a partir de 1985, estabelecendo-se como um teatro independente das grandes corporações, em que pequenos agrupamentos de artistas passaram a propor circuitos alternativos. A expressão teatro de grupo “tanto designa um modo diferente de se produzir teatro quanto sugere um tipo distinto de escolhas artísticas, políticas, estéticas e temáticas, se referindo ainda a uma dinâmica nova de agregação de agentes criativos” (Torres, 2018, p.22). Espaço de produção e de resistência cultural, o grupo é parte de um teatro considerado *menor*, que opera na contramão do teatro de formato industrial e atua como agente de transformação. Muitas vezes, seus projetos não sobrevivem a longos prazos, devido às dificuldades para financiá-los. Consequentemente, os artistas que atuam nesse segmento, não raro, precisam realizar outras atividades remuneratórias não atinentes ao palco (Carreira, 2018).

Nesses grupos, busca-se uma relação de horizontalidade entre seus membros (Torres, 2018), corroborando a colocação de Duvignaud (1972) de que, contemporaneamente, o ator ou a atriz não são apenas intérpretes, mas exercem também outras atividades concernentes ao teatro, como a produção e a direção. Trata-se de “uma espécie de democratização na condução criativa da obra cênica” (Torres, 2018, p. 19). Nesse sentido, valoriza-se a ideia de coletividade e da ligação entre os artistas baseada “na relação afetiva, social, política e econômica de seus integrantes” (Janiaski, 2008, p. 70), de modo que é o próprio trabalho artístico e ideológico que sustenta o grupo. Dessa forma, por meio da pesquisa e da experimentação, o coletivo cria uma linguagem própria e original, que denota a sua marca. Trata-se de um trabalho de auto-gestão que, buscando manter-se fora do sistema comercial, almeja a liberdade de criação (Janiaski, 2008).

Composto por atrizes e atores, mulheres e homens individuais, mas profundamente ligados a seus coletivos, é por meio deles que essas manifestações são possíveis; o teatro só

pode acontecer com suas presenças e sem eles o teatro não existe. “Nisto consiste o mistério – *que um ser humano possa pensar e tratar a si próprio como matéria de sua arte*. Ao mesmo tempo agir e ser o que é manobrado. Homem natural e marionete”. Essa reflexão de Jacques Copeau (como citado em Fernanda Montenegro, 2019, p. 269), destacada pela atriz Fernanda Montenegro no epílogo de sua autobiografia, traduz a especificidade do trabalho do ator e da atriz de teatro: a arte se dá em seu próprio corpo, o próprio corpo transforma-se propositalmente em arte. A personagem só se realiza por meio de alguém que empresta a si mesmo para fazê-la viver. Nesse sentido, ao pontuar que cotidianamente somos o nosso movimento e o nosso corpo, condição de nossa própria existência, Duvignaud (1972) refere que a atriz e o ator precisam ser dois: si mesmo e seu personagem. Quando prepara a representação, necessita visualizar seu corpo – que é, então, personagem – numa situação, numa relação com outros e para um público: esse é o fundamento de sua criação. Desse modo, “o corpo não é mais um objeto [...], mas uma abertura, uma comunicação, ele é aquilo que faz a ficção existir durante toda a representação, como modo de participação coletiva” (Duvignaud, 1972, p. 214).

Detenhamo-nos num ponto necessário: ao incorporar uma personagem, ficaria a atriz ou o ator possuído de seu papel? Barthes (2007) diz tratar-se, isso, de um mito, que inclusive tem sérias consequências para o próprio artista. A principal delas, em nosso tempo, talvez seja a que diz respeito ao fato de que ele mantém o ator num estado de exclusão, de marginalidade social. Barthes (2007) anuncia que o ator está, diante dos espectadores, numa relação complementar, sendo “aquilo que eles não são, forma com eles um organismo social perfeitamente equilibrado. [...] O ator possuído fixa, de certa forma, aquilo que a sociedade e seus espectadores não quer, não ousa ser, ele representa e exorciza seus riscos” (Barthes, 2007, p. 220). Na sociedade pré-burguesa, essa exclusão social realmente ocorria de forma direta, já que os atores eram efetivamente excluídos, inclusive com perda de direitos. Nas atuais democracias, no entanto, recuperado aos atores e atrizes o lugar de cidadãos e cidadãs, atribui-

se a seu trabalho “o estatuto de uma ‘vocação’, de um sacerdócio de despersonalização” (Barthes, 2007, p. 220), o que recai na consideração de seu ofício como honroso, heroico, e, por isso, não haveria necessidade de ser bem remunerado, pois que o próprio fazer já é sua glória. Como se faz, então, para desmistificar?

Há que se compreender que esse ofício é trabalho, exercício, labuta. Duvignaud (1972) assinala que a composição de um personagem não diz respeito a algo abstrato, mas sim a algo que precisa ser corporificado por meio da realização de uma tarefa física. Trata-se de um fazer que exige aperfeiçoamento técnico constante, já que o próprio corpo é a ferramenta. Além disso, pressupõe um trabalho intelectual, “de inteligência e sensibilidade atentas à observação da vida social, ao entendimento das relações de produção e suas consequências no cotidiano social dos homens [...] Pois a matéria-prima de seu trabalho são os homens e a sociedade” (Peixoto, 1995, p. 34).

Ferracini (2003) discorre a respeito da necessidade de que o ator crie um corpo-em-estado-cênico, o que se dá, pois, por meio de um trabalho prático e técnico. Trata-se do corpo em estado de transbordamento, para além de como se mostra cotidianamente. Transmutado em outro, possibilita a conexão entre o artista e a plateia, faz germinar algo que acontece entre eles, “um jogo real de potência de vida e criação” (Ferracini, 2003, p. 130) – o personagem vive nessa intersecção e, nesse plano, o ator é e não é ele mesmo, tal qual assinalamos anteriormente pela via de Duvignaud (1972). É esse corpo-em-estado-cênico que é capaz de gerar o que Ferracini (2003) chamou de zona de turbulência, a qual se encontra entre o ator e o público, afeta o artista e é afetada por ele; uma zona de potência, “que nos lança em um momento maravilhoso, de constante movimento instável, momento que todos, ator e público se diluem em um ponto ‘entre’, virtual, não localizável, mas completamente real e a que todos chamamos simplesmente de Teatro” (Ferracini, 2003, p. 130).

A partir dessa compreensão, o teatro se apresenta como um espaço de troca, de reciprocidade. Para além do encontro dos atores e das atrizes entre si e com a plateia, há algo mais possibilitado pelo teatro, sob a figura dos artistas: a capacidade de uma obra agrupar, na plateia, indivíduos diversos que procuram, de alguma forma, relacionar-se com aquele espetáculo – o que acaba por reunir consciências separadas, individualidades, em comunidade (Duvignaud, 1972; Peixoto, 1995). Isso não se referiria, pois, a uma restituição ao homem de sua humanidade, por meio da arte? E se é o artista que vive e possibilita esse tipo de experiência, qual é o lugar que ele ocupa na rede social, e como compreende esse lugar na própria vida? A reflexão a respeito da arte e da atividade artística é imprescindível para pensar o fenômeno humano.

Com base nesses apontamentos e questionamentos, este estudo se prestou, por meio de uma pesquisa qualitativa e fenomenológica - baseada em um estudo de caso a partir de uma entrevista realizada com uma atriz de teatro -, a compreender a experiência de ser atriz de teatro; averiguar como a atividade artística da atriz expressa o seu modo de ser no mundo; investigar qual é, para ela, a função da sua arte perante o mundo e quais são as relações entre o fazer artístico e o sentido da própria vida. Buscando, pois, uma abordagem compreensiva do fenômeno, este trabalho se situa na interface da arte com a psicologia e a filosofia.

Abordar esse tema sob a perspectiva da fenomenologia é valioso e apropriado, especialmente ao considerar que tanto a fenomenologia como a arte nos convidam a olhar o mundo como novidade e a vislumbrar os fenômenos do modo como se apresentam a nós. Além disso, a postura fenomenológica, além de possibilitar, exige um esforço para que entremos em contato com a experiência tal como ela nasce, antes de ser pensada. Importa, nesse sentido, ater-se ao vivido como um caminho para a verdade, “isto é, para a formulação de conhecimentos e para as decisões que devemos tomar” (Amatuzzi, 1996, p. 5), e abrir espaço para que o fenômeno fale por si (Holanda, 2006). Trata-se de valorizar e retornar ao mundo da vida, mundo

das experiências pré-científicas e fonte do sentido dos conceitos científicos, os quais, se não se referirem a esse mundo, acabam por carecer de sentido (Zilles, 2002). Assim, no cuidado de considerar os fenômenos tal qual se mostram e de compreender o humano como um ser mergulhado no e em constante relação com o mundo, entendo que se propõe a ser um estudo valioso e profundo da experiência.

Para fundamentar este trabalho, empreguei reflexões presentes na fenomenologia francesa de Merleau-Ponty e de Mikel Dufrenne, já que ambos os autores se dedicaram a pensar a arte e a estética sob esse prisma. Por uma questão de rigor, decidi me ater, especialmente, a duas obras merleau-pontyanas, que são contemporâneas uma à outra e que, inseridas na fase inicial do filósofo, contêm importantes reflexões que fundamentam todo seu pensamento posterior: *A dúvida de Cézanne* (1945/1980a) e *Fenomenologia da percepção* (1945/2006). Em relação à Mikel Dufrenne, o estudo ficou circunscrito à sua *Fenomenologia de la experiencia estética* (1953/1982a, 1953/1982b). Essas escolhas, que me deram base para pensar, posteriormente, o caso sobre o qual me debrucei, estão em consonância com o que recomenda a metodologia fenomenológico-hermenêutica de van Manen (2003), a qual empreguei para o estudo da experiência. Isso porque van Manen (2003) sugere que, após realizada a aproximação e descrição do fenômeno, seja realizado um diálogo entre os resultados e outros estudos da fenomenologia. Julguei, então, que a obra merleau-pontyana e a dufrenniana, justamente por tratarem da arte e da estética, me permitiriam enveredar por um caminho mais consistente e profundo.

Esta pesquisa, portanto, está dividida em cinco capítulos. No capítulo um, que denomino *A figura do artista sob o prisma da fenomenologia merleau-pontyana*, busco, a partir da obra *A dúvida de Cézanne* (Merleau-Ponty, 1945/1980a), pensar a respeito da figura do artista. Reconheço que, embora não tenha sido este o objetivo de Merleau-Ponty ao escrevê-lo,

esse texto pode nos dar pistas para a reflexão. Para o diálogo, contemplo, também, a *Fenomenologia da percepção* (Merleau-Ponty, 1945/2006).

O segundo capítulo, por sua vez, traz uma reflexão mais direcionada a pensar o artista de teatro a partir da fenomenologia de Mikel Dufrenne, sendo intitulado *Uma reflexão sobre o artista de teatro a partir da fenomenologia da experiência estética*. Nesse tópico, abordo a experiência estética em Dufrenne, a descrição feita por ele do caminho que culmina nessa experiência e, a partir disso, nasce a reflexão acerca da especificidade que se apresenta na arte da atriz e do ator. Destaco que este capítulo se trata de um manuscrito, submetido à apreciação da Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies.

O método adotado para este estudo está descrito no terceiro capítulo. Como já mencionado, trata-se de uma pesquisa qualitativa e pautada no método fenomenológico, que emprega, como procedimento metodológico, o caminho fenomenológico-hermenêutico de van Manen (2003) para aproximação do fenômeno e tratamento dos dados. Busca-se, por meio dele, a descrição e a interpretação das estruturas essenciais da experiência vivida, para que se possa, assim, reconhecer o seu significado.

O capítulo quatro contempla *Resultados e discussão*. Nele, são descritos e interpretados os seguintes temas, suscitados na experiência da atriz entrevistada: *ser atriz como condição de ser; ser atriz como potência expressiva; e (não) ser atriz fora do teatro – conflito teatro x vida real*. À exceção do último, cada um dos temas se subdivide em outros dois. Neste tópico, estabeleço também o diálogo dos resultados com a literatura fenomenológica, especialmente de Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne, com a finalidade de que, por meio dessas interlocuções, pudéssemos chegar a uma compreensão da totalidade dessa experiência, objetivo principal desta pesquisa.

Por fim, as conclusões buscam trazer uma reflexão derradeira a respeito da pesquisa, pensar a pertinência do método adotado para os fins aos quais me propus, além de apontar as limitações deste trabalho e as implicações dos resultados na possibilidade de futuros estudos.

1 A FIGURA DO ARTISTA SOB O PRISMA DA FENOMENOLOGIA MERLEAU-PONTYANA

A arte, sua função, a capacidade que ela tem de influenciar a história e a sociedade desperta discussões e curiosidade ao longo do tempo. A psicologia e a filosofia, que voltam seus estudos ao ser humano, por consequência, referem-se a esse tema sob diferentes perspectivas. Na filosofia, base do pensamento psicológico, ao fazer o recorte para a fenomenologia francesa de Merleau-Ponty, este destaca a relação importante entre a arte moderna e a própria fenomenologia, visto que ambas valorizam o retorno ao mundo da percepção e tratam do contato com o mundo como vivência, e não como pensamento acerca desse mundo: “O artista moderno constrói um mundo, mas procura fazê-lo de forma que permaneça fiel aos fenômenos, aos objetos como de fato os percebemos, a partir do que construímos nossos significados mais sofisticados” (Matthews, 2011, p. 177).

Sob essa compreensão, foi debruçado sobre o ofício do pintor, especialmente a partir da obra de Paul Cézanne, que Merleau-Ponty fez reflexões importantes acerca da arte. Embora a pintura permeie muitos de seus textos, ela é particularmente abordada como tema em três obras: *A dúvida de Cézanne*, de 1945; *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, de 1952; e *O olho e o espírito*, de 1960. Uma importante observação a ser feita é que esses escritos percorrem todo o trajeto de sua filosofia, pois acompanham seu período inicial, intermediário e final, de modo que entre o primeiro e o terceiro texto o filósofo revê e desenvolve algumas reflexões anteriores (Gisele Batista Candido, 2007). O que se destaca em todos, entretanto, é o interesse de Merleau-Ponty em, versando a respeito da arte, tratar da capacidade que ela tem de mostrar sua própria expressividade (Müller, 2001) e compreender de que modo ela se apresenta e nos abre um mundo (Reinaldo Furlan & Annie Rozestraten, 2007).

Embora o fenomenólogo tenha escrito reflexões a respeito da arte de modo mais amplo, e não tenha sido seu objetivo tratar especificamente a respeito da experiência ou do

ofício do artista, a riqueza de suas obras pode nos dar pistas para pensá-la, o que é tão caro à realização deste trabalho de pesquisa. O texto *A dúvida de Cézanne* é o que melhor fundamenta esta reflexão, pois, nessa obra, para além da importante escrita sobre a percepção a partir da pintura, o filósofo medita a respeito das relações entre a vida e a obra do pintor e da criação artística como exercício de liberdade. O objetivo deste capítulo, portanto, é percorrer o primeiro texto em que Merleau-Ponty tematiza a pintura – *A dúvida de Cézanne* (Merleau-Ponty, 1945/1980a) - a fim de colher indícios/evidências que nos possibilitem tratar a respeito da figura do artista sob o prisma de sua fenomenologia, o que nos dará subsídio para pensar a análise experiencial que será realizada neste estudo. Para que essa proposta possa se efetivar de maneira consistente, é essencial o diálogo com *Fenomenologia da percepção* (Merleau-Ponty, 1945/2006), obra publicada contemporaneamente à *A dúvida de Cézanne*, pois ela permitirá ampliar e aprofundar aquilo que se apresenta no texto tematizado, além de ser ela que fundamenta toda a filosofia merleau-pontyana.

1.1 CÉZANNE E A PERCEPÇÃO: ARTE E PINTURA COMO ATIVIDADE DO CORPO EXPRESSIVO

Merleau-Ponty nos abre seu texto, *A dúvida de Cézanne*, com importantes reflexões acerca do modo de ser do artista. Escreve, sobre o pintor, que “a pintura foi seu mundo e sua maneira de existir” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 113). Em seguida, refere que Cézanne pintou em momentos delicados e cruciais de sua vida, como no dia da morte da mãe ou no momento em que estava sendo procurado como refratário (Merleau-Ponty, 1945/1980a). Seria sua arte um refúgio? Um outro mundo possível? A possibilidade de criar outro universo? Mesmo diante da dimensão que o fazer artístico tomava em sua vida, Cézanne se questionava a respeito de seu valor: “Envelhecendo, indaga se a novidade de sua pintura não provinha de

um distúrbio visual, se toda a sua vida não se fundamentou em um acidente do corpo” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 113). Duvidar de sua pintura era, pois, duvidar de si mesmo.

Essa dúvida brota de uma nascente que é o entrelaçamento entre ser humano e mundo. Cézanne meditava diante da natureza para poder pintá-la: “A paisagem dizia, se pensa em mim e sou sua consciência” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 119). O mundo se oferece ao pintor e ele se oferece ao mundo. O que faz nascer, por meio de sua arte, não é mera cópia do que visa, mas sim a transmutação de sua própria percepção em obra.

É preciso mencionar que Merleau-Ponty compreende mundo na acepção husserliana do termo, como *Lebenswelt* ou mundo-vida. Trata-se do mundo das experiências humanas, de onde emergem todas as significações possíveis: “significa uma realidade rica, polivalente e complexa, que o próprio homem constrói. Mas, ao mesmo tempo, o *Lebenswelt* é constituído pela história, linguagem, cultura, valores...” (Zilles, 2002, p. 33, grifo do autor); nesse sentido, tudo está relacionado a ele. Não se trata, portanto, do mundo em sua fisicalidade apenas, mas sim de um mundo para um sujeito, como terreno de possibilidades. Nesse sentido, o mundo se apresenta como “uma multiplicidade aberta e indefinida em que as relações são de implicação recíproca” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 109). Ao ser, portanto, imanente e transcendente a nós, o mundo se nos apresenta em sua ambiguidade (Cardim, 2009).

A percepção diz respeito a um contato pré-reflexivo com esse mundo que emerge justamente quando o ser humano o encontra. Não se trata de um fenômeno próprio do pensamento, já que se dá num enredamento do existente com o mundo que o cerca e que o instiga constantemente. Perceber não é estar diante do mundo apenas de forma passiva, pois nos envolvemos ativamente com ele e de acordo com nossos interesses (Merleau-Ponty, 1945/2006). Ao mesmo tempo, sofremos suas ações e agimos sobre ele:

uma coisa não é efetivamente dada na percepção, ela é interiormente retomada por nós, reconstituída e vivida por nós enquanto é ligada a um mundo do qual trazemos conosco

estruturas fundamentais, e do qual ela é apenas uma das concreções possíveis. (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 438)

O filósofo compreende, portanto, a percepção “como expressão e como possibilidade de espanto” (Joanneliese Freitas, 2016, p. 35). Como é no corpo-vivido que ela se realiza, diz respeito à relação intrínseca do corpo no mundo. Nas palavras de Merleau-Ponty (1945/2006), é “a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e como um acasalamento de nosso corpo com as coisas” (p. 429), por isso, não comporta uma dicotomia sujeito e objeto. Diz-se que Cézanne queria pintar a sua percepção, não apenas uma menção ao objeto, buscando a natureza tal como nasce, o que nos ofereceria uma percepção primordial (Candido, 2007). Nesse sentido, Merleau-Ponty (1945/1980a) entende que as pesquisas desse pintor, tão fieis aos fenômenos tais quais se apresentavam a ele, evidenciam que a perspectiva que vivemos não é a perspectiva geométrica, aquela que visamos em obras que buscam ser fieis às imagens ou nas fotografias. Destaca-se que isso se dá porque vivemos essa perspectiva desde o nosso corpo, imersos no mundo; Marilena Chauí (2002) refere, então, que “a pintura é transsubstanciação entre o corpo do pintor e o corpo das coisas” (p. 177). Merleau-Ponty (1945/1980a) menciona que o pintor, Cézanne, “germinava com a paisagem” (p. 119). Pode-se apreender, portanto, mais uma vez, que aquilo que o artista criava em suas telas era fruto do encadeamento de seu corpo com o mundo.

Neste ponto, faz-se imprescindível abordar a concepção merleau-pontyana de corpo, que diz respeito a compreendê-lo como “pivô do mundo” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 122), já que é ele que nos abre ao mundo e é a partir dele que nos situamos. Para além de ser apenas um organismo puramente biológico, é também por meio do corpo que experienciamos; não se trata, portanto, de um objeto como qualquer objeto do mundo, mas sim de um corpo que é vivido, situado, que é campo de produção de sentidos. Há, pois, um todo composto por um corpo objetivo, fisiológico, fundamentalmente entrelaçado a um corpo fenomenal – corpo

“enquanto potência e intencionalidade, dotado de subjetividade” (Stella Vilar & Reinaldo Furlan, 2016, p. 161): como objeto entre outros objetos do mundo, pode ser visto, tocado; em seu modo fenomenal, por seu turno, pode sentir, ver e mover-se (Mônica Alvim, 2014); é presente para si e para fora de si. Nesse sentido, “corpo objetivo e fenomenal compõem uma totalidade, permitindo ao mesmo tempo a experiência do ‘eu’ e ‘meu’, ‘eu corpo’ e ‘meu corpo’, interioridade de uma exterioridade e exterioridade de uma interioridade” (Alvim, 2014, p. 53). A ambiguidade do corpo, destaca-se, está justamente relacionada à possibilidade de que ele seja concebido, concomitantemente, como objeto e como sujeito, pois temos um corpo e somos um corpo: “o corpo não é um objeto. Pela mesma razão, a consciência que tenho dele não é um pensamento, quer dizer, não posso decompô-lo e recompô-lo para formar dele uma ideia clara. Sua unidade é sempre implícita e confusa” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 268-269).

É esse corpo que nos abre à alteridade, pois que é abertura ao mundo: é sendo esse corpo que me apresento ao outro e é também pelo corpo que ele se mostra a mim. Tomo a mim como sujeito enquanto posso ser tomado pelo outro como objeto e essa relação diz respeito a uma característica estruturante do ser humano, a dimensão metafísica dos afetos. Não se trata de uma operação de conhecimento, nem de um modo objetivo da percepção, mas é, sim, característica de nosso corpo sexuado que se refere ao ato de visar um outro corpo. Embora Merleau-Ponty (1945/2006) se refira a essa dimensão como uma “emergência de um além da natureza” (p. 232), que se manifesta, por exemplo, como amor ou desejo, reafirma que ela se assenta sobre e a partir do terreno do mundo, especialmente de um corpo em relação a esse mundo.

Estamos, então, situados neste mundo-vida, a partir desse corpo que é uno e ambíguo. Freitas (2016) nos lembra que “nós percebemos o mundo mergulhados nele, não como se estivéssemos diante de, em uma relação objetual, distanciada, onde estaríamos apenas capacitados a vê-lo desde uma perspectiva livre do próprio mundo e da experiência bruta do

corpo” (p. 34). Participamos corporalmente do mundo. Destaca-se, assim, o entrelaçamento fundamental corpo-pensamento-mundo: é pelo corpo que o pensamento é expresso, e o pensamento só pode ser pensamento a partir do mundo. Desse modo, não há cisão entre corpo e pensamento, entre corpo, pensamento e mundo. O que o pintor nos oferece é fruto desse enredamento nascido na percepção, pela via do corpo (Alvim, 2014). Sob esse aspecto, Chauí (2002) elucida que os pensamentos de Merleau-Ponty acerca do trabalho do artista evidenciam que a reflexão é de ordem corporal, e não “privilégio da consciência e nem essência da consciência” (p. 179), mas diz respeito à inerência do corpo “consigo mesmo e com as coisas” (p. 179).

Sob essa compreensão de corpo, evidencia-se que perceber, portanto, não é estar diante do mundo apenas de forma passiva, pois nos envolvemos ativamente com ele de acordo com nossos interesses. Sofremos suas ações e agimos sobre ele ao mesmo tempo (Matthews, 2011). Assim, a percepção seria uma fala primordial, um primeiro esboço de sentido, e o mais importante: uma primeira operação de expressão (Merleau-Ponty, 1952/1980b). Isso porque a percepção do que quer que seja sempre está relacionada a um fundo, ainda que ele não se mostre como tema (Oliveira, 2011). Se estivesse relacionada a outro fundo, a outro horizonte, se daria de outro modo. A percepção, portanto, não se constitui somente de forma passiva, pois estamos situados no mundo e é a partir desse lugar que se dá a produção de sentido. A respeito dessa passividade que é também ativa, Cézanne teria dito a Bernard que gostaria de unir a arte à natureza: “A arte é uma apercepção pessoal. Coloco esta apercepção na sensação e peço à inteligência organizá-la em obra” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 116). Tratar-se-ia, aqui, do primeiro movimento da percepção, que já é expressão. O pintor percebe o mundo e o transforma em obra. Vale destacar, ainda, que a primeira percepção já é esboço da obra que vai nascer, pois que esta só se completa efetivamente quando concretizada, lançada no mundo, e isso diz respeito ao mecanismo da expressão: “um interior que se revela no exterior, uma significação

que irrompe no mundo e aí se põe a existir, e que só se pode compreender plenamente procurando-a em seu lugar com o olhar” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 428).

A expressão, em Merleau-Ponty, diz respeito às significações que nascem do movimento dialético entre a interioridade e a exterioridade, entre uma consciência encarnada que se volta para o mundo e um mundo que se dá para ela. Trata-se de uma “potência irracional que cria significações e que as comunica” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 257). De acordo com Müller (2001), a expressão é sempre uma operação de criação, pois, por meio dela, ultrapassamos o que estava dado anteriormente na cultura ou na natureza, somando novos sentidos.

Na atividade de Cézanne, a expressividade se evidencia como a inter-relação entre a meditação diante da natureza, no movimento de entregar-se a ela para captar-lhe os sentidos, e na sua ação de retratá-la a partir do que percebia. Isso não diz respeito a uma imitação da paisagem que visava. Para se ter uma ideia, Cézanne pintou a Montanha Sainte Victoire 122 vezes, sempre a partir de perspectivas diferentes, com um olhar atento para o invisível, para a profundidade (Bitencourt, 2016). Desse modo, a tela de Cézanne nos abre um mundo, não meramente uma cópia daquilo que nós ou o artista já vimos, mas funda uma totalidade em si mesma. Quando nos deparamos com a obra, é com aquele mundo que entramos em contato: o mundo que o pintor imprimiu a partir da sua perspectiva, do lugar em que o vivenciou, da sua visão a respeito dos objetos. Para Merleau-Ponty (1945/1980a), o pintor, por meio de sua obra, traz à visibilidade o que tenderia a permanecer retido em cada consciência. É, portanto, por meio da expressão, que o artista “fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que participam sem perceber” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 120). É pela expressão que aquilo que se exprime passa a existir.

Mas não se trata, também, de uma simples transposição do que experimentou para uma imagem, já que é no processo de feitura que o artista também descobre e inventa esse mundo

que está por fazer. Expressar não é apenas traduzir um pensamento que já existia anteriormente como interioridade. Retomemos a preciosa concepção merleau-pontyana de fala falada e fala falante, que nos cabem, aqui, como analogia para pensar a expressão artística; o próprio filósofo nos abre essa reflexão ao afirmar que “se dizemos que a cada momento o corpo exprime a existência, é no sentido em que a fala exprime o pensamento” (1945/2006, p. 229). Os pensamentos que nos parecem claros e transparentes são afeitos à ideia de uma fala falada, aquela que apenas reproduz um mundo cultural, “que desfruta as significações disponíveis como uma fortuna obtida” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 267). A expressão, por seu turno, faz irromper o sentido na execução e, como na fala falante, é na própria realização que nasce uma intenção significativa, fazendo germinar um ato autêntico, uma expressividade que transcende o próprio ser.

Vale ressaltar, ainda uma vez mais, que esses sentidos não brotam da interioridade do artista como uma genialidade, mas que o próprio mundo propõe suas significações, às quais o pintor responde (Merleau-Ponty, 1945/1980a). Evidencia-se a simultaneidade da atividade e da passividade (Chauí, 2002) e a inseparabilidade entre o expresso e a expressão. Müller (2001) reforça, então, que o trabalho de criação artística não diz respeito a um sentido que se impõe, mas sim ao “desentranhamento do sentido que habita esse sensível, de início esparso nele, e, pelo trabalho do artista, configurado na obra” (p. 488). Antes da execução de sua obra, Cézanne se concentrava para “conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo”, dizia Bernard (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 118), esboçando, pois, um todo indivisível composto pela junção do sensível com a sua atividade.

O estilo de Cézanne, parte desse todo que concretiza a sua pintura, diz respeito a seu modo característico de pintar, de expressar o seu mundo na tela. Se podemos dizer que o artista tem um jeito característico de caminhar ou de sorrir, também podemos afirmar que ele possui um jeito próprio de pintar, que lhe é espontâneo. Vilar e Furlan (2016) referem-se ao estilo

como um “princípio de passividade” (p. 171) que é conquistado pelo artista por meio de sua atividade. Isso porque percebemos as coisas por meio de nosso sistema de equivalências intersensoriais, que é nosso próprio corpo, e o modo como cada um o faz é muito característico, peculiar. Esse jeito de perceber, portanto, não se trata de uma escolha - e por isso diz respeito a uma passividade -, mas está em toda a atividade do artista, desde seu primeiro olhar (Candido, 2007). Simultaneamente, esse modo é transformado o tempo todo pelo contato com o mundo. Oliveira (2011) destaca que o estilo é a singularidade da visão de mundo do autor e algo que ele conquista ao longo de toda a sua vida; é o sotaque do artista que se apresenta na sua obra. É quando consegue expressar seu estilo que o artista comunica o sentido de sua criação (Oliveira, 2011). Isso não ocorre, entretanto, como algo que se dá interiormente no artista, mas sim que se efetiva no desenvolvimento de seu próprio fazer, que se dá também por meio de uma técnica.

Merleau-Ponty (1945/1980a) escreve, sobre Cézanne, que embora ele tenha se afastado do movimento impressionista e, a partir dele, criado um novo modo de pintar, isso não quer dizer que deixou de trabalhar com a técnica, pelo contrário, “pensava que se aprende a pintar, que o estudo geométrico dos planos e das formas é necessário” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 119). Todo esse aprendizado se sustenta como fundo, como relações abstratas que estão presentes no ato do artista, “como as regras do jogo numa partida de tênis” (p. 119), e esses mecanismos também fazem parte do estilo. O que se destaca nesse processo é que tal operação diz respeito a um modo de fazer que é reconhecível pelos outros antes mesmo que o seja pelo próprio artista. O estilo está tão profundamente arraigado no corpo que, assim como sua fisionomia ou seus gestos habituais, é para o pintor pouco visível, trata-se de algo que faz parte de si:

Que escrevamos umas palavras quer no papel com três dedos da mão, quer com todo o braço com giz na lousa, percebe-se nossa letra, porque não constitui em nosso corpo um automatismo ligado a certos músculos, destinado a executar certos movimentos

materialmente definidos, mas uma potência geral de formulação motriz capaz das transposições que fazem a constância do estilo. (Merleau-Ponty, 1952/1980b, p. 161)

Há que se ter cuidado, no entanto, de compreender que o estilo não nasce das profundezas do ser, nem a partir da introjeção de formas prontas que o mundo oferece, mas que ele germina no imbricamento do corpo com o mundo, nas experiências vividas e, fundamentalmente, na percepção. Merleau-Ponty (1952/1980b) destaca que é a operação de expressão do corpo, que se inicia pela percepção, que se transforma em arte e pintura; além disso, é por meio dela que o pintor começa a delinear a sua obra. A arte, então, não é produzida a partir do mundo como realidade, mas do mundo que se apresenta ao artista como um espetáculo, como algo que o provoca e o incita a responder.

Se o que o artista nos apresenta é uma visão originária, é a ela que temos acesso quando entramos em contato com a obra de arte. Acessamos, pois, um mundo como novidade, ainda que já conheçamos a matéria de que a obra trata. A montanha Sainte Victoire pintada por Cézanne não é a fotografia fiel da imagem que nossos olhos captariam se estivéssemos fisicamente presentes, contemplando a paisagem real. Na tela, Cézanne inaugura uma nova totalidade daquele mundo, germinada no seu modo de ver, pela sua perspectiva, por meio de seu estilo. É possível, inclusive, que o pintor nos abra uma dimensão daquela paisagem à qual nunca atentamos – “o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que participam sem perceber” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 120). Se o estilo é tão relevante na construção do significado da obra, tanto para o próprio artista, quanto para o espectador, e se ele diz respeito ao modo como o artista percebe o mundo e o expressa concretamente, seria o artista um “fazedor de significados”? E esses significados que esboça, originar-se-iam de seu próprio mundo?

Abre-se, pois, um questionamento importante anunciado por Merleau-Ponty (1945/1980a) no texto acerca de Cézanne: todas as experiências vividas pelo pintor e o seu

próprio modo de ser e de viver, da sua existência tal como foi lançada ao mundo, seriam causas para as quais sua pintura foi consequência? Estariam operando em seu estilo, quase como se fossem determinações a priori para a sua criação? Como podemos compreender, então, aquilo que o pintor dá ao mundo?

1.2 A EXPRESSIVIDADE ARTÍSTICA COMO EXERCÍCIO DE LIBERDADE

É muito comum uma compreensão de causalidade entre os acontecimentos da vida e a expressão artística, como se aquilo que o artista criasse fosse consequência do que experienciou, além do entendimento de que a obra nos permite conhecer o modo de ser do artista em seu cotidiano. Merleau-Ponty (1945/1980a), em seu texto sobre Cézanne, tem todo o cuidado de nos esclarecer a esse respeito. O escrito tem início tratando de nos situar na vida do pintor, seu nascimento, composição de sua família, destacando acontecimentos e comportamentos desde a infância até a vida adulta. Abre-nos, a seu modo, um questionamento: as atitudes coléricas de Cézanne e seu isolamento social seriam causas de seu modo de pintar? Zola e Émile Bernard, por exemplo, teriam se referido à sua pintura como fracasso e atribuído isso ao modo de ser do pintor. No entanto, Merleau-Ponty (1945/1980a) nos sinaliza: “O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida” (p. 114). Há muito que se possa esclarecer com essa pequena frase.

Em primeiro lugar, pensamos que a ideia de que haja causa e consequência em relação à criação em arte pode estar relacionada à compreensão de tempo como uma sucessão de acontecimentos, de um passado que impulsiona o presente, enquanto este impulsiona o futuro. Nesse sentido, compreender-se-ia que as experiências passadas do artista se revelariam, pois, na sua obra presente. Precisamos, entretanto, compreender a própria noção de temporalidade para Merleau-Ponty, a fim de desfazer esse equívoco.

O tempo é um processo que germina na relação do corpo com as coisas e é a partir desse encadeamento que podemos vislumbrá-lo (Merleau-Ponty, 1945/2006). O existente, sendo corpo, se situa espacial e temporalmente. A espacialidade se evidencia quando pensamos no movimento do corpo, pois fica claro como há, aí, o espaço sendo por ele habitado, enraizado, portanto, na existência (Merleau-Ponty, 1945/2006). Esse corpo, que é o espaço e nele também se encontra, situa-se num presente que contém em si o passado e a perspectiva de futuro. A própria existência se apresenta como um desdobramento: é o corpo, sendo consciência, que se desdobra no tempo e no espaço e que desdobra, pois, o próprio tempo e o próprio espaço. O que há, portanto, é uma passagem de presente a presente, como a água de um rio que flui e que é sempre a mesma (Merleau-Ponty, 1945/2006). O que está presente à consciência e aquilo que ela vislumbrou anteriormente está imbricado, pois que o agora retoma em si o que já foi. Merleau-Ponty (1945/2006) fala de um deslizamento do porvir no presente e no passado.

A enriquecer essa reflexão, Müller (2001) afirma que nossa existência se dá em perfis temporais. Isso porque, sob a compreensão merleau-pontyana, existe uma relação de fundação entre nós mesmos como corpo e o mundo, ambos acontecimentos que se dão no tempo. Nesse sentido, eles não se limitam à materialidade e incluem perfis passados e futuros: “Esses perfis [...] são, respectivamente, a *co-presença* daquilo que é subtraído à materialidade de nossos dispositivos e do mundo, bem como daquilo que, nela, é apenas uma possibilidade anunciada. Eles são ‘horizontes’ de dispersão e expectativa, aos quais permanecemos vinculados, malgrado a imaterialidade que os caracteriza” (Müller, 2001, p. 167-168, grifos do autor). Nesse sentido, tempo, espaço e existência se fundam, e o corpo, sob esse aspecto, é ele mesmo tempo e espaço, sempre transcendente a si mesmo.

O segundo aspecto necessário de ser abordado, possivelmente também gerador de confusão a respeito da ideia de causalidade na criação artística, é a compreensão de que aspectos sociais, históricos e ambientais determinam as escolhas do artista. Para corroborarmos esse

entendimento, seria preciso que vislumbrássemos o ser humano como pura passividade, o que é inconcebível, como vimos, a partir da noção de expressão em Merleau-Ponty (1945/2006). Para o filósofo, a primeira percepção que temos de algo já se apresenta como posicionamento diante daquele objeto, pautados que estamos numa situação - sentido espontâneo da vida, referente à abertura, à potencialidade que sempre temos de vir-a-ser (Moura, 2006). Nesse caso, um outro existente perceberia de outro modo, dada a sua diferente situação.

A partir dessas elucubrações, podemos pensar que o artista, situado temporal e espacialmente, produz, expressa algo no mundo. Se a expressão diz respeito a um movimento constante entre a interioridade e a exterioridade, essa criação não pode estar relacionada apenas a algo interior, mas sim a essa dialética entre o existente e o mundo. Merleau-Ponty (1945/1980a) escreve, sobre Cézanne:

Dera-lhe a hereditariedade sensações ricas, emoções arrebatadoras, um vago sentimento de angústia ou de mistério que desorganizavam sua vida voluntária e separavam-no dos homens; estes dons, porém só chegam à obra pelo ato de expressão e em nada participam das dificuldades como das virtudes deste ato. (p. 121)

Observemos que a hereditariedade pode ser relacionada à ideia de situação, são os elementos que se dão espontaneamente na vida do artista. Estes, entretanto, só se tornam acessíveis aos espectadores por meio da obra executada; não seria possível que os vislumbrássemos se não tivessem sido expressos de alguma forma. A realização do que cria como expressão acontece por meio do corpo do próprio artista, como desdobramento, pois, de seu ser-corpo no tempo e no espaço. Nesse sentido, não se trata de uma via direta, como supõe muitas vezes o senso comum, entre suas características ou experiências para a representação na obra, mas a própria obra se apresenta como expresso, como o germinar de um novo significado que só se dá quando a arte é finalizada – até mesmo para o próprio artista. Sob esse aspecto, não é possível afirmar que a produção artística é consequência da vida, que é sua causa, mas

sim que há uma relação intrínseca entre elas. “A verdade é que *esta obra a fazer exigia esta vida*” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 122, grifos do autor) e, desse modo, a obra de arte se apresenta como resposta às condições dadas ao artista, “por isso é enraizamento e ultrapassamento, isto é, rigorosamente, criação radical” (Chauí, 2002, p. 175) e, então, exercício de liberdade:

[...] as ‘hereditariedades’, as ‘influências’ – os acidentes de Cézanne -, são o texto que, de sua parte, a natureza e a história lhe doaram para decifrar. Proporcionaram apenas o sentido literal da obra. As criações do artista, como aliás as decisões livres do homem, impõem a este dado um sentido figurado que antes delas não existia. (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 121)

De acordo com Merleau-Ponty (1945/2006), assim como o corpo nos abre ao mundo, ele também tem a potencialidade de a ele se fechar, de modo que podemos nos manter na situação dada ou nos esquivar dela. Fazemos isso por meio da expressividade, da nossa capacidade de, em constante interação com o mundo, mantermos ou dar novos sentidos à situação em que nos encontramos. Isso ocorre no presente, “a zona em que o ser e a consciência coincidem” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 568) e é, pois, nele que se pode exercer a liberdade. Isso porque o tempo, para além de algo que sofremos, é algo que também desdobramos por nosso próprio corpo; desse modo, está em nosso domínio o poder de encontrar um recurso contra ele, que é o de tomar decisões capazes de modificar aquilo que iríamos ser (Merleau-Ponty, 1945/2006). Lembremo-nos, entretanto, que o presente está invariavelmente em relação ao nosso passado e à prospecção de futuro, de modo que embora estes não determinem as nossas escolhas, necessariamente fazem parte delas. E aqui cabe uma importante nota acerca da liberdade em Merleau-Ponty.

A liberdade não se refere à livre e absoluta escolha, “criação absoluta”, (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 611), pois que ela se engrena na situação, a qual demanda, mas não causa,

modos de resolução. Embora possamos escolher, não é possível recusar o que somos: “minha decisão retoma um sentido espontâneo de minha vida, que ela pode confirmar ou infirmar, mas não anular” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 599-600). A liberdade diz respeito, portanto, à capacidade de, a partir da situação, fazer escolhas e tomar decisões. Como o ato de liberdade acontece por meio da expressão que transforma a situação (Terezinha da Nóbrega, 2010), a obra de arte, matéria expressiva, pode ser considerada ato livre do artista e que imprime, também ao mundo, novos sentidos: “O artista segundo Balzac ou Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, assume a cultura desde o começo e a funda de novo, fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca se houvesse pintado” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 120). Isso porque somos dados a um mundo que já está constituído, mas não completamente; é a ação livre do ser humano que, ao tomar o que já existe e transformá-lo, institui novas significações (Chauí, 2002).

Voltando, por fim, a Cézanne, considerando as características existenciais do pintor, seus comportamentos, sua situação, afirmamos, com as palavras de Nóbrega (2010), que “ele transformou sua contingência em liberdade de criação e, assim, reinventou a pintura” (p. 98). A liberdade irrompida nele transformou-se em algo que transformou o mundo. Foi, pois, por meio da própria expressividade que o pintor se fez livre.

1.3 QUE É, POIS, O ARTISTA?

Um ser humano comum, um existente, como todos os outros. Este é também o Cézanne de que tratamos. Mas e para além desse aspecto que o identifica a todos nós, quais são aqueles que o faz artista? Com o cuidado de compreender as limitações dessa reflexão, baseadas nas observações de Merleau-Ponty a respeito de um artista específico e de uma arte específica, tecerei considerações que nos levem a lançar uma reflexão sobre a figura do artista a partir da fenomenologia.

Em primeiro lugar, como já foi colocado, direi que este é um ser humano, como outros, que realiza coisas. A arte é seu ofício, seu trabalho. Cézanne, por exemplo, passava seus dias pintando e tinha com essa atividade um envolvimento existencial (Merleau-Ponty, 1945/1980a). Dedicava-se sobremaneira ao que fazia, ficava horas diante da natureza para poder pintá-la. Apesar do zelo que tinha com suas realizações, duvidava delas, o que fazia com que duvidasse de si mesmo – aspecto que denota uma segunda consideração: há, pois, para o artista, uma relação intrínseca entre aquilo que ele produz e a sua vida, já que a pintura se apresenta como seu próprio mundo e o modo de sua existência (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 113). O valor dado à sua produção torna-se o valor atribuído a si enquanto ser. Essa relação tão fundamental entre a vida de Cézanne, em que as experiências relacionais são frustrantes e causadoras de sofrimento, e a sua arte, que é campo de sucesso, sustenta a sua dúvida de artista, pois como não é possível desvincular uma da outra, sugere uma eterna ambiguidade entre fracasso e êxito. Isso ocorre, sobretudo, porque o artista é aquele que se coloca em sua arte como ser humano, não como uma máquina de reproduzir coisas e objetos, pois, imerso no mundo, diante da natureza, é a partir desse entrelaçamento que cria. Não vê as coisas de sobrevoos, mas convive corporalmente com elas e dali retira a sua matéria.

Notemos, então, o papel do corpo na atividade artística, pois é o encadeamento dele com o mundo que se transforma em arte, visto que o artista cria e expressa a partir do que percebe, o que só acontece pela via sensível do mundo e do corpo. “A paisagem, dizia [Cézanne], se pensa em mim e sou sua consciência. Nada está mais distante do naturalismo que esta ciência intuitiva” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 119). O artista é, portanto - terceira consideração -, aquele que vislumbra o mundo sensível e responde a ele criando algo. Nós, existentes, estamos acostumados a nos relacionar com o mundo de forma utilitária, habitual, de modo a nos envolver com as coisas pela função que elas têm para nós; Merleau-Ponty (1945/1980a) demarca que a pintura de Cézanne “suspende estes hábitos e revela o fundo de

natureza inumana sobre o qual se instala o homem” (p. 119). Nesse sentido, o artista – operando uma redução fenomenológica - olha para o mundo como se fosse a primeira vez, tentando descobrir, ali, uma experiência primordial, que busca se relacionar com o mundo a partir do modo como ele se apresenta.

Daí deriva o quarto apontamento: ele é também aquele que nos oferece, por meio de sua criação, um mundo como novidade. Isso porque o que o artista nos oferta não é uma simples representação do mundo tal qual o visou, mas sim uma criação dotada de um determinado estilo pessoal e uma forma particular de perceber. Dando-se ao mundo, o artista o transforma em obra e concede, pois, aos espectadores, uma nova forma, uma nova significação. Cézanne parte do impressionismo, mas começa a trabalhar as cores de modo diferente, indo além dos preceitos impressionistas. “Sua pintura seria um paradoxo: procurar a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza da impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 116). O artista se mostra, então, como um inconformado, pois não se submete ao que já existe, mas busca, unindo-se à natureza, fazer emergir o novo, a possibilidade, o não-ser. Exercita, portanto, a sua liberdade, pois ao mesmo tempo em que não se perde de si, busca sempre ser outro, transcender-se, por meio da arte.

À quinta e última consideração, tratemos da liberdade. O livre movimento de empreender novos sentidos por meio da obra de arte é uma particularidade da atividade do artista, visto que, se a liberdade, vimos, é exercida por meio da expressividade e se a expressividade artística se dá na obra, essa tarefa é específica do artista. O que se destaca é a grande repercussão social e histórica que ela pode ter. Tomemos o próprio exemplo de Cézanne: foi no exercício pessoal de sua arte que ele fez nascer um novo estilo de pintura e marcou o movimento da arte moderna (Merleau-Ponty, 1945/1980a), fazendo com que o exercício de sua

liberdade transcendesse o campo da sua vida para fundar novas significações em âmbitos mais amplos. Merleau-Ponty (1945/1980a) assinala:

Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não somente criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a vão enraizar em outras consciências. [...] O pintor só pode construir uma imagem. É preciso esperar que esta imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado estas vidas separadas, não mais unicamente existirá numa delas como sonho tenaz ou delírio persistente, ou no espaço qual tela colorida, vindo a indivisa habitar vários espíritos, em todo, presumivelmente, espírito possível, como uma aquisição para sempre. (p. 121)

Dadas a amplitude e a responsabilidade do trabalho do artista, entendemos que esse capítulo motiva uma justa reflexão a ser feita e um questionamento a lançar sob um aspecto específico. Todos os artistas, dos mais diversos campos, criam suas obras a partir do corpo, e esse parece ser o meio pelo qual exercem a sua liberdade. Há algumas áreas, entretanto, em que é o próprio corpo que é transformado em obra de arte. O que essa especificidade poderia denotar? Interessada que estou, nesta pesquisa, em me debruçar sobre o trabalho do artista de teatro, julgo importante trazer as contribuições de Mikel Dufrenne sobre a experiência estética, na esperança de que elas nos tragam à luz novos elementos para essa reflexão.

2 MANUSCRITO: UMA REFLEXÃO SOBRE O ARTISTA DE TEATRO A PARTIR DA FENOMENOLOGIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA²

Ao longo de toda a existência da humanidade, a arte esteve presente com um papel social muito importante. Diversos campos da arte, inclusive, concordam que são inseparáveis os conceitos de arte e sociedade, já que ambos tratam da relação intrínseca entre o ser humano e seu ambiente (Dora Maria Bay, 2006). Em períodos de guerra e conflito, por exemplo, a arte é atacada ou até mesmo suprimida da vida social. Em épocas de mudança e revolução, muitas vezes episódios são protagonizados por artistas, compondo suas músicas de protesto, mantendo a subversão de seus textos teatrais e a ousadia de suas danças livres e provocativas. Em momentos de maior abertura, por sua vez, esses atores do palco social brilham, dividindo com outras pessoas, mais livremente, a sua interpretação de mundo, o seu olhar, a sua criação.

A arte, portanto, emerge a partir de uma realidade provocante para o artista, lançado constantemente em confronto com o mundo, que experiencia por meio de seu corpo. É com o corpo, também, que esse artífice se expressa e nos oferece uma reinvenção do mundo. Acolhendo essa oferta, que a observa tem a oportunidade de vislumbrar possibilidades divergentes das que já conhece e pode, até mesmo, chegar a apreciar o novo ou visualizar questões de uma forma como nunca havia imaginado. O artista expressa o que existe, recompondo-o à sua maneira. Sob esse ponto de vista, produzir arte é provocar o despertar de outras consciências e possibilitar a confrontação com a alteridade.

Fica evidente, assim, o fundamental papel do artista em oferecer o próprio corpo, transformado em arte, como possibilidade para que se ressignifique o mundo. Nesse corpo, expresso e expressão são intrínsecos, interconectados e mutuamente constituintes; “o corpo não

² Este capítulo se trata de um manuscrito submetido à apreciação da Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies, na data de 26 de agosto de 2019 (ver anexo 1). Até o momento, a situação do processo se mostra como “em avaliação”.

traduz uma significação, ele próprio a realiza” (Alice Reis, 2011b, p. 43). Nessa medida, o artista se constrói e se descobre no próprio fazer da sua arte; além disso, permite que quem com ela se relaciona usufrua do que ele ofereceu. Essa oferta é exemplificada pelas palavras da escritora, artista, Clarice Lispector (2010):

Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes eu quero apenas tocar. Depois o que eu toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos. (p. 23)

Dentre tantas modalidades artísticas presentes no mundo, as artes cênicas intrigam pelo exercício da atriz e do ator em oferecer o seu corpo – literalmente – para que a arte teatral se faça possível. Nessa empreitada, são simuladas situações cômicas, trágicas, cotidianas, reais e surreais, contemporâneas e antigas. É nessa atividade de transmutar-se que oferecem ao público a possibilidade de se emocionar, questionar, reconhecer-se ou refutar. A atriz e o ator vivem algo no palco e revelam ao espectador o que acontece na vida humana; nesse sentido, o teatro se torna um lugar de revelação da nossa humanidade e, por isso, um tema que se mostra relevante à filosofia, campo em que a arte suscita, há muito tempo, reflexões importantes. Vale destacar que o artista, situando-se no avesso da arte que se apresenta - entendendo, aqui, o avesso como a parte de trás de um bastidor que, ao revelar as formas harmônicas do bordado, sustenta aquilo que se mostra -, atua convertendo a realidade que vivencia em um objeto apreciável.

Na vertente francesa da fenomenologia, Sartre e Merleau-Ponty abriram caminhos e escreveram relevantes reflexões com base na literatura e na pintura, respectivamente. Foi por meio de algumas incursões na temática da estética, além de outros tópicos importantes, que ambos aclimataram a fenomenologia na França. Compreende-se que - num rompimento com a tradição filosófica, que entendia que as obras de arte eram “cópias imaginativas da percepção”

(Chauí, 2002, p. 158) -, para Merleau-Ponty, a arte e a literatura se apresentam como campos importantes na sua busca por um novo modo de fazer filosofia, pois, neles, as reflexões relativas a questões e paradoxos da existência seguiram prementes, ao revés de um cientificismo já instalado (Furlan & Rozestraten, 2005, p. 91). Como se situam no movimento entre experiência e pensamento, as artes traduzem a sua inseparabilidade e o necessário reenvio constante entre um polo e outro. Nesse sentido, anunciam a impossibilidade de um olhar de sobrevoos que tudo revele ao mesmo tempo, como um olhar de um Deus onisciente e onipresente que pode ver e captar a completude, e isso a arte exemplifica à filosofia: “Merleau-Ponty insiste em que o artista ensina ao filósofo o que é existir como um *humano*” (Chauí, 2002, p. 165, grifo da autora).

Sob a influência da recepção francesa da obra husserliana, pela via de Merleau-Ponty e Sartre, Mikel Dufrenne escreveu o mais extenso estudo a respeito da estética em fenomenologia. Destaca-se que Dufrenne se propôs a seguir livremente a via aberta por esses dois autores, ainda que houvesse divergências entre os posicionamentos deles diante da fenomenologia (Henriques, 2008). Sob esse aspecto, é possível considerar que a obra dufrenniana é um contributo para repensar o percurso francês da fenomenologia (Figurelli, 2000, p. 198).

Dufrenne defendia que a reflexão acerca da estética poderia fundamentar toda a Filosofia. Desse modo, para ele, a experiência como um todo pode ser melhor compreendida por meio da especificidade da experiência estética (Henriques, 2008), sobre a qual se debruça em sua principal obra, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Em suas reflexões, o filósofo se referiu especialmente à experiência do espectador diante da obra de arte. Pontuou, entretanto, que essa experiência invariavelmente evoca a autoria que a obra revela, de modo que sempre há relação entre autor e espectador, e assinalou a possibilidade de quem cria ser, ao mesmo tempo, quem primeiro contempla sua própria obra (Dufrenne, 1953/1982a). Desse

modo, ainda que o estudo de Dufrenne esteja centrado na experiência do espectador, a experiência do artista sempre está presente, já que há uma intercomunicação entre elas: “é na obra, portanto, que se realiza o encontro entre espectador e artista” (Figurelli, 2000, p. 198).

A partir dessas ponderações, pretende-se, por meio deste estudo, realizar uma reflexão sobre a atividade da atriz e do ator de teatro, a partir da descrição da experiência estética tal qual operada na obra *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, de Mikel Dufrenne. Destaca-se que, como não há tradução dessa obra para a língua portuguesa, utilizou-se a versão traduzida para o espanhol por Roman de Calle e publicada em 1982: *Fenomenologia de la experiencia estética* (1953/1982a, 1953/1982b). Neste trabalho, será considerada a primeira parte da obra, que trata da descrição do objeto estético; a segunda, em que se faz uma análise da estrutura da obra de arte, a partir da descrição proposta anteriormente; e, por fim, a terceira parte, em que Dufrenne se dedica à descrição da percepção e da experiência estética. Compreende-se que, ainda que não tenha sido um de seus principais objetivos, nem prioridades, o fenomenólogo sinalizou para o tema da atividade artística com algumas importantes reflexões. Para a realização dessa tarefa, julga-se necessário fazê-la em duas etapas: uma possível explanação a respeito da experiência estética tal como proposta por Dufrenne e, a partir dela, a construção de uma reflexão a respeito do trabalho do artista de teatro.

2.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM MIKEL DUFRENNE

A experiência estética, tal como abordada por Dufrenne, diz respeito à experiência ocorrida quando um espectador, por meio de uma percepção estética, entra em contato com uma obra de arte, visando-a como um objeto estético. Vale destacar que, embora reconheça que outros objetos, para além das obras de arte, também podem se mostrar como estéticos, Dufrenne (1953/1982a) opta por remeter-se a obras de arte consagradas pela tradição, as quais, para ele, são seguramente as que melhor nos conduziram a essa experiência específica.

Ainda que faça o recorte para a experiência de quem contempla a obra, para o filósofo, um estudo exaustivo da experiência estética deveria contemplar também a criação artística. Apontou, entretanto, o perigo de se debruçar sobre a criação, incorrendo no risco de associá-la à obra de uma genialidade, o que seria uma abordagem inadequada. Isso porque, nesse caso, recair-se-ia numa concepção reducionista, que entende o fenômeno estético como referente à atividade psicológica de quem a cria. Uma outra abordagem imprópria seria compreender a criação sob um viés sociologista, no sentido de que o autor reproduz situações já existentes, por estar, de antemão, determinado por sua história e cultura. Ao contrário, Dufrenne defende que o que é criado artisticamente por alguém não é fruto de uma pura subjetividade, nem um mero produto determinado por seu tempo e sociedade (Dufrenne, 1953/1982a). Esse posicionamento, aliás, está em consonância com a busca de equilíbrio entre o subjetivismo e o objetivismo, característica da estética fenomenológica desde suas primeiras incursões (Figurelli, 2000). Dufrenne, enfim, faz a escolha da experiência do espectador por uma questão metodológica, que também diz respeito ao fato de ser quem consagra a obra enquanto obra de arte, já que ela aguarda por alguém que a vise, legitimando-a como um objeto estético e lançando-lhe um modo de percepção que lhe faça justiça. O filósofo não deixa de considerar, entretanto, que quem cria é, também, frequentemente, quem primeiro contempla sua própria obra (Dufrenne, 1953/1982a). Destaca-se a compreensão de que o fenômeno estético se dá na relação do humano com o mundo (Werle, 2015). O que faz com que uma obra de arte passe a objeto estético, portanto, é a atividade do espectador. Se não fosse por essa visada, a obra não se diferenciaria dos outros objetos do mundo. Faz-se necessário, então, esclarecer a compreensão dufrenniana de obra de arte e objeto estético, aspecto orientador de toda a sua reflexão.

Em princípio, a obra de arte se mostra como um objeto comum, lançado no mundo como todos os outros. Ela pode, inclusive, ter uma função meramente utilitária (Dufrenne, 1953/1982a). É possível, por exemplo, que se pendure uma tela na sala de jantar

apenas para compor o ambiente, de modo que combine com o mobiliário e sirva como objeto de decoração. Cumprindo esse objetivo, pode ocorrer que quem a observa não faça dela experiência, já que o que se preocupa em visar é aquele objeto real, concreto – a figura que se mostra, a tela, a moldura, etc. Nesse sentido, trata-se de uma percepção vulgar, aquela que se relaciona com os objetos por meio da função utilitária que têm, que lhes lança um olhar indiferente, percebendo-os de acordo com as condições mundanas em que ocorrem e integrando-os ao mundo dos outros objetos, alheios a ele mesmo (Pita, 1995) - é “como se um espectador estivesse apenas supostamente a assistir a um espetáculo, o seu olhar vogaria pelas coisas em redor, distante ou indiferente aos movimentos da cena” (Pinho, 1994, p. 365).

Por outro lado, se diante dessa obra de arte quem a observa se abre ao sensível que nela se manifesta, ocorre um entrelaçamento entre o observador e objeto visado, de modo que esse encontro promove uma conexão intensa e, como elucidou Dufrenne (1953/1982b), não haja cisão entre eles. Trata-se do que Dufrenne denominou co-substancialidade, que remete ao horizonte originário em que tanto o sujeito como o objeto se situam. Se o espectador se abre àquela obra, portanto, permitindo-se ser passivo para que ela possa provocá-lo, e também se ele ousa alienar-se nela, de forma que seja possível captar-lhe os sentidos, então sua percepção é estética e, no seu arremate como espectador, transforma aquilo que era um objeto comum em um objeto estético, o qual é, pois, “o sensível que aparece em seu esplendor” (Dufrenne, 1953/1982b, p. 127). Trata-se de um modo da percepção que responde ao que o objeto apresenta de único, de singular (Pita, 1995). Pode-se afirmar, portanto, que a percepção comum leva à ação, apenas distinguindo um objeto de outro, sem lhe dar nenhum tratamento especial, enquanto a percepção estética leva à contemplação (Dufrenne, 1953/1982b).

A ideia de co-substancialidade está relacionada à concepção de intencionalidade, que ganha novos contornos com a experiência estética descrita por Dufrenne e supera o paradigma dicotômico sujeito e objeto. Isso porque assume haver uma transcendência mútua entre os dois:

o sujeito se projeta no objeto, assim como o objeto se projeta no sujeito – um transcende e exige o outro (Henriques, 2008). Nesse sentido, não há nenhuma hierarquia presente, um elemento não se reduz ao outro. Trata-se de uma solidariedade existente sem que haja subordinação, de uma reciprocidade particular e constituinte: “o sujeito se constitui como sujeito ao se voltar para o objeto” (Dufrenne, 1972, p. 80). Essa transcendência se revela a partir da percepção e, seguindo a via aberta por Husserl e Merleau-Ponty, Dufrenne assume a primazia do ato perceptivo, sob a compreensão de que é na percepção que se origina o sentido e que o sensível se oferece por essa via: “a percepção é o começo absoluto, a origem da consciência, a emergência do sentido.” (Figurelli, 2000, p. 203).

Vale ressaltar, entretanto, que a passividade e a alienação diante da obra não dizem respeito a estar inerte diante dela. Trata-se de uma ativa passividade, já que o espectador também é atuante: sua contemplação, dotada de uma percepção estética, é imprescindível para transformar a obra em objeto estético (Pita, 1995). Ao levar em consideração a compreensão dufrenniana de intencionalidade, entende-se que os sentidos se abrem ao espectador a partir dos objetos e, do mesmo modo, as possibilidades de que ele esboce significações se abrem aos objetos e ao mundo, num movimento dialético e constante.

Já a alienação na obra se refere a uma entrega total ao objeto que se apresenta: a consciência se abre e se deixa ser possuída pelo que ela visa. O espectador fica comprometido com aquilo que se apresenta a ele, isto é, aliena-se, e assim a realidade dos elementos da obra pode ser irrealizada para que o que é real do objeto estético apareça (Pita, 1995). Nesse caso um quadro, por exemplo, deixa de ser um mero objeto real e utilitário e o olhar de quem observa vai para além de sua moldura e suas tonalidades coloridas com tinta a óleo; na irrealização desses elementos, quem contempla passa a visar o quadro como uma totalidade que remete a um outro mundo, aquele que é expresso pelo objeto estético: “o objeto representado pela arte não reenvia a nada do exterior: ele não está em um mundo, ele constitui um mundo, e este

mundo lhe é interior” (Dufrenne, 1953/1982b, p. 449). É preciso, pois, haver uma percepção estética para que o objeto possa alcançar o estatuto de estético e, do mesmo modo, é necessário que haja um objeto estetizável para que se faça uma percepção estética. Nesse sentido, para que a experiência estética aconteça, o espectador precisa ver a obra como um objeto estético, a partir de sua percepção estética, não como um objeto real destacado do mundo, mas sim um objeto que expressa um mundo em si mesmo.

Não é qualquer obra, entretanto, que desperta o corpo de quem observa e possibilita uma experiência estética, sendo transformada em objeto estético. Para que isso aconteça, ela precisa ter uma determinada estrutura, que diz respeito à sua profundidade.

A profundidade do objeto estético se refere à potência que ele é ao expressar uma subjetividade, aquela de seu autor enquanto ser, que está relacionada ao apelo que o próprio objeto dirige ao espectador, na intensidade da presença. Desse modo, o objeto leva em si mesmo um mundo, que é subjetivado, e possui uma finalidade interna que faz cumprir tal qual um vivente – seu ser e seu aparecer são correspondentes (Dufrenne, 1953/1982b).

O profundo, no ser humano, se refere à sua plenitude, o que se relaciona ao instante em que, em lugar de ser dominado pelo tempo e pelo espaço, ele os é: “o profundo [...] configura a eternidade na medida em que o agora e o então tendem a ser confusos, o mesmo que o próximo e o distante, o aqui e outro lugar.” (Dufrenne, 1953/1982b, p. 82). Nesse sentido, diz respeito a uma condição em que o passado e o futuro são imanentes ao presente; trata-se de o sujeito estar junto a si mesmo nessa duração, para além de um tempo que meramente revele uma causalidade (o que seria da ordem na análise, e não da experimentação); refere-se a que o existente se faça presença genuína. Desse modo, diz respeito a que se negue a ser coisa, confirmando-se em si mesmo ao deixar de se submeter a razões externas que governem a sua vida e, ao mesmo tempo, fazendo-se disponível e abrindo-se ao objeto: “ser profundo é estar disponível” (Dufrenne, 1953/1982b, p. 86). É notável, portanto, que o encontro da profundidade

do sujeito com a do objeto diz respeito a uma experiência necessariamente intersubjetiva, já que é assim que o mundo expresso pelo autor encontra a existência do espectador – e isso é condição para que a experiência estética se complete.

A partir desses apontamentos, afirma-se que a totalidade que o objeto estético exprime é a verdade da obra, é o que ela postula e vem a ser por meio da execução, realizada pelo espectador. É importante ressaltar que a execução da obra por parte de quem a observa não lhe inventa uma verdade, pois que a verdade se dá no conjunto de elementos que fazem toda a obra, que a fazem ser o que é, que permitem que o ser e o aparecer se realizem conjuntamente (Pita, 1995). Dufrenne (1972) destaca:

constituir o objeto, como a experiência estética no-lo mostra, é estar à disposição do objeto para reanimar a significação que nele está implícita, é conhecê-lo como o homem conhece a mulher, na intimidade de um ato comum onde se experimentam as fronteiras da individualidade. (p. 87)

Fica explícito que o objeto estético, para que assim o seja, passa pelo ser humano. Levando em consideração que há um elemento de subjetividade na obra, que diz respeito ao mundo tal qual retratado por quem a criou, e que a obra se exprime por si mesma, sem se referir a elementos exteriores, Dufrenne toma a obra como um quase-sujeito; conseqüentemente “compreender esteticamente a obra é um *analogon* da compreensão da alteridade” (Henriques, 2008, p. 108). Nesse sentido, se, por meio da percepção, é dado o estatuto de objeto estético à obra de arte, a experiência que se faz dela é equivalente à experiência diante de tudo o que é diferente.

A experiência estética, portanto, exige que se tenha um olhar de novidade e um engajamento numa forma de percepção que não é cotidiana, e sim criativa (Reis, 2011a). A arte enquanto objeto estético promove abertura ao mundo e à alteridade. A experiência estética seria exemplar, pois revela a co-substancialidade entre a existência e o mundo, remetendo a uma

significação ontológica, já que ambos estariam pautados sobre um horizonte comum. Ao manifestar sua interioridade, o objeto aponta para o fundo de Natureza em que se situa. Ao visá-lo exteriorizado, o espectador é provocado por essa presença intensa; deixa-se, pois, ser tocado intensamente por essa interioridade, com profundidade e comprometimento, vislumbrando pertencer, também ele, ao mesmo fundo originário (Henriques, 2008). Por isso, Dufrenne afirma que a experiência estética nos indica a presença do ser por meio de uma nostalgia, que nos lembra de nossa condição de indivisibilidade com o mundo: revela-se a co-substancialidade (Henriques, 2008). Resta-nos, agora, compreender como se estrutura a percepção estética, possibilitadora da experiência, tal como descrita por Dufrenne.

2.2 O CAMINHO PARA A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: PRESENÇA, REPRESENTAÇÃO E SENTIMENTO

Mikel Dufrenne (1953/1982b) descreve a percepção estética em três planos: o plano da presença, o da representação e a culminância no plano do sentimento, os quais são correspondentes aos três aspectos do objeto estético, que seriam o sensível, o objeto tal qual representado e o mundo expresso por ele, respectivamente. Destaca-se, entretanto, que esses três planos não dizem respeito a uma experiência cindida, mas sim a momentos que se mostram solidários na percepção do espectador (Henriques, 2008) e que se referem a um aprofundamento que a percepção, enquanto estética, pode conhecer (Dufrenne, 1953/1982b).

Quando nos deparamos, pois, com uma obra de arte, ela se apresenta ao nosso corpo e este, sendo um sistema de equivalências intersensoriais, capta essa presença como uma unidade. Esse é o primeiro nível da percepção estética, a que Dufrenne (1953/1982b) se refere como presença e em que o objeto se apresenta como o sensível. Diz respeito ao encontro imediato do espectador com a obra num plano pré-reflexivo. Trata-se de uma percepção-corpo em que o sentido se assenta no nível do vivido, é um “*sentido para o corpo*” (Henriques, 2008, p. 96,

grifos do autor). O espectador apreende uma significação por meio de uma experiência vivida, sendo uma presença no mundo que está diante de outra presença (Figurelli, 2000). O sentido, portanto, possui uma raiz corpórea e todo o saber posterior a ele, revelado nos outros planos da experiência estética, também se refere ao corpo (Pita, 1995).

No plano da presença, o corpo capta o sensível que se apresenta e não há cisão entre sujeito e objeto – há uma opacidade na imediatidade da presença que só será superada no plano do sentimento. É na presença que se dá a materialidade do vivido e em que a subjetividade do autor encontra a subjetividade do espectador, num movimento intercorporal: a obra que o artista fez nascer, iniciada pela sua percepção, germinou no seu corpo e foi ao corpo do espectador que ela se apresentou (Dufrenne, 1953/1982b). Nesse sentido, “a relação entre autor e espectador se manifesta então, em primeiro lugar, por mediação da obra como cumplicidade corporal” (Milhorim & Telles, 2018, p. 141).

O segundo plano é o da representação, quando o irrefletido vivido na presença passa ao refletido por meio da imaginação e em que o objeto se dá ao espectador como representado. É a imaginação que possibilita a cisão entre o sujeito e o objeto, de modo que exista um importante distanciamento entre eles. Essa distância faz com que quem contempla veja o dado que se mostra na presença, movimento fundamental para que a percepção estética siga na direção do terceiro plano, o do sentimento (Henriques, 2008). Destaca-se que a proximidade que se deu no plano anterior não é excluída, pois os outros planos sempre remetem ao que o corpo viveu na presença; assim, sendo a imaginação a instância mediadora entre o vivido e o pensado, suas raízes também estão no corpo. Ela alimenta a representação com os saberes já constituídos na experiência vivida e mobiliza-os, convertendo-os em visíveis (Dufrenne, 1953/1982b). A imaginação, portanto, tem a capacidade de converter o adquirido em visível, mediando o caminho da presença à representação. Vale ressaltar que a imaginação não é da

ordem da irrealidade, como muitas vezes se supõe, pois ela sempre se funda no real e a ele se refere; ela dá sentido ao real, como argumenta Dufrenne (1953/1982b).

A imaginação, de acordo com o fenomenólogo, se dá em dois âmbitos: transcendental e empírico (Dufrenne, 1953/1982b). É a imaginação transcendental que torna possível que algo seja representado. Ela funda o tempo e o espaço – *a priori* do aparecer -, pois quando o sujeito deixa de compor uma unidade com a presença, separa-se do presente. Nesse caso, o espaço diz respeito à abertura criada por esse distanciamento; contemporâneo do tempo, é onde o outro pode aparecer e esse aparecimento ocorre sobre um fundo:

contemplo desde o seio do passado o que está no espaço, e se a partir daí posso acompanhar o movimento do tempo, e vislumbrar o futuro e antecipá-lo, é porque o espaço contém de alguma maneira esse futuro [...] na dialética do espaço e do tempo se delineia a dialética do sujeito e do objeto. (Dufrenne, 1953/1982b, p. 25)

Já a imaginação empírica ocupa o campo da imaginação transcendental e enriquece o dado de possíveis, suscitando imagens que são quase-dados. Como traz à percepção elementos externos, o aspecto empírico deve ser evitado na percepção estética, a fim de que se mantenha o foco no sentido interior à própria obra, já que ela não pode ser reduzida a circunstâncias que lhe sejam exteriores. Não há necessidade de que a imaginação enriqueça a percepção nesse caso (Dufrenne, 1953/1982b). O objeto estético traz em si um mundo que se basta e o seu sentido é resultante da interconexão dos signos que ele mesmo apresenta. Ademais, “a obra de arte verdadeira evita os esforços de nossa imaginação porque é suficiente, para compreendê-la e segui-la, para tê-la presente no espírito e nos sentidos, sem que seja necessário completá-la como completamos uma percepção obscura ou ambígua” (Dufrenne, 1953/1982b, p. 44-45). É necessário, portanto, que o espectador se submeta verdadeiramente à obra e permita que emerjam os sentidos que ela contém. Antes de tratar desse âmbito, porém, faz-se necessário

abordar a passagem da representação à reflexão – é ela que prenuncia e possibilita acessar o plano do sentimento, já que questiona a respeito do sentido do objeto.

Segundo Dufrenne (1953/1982b), há dois tipos de reflexões possíveis: uma, pautada sobre a estrutura do objeto, se separa da obra; outra, buscando o sentido do objeto, adere a ele – esta é a que o filósofo denomina reflexão simpática. O modo como se dá a reflexão diz respeito à postura adotada pelo espectador diante do que é visado.

A reflexão que separa tem o intuito de explicar a obra e por isso submete-a a uma análise crítica; quem a contempla, sob essa postura, não se perde no objeto, mas permanece dele distanciado. Tratada como um objeto natural, a obra é decomposta como se fosse possível cindir uma unidade. Dufrenne afirma que essa reflexão é insuficiente para compreender o objeto, já que ele representa outra coisa que não ele mesmo (Dufrenne, 1953/1982b).

Já a reflexão simpática se deixa interrogar pelo objeto em vez de interrogá-lo. Nesse sentido, é fiel à obra e ao mundo que ela expressa, buscando descobrir nela mesma as razões que a fazem ser o que é. Sob esse modo de reflexão, quem contempla se abre aos sentidos da obra, submetendo-se a ela, podendo captar o que ela expressa – e essa apropriação diz respeito ao sentimento. Por meio dessa reflexão aderente, a obra mesma, a partir de seu interior, responde às perguntas que o espectador lhe faz; as respostas são dadas a ele, portanto, como expressão da própria necessidade existencial que a obra contempla em si mesma e que precisa ser reconhecida pelo sujeito e no sujeito, já que ela se apresenta quando ambos se conectam intensa e profundamente (Dufrenne, 1953/1982b).

É o sentimento que capta a expressão - referente ao mundo que o objeto estético manifesta -, e é por meio dele que se torna possível acessar a significação ontológica da experiência estética (Henriques, 2008). Isso porque, nesse plano, sujeito e objeto se encontram e se correspondem em suas profundidades – é aqui que se trava a co-substancialidade. Desta feita, o objeto estético se abre em profundidade e exige que quem o visa se abra do mesmo

modo para captá-lo. Essa profundidade diz respeito à relação com o que é originário e, por isso, “o sentimento não é da ordem do subjetivo, mas do ontológico” (Pita, 1995, p. 152). Essa profundidade é relativa ao sentimento estético (Dufrenne, 1953/1982b).

O sentimento vem a ser, portanto, um novo imediato, um conhecimento que recupera a imediatidade dada na presença, mas que, tendo passado pelo plano da representação, comporta a reflexão que ali ocorreu (Dufrenne, 1953/1982b). Ao atingir a interioridade do dado, o sentimento revela um mundo a quem contemplou a obra.

Para atingir o sentimento, é necessário que o sujeito esteja totalmente presente ao objeto, pois disso depende que o objeto se apresente também ao sujeito em sua profundidade: “o sentimento, longe de constituir [...] um estado subjetivo, implica da parte do sujeito uma disponibilidade e abertura àquilo que do ser advém e que estilhaça e excede qualquer tentativa de previsão e domínio” (Pinho, 1994, p. 374). Sob a necessidade, pois, de haver uma abertura por parte de quem contempla para que possa captar a profundidade do objeto, o plano do sentimento compromete o espectador em uma nova atitude, exige que ele se transforme para poder alcançar o objeto. O existente está diante de um novo mundo, de um quase-sujeito; desse modo, é possível dizer que compreender a obra pela via da percepção estética é compreender uma alteridade (Dufrenne, 1953/1982b), afirmação que de pronto nos provoca a pensar as implicações desse tipo de experiência à vida humana, já que esta é fundamentalmente dada na intersubjetividade.

Contemplada uma breve elucidação a respeito da descrição da experiência estética feita por Mikel Dufrenne, buscar-se-á, então, fundar uma reflexão a respeito da atividade do artista das artes cênicas – a atriz ou o ator de teatro -, campo específico das artes em que o sujeito emprega o seu próprio corpo, literalmente, para que a obra seja executada e se apresente como um objeto estético.

2.3 DO TRABALHO DO ARTISTA À ESPECIFICIDADE DO TEATRO

Embora Dufrenne não tivesse como objetivo, nem prioridade, tratar da experiência da atividade artística ou da criação da obra, entende-se que esse tema permeia suas discussões de diferentes modos, o que nos possibilita refletir a esse respeito a partir do seu constructo teórico. O fenomenólogo, no decorrer do seu escrito, não propõe nenhuma hierarquia entre as diferentes artes e, em diversos momentos, toma-as como base para discutir seus apontamentos e exemplificá-los. Buscar-se-á, a partir deste ponto do estudo, promover uma reflexão acerca da atividade da atriz e do ator de teatro, com base na referida obra dufrenniana, especialmente no capítulo II da primeira parte, intitulado *A obra e sua execução*. Dufrenne pontua, aqui, que para que a obra exista de fato, é preciso que seja executada; nesse caso, é o autor que dá a ela a possibilidade de que isso ocorra. Algumas artes, em especial, vão além e para serem executadas precisam ser concretizadas, por isso necessitam da presença física de um artista para que aconteçam (Dufrenne, 1953/1982a) – esse é o caso do teatro.

Ainda que exista um texto teatral precedente e finalizado, ele é escrito para ser representado, e não para viver no papel. De acordo com Dufrenne (1953/1982b), é a execução que permite que a peça se apresente como um objeto estético a ser descoberto. Para que isso aconteça, o teatro exige uma presença sensível que, nesse caso, é o corpo mesmo do artista, já que é quem comunica a obra (Dufrenne, 1953/1982a). A atriz e o ator, assim, têm a tarefa de dar vida ao texto que recebem, fazê-lo existir e viver por si mesmo (Dufrenne, 1953/1982a). Dessa forma, apesar de ser elemento fundamental e indispensável para que o teatro exista, é a serviço do teatro que o artista está, submetido às exigências dessa arte. Dufrenne (1953/1982a) nos lembra que é a obra que é o fim do artista de teatro, e não ele mesmo. Nesse sentido, é preciso que seja um executante fiel, já que é quem vai portar e transmitir a verdade da obra, o que é imprescindível para que ela seja, de fato, um objeto estético. O filósofo enfatiza, ainda, que quando algo da obra nos soa falso, o encanto se quebra e exigimos que quem a executa nos

preste contas ou, ainda, a própria obra se sente traída e faz suas reivindicações (Dufrenne, 1953/1982a). Isso demonstra a profunda responsabilidade da atriz e do ator na sua tarefa:

Ao se preparar para a execução, o artista se põe em estado de graça e a exigência que o toma é a expressão de uma certa lógica interna: lógica de um certo desenvolvimento técnico, de uma certa investigação propriamente estética, de uma maturidade espiritual. (Dufrenne, 1953/1982a, p. 70)

É possível compreender a execução realizada pela atriz e pelo ator também como criação, pois a cada papel que assumem, é preciso que criem a sua personagem, o seu modo de aparecer, de se colocar, de dizer as palavras ou os silêncios. Assim, quem participa de uma remontagem shakespeariana no papel de Hamlet, por exemplo, precisa, a partir daquele texto e dos seus próprios instrumentos, criar um espetáculo próprio que se dará em seu corpo, sua principal ferramenta, e que será um dos elementos para que a obra se faça total. Pode-se afirmar, então, que sendo o artista de teatro ao mesmo tempo essencial e intermediário entre a obra e o espectador, é quem primeiro precisa abrir sua profundidade à profundidade da obra que comorá, permitindo que ela lhe manifeste seu sentido, para captar o mundo que se apresenta e para, por conseguinte, apresentar esse mundo à plateia. É necessário, portanto, que a atriz e o ator se comprometam com a obra, alienando-se nela, de modo que se lhe mostre como verdade e que o artista possa, por sua vez, também expressá-la como verdade.

Para que possa fazê-lo, no entanto, o artista precisa recorrer à própria profundidade, confirmando-se em si mesmo, em sua autenticidade, para então fazer-se disponível. Dufrenne faz uma analogia interessante a respeito da atividade do ator e do bailarino, afirmando que o bom dançarino tem uma certeza de expressar ao público aquilo que seu movimento denota, e isso está para além da representação, pois diz respeito à graciosidade e espontaneidade que lhe são próprias (Dufrenne, 1953/1982a). É imprescindível, portanto, que seja um corpo disponível para captar os objetos e sentidos e, além disso, para que seu corpo se apresente como obra e

revele a sua profundidade, a fim de que possa provocar uma percepção estética no espectador. Ainda, para que assim se faça, a atriz e o ator necessitam perceber também esteticamente a obra que irão vivenciar diante do público; precisam, portanto, dotar-se de uma reflexão simpática ao objeto, deixando que este os interrogue e expresse a sua necessidade existencial de quase-sujeito, possibilitando, então, a emergência do sentimento estético sob a forma de um novo imediato, de um mundo que se abre como novidade. Comprometendo-se em uma nova atitude, o artista é transformado constantemente para poder, também, participar da obra e ser, com ela, agente de transformação.

Dufrenne pontua, em relação à atividade da atriz e do ator, que a sua tarefa é sustentada, pois, pela troca com o público. Embora tenha trabalhado muito, antecipadamente, para oferecer o espetáculo à plateia, no momento em que apresenta a obra, é nessa plateia que pensa, e não mais em si ou no seu papel. A voz do artista, nesse caso, se dirige ao público e a obra chega à plateia por meio dessa atenção que o artista lhe dá (Dufrenne, 1953/1982a). Nesse sentido, no teatro, o artista se faz completamente presente a outras pessoas, que lhe respondem. Depreende-se, dessa reflexão, a necessidade de que a atriz e o ator se abram à alteridade – trata-se de uma condição: que se deixem tocar pelo diferente, caso esperem, genuinamente, atuar numa posição de mediação para que o invisível e o silêncio se mostrem a partir de sua arte.

Há, ainda, uma reflexão que se faz fundamental. Dufrenne (1953/1982a) defende que a obra atua primeiramente sobre a pessoa individual, mas a convida a vincular-se a toda a humanidade. Isso porque o objeto estético faz com que o seu público se constitua como um grupo, já que há uma objetividade que vincula as pessoas e coloca em segundo plano suas diferenças individuais: a obra se mostra como algo que lhes é comum, e nesse sentido, assinala-se uma “significação humanista da experiência estética” (Dufrenne, 1953/1982a, p. 108). Ainda: as obras que perduram ao longo do tempo ganham, nesse decorrer, uma pluralidade de

interpretações que as enriquecem. Nesse sentido, mostram-se, sempre, como testemunhas do passado e conectam-no com o presente e o porvir.

No caso do teatro, em que a atriz ou o ator é essencial para que a obra seja presente, é possível pensar, portanto, no papel desses artistas como atores do tecido social, e não apenas dos palcos. Isso porque, fazendo parte das obras de arte que apresentam ao público, corporal e presencialmente, são eles, também, que possibilitam que aqueles diferentes espectadores constituam um grupo, para além de suas vidas individuais, e vinculem-se na sua humanidade. A experiência possibilitada pelo teatro enquanto objeto estético pode se apresentar, então, como uma experiência comum àquelas pessoas que o contemplam, ainda que tenham a respeito daquela vivência as mais diversas interpretações – o que, inclusive, é extremamente valioso para a apreensão e construção de sentidos. Se é, ainda, uma obra que persiste no tempo, conectando passado, presente e porvir, pode-se afirmar que o artista é atuante na instituição de novas significações, no acontecimento da historicidade, porque atravessa esses campos por meio de sua presença ao mesmo tempo em que é pessoalmente atravessado por eles. Sua atividade, portanto, está para além do espaço em que atua, já que reverbera em campos muito mais amplos.

Frente a essa posição basilar e à exigência de entrega que a arte faz ao artista todo o tempo, entende-se, pois, a urgência de tratar da experiência de ser artista, de compreender como é estar nesse lugar de tanta profundidade, intensidade e responsabilidade, passos a serem dados em próximos estudos.

2.4 UMA BREVE PONTUAÇÃO SOBRE O CAMINHO PERCORRIDO: A RELEVÂNCIA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO BASE PARA A REFLEXÃO

Pensar a arte e a atividade artística é fundamental para uma reflexão que queira tratar do fenômeno humano. Tratá-la, ainda, sob o viés da fenomenologia é um caminho profícuo, já

que essa filosofia, assim como a própria arte, tem a preocupação de nos ensinar a olhar para o mundo de forma a redescobri-lo sempre, voltando-nos ao que ele mesmo nos mostra e aos fenômenos tal qual se apresentam a nós. A obra de Mikel Dufrenne, ainda pouco explorada no contexto brasileiro, pode se mostrar como um caminho interessante para tratar dessa temática pela fenomenologia. Dispomo-nos a refletir sobre as artes cênicas por entender que esse campo específico da arte se ocupa de discutir, expor e explorar justamente assuntos relativos à nossa humanidade e, ainda, por julgar sua particularidade em apenas ser realizada por meio de uma atriz ou de um ator, que oferece o próprio corpo como ferramenta. A partir dessa finalidade, compreendemos que fundamentar a discussão com *Phénoménologie de l'expérience esthétique* seria um caminho apropriado, já que se trata do mais extenso estudo fenomenológico a respeito da estética.

Antes de adentrar o campo do artista, entretanto, julgou-se necessário elucidar o trajeto feito por Dufrenne em sua descrição do objeto estético e da experiência estética, por entender que essa compreensão possibilitaria pensar com mais propriedade o lugar da atriz e do ator nessa conjuntura. Fez-se importante reconhecer que a experiência estética diz respeito a uma vivência de abertura, fundada no sensível, capaz de possibilitar a qualquer vivente a ressignificação do mundo, desde que se disponibilize a ser interrogado pelo objeto que se mostra e a entrar em comunhão com ele, descobrindo novos campos de possíveis.

Posteriormente, ao ter como ponto de partida essa compreensão de experiência estética e, além disso, reflexões pontuais que o próprio Dufrenne faz acerca da atividade teatral, foi possível elucidar aspectos do ofício do ator/da atriz que clarificam a responsabilidade e importância de sua tarefa. Ficou evidente o papel que a arte e, sobretudo, o artista tem na ressignificação do mundo, ao ser quem oferece ao espectador, por meio de uma intersubjetividade imanente, um mundo expresso como novidade, mas que nasceu, também, no terreno do sensível.

Cumprido esse objetivo, entendemos que, para além de embasar nossas reflexões acerca desse tema tão específico, o estudo da experiência estética em fenomenologia, a partir da ótica dufrenniana - que a compreende como experiência de alteridade, reveladora de nossa condição de indivisão com o mundo - pode se mostrar relevante para a compreensão do fenômeno humano em sua generalidade e, por isso, fundamental tanto à filosofia quanto à psicologia.

3 MÉTODO

Por meio deste trabalho de pesquisa, foi realizado um estudo de caso, sob uma perspectiva fenomenológica, com o principal objetivo de compreender a experiência de ser atriz de teatro, desdobrando-se, a partir disso, a tentativa de compreender como a atividade artística da atriz expressa o seu modo de ser no mundo; investigar qual é, para ela, a função da sua arte perante o mundo e quais são as relações entre o fazer artístico e o sentido da própria vida. O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Setor de Ciências da Saúde da Universidade Federal do Paraná, sob o número do parecer 3.093.998.

Pelo fato de esta pesquisa abordar aspectos subjetivos do humano, optei por um estudo de caráter qualitativo, um “modelo que destaca ou releva certos elementos característicos da natureza humana, os quais as metodologias quantificadoras têm dificuldade de acessar” (Holanda, 2006, p. 364). Ao compreender a subjetividade como um objeto complexo, Rey (2000) destaca que a pesquisa qualitativa se dedica a conhecê-lo; refere a importância que tem o contexto em que o colaborador do estudo está inserido, já que os elementos que constituem o fenômeno como um todo se modificam de acordo com esse contexto. Nesse sentido, Andrade e Holanda (2010) referem que a influência entre pesquisador e pesquisado repercute no desenvolvimento do estudo, já que “ambos produzem pensamentos com base na sua posição diante do outro e de si mesmo” (p. 260), o que demonstra o papel ativo que tem o pesquisador no desenvolvimento da investigação. Como se trata de um processo interativo, Rey (2000) salienta que a obtenção de uma informação de qualidade só se dá por meio do envolvimento e da motivação dos participantes.

O estudo de caso, por sua vez, é compreendido como uma modalidade da pesquisa qualitativa, em que o caso se apresenta como uma unidade de algo (Schwandt & Gates, 2018) – neste estudo, a experiência individual de uma atriz de teatro. Embora haja uma grande variedade de definições para o que seria um estudo de caso, Schwandt e Gates (2018) tratam-

no como uma investigação aprofundada de um fenômeno e destacam quatro diferentes modos de abordá-lo: como uma descrição; como forma de produzir hipóteses ou desenvolver teorias; como modo de testar hipóteses ou teorias; ou, ainda, como meio de desenvolver uma teoria normativa. Por meio desta pesquisa, realizou-se um estudo de caso descritivo, cujo objetivo é desenvolver um retrato detalhado do fenômeno (Schwandt & Gates, 2018). Vale ressaltar que esse tipo de estudo permite que o pesquisador faça uma análise mais esmiuçada de seu objeto de pesquisa e que esse tipo de trabalho possibilita o amadurecimento do investigador (Peres & Santos, 2005).

Consonante com o modelo qualitativo, adotei, neste estudo, uma perspectiva fenomenológica, que se dispõe ao “(...) *estudo do vivido, ou da experiência imediata pré-reflexiva, visando descrever seu significado*” (Amatuzzi, 1996, p. 5, grifos do autor). Para Merleau-Ponty (1945/2006), seguindo a letra de Husserl, a tarefa da fenomenologia é retornar ao mundo da experiência, anterior ao próprio conhecimento, e, fundando-se na tarefa husserliana de buscar as essências dos fenômenos, ultrapassá-la, colocando as essências na existência, já que não é possível “compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 1, grifos do autor). Como se trata de um modo de se dirigir ao objeto de estudo ancorado no mundo vivido, terreno de nossas experiências, exige que o pesquisador esteja aberto a conteúdos mesmo inesperados que podem emergir de sua pesquisa (Andrade & Holanda, 2010).

Para que essa abertura seja possível, o método fenomenológico se fundamenta num aspecto que lhe é central: a redução fenomenológica, compreendida por Merleau-Ponty (1945/2006) como o rompimento de nossa familiaridade com o mundo. Para melhor elucidar a sua apreensão desse termo, que é husserliano, Merleau-Ponty (1945/2006) recorre ao entendimento que um assistente de Husserl, Eugen Fink, tinha para a redução, a qual seria “uma ‘admiração’ diante do mundo” (p. 10, grifos do autor). Desse modo, a prática da redução diz

respeito a uma mudança de postura frente ao mundo, no exercício de “buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 13). No caso da pesquisa, entendo que a redução diz respeito a suspender as compreensões e conceituações anteriores que se tem, ao visar o fenômeno, e dirigir-se a ele deixando que emergja tal como é, tal como se mostra, que fale por si. Compreendo, pois, que um estudo que se construa sob um olhar fenomenológico deve tomar como fundamental a realização da redução.

3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Na realização deste estudo de caso, foi empregado o caminho metodológico fenomenológico-hermenêutico proposto por van Manen (2003) para aproximação do fenômeno e tratamento dos dados, o qual “busca ‘explicar’ os significados que, em certo sentido, estão implícitos em nossas ações³” (p. 13, grifos do autor, tradução minha). Para ele, a descrição do modo como cada indivíduo vivencia a experiência diz respeito à fenomenologia, enquanto a hermenêutica se refere à forma como cada um interpreta esses dados – destaca-se que, segundo van Manen (2003) ambos são inseparáveis, pois ocorrem concomitantemente. Vale ressaltar que van Manen (2003) atribui papel essencial à atividade da escrita no caminho metodológico que propõe, pois defende que a investigação e a escrita compõem, juntas, um mesmo processo. Para ele, a investigação fenomenológica é uma atividade poética e deve almejar, por meio do texto produzido nos dados e a partir deles, mostrar-se como algo original (van Manen, 2003).

Esse caminho metodológico é composto por seis atividades, que van Manen (2003) denomina de temas metodológicos. São eles: a) voltar-se para o fenômeno de interesse e comprometer-se seriamente com ele, compreendendo que emerge de um questionamento profundo por parte do pesquisador, comprometendo-o na tarefa de ser um investigador da

³ Trecho original: “intenta ‘explicar’ los significados que, en cierto sentido, están implícitos en nuestras acciones.”

experiência humana; b) investigar a experiência tal como é vivida, e não como é conceituada, a partir de um “contato renovado com a experiência original” (van Manen, 2003, p. 50, tradução minha)⁴; c) refletir acerca dos temas essenciais que compõem o fenômeno, a fim de compreender como é constituída tal experiência vivida; d) descrever o fenômeno por meio da arte da escrita e da reescrita, convertendo a experiência em discurso inteligível; e) manter uma relação forte e orientada para o fenômeno, com o cuidado de não se desviar dele; f) equilibrar, por fim, o contexto da pesquisa, considerando-a em suas partes e no todo, de modo que cada parte contribua de fato para a totalidade e que não se perca de vista o objetivo da investigação fenomenológica (van Manen, 2003).

Entendo que a primeira atividade realizada neste trabalho de pesquisa, de me voltar ao fenômeno de interesse e me comprometer com ele, teve início na produção do projeto de mestrado, que tinha como principal objetivo compreender a experiência de ser artista. Posteriormente, no processo de delineamento do objeto de estudo, decidi por fazer um recorte para um gênero artístico. Nessa ocasião, optei por investigar a experiência de artistas de teatro – mais especificamente atores e atrizes, por conta do meu próprio envolvimento com essa linguagem e, em consequência, da convivência com pessoas que têm o teatro como profissão e meio de vida. Intrigava-me como pareciam confiar e envolver-se profundamente com a sua atividade artística à revelia dos percalços que se apresentam a grande parte desses profissionais, como as dificuldades financeiras e a representação social deles como marginais, alheios aos valores e costumes sociais predominantes. Curiosidade nascida de um questionamento pessoal, procurei deixar que ela estivesse presente durante todo o percurso, tal como recomendado por van Manen (2003). A respeito da impressão que eu tinha sobre a experiência de ser atriz ou ator, a qual enunciei linhas acima, destaca-se a importância da redução fenomenológica para que eu pudesse me aproximar com abertura, e também o apontamento de van Manen (2003)

⁴ Trecho original: “(...) contacto renovado con la experiencia original”

sobre a importância de que explicitemos o que já conhecemos, nossas crenças, pressuposições etc. e tentemos “nos adaptar ao que já havíamos assumido, não para esquecê-lo novamente, mas, deliberadamente, mantê-lo sob controle, ou mesmo reverter esse conhecimento contra si mesmo, por assim dizer, expondo seu caráter superficial e oculto” (p. 67, tradução minha)⁵.

A segunda atividade, que se refere ao contato renovado com a experiência a qual se quer investigar, se deu por meio da realização de entrevista fenomenológico-hermenêutica com atrizes e atores de teatro – van Manen (2003) aponta a experiência pessoal como ponto de partida e a entrevista seria um modo de acessá-la. Para ele, a entrevista, numa investigação qualitativa, é conversacional, de modo que os sentidos emergem, também, do diálogo. Dessa forma, apesar de lançada uma pergunta inicial, a investigadora pode, a partir do relato dos investigados, solicitar que clarifiquem algumas informações, que deem exemplos etc., com o objetivo de colher aquilo de que necessita, sem perder, contudo, o questionamento principal (van Manen, 2003). Como critérios de inclusão, havia sido estabelecido que os participantes deveriam ser radicados em Curitiba, que atuassem há pelo menos dez anos como atrizes ou atores e cujas companhias em que atuam estivessem inseridas no movimento de teatro de grupo. Como critério para exclusão, estipulamos que se relacionava a algum comprometimento psicótico que pudesse ser revelado pelos entrevistados.

O recrutamento dos participantes foi realizado por conveniência, de acordo com a disposição em participarem do estudo, e o convite a eles foi feito via rede social e contato telefônico. Como inicialmente havia sido estipulado no projeto da pesquisa, foram selecionados cinco participantes e realizadas cinco entrevistas, que se deram no espaço de trabalho dos artistas. Na ocasião da coleta de dados, foram explicados os objetivos da pesquisa, enfatizou-se o sigilo e os procedimentos éticos, solicitou-se a assinatura do Termo de Consentimento

⁵ Trecho original: “adaptarnos a lo que ya teníamos assumido, no para volverlo a olvidar, sino para mantenerlo deliberadamente a raya o incluso revertir este conocimiento em contra de sí mismo, por así decirlo, exponiendo su carácter superficial y oculto.”

Livre e Esclarecido e se deu a gravação das entrevistas, que posteriormente foram transcritas, omitindo dados que pudessem fornecer indícios da identificação dos participantes.

Entendi a importância de realizar as entrevistas no ambiente de trabalho dos entrevistados, pois se “a entrevista fenomenológica pretende se reconduzir, valendo-se da reflexão, à experiência conforme esta é percebida e, ainda mais precisamente, vivida em seu caráter pré-reflexivo” (Barreira, 2017, p. 335), provavelmente eles se sentiriam mais confortáveis e mais próximos da experiência de que tratariam. Nessa mesma direção, Bosi (2004), ao versar sobre o processo de entrevista em psicologia, pontua que “se o local do encontro for a casa do depoente, estaremos mergulhados na sua atmosfera familiar e beneficiados pela sua hospitalidade” (p. 59), o que de fato parece ter ocorrido.

Optei pela realização de entrevista aberta, sem restrição de tempo, cuja pergunta disparadora foi “Como é, para você, ser atriz/ator?”. Antes, entretanto, de lançá-la, julguei importante colher algumas informações socioeconômicas que fazem parte também das experiências e poderiam fornecer dados importantes para o diálogo entre todas elas. Destacase, até mesmo, que essas perguntas acabaram funcionando como introdução e aquecimento ao tema principal de que iríamos tratar. As entrevistas foram gravadas e tiveram duração entre dezesseis e 65 minutos, com média de 43 minutos.

Após transcritas todas as entrevistas, uma delas foi descartada por conta das condições de realização, que se diferenciaram muito das outras quatro, e isso poderia trazer dados incoerentes aos resultados. Iniciei, então, a análise dos dados.

Essa terceira atividade, descrita por van Manen (2003) como reflexão fenomenológico-hermenêutica, pretende uma análise reflexiva dos aspectos que estruturam a experiência: os temas. Nesse sentido, o objetivo da reflexão é determinar os temas produzidos pela entrevista. De acordo com van Manen (2003), “os temas são as estrelas que compõem os

universos de significado que vivemos” (p. 108, tradução minha)⁶; eles constituem o que é central na experiência, referem-se àquilo que é mais importante. Descrevem, pois, aspectos estruturantes da experiência sobre a qual nos debruçamos (van Manen, 2003).

Van Manen descreve três maneiras de nos aproximarmos dos dados nessa atividade: de forma holística, para apreender o significado fundamental que se desvela; uma aproximação seletiva, a fim de destacar frases que se mostrem essenciais e que revelem o fenômeno de que se trata; por fim, uma aproximação detalhada ou linha a linha (van Manen, 2003). À medida que todo esse processo de análise acontece, devem ser redigidas transformações linguísticas do que se encontrou para a linguagem fenomenológica, sob um processo criativo e hermenêutico, até mesmo artístico: “um texto artístico se distingue do texto das conversas e dos atos cotidianos porque sempre se chega a ele em um estado de ânimo reflexivo. [...] o artista recria experiências transcendendo-as” (van Manen, 2003, p. 115, tradução minha)⁷.

Quatro entrevistas foram submetidas, inicialmente, a uma aproximação holística. Nesse caso, cada texto como um todo foi lido exaustivamente, de modo que se pudesse responder à pergunta: “Que frase sentenciosa pode capturar o significado fundamental ou a importância principal do texto como um todo?” (van Manen, 2003, p. 110, tradução minha)⁸. Para cada experiência, foi formulada uma sentença ou parágrafo que fizesse jus à resposta a essa questão. Após realizada essa primeira aproximação, verifiquei que o modo como a análise vinha sendo realizada estava em desacordo com o que era proposto pelo método. Frente ao tempo já reduzido que havia para a finalização da pesquisa, acabei optando pela realização de um estudo de caso, por entender que, retornando ao ponto inicial da análise, seria possível melhor apreensão do conteúdo da descrição experiencial, maior aprofundamento do estudo e

⁶ Trecho original: “Los temas son las estrellas que conforman los universos de significado que vivimos.”

⁷ Trecho original: “un texto artístico se distingue del texto de las conversaciones y de los actos cotidianos porque siempre se llega a él en un estado de ánimo reflexivo. (...) el artista recria experiencias trascendiéndolas”

⁸ Trecho original: “¿Qué frase sentenciosa puede capturar el significado fundamental o la importancia principal del texto como un todo?”

apropriação necessária do rigor metodológico para a realização de um trabalho em nível de mestrado.

Posteriormente, elegi a entrevista que melhor parecia contemplar os aspectos que me dediquei a compreender. Além disso, outras características que me levaram a selecionar essa entrevista específica foram o contato empático que ocorreu entre mim e a entrevistada, o fato de a atriz em questão ser reconhecida na cena cultural da cidade e, também, de ser a participante com maior tempo de atuação como atriz entre os cinco entrevistados.

Após a aproximação holística, portanto, passei à aproximação sentenciosa, em que foram selecionados e marcados excertos que respondessem à pergunta: “Que frase ou frases parecem particularmente essenciais ou reveladoras sobre o fenômeno ou a experiência que se está descrevendo?” (van Manen, 2003, p. 110-111, tradução)⁹. Julguei que essas frases se mostraram aquelas que revelavam maior força experiencial, que melhor se apresentaram como fala falante: “aquela em que a intenção significativa se encontra em estado nascente” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 266).

Em seguida, foi realizada a aproximação detalhada ou linha a linha, de modo que o texto foi dividido em núcleos para que se pudesse responder: “O que esta frase ou grupo de frases revela sobre o fenômeno ou a experiência que se está descrevendo?”¹⁰ (van Manen, 2003, p. 111, tradução minha). A partir desses núcleos, em composição com as frases marcadas na aproximação sentenciosa, foram realizadas transformações linguísticas de cada um deles. Atribuímos uma unidade temática a cada uma das transformações linguísticas relacionadas às frases com força experiencial. Notamos que algumas se repetiam e pareciam mais reveladoras da experiência como um todo. Van Manen (2003) salienta que, aproximando-nos das

⁹ Trecho original: “¿Qué frase o frases parecen particularmente esenciales o reveladoras sobre el fenómeno que se está describiendo?”

¹⁰ Trecho original: “¿Qué revela esta frase o este grupo de frases sobre el fenómeno o la experiencia que se está describiendo?”

descrições, notamos que alguns temas aparecem repetidamente; trata-se, então, de apegarmos a eles.

Por fim, os temas elencados foram submetidos ao processo de variação livre imaginativa, tal qual nos recomenda van Manen (2003). Tratou-se, nesse caso, de verificar se os temas diziam respeito a aspectos essenciais ou casuais do fenômeno, questionando-nos se ele continuaria sendo o mesmo com a mudança ou a eliminação dos referidos temas (van Manen, 2003).

Vale ressaltar que, após definidos os temas e as descrições temáticas, estes foram discutidos em grupos e seminários: além de um estudante de graduação ter acompanhado o processo de reflexão das entrevistas desde a primeira atividade de aproximação dos dados, participando das leituras e reflexões e contribuindo na construção da análise, quando julguei que já havia encontrado os temas, estes foram levados para discussão em um seminário, de modo que pudéssemos debater a respeito das nossas leituras e confrontá-las com as dos outros participantes do grupo. Essa prática é recomendada e incentivada por van Manen (2003), pois uma discussão hermenêutica, em que outros pesquisadores possam opinar a respeito de como suas experiências são evocadas pela descrição, podem “gerar conhecimentos mais profundos”¹¹ (p. 118, tradução minha).

Determinados os temas emergentes da descrição, passei à quarta atividade, que diz respeito à descrição do fenômeno por meio da arte da escrita, de modo a converter a experiência em discurso inteligível (van Manen, 2003). Destacamos que essa atividade acontece concomitantemente à quinta e à sexta, que se referem, respectivamente, à necessidade de que se mantenha o cuidado de não se desviar do fenômeno e à busca de um equilíbrio entre as partes e o todo da pesquisa, para que o objetivo não se perca (van Manen, 2003).

¹¹ Trecho original: “generar conocimientos más profundos.”

Na metodologia fenomenológico-hermenêutica, a escrita fenomenológica tem um papel muito importante, porque, de acordo com van Manen (2003), é o objetivo principal do processo de investigação. Ela deve se fundir com a atividade da investigação e da reflexão. Possibilita que o pensamento seja presença e corpo; funda-se num movimento dialético do interior ao exterior e, portanto, diz respeito também à atividade da expressão. Ao mesmo tempo em que nos afasta da experiência vivida, possibilita que sejam descobertas as suas estruturas e, assim, podemos retornar ao mundo do vivido tomados de um conhecimento mais profundo acerca dele. Possibilita que vejamos o que antes não víamos (van Manen, 2003). Sob esse aspecto, é necessário que o texto seja orientado para a pergunta a que se propõe responder; que seja firme e rico, explorando os fenômenos em todas as suas facetas; e que seja reflexivo e profundo, remetendo à compreensão da experiência vivida. Van Manen (2003) propõe, por fim, que seja possível confrontar os resultados deste trabalho com outros estudos fenomenológicos.

Optei, então, a partir dos temas suscitados, por fundir, na escrita, a descrição fenomenológico-hermenêutica e a confrontação dos resultados com outros estudos fenomenológicos. Entendi que os temas aos quais a entrevista levou estão contemplados, na perspectiva merleau-pontyana que adotamos neste estudo, especialmente em duas obras, nas quais nos fundamentamos para a escrita: *Fenomenologia da Percepção* (Merleau-Ponty, 1945/2006) e *A dívida de Cézanne* (Merleau-Ponty, 1945/1980a). Decidi por me ater a essas obras por um exercício de rigor, já que ambas foram escritas na primeira fase da filosofia de Merleau-Ponty e, sobretudo, porque fundamentam todas as suas reflexões posteriores. Também julguei relevante inserir o filósofo Mikel Dufrenne no diálogo, especialmente por meio de sua obra *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953/1982a, 1953/1982b), pois esse autor contribui com reflexões importantes e específicas a respeito da estética sob uma concepção fenomenológica.

3.2 A PARTICIPANTE: APROXIMANDO-SE DE TITÂNIA¹²

Titânia é atriz e diretora teatral – atividade esta que tem exercido, atualmente, com mais frequência do que a atuação. Na direção, refere que acaba exercendo também outras funções, como produção, criação de figurinos e cenários, iluminação, formação e preparação de atores, trabalho administrativo e de marketing.

De acordo com Titânia, sua formação em teatro se deu com base na experiência, “através de cursos, alguns mestres, e através do fazer fazendo, na profissão. É a minha formação em teatro, empírica”. Seu registro profissional tem mais de trinta anos; apesar disso, para ela, não há uma cisão entre ser atriz amadora e profissional: “quando eu fazia teatro amador é da mesma forma que eu faço teatro hoje, então as coisas se misturam, né. Por mais que eu não tinha juridicamente, né, a legalização profissional, eu já fazia teatro.”

Titânia diz que a profissão de atriz é sua atividade principal e única, embora destaque que atualmente tem atuado muito pouco. Apesar disso, destaca: “eu me sinto atriz, eh::: em qualquer atividade, em qualquer função que eu esteja fazendo dentro do teatro”. Declara-se de gênero feminino e de raça branca. Além da formação empírica em teatro, a atriz concluiu um curso superior em outra área¹³.

¹² Para preservar a identidade da participante, foi atribuído a ela um pseudônimo.

¹³ Entendemos que o meio artístico teatral é bastante restrito em Curitiba e, por isso, os artistas são facilmente identificáveis. Por conta disso, optamos por omitir a idade da participante e o curso em que se graduou como forma de preservar a sua identidade.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 UMA ANEDOTA PARA TITÂNIA

Um dia Titânia, pequenininha, decidiu passear inventando histórias. No caminho, foi pululando pelas calçadas, vivendo aventuras e se transformando nas coisas que criava. Não se sabe se o trajeto foi curto ou longo, mas, sem perceber, deu de cara com o teatro. Entrou. Caminhou, divertindo-se pelos corredores; brincando, subiu as escadas. Com seu corpo pequenino, foi tomando os espaços, e os espaços também foram tomando o seu corpo, de modo que corpo e teatro iam crescendo juntos. Amadureciam. Foram ficando tão afeitos um ao outro que só era possível brincar ali, criar ali, viver ali, ser ali. Foram ficando tão enamorados um do outro que o amor também era possível ali. O teatro virou a casa, virou a vida. Titânia virou teatro. O teatro virou sonho, mundo possível. Às vezes, Titânia precisa buscar algo no mundo lá fora, mas este, acha que é impossível - não gosta do que vê, por isso volta logo para (ser) seu teatro. Impossível saber quando a brincadeira começou, difícil imaginar se ela vai terminar. Não é uma questão, porque agora já não há Titânia sem teatro. Quando houver, se acontecer, Titânia já será, pois, outra.

4.2 O ENCONTRO COM TITÂNIA

Eu me encontrava ansiosa para entrevistar Titânia, pois é uma atriz e diretora de teatro que admiro muito. As peças que produz são recheadas de ludicidade e poesia. Além disso, Titânia possui um reconhecimento importante na cidade e, sempre que fala ao público, deixa clara a importância que a arte tem para ela.

Cheguei à companhia dez minutos antes do horário marcado e fui atendida por uma das atrizes, que, naquele momento, trabalhava na secretaria. Ela ligou para Titânia, avisando da

minha chegada. Nesse curto tempo de espera, fiquei admirando nas paredes as fotos de várias montagens que o grupo já realizou, exibidas ali com orgulho. Poucos minutos depois, Titânia veio me encontrar

Quando chegou, me cumprimentou com um abraço e logo pediu a um dos rapazes, também ator na companhia, que passasse um café e nos trouxesse. Primeiro sentamo-nos numa mesa próxima de onde trabalhavam os atores, mas quando a lembrei de que a entrevista era confidencial e seria gravada, sugeri que nos sentássemos em outro local. Sentamo-nos no hall, eu num sofá e ela numa poltrona. À nossa frente havia uma mesa de centro, onde foi servido o café. Às minhas costas, um armário tomava toda a parede, repleto de objetos valiosos para ela; um ambiente aconchegante e que respira arte. Servi-me com café e Titânia também. Logo iniciamos uma conversa muito informal. Falei a ela da minha pesquisa, da minha vontade de unir o que tenho estudado em psicologia com a temática da arte, e em especial do teatro, que considero tão valiosa. Esclareci que estava ali para ouvi-la sobre a sua própria experiência como atriz, das suas vivências, da sua história, e assim começamos o momento precioso da entrevista.

4.3 TEMAS CENTRAIS - ESBOÇANDO SIGNIFICAÇÕES

Por meio da descrição da experiência de Titânia e após leitura exaustiva da entrevista transcrita, apreendi como significado central da experiência que, para ela, ser atriz é viver o teatro, de modo que não se pode falar de uma vida que esteja separada do teatro; a vida fora dos âmbitos do teatro não lhe possibilita ser. Ser atriz, portanto, a faz vivenciar um conflito e uma ambiguidade entre ser e não ser, entre a vida que se vive no teatro e a vida real.

Após três abordagens de aproximação à entrevista, tal como sugerido por Van Manen (1996), emergiram três temas relativos à experiência de Titânia de ser atriz. Entendi, entretanto, que esses temas apresentaram diferentes particularidades, as quais foram elencadas como subtemas. São eles:

1. Ser atriz como condição de ser
 - 1.1. Ser atriz como ser teatro
 - 1.2. Ser atriz como destino – liberdade e situação
2. Ser atriz como potência expressiva
 - 2.1. Corpo como potência expressiva
 - 2.2. Ser atriz como modo de ser no mundo – marca de estilo
3. (não) Ser atriz fora do teatro – conflito teatro x vida real

Aproximemo-nos ainda mais dessa experiência, numa tentativa de compreendê-la.

1. Ser atriz como condição de ser

Para Titânia, ser atriz é algo fundamental, que germinou na infância, quando brincava de ser. Desde pequena criava histórias e passava a ser o que inventava, de forma espontânea, com estímulo e permissão para fazê-lo:

Na verdade eu cresci eh – porque a gente, quando é criança, a gente teatraliza tudo, a gente BRINCA. Eu pelo menos, a criança que eu fui, foi uma criança que/ que brinCava muito de/ de ser, né, de faz-de-conta. Sempre criei muitas histórias na minha cabeça e sempre FUI aquilo que eu criei, desde pequena. A escola em que eu estudava propicia::va, tinha esse espaço, né, de/ de ler:: e/ e/ e encenar, ou de criar:: as suas histórias e fazer, então eu cresci nesse ambiente onde isso era estimulado e permitido, livremente. Então eu/ eu cresci assim.

Essa brincadeira de ser, possível de relacionarmos à atividade mesma de uma atriz de teatro, se perpetuou na adolescência e na juventude. Desde que existimos somos dados ao mundo e este nos é dado, por meio do corpo. Somos colocados em situação, a partir da qual nossa vida se desdobra, no tempo e no espaço. Deve-se ainda dizer que nossa existência funda tempo e espaço, já que estes só existem para nós na nossa relação com o mundo: “Ser corpo

[...] é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 205). Esse corpo, como consciência, constitui o tempo, pois, sendo o tempo uma “rede de intencionalidades” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 558), só é possível nessa relação entre um corpo e o mundo. “A espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 206) e esse desdobramento se dá como tempo. Nesse sentido, percebe-se, por meio da descrição da experiência de Titânia, citada anteriormente, que a liberdade de criar histórias e fantasias lhe foi proporcionada desde pequena. Titânia-corpo foi dada a um mundo cujas condições lhe possibilitavam essas experiências: nasceu e cresceu em uma família e em uma escola que propiciavam isso a ela. Pode-se afirmar, portanto, que é como atriz que Titânia desdobra seu ser-corpo com (e no) o tempo e o espaço.

Ao tratar do tempo, é necessário levar em consideração que em nossa experiência o que é atual e o que é inatual se imbricam, já que o vislumbre do passado se dá como retomada em meu presente. É possível, pois, afirmar que a condição de ser atriz, para Titânia, diz respeito a um desdobramento de si enquanto existência. De acordo com Merleau-Ponty (1945/2006), ao evocarmos um passado distante, reabrimos o tempo e vemos um porvir deslizar no presente e no passado: “eu não me represento minha jornada, ela pesa sobre mim com todo o seu peso, ela ainda está ali, não evoco nenhum de seus detalhes, mas tenho o poder próximo de fazê-lo, eu a tenho ‘ainda em mãos’” (p. 557, grifos do autor).

Pode-se compreender o ser atriz, na experiência de Titânia, como um deslizamento no tempo, uma transcendência – “este movimento pelo qual a existência, por sua conta, retoma e transforma a situação de fato” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 235) - de si a si, por meio da reafirmação de sua situação, dada desde o passado que evoca. Desde o momento que lhe é possível lembrar, vislumbra o sentido de ser atriz. Vale ressaltar que sentido, aqui, diz respeito à compreensão merleau-pontyana de orientação, de direção àquilo que ainda não se é,

o que compreende uma “relação de transcendência ativa entre o sujeito e o mundo” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 576), já que ambos são inseparáveis. Esse sujeito é, pois, projeto do mundo que ele mesmo projeta. O sentido e o porvir “brotam de meu presente e de meu passado e, em particular, de meu modo de coexistência presente e passado” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 599).

Experiência se dando como deslizamento e transcendência, Titânia observa que as coisas foram lhe acontecendo espontaneamente, brincando, já que não havia um planejamento, ou uma meta de repetir as experiências do teatro: “Nunca pensei: ‘Ah, vou fazer mais vezes isso’”. Começou como uma brincadeira de criança, comum, segundo suas próprias palavras, “brincar de ser”, “e assim eu fui, mesmo sem querer, eh:::... Porque nunca era por querer, nunca falei: ‘Ah, vou ser atriz’... ‘Vou...’ Eu simplesmente ERA atriz”. Desse modo, para ela, tornar-se atriz não se mostrou como uma escolha, mas apenas como modo de dar continuidade àquilo que já se era. Compreende-se, então, que a vida teria um sentido espontâneo, que podemos pensar, de acordo com Merleau-Ponty, como situação (Merleau-Ponty, 1945/2006). Essa espontaneidade diz respeito a uma abertura, à possibilidade de vir-a-ser a partir do presente que tem o passado como adquirido; diz respeito, portanto, aos horizontes que nos cercam a partir dos quais, e em direção aos quais, projetamos as nossas vidas (Moura, 2006). Destaca-se, entretanto, que embora ser atriz, para Titânia, não pareça ser reconhecido como escolha, decisão, é, sim, retomada e confirmação de sentido: em seu presente, confirma o ser atriz, experiência adquirida do passado, e é também ser atriz que segue projetando.

A compreensão de ser atriz como continuidade do que se é tem tanta força na descrição da entrevistada que ela afirma: “quando eu fazia teatro amador É da mesma forma que eu faço teatro hoje, então as coisas se misturam né”. Podemos compreender, então, que da atuação nas suas brincadeiras passou a atuar amadoristicamente e, depois, profissionalmente. Demarca, porém, uma indiferenciação entre o modo de ser amadora e de ser profissional sob os aspectos

de comprometimento e envolvimento com o fazer. Titânia, dessa forma, ao considerar que fazer teatro com dedicação e seriedade não necessariamente corresponde à profissionalização, parece questionar a categoria “profissional” (grifo meu), o que está relacionado a como vivencia o teatro, na dualidade profissão x escolha: profissão, como atividade puramente relacionada a um fazer ou a uma técnica, que proporciona, por seu meio, subsídio material; escolha, que diria respeito ao próprio desdobramento de seu ser-no-mundo, como afirmação sempre renovada da condição de atriz.

Como profissão, na descrição de Titânia evidencia-se que o ofício do teatro também diz respeito ao domínio de uma técnica. Refere que, assim como em outros trabalhos, há uma prática relacionada ao fazer que possibilita que ela execute tarefas que lhe competem na função de atriz, o que corrobora a colocação de Duvignaud (1972) sobre a necessidade de que os atores corporifiquem algo, o que se dá por meio da técnica. Diante de uma situação em que precisou substituir emergencialmente uma atriz, num papel que nunca havia experimentado, Titânia faz esta ilustrativa comparação: “É como ‘ah, amanhã você tem que dirigir lá o caminhão’. O motorista vai e né, mudou aquele caminhão, que ele não tava acostumado a dirigir, mas ele vai lá e dirige o seu caminhão”. Isso esclarece como o domínio de uma técnica lhe dá subsídio nos trabalhos. Ainda pensando o teatro apenas como profissão, atualmente, segundo Titânia, há outros tipos de atividades que o compõem, como a formação de jovens artistas, trabalho de venda de peças, marketing, criação de cenário, figurino etc. Essa multiplicidade de tarefas se relaciona à necessidade de que o teatro se adeque à sociedade capitalista e de consumo, já que é necessário que o produto produzido seja vendável (Duvignaud, 1972); essas outras áreas, portanto, também passam a fazer parte do cotidiano das companhias teatrais.

Ao mesmo tempo, um pensamento sobre o teatro não ser, para Titânia, comercializável, também é algo que se mostra em seu discurso, pois destaca diversas vezes, ao longo da entrevista que, quando jovem, ao ser convidada para atuar, “eu nem me... importei

com quanto eu ia ganhar; também nunca perguntei quanto eu ia ganhar, ou SE eu ia ganhar. Pra você ver o tamanho da maluquice. Ninguém faz isso”. Nesse sentido, para Titânia, o importante era a realização do teatro, e não o que receberia financeiramente para fazê-lo, o que denota o dilema, destacado por Janiaski (2018), entre a comercialização da arte, que representaria uma submissão às leis de mercado, e o desejo de mantê-la de forma mais livre e autônoma. Para ela, posicionar-se dessa forma, sem se importar com a contrapartida financeira, a distingue de outras pessoas, já que “ninguém faz isso”. Sob esse aspecto, Titânia diferencia o trabalho no teatro daqueles ofícios em que se trabalha por um período do dia, isso rende um salário e faz-se outras atividades, como os hobbies, por exemplo, no tempo que sobra. O teatro ocupa toda a sua vida, todo o seu tempo, “24 horas por dia”, segundo suas palavras. Em todo o tempo em que existe, vivencia, experiencia, é no teatro que o faz. Sua experiência como tempo e como espaço se dão no teatro. Ser atriz, para ela, transcende a mera vivência de uma profissão, pois é experiência de ser, e não apenas de fazer, não só de trabalho. Nesse sentido, é difícil distinguir sua condição profissional de sua condição de ser, já que ser atriz se mostra como um projeto existencial, sua maneira própria de existir no mundo. Essa compreensão, por consequência, causa um conflito entre ser-atriz como sentido e ser-atriz como modo de sobrevivência material.

Na experiência de Titânia, o teatro e a vida se confundem, são inseparáveis, indivisíveis. O teatro é onde se vive, onde se mora, com quem se divide a vida. O teatro mistura e se mistura a muitos relacionamentos vividos por ela, especialmente os mais íntimos e preciosos; por isso diz: “palco e vida, no meu caso, se misturam”. A vida invade o palco e o palco invade a vida o tempo todo. Estabelecendo um paralelo possível entre a afirmação de Merleau-Ponty sobre Cézanne de que “a pintura foi seu mundo e sua maneira de existir” (Merleau-Ponty, 1945/1980a, p. 113), podemos também afirmar, sobre Titânia, que o teatro é seu mundo e sua maneira de existir. Afinidades nascidas no palco reverberaram e ressoaram em outras relações valiosas de sua vida. A conexão entre o teatro e a vida permite que a atriz

experimente relações genuínas e valorosas, que terminam por extrapolar a sala de ensaio¹⁴ e o palco, mas que não se desvinculam do próprio teatro.

Para Titânia, o teatro, portanto, faz parte do todo que é a sua própria vida: “O teatro é a minha vida. E a minha vida É o teatro”. O teatro se apresenta, em sua experiência, como totalizante, no sentido de que abarca toda a sua vida, todas as suas experiências. Desse modo, só há existência no teatro; Titânia é ser-no-mundo por meio do teatro. Sob a compreensão merleau-pontyana de que o mundo “é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 6), esse é o lugar do teatro na vida de Titânia. Teatro é, para ela, portanto, ser e mundo.

1.1. Ser atriz como ser teatro

Para Titânia, viver o teatro e ser atriz são indivisíveis, como a compreensão de uma totalidade gestáltica: o teatro, como todo, não pode ser concebido apenas como soma de partes ou características que o formam, mas cada uma de suas partes (atuação, direção, produção, administração, cenografia, criação de figurino, preparação de atores, iluminação, dramaturgia etc.) expressa também o todo do qual participa. O ser atriz atuante como aquela que sobe ao palco é apenas uma parte destacada do todo que é o próprio teatro. Sendo assim, não há como compreender, na experiência de Titânia, o teatro e o ser atriz como destacados um do outro. A compreensão do fazer da atriz se apresenta, entretanto, sob uma dualidade de sentidos em sua descrição: ora se refere à função de atriz como aquela que apresenta algo ao público, ora entende-se como atriz em qualquer atividade que realize no teatro. Esse modo de vislumbrar-se como atriz corrobora a conformação do teatro moderno, em que atores e atrizes passaram a ser, também, diretores e produtores de espetáculos (Duvignaud, 1972), e reafirma a

¹⁴ A sala de ensaio é o espaço em que os atores e atrizes realizam suas atividades de ensaio e aprimoramento teatral.

configuração das companhias em teatro de grupo, caso em que a dedicação dos artistas a mais de uma atividade é valorizada, já que são realizadas em função de todo o coletivo (Janiaski, 2018).

A respeito da compreensão formal de atriz, diz: “o meu trabalho de ATRIZ, especificamente AQUELE ser que sobe num tablado e divide uma experiência com um público, ela tá/ ela tá MUITO, MUITO guardadinha, por isso que ela é só pra momentos muito especiais”. Compreende esse trabalho específico como algo desafiador, a que se refere como “arqueologia teatral”. O entendimento de que o fazer da atriz intérprete e que compartilha algo com a plateia está “guardadinho” é deveras significativo. Revela que a experiência de atuar como intérprete e de apresentar algo ao público tem se atualizado poucas vezes no presente, embora já tenha sido frequente em outro período da sua vida. Ainda assim, segue fazendo parte de sua experiência atual, de seu mundo. Tanto assim se faz que, para Titânia, não é difícil “ativar” o ofício em momentos em que isso é demandado por uma questão urgente – ainda que, hoje, isso lhe demande outra qualidade de energia, segundo ela, por conta do envelhecimento (grifo meu).

Ao se referir ao seu modo de viver o teatro no tempo presente, a atriz invade também outras áreas, pois “eu me sinto atriz, eh::: em qualquer atividade, em qualquer função que eu esteja fazendo dentro do teatro”. Atuando na direção teatral, inclusive, percebe como essa atividade também suscita seu ser atriz: “porque na verdade::: a minha é/ é/ essa/ o trabalho da intérprete vem mesmo quando eu tô dirigindo, quando todos os/ os personagens perpassam por mim, né”. Quando pergunto se a profissão de atriz é sua atividade principal, ela me responde que não é apenas a principal, como a única. Mas logo corrige: “não, atriz não. Teatro, né. Porque quando fala é Teatro. Atriz eu tenho atuado MUI:::TO pouco, quase/ são quase eventos quando eu trabalho como atriz”. A correção em sua própria fala demarca o quanto atuar como atriz, para ela, é atuar no teatro de uma forma geral, à revelia da compreensão formal de que ser atriz

é apenas ir ao palco e atuar como intérprete. Vale destacar que, durante toda a sua trajetória, Titânia não se limitou ao ofício formal da atriz, pois sempre demonstrou interesse pela linguagem do teatro como um todo, do teatro pensado como linguagem total, que contempla não apenas os atores, mas tantos outros elementos (cenário, dramaturgia, figurino, estética etc.). Percebe-se, enfim, que na história de Titânia, estar no teatro foi se mostrando muito maior do que apenas ser atriz. Ser atriz, portanto, é ser teatro. Nesse sentido, na experiência dela, teatro é espaço, tempo e ser: é lugar que se habita, em que se situa, em que se movimenta; é fazer, vida que acontece no tempo; é ser, experiência de espaço e de tempo.

1.2. Ser atriz como destino – liberdade e situação

Na experiência de Titânia, nunca houve um planejamento do que ela seria profissionalmente. Considera que desde criança teatralizava tudo, pois gostava muito de “brincar de ser”. Depois, ao longo do tempo, foi se envolvendo com o teatro de uma forma muito intuitiva: “se eu fosse ver assim de uma maneira bem... inocente, foi tudo fortuito, foi acontecendo”. Não se refere ao caminho do teatro como uma escolha. Menciona que “a experiência DE ser atriz, ela é tão marcante que não me fez sair do teatro, embora eu não pise o palco”. Entende-se, pois, que desde a infância, quando ainda não havia compreensão e reflexão acerca de seu agir no mundo, Titânia esteve no percurso do teatro; apenas escolheu não se desviar do caminho. Nesse sentido, percebe que o tornar-se atriz foi fruto de desígnios. Refere-se a duas experiências que lhe foram muito importantes: o encontro com a plateia num determinado espetáculo, situação em que experienciou o amor, e o encontro com um colega e mestre muito especial, com quem aprendeu e fundou um modo específico de fazer teatro.

Então foram as duas experiências MARCANTES pra eu continuar nesse caminho que veio parar onde eu sou hoje, como atriz. Tudo absolutamente intuitivo, e

não sei... eh::: DESÍGNIOS desses encontros que eu tive. Porque, NA minha visão, eu acho que eu tive um privilégio absurdo.

Tudo o que lhe aconteceu, que possibilitou que ela permanecesse no teatro, foi, para ela, casual. O desenvolvimento do teatro na cidade em que morava durante a juventude seguiu lado a lado com o seu próprio desenvolvimento como atriz. Embora ela nunca pensasse: “ah, vou fazer mais vezes isso”, o contexto histórico era também propício, pois o teatro era muito valorizado como expressão de liberdade. A história do Brasil, do teatro e da sua vida se atravessam claramente. Naquele período de efervescência das artes, anos finais de ditadura militar, Titânia declara que se encontrou com muitas pessoas que lhe foram importantes (e ainda são) e com mestres especiais. Sente-se privilegiada por ter encontrado quem encontrou durante a sua trajetória, já que declara que ela mesma não tinha habilidade para se promover, nem de estabelecer relações por interesse. O que faz no teatro, por meio do teatro, denota “A QUE eu vim. Por QUE eu tô aqui”. Podemos compreender “a que veio” (grifo meu) como uma predestinação, que parece ser o sentido em que Titânia emprega na sua descrição – fado, fortuna -, como se houvesse, para ela, uma designação superior, transcendente, anterior à sua existência como corpo no mundo. Mas há outra possibilidade: a de tomar “a que veio” como situação, e “por que veio” como motivo, destino, condição de liberdade recorrentemente retomada (grifos meus).

Isso porque Merleau-Ponty compreende que “este destino foi selado no instante em que meu campo transcendental foi aberto, em que nasci como visão e saber, em que fui lançado no mundo” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 483). Somos, pois, destinados à liberdade, esta que é apoiada em nosso ser em situação: “nossa existência aberta e pessoal repousa sobre uma primeira base de existência adquirida e imóvel” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 578). Vimos que Titânia destaca que vive um modo de ser atriz desde a infância. Sua existência, portanto, retoma e manifesta esse ser. A situação proporciona o ímpeto, mas cabe a nós aceitarmos ou

recusarmos. Merleau-Ponty (1945/1980a) afirma que “retrospectivamente, poderemos sempre encontrar em nosso passado o prenúncio do que nos tornamos” (p.123); isso se evidencia na experiência de Titânia, que segue, no deslizar do tempo, reafirmando a sua situação – e isso é também um modo de responder a ela, já que poderia tê-la recusado. Assumir a situação de fato, nesse caso, diz respeito ao sentido, como desdobramento do ser no tempo e no espaço: “Sou eu que dou um sentido e um porvir à minha vida, mas isso não quer dizer que esse sentido e esse porvir sejam concebidos, eles brotam de meu presente e de meu passado e, em particular, de meu modo de coexistência presente e passado” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 599). Há, pois, espontaneidade e decisão na liberdade. Isso porque, estando num mundo ao mesmo tempo já constituído, mas não completamente, somos solicitados por ele e também abertos a muitas possibilidades (Merleau-Ponty, 1945/2006).

O que alimentou o destino, e ainda alimenta, foi a paixão - abertura afetiva ao sensível e arrebatamento pelo sensível -, pois foi por meio dela que Titânia permaneceu atriz. Todo o seu caminho foi acontecendo por ela se ter deixado levar pela paixão, por apaixonar-se, por estar, em suas palavras, “cega de paixão”. Sempre foi uma pessoa apaixonada, e assim, no teatro, também foi apenas “sendo, com muita paixão”, vivendo o teatro intensamente, “vinte e quatro horas por dia”.

A paixão, na experiência de Titânia, se apresenta como *pathos*, “(...) uma disposição (*Stimmung*) originária do sujeito que está na base do que é próprio do humano. Assim, o *pathos* atravessa toda e qualquer dimensão humana, permeando todo o universo do ser” (Martins, 1999, p. 66, grifos do autor). Nessa significação da palavra, compreende-se, também, *pathos* como sofrimento, no sentido de que “(...) o sujeito se deixa levar por, se deixa con-vocar por” (Martins, 1999, p. 72). É pelo teatro que ela se deixa seduzir e, assim como na experiência amorosa, Titânia compreende que o teatro a conduz em direção a um destino. Essa comparação entre o fazer de Titânia e a vivência do amor vai ao encontro da colocação de Martins (1999):

“todas as chamadas afinidades eletivas tanto no amor, como no campo profissional, estão estreitamente ligadas ao *pathos*” (p. 74).

Diante da situação de partida da própria existência, Titânia compreende, pois, que está destinada a uma determinada direção. É nela que se mantém. A partir do que a vida apresenta, ela apenas segue experienciando, sem se opor ao que lhe é proporcionado. Hoje, quando reflete a respeito de sua trajetória até aqui e se apercebe de que pode enfrentar dificuldades em relação às condições materiais, surge-lhe a preocupação com o futuro. Dar-se-ia conta de que a paixão, de alguma forma, cegou-a? Pois revela, na entrevista, que a cegueira da paixão lhe fez bem por um lado – o do teatro –, mas não no que ela chama de “vida real, essa vida dos valores que são importantes prum sistema... econômico”; nessa, diz-se “um fracasso, uma pessoa que não tem aposentadori::a, nunca teve carteira assina::da, não construiu patrimônio material, financeiro... nenhum”. Pensamos que essa condição, relativa às dificuldades financeiras, mantém os artistas numa posição marginal, o que é característico das novas democracias. Embora não haja uma exclusão social declarada desses personagens, como em outros períodos da história, a consideração por parte da sociedade de que ser ator ou atriz seja uma espécie de vocação, sacerdócio, parece desvalorizar o seu trabalho, já que, sendo um ato de doação de si, não precisaria ser bem remunerado (Barthes, 2007). Destacamos essas reflexões de Barthes, porque julgamos essencial ressaltar como a experiência pessoal da artista está atravessada por seu tempo histórico e social. Diante da preocupação sobre o que acontecerá quando ela não mais puder trabalhar, surge novamente o destino, compreendido aqui não como liberdade, mas como fado, como fortuna – assim como seu ser-no-mundo foi destinado a vir, também pode ser destinado a partir:

Então, essas coisas que as pessoas dão valor, eu acredito que alguém vai me prover, porque eu acredito que eu tô dando muito, né. E se não, e se não me prover:::... então é porque... deu, pra esse plano, né?

Ainda diante das dificuldades que se apresentam, Titânia reafirma: “eu poderia fazer, QUALQUER COISA. Por que que eu tô aqui até hoje? -- isso eu me pergunto também. Mas eu tenho a impressão que a resposta vem a cada dia... e isso me mantém... inclusive viva”. Destino e ser seguem entrelaçados, pois seu ser-no-mundo vislumbra sentido na própria liberdade, já que é o próprio fazer diário, de teatro e de atriz, que a mantém viva. Ainda: a própria abertura a que se dá através do questionar-se a mantém viva, pois alimenta seu campo de possibilidades, revela-se o não-ser e a potência da liberdade.

2. Ser atriz como potência expressiva

É por meio da atividade de atriz – que para além do fazer diz respeito ao ser – que Titânia se expressa, faz existirem as significações relativas às suas vivências no mundo-vida. Como para ela o teatro e a própria vida se confundem, tudo o que experiencia e expressa diz respeito ao seu modo próprio de existir.

Como Titânia descreve ter sido uma criança que brincou muito de faz-de-conta, ao experimentar diferentes possibilidades de ser por meio das brincadeiras, ia implantando sentido ao que experimentava e instituindo significações na própria vida e no seu modo de contato com o mundo. Para além do terreno criativo da infância, o primeiro convite que a atriz recebeu para participar de uma produção teatral

fora de/ desse... desse quintal da infância, né, de/ de me enturmar::, né, foi num movimento, assim, num momento acho que bem importante do Brasil, que foi no comezinho dos anos oitenta, eh:: onde universitá::rios se juntavam, né, pra ter a sua expressão de liberdade, né. É aquele/ tempos da ditadura AIN::DA rígidos, né, final dos setenta, começo de oitenta.

Sob esse aspecto, a linguagem teatral como expressividade permitia que, inserida naquele contexto histórico de sujeição e controle, ela vislumbrasse outras possibilidades de ser

e de estar no mundo e que, inclusive, as apresentasse a outras pessoas. No seu desenvolvimento e profissionalização como atriz, o modo como se expressava foi sendo legitimado por pares e, por conta disso, Titânia foi cada vez mais sendo convidada a participar de montagens teatrais e tendo o seu trabalho reconhecido por meio de premiações – instaurava-se seu próprio estilo como artista, “um modo de formular tão reconhecível pelos outros, tão pouco visível para ele [o artista] quanto sua fisionomia ou seus gestos cotidianos” (Merleau-Ponty, 1952/1980b, p. 152, grifo meu); seu modo característico de expressar, nascido do imbricamento do corpo com o mundo.

Para além de um estilo que se revela no próprio trabalho como atriz, ser atriz pode ser compreendido como o estilo de Titânia ser no mundo. Ela mesma enuncia que suas aspirações e reflexões reverberam nas suas criações; o modo como ela vivencia (n) o teatro denota suas crenças e seus anseios. Diante da fala da entrevistada de que palco e vida, na experiência dela, se misturam, questiono: “de que modo a sua vida, ela::: reverbera nas/ nas suas produçõ:::es, nas coisas que você faz:::....”, ao que Titânia responde: “TOTAL. Eu sou totalmente sincera e autêntica ((rindo))”. Refere ser criticada e julgada monotemática, já que fala sempre a mesma coisa,

sobre so::nho, liberda::de, esperan::ça... Mas é o que me resta. Porque se eu for olhar PRA realidade, eh::: eu nu/ eu não consigo viver... [...] Então me resta eh/ eh::: ter a minha vida, o palco, onde eu consigo promover aquela sociedade que eu gostaria.

Considerando que Titânia faz parte de uma companhia que pode ser compreendida no movimento de teatro de grupo, sua fala evidencia seu espaço grupal como de resistência cultural, lugar em que ela pode se posicionar, lançar ao mundo seus ideais, na contramão do teatro industrial e de grande escala (Carreira, 2018). Para Titânia ser atriz é sua marca, seu posicionamento no mundo e diante do mundo, seu modo de expressão. Destaca-se que a expressão, segundo Merleau-Ponty, diz respeito ao engendramento de significação advindo do

movimento dialético entre interioridade e exterioridade, ser humano e mundo. Trata-se de uma “potência aberta e indefinida de significar” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 262), meio pelo qual, através do corpo e da fala, o ser humano se transcende. Diz respeito a um movimento incessante, já que é pela expressão que a situação é transformada em exercício de liberdade (Nóbrega, 2010), pois emprega “os meios disponíveis oferecidos pelo instituído [...] para deformá-los, instituindo uma nova coerência e um novo equilíbrio que, a seguir, serão retomados numa nova expressão que os recolheu como falta e excesso do que deseja exprimir” (Chauí, 2002, p. 190).

Destaca-se que a expressão possibilita que Titânia seja atriz como profissão e como ser-no-mundo. Explica-se: na sua atividade de atriz, Titânia precisa concretizar a expressão por meio do corpo para comunicar ao público aquilo que deseja. Conta, por exemplo, de uma situação em que recebeu a tarefa de representar um conceito abstrato por meio do trabalho de corpo, sem fala: “e fiquei pensando [...] como que eu ia... corporifiCAR aquilo, represenTAR aquilo”. Evidencia-se, aqui, como o trabalho recai sobre o corpo-artista, pois Titânia necessita que aquilo que ela vai mostrar seja inteligível. Trata-se de um trabalho que é tecnicamente incorporado, mas que, para que o seja, é necessário que a atriz recorra a si mesma, à própria implicação com o mundo, para constituir as significações simbólicas que estarão na personagem - e isso só é possível em relação com as significações existenciais. Descortina-se, assim, a indivisão do corpo, que é físico e fenomenal ao mesmo tempo, uno, e que é pura expressividade. Destaca-se que expressão e expressividade só se constituem em conjunto; nenhuma é anterior à outra. Sob esse aspecto, é sendo atriz como sentido, como ser-no-mundo, que Titânia vivencia a instituição na sua vida particular e no mundo – porque são, também, inseparáveis.

Instituir diz respeito a constantemente retomar uma tradição e, ao mesmo tempo, abrir-se a outra; nesse sentido, cada nova significação, germinada na expressividade e relacionada à situação da atriz como corpo no mundo, ao mesmo tempo em que retoma um legado, dota-o de

um estilo e faz surgir uma abertura (Chauí, 2002; Vilar & Furlan, 2016). Essa instituição de significados se dá em sua própria vida, mas também, como não poderia deixar de ser, no mundo em que Titânia vivencia a sua arte, por meio da atriz que é como ser individual. Se pensarmos as suas realizações artísticas sob o viés merleau-pontyano da expressividade, entendemos que elas sempre retomam uma tradição da arte do teatro, que já existia anteriormente, mas, retomando-a no presente, atualiza-a, dotando-a de um novo estilo e faz surgir, pois, no mundo, uma nova configuração e, continuamente, uma abertura.

Ser atriz, portanto, é atividade de expressão que se dá na profissão e na existência como um todo. Seu modo próprio de expressar, por meio do corpo, no teatro, revela seu estilo como artista. O ser atriz revela seu estilo como ser-no-mundo e sua própria condição de ser, que, pela expressividade, enseja a instituição como inauguração constante de uma ordem e desdobramento de sentido.

2.1. Corpo como potência expressiva

O trabalho da atriz de teatro possui uma especificidade importante, porque ele se dá eminentemente no próprio corpo – é ele a ferramenta que a artista utiliza para realizar a sua arte. A atuação se dá como atividade corporal – os gestos que a atriz emprega para elucidar um sentido figurado fazem nascer uma nova significação, pois que “a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 203). Dufrenne (1953/1982a) dialoga com essa afirmação de Merleau-Ponty ao anunciar que algumas obras de arte, para que existam de fato, precisam ser executadas e concretizadas. Essa é a condição do teatro, pois, para que ele se efetive, é imprescindível a presença física de uma atriz ou um ator, oferecendo seu próprio corpo como objeto estético. Importante reiterar que um objeto estético diz respeito a um objeto visado por uma percepção estética, que proporciona, a quem o observa, uma experiência estética

– experiência de abertura ao mundo e à alteridade, possibilitada pelo entrelaçamento entre espectador e objeto visado (Dufrenne, 1953/1982a).

Embora compreendamos que qualquer corpo pode se apresentar ou ser visado espontaneamente como objeto estético, a particularidade do trabalho da atriz é que ela faz com que isso aconteça intencionalmente. Ferracini (2003) afirma a necessidade de que o artista apresente um corpo-em-estado-cênico, este que se oferece ao público como uma obra e por meio do qual se dá a afecção entre o executante e a plateia. Titânia refere, por exemplo, que numa de suas atuações, precisou corporificar um conceito abstrato para apresentá-lo à plateia. Nesse sentido, como se tratava de uma personagem dentre outras num espetáculo, entendemos que era necessário que ela concebesse seu corpo como uma obra de arte para compor a obra total e se apresentasse, pois, como objeto estético individual, parte do objeto estético total que é a própria peça de teatro. Desse modo, tal como afirma Dufrenne (1953/1982a), a atriz está a serviço do teatro, e não de si mesma; além disso está, pois, submetida às exigências dessa arte. Como é por meio dos atores que a verdade da obra é transmitida, de forma que seu ser e seu aparecer sejam correspondentes, é preciso que os artistas sejam executantes fieis. Isso exige, pois, um desenvolvimento técnico, uma investigação da ordem do sensível e uma “maturidade espiritual” (Dufrenne, 1953/1982a, p. 70), o que parece ter sido uma busca constante na trajetória artística da participante deste estudo.

Titânia dedicou-se sobremaneira ao trabalho técnico, “um trabalho autodidata que/ que meu corpo absorveu”. Ela conta: “eu me exercitava sozinha, dentro de uns princípios que eu apreendi, o dia.. INTEIRO... Eu arrumava SALas, espaços, pra eu ir me exercitar e me exercitava o DI-A INTEIRO”. Esse trabalho, então corporificado num corpo-vivido-instrumento, se converteu em um diferencial e em marca de seu estilo. Conhecer uma técnica ampliou seus horizontes de possibilidade no teatro, em relação ao próprio modo de atuar e aos caminhos pelos quais seguiria, e transformou, inclusive, sua relação com o teatro, “porque até então era só

GOSTAR de fazer teatro, aquilo que eu entendia que era teatro, que veio desde a minha infância, que era brincar de ser, brincar de contar histórias”.

A técnica aprendida, de acordo com Titânia, foi um marco importante: “eu comecei a entender melhor o que é a consciência que você tem que ter de você mesmo, do teu corpo, e o domínio dele”. Para ela, o corpo absorveu esse conhecimento e o que passou a expressar se transformou em um diferencial. Pode-se compreender que a técnica foi incorporada, de modo que passou a fazer parte de seu estilo não apenas como atriz, mas também como ser-no-mundo, até porque, na experiência de Titânia, essas duas condições são intrínsecas uma à outra. Esse estilo, revelado em sua atuação corporal, começou a ser percebido pelos pares, como ocorre mesmo com o desenvolvimento do estilo na arte, que é percebido geralmente pelos outros antes que seja reconhecível à própria artista - o que faz sentido ao entendermos esse corpo como um objeto estético que se oferece ao público. Isso foi muito importante à sua carreira, pois o diferencial do corpo passou a chamar atenção das pessoas, que passaram a olhar para aquilo e ela começou a ser convidada para atuações. Nesse ínterim, conheceu pares com os quais pôde, inclusive, criar propostas de teatro que lhe eram valorosas – e ainda o são.

Por conta desses convites, um determinado trabalho foi especialmente importante. Ela demarca que o encontro com a plateia proporcionou uma sensação diferenciada:

AÍ me ABRIU essa coisa chamada amor ((suaviza o tom de voz)), que antes eu falei plenitude. Que eu descobri o amor. Que antes eu só me sentia plena, aquela coisa do ego, “ah, que gostoso estar aqui” e tal, aí eu descobri o que era amor::: ((ênfase na palavra amor, mas com suavidade)) Pra mim era tão FORte, tão FORte receber tudo aquilo e entregar tudo aquilo [...]

Essa experiência pontual, junto ao trabalho em parceria com um diretor com quem fundou um modo original de se expressar por meio do teatro, “desafio de/ de uma narrativa não-

linear::, poética, delicada, um um tipo de interpretação não invasiva”, fizeram com que ela continuasse no caminho do teatro.

Essas experiências revelam expressividade. No encontro com os pares e a plateia, Titânia como ser-no-mundo, em seu estilo, pôde se revelar na relação – o encontro com os outros revela a ela mesma quem ela é, pois que, ali, ocorre a comunicação, “pela reciprocidade entre minhas intenções e o gesto do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. [...] Há confirmação do outro por mim e de mim pelo outro” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 251-252). É no reconhecimento do outro que ela pode dizer “eu sou” (grifo meu). Destaca-se que o que somos só pode ser expresso porque temos um corpo. Nesse sentido, o ser-no-mundo se expressa na manifestação da corporeidade. Como se trata de uma subjetividade encarnada, que transcende a si mesma e é aberta ao mundo, é um fenômeno expressivo que produz efeito no outro (Merleau-Ponty, 1945/2006). Quando Titânia se relaciona com a plateia e percebe que há, ali, uma troca, em que se recebe e se entrega algo, revela-se a si mesma: “foi uma experiência FORTÍSSIMA, sabe? FORTÍSSIMA. O personagem, o contato, e eu entender... o que era amor. E ali era só isso... que eu precisava”. Nessa relação vivida entre Titânia e a plateia, por meio da expressividade da atriz que, através da expressão tornava manifesto o próprio exprimido, evidencia-se o entrelaçamento sensível com o outro.

Assim como fica evidente no contato de Titânia com a plateia, as relações com outras corporeidades são tão importantes na experiência de Titânia - é desse modo que afirma a si - que lhe é sofrível não ser reconhecida pelas pessoas para as quais ela considera que foi importante. Entendemos que o não-reconhecimento por parte de seus aprendizes, aos quais ela compreende que ensinou e com quem compartilhou seus conhecimentos e experiências, revela a tomada de seu corpo como objeto e há, pois, o esvaziamento de si mesma. Entende-se, em suas palavras, uma “carente afetiva”.

Eu sou uma pessoa que PRECISO de pessoas. Eu PRECISO de afeto [...] Eu DETESTO ((com muita ênfase)) estar sozinha. Eu não faço bem pra mim mesma. Eu faço bem pros outros, e aí eu faço bem pra mim mesma.

Nesse sentido, ser atriz, como atividade de um corpo expressivo, possibilita que, por meio da troca e do encontro, Titânia se expresse, reconheça a si mesma como ser e supra, assim, necessidades que dão sentido à sua vida.

Há mais um aspecto digno de ser explorado nessa experiência do corpo expressivo: a presença da afetividade, denotada, por Titânia, como amor. Na relação com o público, pode-se verificar, na atriz como corpo, a ambiguidade de o corpo poder ser tomado como objeto, obra de arte a ser apreciada, ou como sujeito - já que essa obra se dá no próprio corpo -, sempre aberto à dimensão metafísica dos afetos, abertura estruturante do ser humano (Merleau-Ponty, 1945/2006). Destaca-se que “a metafísica – a emergência de um além da natureza – não está localizada no plano do conhecimento: ela começa com a abertura a um ‘outro’” (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 232, grifos do autor).

No encontro com a plateia, a atriz como corpo-vivido-instrumento, ou como objeto estético, é vislumbrada em sua ambiguidade sujeito e objeto, já que o corpo mesmo se apresenta ao espectador como uma obra de arte. Titânia descreve, entretanto, o encontro com o público como uma troca de sujeito para sujeito: “pra mim era tão FORte, tão FORte receber tudo aquilo e entregar tudo aquilo”. Além disso, apresentou-se também uma admiração por parte dos espectadores. Ela conta que havia uma criança que a “seguia em TODOS OS LUGARES. Eu comecei a ficar preocupada, de:... falava ‘meu Deus, essa criança não tem mãe?’ Aonde eu ia, ela ia, ela ficou APAIXONADA... sabe? E foi uma experiência FORTÍSSIMA, sabe? FORTÍSSIMA”. Essa vivência se mostrou tão importante, que a fez compreender “o teatro [...] como base... de/ de GESTÃO e/ e proliferação desse amor, né, como que eu podia me nutrir e devolver e fazer disso a minha vida”. É o encontro, a troca, que a alimentam. O movimento de

o outro vislumbrar Titânia como sujeito a enreda numa dialética que a mobiliza para também vislumbrá-lo como sujeito. Entendemos que essa relação é muito característica do trabalho da atriz e que está em consonância com a compreensão merleau-pontyana da expressividade na arte (Merleau-Ponty, 1945/2006). Afirma o filósofo que, na representação de uma personagem, a atriz se torna invisível e é a personagem que aparece:

A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma 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 arrebatava para um outro mundo. (Merleau-Ponty, 1945/2006, p. 248-249)

Do ponto de vista de Dufrenne (1982b), esse é um movimento imprescindível para que o objeto se apresente como estético a quem o aprecia, e esse outro mundo que ele oferece por meio da experiência estética se mostra como um novo horizonte possível ao espectador. Por isso a experiência estética é compreendida como abertura ao mundo e aos outros. Na experiência da atriz, ao oferecer seu corpo, potência de expressão, como objeto estético, não há como desvincular as significações expressas pelo corpo-vivido-instrumento do corpo como ser-no-mundo, como existência. Desse modo, pode-se afirmar que, para Titânia, a apreciação de seu corpo como obra de arte no serviço do teatro é, também, apreciação de seu próprio ser-no-mundo.

Destaca-se, ainda, que Titânia, em sua experiência, sustenta o ser atriz como perfil temporal, ou seja, como experiência atual e como horizonte de possibilidade (Müller, 2001). Acontece que, como seu trabalho de atriz se dá por meio do corpo, empregado também como instrumento, à medida que ele vai se transformando, a própria atuação também se modifica:

cada trabalho, né, tem uma, uma idade física pra você dar conta também dele, né, então hoje a minha atuação eh::: ela é BEM diferente de quando eu tinha vinte, trinta anos,

quando eu era mais atuante mesmo, né, na função... de atriz. Hoje ela::: ela demanda – não é menos energia, mas uma outra qualidade de energia.

A concretização de sua expressividade como atriz, hoje, portanto, se mostra de modo diverso do que era no passado por conta da situação atual de seu corpo, que se apresenta de modo diferente da juventude. Ela diz, então, que o trabalho formal de atriz está “guardadinho”. Talvez possamos apreendê-lo, além de outros significados, como algo que não está atualmente sendo expresso. E aí se revela a apreensão com o horizonte de futuro que, compreendemos, vai além da preocupação com as dificuldades financeiras: o que será quando ela não puder mais? O que será quando esse corpo, que está envelhecendo, não mais puder expressar do modo conhecido? Que possibilidade de ruptura de ser é essa que se anuncia ao corpo, e no corpo? Se ser atriz é condição de ser e se só é possível por meio da expressão pela via da corporeidade, que compreende os aspectos fisiológicos e existenciais do corpo, a transformação do corpo físico provoca uma tensão legítima sobre como será possível se reinventar mantendo, ainda assim, uma continuidade temporal de ser – ser atriz como experiência passada, atual e como possibilidade de futuro.

2.2. Ser atriz como modo de se colocar no mundo – marca de estilo

O modo de Titânia ser atriz no teatro demonstra uma forma particular de expressão – trata-se de seu estilo enquanto artista. Titânia destaca que o encontro com um colega a marcou por lhe ter aberto a possibilidade da criação de “uma narrativa não-linear::, poética, delica::da, um um tipo de interpretação não invasi::va.” Essa forma particular de se expressar, junto ao trabalho corporal que absorveu, denotam o modo original de a atriz transformar a percepção em arte, por meio da expressão, no campo do teatro. Mas por meio do ser atriz, ela também revela, e expressa, o seu estilo de ser-no-mundo. Ser atriz é seu modo de transformar a situação em exercício de liberdade.

Para Titânia, atuar no teatro é uma escolha: “é uma escolha política, é uma escolha religiosa, eh, ela é uma escolha eh::: de uma maneira de entender a vida e de como eu quero levar a minha vida”. É, inclusive, um modo de enfrentamento a alguns valores sociais estabelecidos de que ela discorda. No grupo que dirige e nas peças que produz, por exemplo, refere buscar promover um modelo de sociedade que lhe é ideal:

me resta eh/ eh::: ter a minha vida, o palco, onde eu consigo promover aquela sociedade que eu gostaria. AQUI, [dentro da companhia], nós somos uma sociedade alternativa. Nós dividimos tudo: perdas... ganhos... sonhos, frustrações... ESSA é a sociedade que eu gostaria.

Como o trabalho e a vida pessoal, para ela, são inseparáveis, é pelo teatro, portanto, que ela expressa seu modo particular de ser em relação ao mundo, o seu estilo, é por essa via que ela dá voz a suas próprias questões, as quais estão, também elas, em relação com o mundo. Vale ressaltar a compreensão de Merleau-Ponty (1952/1980b) de que a criação do artista não é consequência do mundo, mas um modo de responder. Tratando do ofício do pintor, destaca que “reconheceremos que sua obra, que não é nunca um efeito, é sempre uma resposta a esses dados [...] Viver na pintura é respirar ainda este mundo, sobretudo para quem nele vê alguma coisa a pintar” (Merleau-Ponty, 1952/1980b, p. 160). Podemos afirmar analogamente: viver no teatro é também ainda respirar este mundo, sobretudo para quem ainda vislumbra nele alguma coisa a expressar, a criar, a colocar na voz humana. Expressando-se dessa forma, Titânia vai se afirmando como ser e instituindo a própria vida no mundo.

3. (Não) ser atriz fora do teatro – conflito teatro x realidade

Ao longo de toda a sua entrevista, Titânia demarca uma diferenciação entre o teatro e a “vida real”. Para ela, a vida real diz respeito a “essa vida dos valores que são importantes prum sistema... econômico”. Entende que o teatro que faz está na contramão dessa lógica.

Diante da realidade que se apresenta no mundo, que ela chama de “esquizofrênico” – incoerente, repleto de dissociações -, diz que se for olhá-la, não consegue viver. No teatro, seu mundo se apresenta de outra forma: “me resta eh/ eh::: ter a minha vida, o palco, onde eu consigo promover aquela sociedade que eu gostaria”. Se há um mundo-vida, poder-se-ia dizer que, para Titânia, trata-se de um teatro-vida, pois o teatro se apresenta em sua experiência como mundo, desdobra-se como mundo.

Do teatro, há o palco e há o grupo. Estar no palco de um grande teatro, por exemplo, se revelou “como você estar num/ num sonho, num mundo que você quer estar, num mundo que você acredita possível, falando coisas, eh::, que me tocavam profundamente”. Ser atriz, nesse sentido, diz respeito a estar em um lugar ideal, terreno da utopia. Atuar naquele teatro a fez sentir-se em um mundo paralelo. Na relação com a plateia, e com os pares, por sua vez, viveu a experiência do amor. As relações nascidas na cena são genuínas e transcendem o palco – embora sigam ligadas ao teatro. Para ele, o teatro, entrega total, fazer que ocupa a vida desde criança. Atualmente, manhã, tarde e noite; 24 horas por dia. O teatro é a vida, e a vida é o teatro. De acordo com Titânia, seu grupo de teatro é seu “chão”, sua base, terreno que fundamenta toda a edificação que é ela mesma, que a sustenta. É nesse mundo, teatro-vida, que Titânia É. Na companhia, Titânia busca criar uma sociedade alternativa, onde

existe uma hierarquia como se deveRIA ter, porque eu acho que o/ o ancião, eh:::, tem um papel fundamental na sociedade, eh:::... que foi perdido, assim como a criança também. Então essas duas/ esses dois elos, eh, olhando o tempo linearmente, né, do que a gente chama vida nesse plano, eh::: são os que menos importam, por causa de um sistema financeiro... né. Então AQUI existe essa hierarquia, que no caso eu sou a anciã, um pouco xamânica, né, defendendo meu espaço sagrado, protegendo, eh/ e/ e/ e repassando histórias e experiências pra que esse sonho não se perca.

Sob esse aspecto, situada nesse lugar, Titânia, que está envelhecendo, ainda teria a possibilidade de ser, de projetar desde o campo atual seu perfil futuro, fazendo desdobrar-se o sentido de sua vida.

Na vida real, nunca se preocupou em construir patrimônio material, em receber algo em troca de seu trabalho:

eu não sei me PRE-parar. Como eu não sei me PRE-ocupar, né. A gente só sabe SER, a gente só sabe se ocupar, né. Por isso que eh/ hoje eu tô nessa situação que todo mundo fala “Nossa, que louca! [...] vai viver do que quando ela não puder mais?”

Viver o presente com paixão, segundo Titânia, foi muito bom por um lado, pois a manteve desenvolvendo-se no teatro, mas por outro se diz, no mundo real, como um fracasso em relação aos valores que a sociedade julga importantes. O teatro, em contrapartida, lhe dá lugar, possibilidade de ser, reconhecimento. Ao mesmo tempo, entretanto, é preciso lutar para mantê-lo vivo, pois estar ali, para ela, é estar na contramão do mundo. Estar no teatro, portanto, pode ser compreendido como refugiar-se, viver a vida do sonho quando se está dormindo. Mas, como acontece com a miragem no oásis de um deserto, a realidade se impõe, e aí germina o conflito.

Titânia até refere que poderia trabalhar no mundo real: “tenho uma certa cultura, que poderia servir a muitas áreas, né, uma inteligência razoável, que também... me dá aptidão pra trabalhar ON::DE FOR.[...] Eu poderia fazer, QUALQUER COISA”. Mas como poderia SER? A própria Titânia explica, questionando-se: “por que que eu tô aqui até hoje? -- isso eu me pergunto também”. Diante dessa interrogação, nos cabe a preciosa colocação de Chauí (2002, p. 176):

O artista, como o filósofo, nunca estão no centro de si mesmos, estão sempre fora de si, rodeados pela miséria empírica do mundo e pelo mundo que devem realizar e revelar pela obra. Sempre duvidarão dos resultados, pois somente o assentimento dos

outros confere valor à obra. Por isso interrogam o mundo, a si mesmos, seu próprio trabalho, não podendo parar de pintar, compor, dançar, escrever, pensar. Sua obra é interminável porque nunca abandonamos nossa vida e o mundo, nunca vemos a ideia, o sentido e a liberdade cara a cara. (p. 176)

Diante da pergunta, por fim, Titânia completa: “eu tenho a impressão que a resposta vem a cada dia... e isso me mantém... inclusive viva...” Se ser atriz é condição de ser, a luta para manter vivo o seu teatro é, analogamente, para manter-se viva.

4.4 SER ATRIZ: UMA COMPREENSÃO POSSÍVEL

A descrição e a análise da vivência nos mostraram que ser atriz de teatro é entrelaçamento fundamental entre vida e profissão: ser atriz é modo de existir. O fato de que a atividade da artista de teatro se dá no próprio corpo, e de que é este que precisa se apresentar ao espectador como um objeto estético, denota um imbricamento basilar do trabalho com a existência, já que é por meio de nosso corpo que existimos, nos expressamos e desdobramos nosso ser no mundo, no tempo e no espaço. Desenvolver-se como atriz é também desenvolver-se, pois, como existente e, dessa forma, fazer arte é o que dá sentido à vida. Sob esse aspecto, é por meio de sua atividade que a artista expressa seu modo de ser no mundo. Colocar a arte no mundo é oferecer uma forma alternativa de ver, de questionar, de mostrar outras possibilidades para o viver.

CONCLUSÕES

Debruçar-se sobre a experiência de ser atriz de teatro sob a perspectiva da fenomenologia se mostrou como um caminho valoroso para compreender essa atividade, pois me incentivou a entrar em contato com ela tal como se apresenta, a partir da descrição feita por quem a vive. Tratou-se, pois, da tarefa de dar voz a pessoas que se dedicam a esse ofício, que se mostrou mais do que profissão, mas como um modo próprio de ser no mundo.

Por meio do estudo de caso que me propus a realizar, a experiência de ser atriz de Titânia se revelou como um imbricamento entre a profissão e o sentido de vida, de modo que é o ser atriz que a entrevistada segue reafirmando ao longo do tempo. É sendo atriz que ela se coloca no mundo, é por meio da arte e de seu estilo que expressa suas ideias, suas convicções e a transformação que deseja para a sociedade. Nesse sentido, para Titânia, não há vida separada do teatro, tudo acontece ali: nesse espaço estão seus amores, seus ideais, sua criatividade, seu mundo. Ouso até afirmar, em referência ao mundo-vida de Husserl e Merleau-Ponty, que na experiência da atriz se trata de um teatro-vida. Desse modo, na descrição de Titânia, evidenciou-se uma cisão entre a vida do teatro e a vida real, pois no teatro ela é reconhecida, e reconhece a si mesma, por ser aquilo que é, enquanto na vida real, por não ter adotado um estilo de vida socialmente compreendido como de sucesso – estabilidade financeira, conquista de bens materiais, por exemplo – diz-se um fracasso. Assim, ser atriz é também a vivência de um conflito e uma ambiguidade entre ser e não ser, entre a vida que se vive no teatro e a vida real.

Desvelar essa compreensão por meio da metodologia fenomenológico-hermenêutica de van Manen se mostrou como um percurso proveitoso e construtivo, embora também desafiador – entendo que essas diferentes percepções se deram pelo mesmo motivo. Isso ocorreu por se tratar de uma metodologia que busca ser rigorosa, mas não rígida – talvez um guia -, o que permite à pesquisadora que vá, também, construindo seu próprio caminho. Ao mesmo tempo em que essa abertura promove autonomia e desenvolvimento de autoria, exige,

pois, uma postura fundamentada e uma responsabilidade com o trabalho que é tarefa de amadurecimento da investigadora e que se dá junto ao amadurecimento da própria investigação. Seria, se pensarmos numa compreensão merleau-pontyana, exercício de expressão e de desenvolvimento do próprio estilo. Tal como proposto por van Manen, esse exercício consistiu em trabalho constante de escrita e reescrita, de voltar-se o tempo todo ao fenômeno para não se desviar dele. Munida dessas ferramentas, empenhei-me em deixar virem os significados à tona, exercício de ouvir, ler, reler, discutir muitas vezes a descrição, na tentativa, sobretudo, de transformar esses sentidos num texto também sensível aos leitores.

Esse trabalho, além de propiciar a compreensão de uma experiência particular, levou-me a refletir, especialmente, sobre qual a especificidade do trabalho do artista de teatro, já que parece mesmo haver uma já conhecida relação entre profissão e sentido de vida, o que poderia não ser, pois, uma particularidade das artes. O que nos parece revelador é o fato de que as atrizes e os atores empregam o seu próprio corpo no ofício e se ocupam de transformá-lo, intencionalmente, em obra de arte e objeto estético, um corpo-em-estado-cênico, como nos apontou Ferracini (2003). Isso se dá por meio de uma atividade técnica e existencial laboriosa e comprometida – tal como nos revelou Titânia em sua descrição da experiência.

Bem sabemos, de acordo com Merleau-Ponty, que as significações existenciais só se dão por meio do corpo, já que somos uma consciência corporificada. Todos nós, portanto, só nos expressamos com o corpo. A novidade, quando pensamos num corpo que é também objeto estético, sob a compreensão de Dufrenne, diz respeito à exigência de que, para que um objeto se apresente como tal, ele precisa ter uma determinada estrutura, correspondente à sua profundidade – capacidade de exprimir a subjetividade do autor enquanto ser, de modo que o ser e o aparecer do objeto sejam correspondentes. É imprescindível, então, que a atriz ou o ator se coloquem enquanto ser nas suas criações, mas, ao mesmo tempo, que sejam capazes de oferecer uma obra passível de que seus elementos reais sejam irrealizados, isto é, que o corpo

do artista possa dar lugar ao corpo da personagem e assim se mostre a seu público. Se compreendermos, ainda, tal como nos sinaliza Dufrenne (1953/1982a), que o autor é também o primeiro espectador de sua obra, entendemos que seu próprio ser de objeto estético pode lhe possibilitar uma experiência estética, de abertura ao mundo e à alteridade. Nesse sentido, do artista é sempre exigido que esteja aberto à novidade, disposto a transformar-se de acordo com aquilo que ele visa e com o que deseja inventar.

A necessidade de transformar-se esbarra, entretanto, em outra questão que emergiu transversalmente na experiência específica de Titânia: o envelhecimento. Revelou-se uma certa preocupação, por parte da atriz, sobre como sobreviverá no futuro. Até aqui tem conseguido se manter financeiramente, mas como será quando ela não puder mais estar no teatro? Se hoje, no trabalho, esse corpo lhe demanda uma qualidade de energia diferente daquela de quando era mais jovem? Arriscamos sinalizar para a necessidade de se discutirem questões relativas ao envelhecimento da mulher – abordando, inclusive, as possibilidades de liberdade como ser-mulher neste mundo - numa profissão em que a imagem é tão importante, e num tempo em que ser bem-sucedida diz respeito a realizar e ter muitas coisas.

Não podemos deixar de pontuar, por fim, o que consideramos serem limitações deste estudo. A primeira diz respeito à circunscrição desta pesquisa como um estudo de caso, o que, embora seja valoroso ao apresentar um exame aprofundado da experiência, poderia ser mais rico se fosse possível abarcar um número maior de descrições, pois nos daria, com base nos dados, mais propriedade para generalizar aspectos que julgamos estruturantes da experiência. As outras limitações são derivadas dessa, pois como nos debruçamos apenas em uma descrição, ficamos restritos à experiência de uma mulher branca. Compreendemos que a experiência de um homem ou de uma mulher negra, por exemplo, poderia – e seria o provável que acontecesse – revelar outros temas e provocar discussões outras, ampliando, cada vez mais, esses debates.

A respeito do desdobramento de possíveis estudos, a partir deste como nascente, não faltam assuntos, pois que nos foram surgindo, ao longo do trajeto, novas perguntas: o que emergiria como estruturante da experiência de ser atriz se nos ocupássemos de um maior número de descrições experienciais? Sob a possibilidade de entrarmos em contato com a experiência de artistas que se expressam por meio de outras artes, o que apareceria de fundamental do ser artista nessas diferentes narrativas? A respeito de um estudo voltado a uma ontologia, seria possível traçar um paralelo entre a ideia de co-substancialidade em Mikel Dufrenne e a de carne em Merleau-Ponty (sobre a qual, por razões metodológicas e de rigor, não chegamos a nos debruçar)?

Compreendemos, por fim, que deixar que fale uma atriz, como autora de sua vida, tratou-se de dar voz a uma experiência muitas vezes negligenciada pela ciência positivista, essa que acredita ser possuidora da verdade. Foi, do modo como nos propõe a própria fenomenologia, exercício de voltar ao mundo sensível e poder construir, sobre esse terreno, uma ciência mais humana. Cuidamos, sobretudo, de tentar lançar ao mundo as significações desveladas sobre ser atriz de teatro de forma que leitoras e leitores possam também acessar essa experiência. No arremate, esta pesquisa foi fundamentalmente encontro e abertura: da troca entre entrevistada e entrevistadora, surge, pois, uma fenda, oportunidade de que se abram novos campos de estudo, sob novas lentes.

REFERÊNCIAS

- Academia Brasileira de Letras. (2008). *Dicionário escolar da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Alvim, M. B. (2014). *A poética da experiência: Gestalt-terapia, fenomenologia e arte* (1. ed). Rio de Janeiro: Garamond.
- Amatuzzi, M. M. (1996). Apontamentos acerca da pesquisa fenomenológica. *Estudos de Psicologia*, 13(1), 5-10.
- Andrade, C. C. & Holanda, A. F. (2010). Apontamentos sobre pesquisa qualitativa e pesquisa empírico-fenomenológica. *Estudos de psicologia*, 27(2), 259-268. doi:10.1590/S0103-166X2010000200013
- Barreira, C. R. A. (2017). Análise fenomenológica aplicada à psicologia: Recursos operacionais para a pesquisa empírica. Em M. Mahfoud & J. Savian Filho (Orgs.), *Diálogos com Edith Stein: Filosofia, psicologia, educação* (pp. 317-368). São Paulo: Paulus.
- Barthes, R. (2007). O mito do ator possuído. Em R. Barthes, *Escritos sobre teatro* (pp. 218-222). São Paulo, Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Em W. Benjamin, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política* (7a ed., pp. 165-196). São Paulo: Editora Brasiliense. (Obra original publicada em 1955)
- Bay, D. M. D. (2006). Arte & sociedade: Pinceladas num tema insólito. *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*, (78), 2-18. doi:10.5007/1296
- Bitencourt, A. C. (2016). Merleau-Ponty leitor de Cézanne: aprendendo a perceber e a expressar a natureza primordial. *Revista PERI*, 8(1), 242-260. Recuperado de <http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/1070/851>

- Bosi, E. (2004). *O tempo vivo da memória: Ensaio de psicologia social* (2 ed.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Candido, G. B. (2007). *A arte na filosofia de Merleau-Ponty* (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Recuperado de <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/13436>
- Cardim, L. N. (2009). Merleau-Ponty. Em R. Pecoraro (Org.), *Os filósofos clássicos da filosofia: de Ortega y Gasset a Vattimo* (V. III, pp. 169-193). Rio de Janeiro: Vozes.
- Carreira, A. (2018). Teatro de grupo como território da diversidade. Em W. L. Torres Neto (Org.), *À sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (pp. 35-48). Curitiba: Kotter Editorial.
- Chauí, M. (2002). *Experiência do pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes.
- Dufrenne, M. (1972). Estética e Filosofia (R. Figurelli, Trad.), *Coleção Debates*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Dufrenne, M. (1982a). *Fenomenología de la Experiencia Estética, Vol. I - El objeto estético* (R. de la Calle, Trad.). Valencia, Espanha: Fernando Torres Editor. (Obra original publicada em 1953)
- Dufrenne, M. (1982b). *Fenomenología de la Experiencia Estética, Vol.II – La percepción estética* (R. de la Calle, Trad.). Valência, Espanha: Fernando Torres Editor. (Obra original publicada em 1953)
- Duvignaud, J. (1972). *Sociologia do comediante* (H. Facó, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Ferracini, R. (2003). O trabalho do ator e a Zona de turbulência. *Revista Sala Preta*, 3, 125-131. doi:10.11606/issn.2238-3867.v3i0p125-131

- Figurelli, R. (2000). A estética de Mikel Dufrenne. *Veritas*, 45(2), 195-204.
doi:10.15448/1984-6746.2000.2.35056
- Freitas, J. L. (2016). Uma leitura fenomenológico-existencial da Tempestade e o Naufrágio em Turner: Percepção da obra de arte e condição humana. Em J. L. Freitas & E. P. Flores (Orgs.), *Arte e Psicologia: Fundamentos e práticas* (pp. 31-40). Curitiba: Juruá.
- Furlan, R. & Rozestraten, A. S. (2005). Arte em Merleau-Ponty. *Natureza Humana*, 7(1), 59-93. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302005000200002
- Henriques, J. C. (2008). *Significação ontológica da experiência estética: A contribuição de Mikel Dufrenne* (Dissertação de mestrado). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto. Recuperado de <http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/2475>
- Holanda, A. F. (2006). Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. *Análise Psicológica*, 3(24), 363-372. Recuperado de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0870-82312006000300010
- Janiaski, F. (2008). O produtor e o produto no teatro de grupo. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(11), 67-77. doi:10.5965/1414573102112008067
- Lispector, C. (2010). *Crônicas para jovens: de escrita e vida* (1 Ed.). Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores.
- Martins, F. (1999). O que é pathos? *Revista latino-americana de psicopatologia fundamental*, 2(4), 62-80. doi:10.1590/1415-47141999004005
- Matthews, E. (2011). Compreender Merleau-Ponty (2. ed., M. Penchel, Trad.), *Série Compreender*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Merleau-Ponty, M. (1980a). A dúvida de Cézanne. *Coleção Os pensadores* (pp. 113-126). São Paulo: Abril Cultural. (Obra original publicada em 1945)

- Merleau- Ponty, M. (1980b). A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *Coleção Os pensadores* (pp. 141-175). São Paulo: Abril Cultural. (Obra original publicada em 1952)
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Fenomenologia da percepção* (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1945)
- Milhorim, T. K., Telles, T. C. B. (2018). A percepção estética na fenomenologia de Dufrenne: contribuições possíveis para a psicologia. *Psicol. Estud.*, (23), 137-146.
doi:10.4025/psicoestud.v23i0.39000
- Montenegro, F. (2019). *Prólogo, ato e epílogo: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Moura, A. C. (2006). *A relação entre liberdade e situação em Merleau-Ponty, sob uma perspectiva ontológica* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Recuperado de https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-04012008-122217/publico/TESE_ALEX_CAMPOS_MOURA.pdf
- Müller, M. J. (2001). Merleau-Ponty: acerca da expressão. *Coleção Filosofia, 122*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Nóbrega, T. P. (2010). Corpo, gestos e expressão: notas sobre uma ontologia sensível em Merleau-Ponty. *Pro-Posições, 21*(2), 87-100. doi:10.1590/S0103-73072010000200007
- Oliveira, W. C. (2011). A linguagem indireta e as vozes do silêncio, de M. Merleau-Ponty. Em R. V. Marques & R. Manzi Filho (Orgs.), *Paisagens da fenomenologia francesa* (pp. 45-76). Curitiba: Editora UFPR.
- Peixoto, F. (1995). O que é teatro? (14 Ed.). *Coleção Primeiros Passos*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Peres, R. S. & Santos, M. A. (2005). Considerações gerais e orientações práticas acerca do emprego de estudos de caso na pesquisa científica em psicologia. *Interações, 10*(20),

- 109-126. Recuperado de
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072005000200008
- Pinho, E. (1994). A estética de Dufrenne ou a procura da origem. *Revista Filosófica de Coimbra*, 6, 361-396. Recuperado de
https://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/estetica_dufrenne
- Pita, A. P. (1995). Presença, representação e sentimento: Configuração da experiência estética segundo Mikel Dufrenne. *Revista Filosófica de Coimbra*, 7(4), 131-162. Recuperado de
https://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/presenca_representacao_sentimento
- Preti, D. (Ed.) (2006). *Estudos de língua falada: variações e confrontos*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- Quilici, C. S. (2010). Teatro, performance e a “inquietação de si”. Em F. C. B. Ferreira & R. P. Müller (Orgs.), *Performance, arte e antropologia* (pp. 66-73). São Paulo: Editora Hucitec.
- Rabetti, B. (1997). Grupos, trupes e companhias: momentos emblemáticos da história do teatro. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(1), 72-84.
doi:10.5965/1414573101011997072
- Reis, A. C. (2011a). A experiência estética sob um olhar fenomenológico. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 63(1), 75-86. Recuperado de
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672011000100009
- Reis, A. C. (2011b). A subjetividade como corporeidade: O corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty. *Revista Vivência*, (37), 37-48. Recuperado de
http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/37/PDF%20para%20INTERNET_37/02_Alice%20Casanova%20dos%20Reis.pdf
- Rey, F. L. G. (2000). *Investigación cualitativa en psicología: Rumbos y desafíos*. México: International Thomson Editores.

- Schwandt, T. A. & Gates, E. F. (2018). Case study methodology. Em N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Orgs), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (5ª ed, pp. 600-630). California: Sage Publications.
- Torres, W. L., Neto. (2018). Solidariedade e sociabilidade: Uma introdução ao teatro de grupo. Em W. L. Torres Neto (Org.), *À sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (pp. 15-31). Curitiba: Kotter Editorial.
- Van Manen. M. (2003). *Investigación educativa y experiencia vivida: Ciencia humana para una pedagogía de la acción y la sensibilidad* [Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy]. Barcelona, España: Idea Books S.A.
- Vilar, S. C. & Furlan, R. (2016). Alteridade e expressão em Merleau-Ponty: rumo a um paradigma alternativo da subjetividade. *Memorandum*, 30, 157-176. Recuperado de <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6495/4078>
- Werle, M. A. (2015). Mikel Dufrenne: A fenomenologia da experiência estética. *Sapere Aude*, 6(12), 456-464. doi:10.5752/P.2177-6342.2015v6n12p456-464
- Zilles, U. (2002). A Fenomenologia husserliana como método radical. Em E. Husserl, *A crise da humanidade europeia e a filosofia* (2. Ed., pp. 8-65). Porto Alegre: EDIPUCRS.

ANEXO I: MENSAGEM DE RECEBIMENTO DE MANUSCRITO SUBMETIDO

25/01/2020

Gmail - [RAG] Agradecimento pela Submissão



Jenifer Cortes <jeniferdemeterco@gmail.com>

[RAG] Agradecimento pela Submissão

1 mensagem

ADRIANO FURTADO HOLANDA <noreply.ojs@scielo.org>
Para: "Sra. Jenifer Cortes Demeterco Geromini" <jeniferdemeterco@gmail.com>

26 de agosto de 2019 23:07

Sra. Jenifer Cortes Demeterco Geromini,

Agradecemos a submissão do seu manuscrito "Uma reflexão sobre o artista de teatro a partir da fenomenologia da experiência estética" para Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies. Através da interface de administração do sistema, utilizado para a submissão, será possível acompanhar o progresso do documento dentro do processo editorial, bastando logar no sistema localizado em:

URL do Manuscrito:
<http://submission-pepsic.scielo.br/index.php/rag/author/submission/18843>
Login: jeniferdemeterco

Em caso de dúvidas, envie suas questões para este email. Agradecemos mais uma vez considerar nossa revista como meio de transmitir ao público seu trabalho.

ADRIANO FURTADO HOLANDA
Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies
Phenomenological Studies: Revista da Abordagem Gestáltica
<http://submission-pepsic.scielo.br/index.php/rag>

ANEXO II: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Nós, Joanneliese de Lucas Freitas e Jenifer Cortes Demeterco Geromini, pesquisadoras da Universidade Federal do Paraná, estamos convidando você, artista profissional que atua como atriz/ator de Teatro, a participar de um estudo intitulado "O sentido de ser artista de teatro". Essa pesquisa tem sua importância ao prestigiar a experiência vivida do/da artista e, conseqüentemente, promover reflexões a respeito da arte, possibilitando o diálogo entre a arte e a ciência.

- a) O objetivo desta pesquisa é coletar dados a fim de descrever a experiência de ser ator/atriz e contribuir para as reflexões sobre a arte e o artista pelo viés da Psicologia.
- b) Caso você participe da pesquisa, será necessário preencher o presente termo de consentimento livre e esclarecido para a realização de uma entrevista anônima gravada.
- c) Para tanto, a pesquisadora Jenifer Cortes Demeterco Geromini irá até o local em que você trabalha como artista (ator/atriz) de Teatro para a realização da entrevista, que terá a duração aproximada de uma hora.
- d) É possível que você experimente algum desconforto, principalmente relacionado às emoções despertadas ao responder às questões ou falar a respeito da sua experiência.
- e) Alguns riscos relacionados ao estudo podem ser desconforto e constrangimento. Pode ser que você experimente emoções como a tristeza, a saudade, a angústia, entre outras, e que você venha a chorar ao falar sobre sua experiência. Caso sinta qualquer desconforto para responder às questões ou para falar de sua experiência, você poderá interromper a entrevista, bastando comunicar sua vontade à pesquisadora. Além disso, caso sinta necessidade ao término da entrevista, você terá direito a pelo menos três atendimentos de suporte psicológico, que serão realizados no Centro de Psicologia Aplicada da UFPR, ofertados por uma das pesquisadoras mencionadas.
- f) Os benefícios esperados com essa pesquisa são desenvolver novos conhecimentos acerca da experiência vivida por artistas que atuam profissionalmente como atores/atrizes e compreender essa vivência. Pretende-se que este estudo possa promover reflexões sobre a arte em geral e pensar as relações da arte com a psicologia e a fenomenologia. Ao relatar sua experiência, pode ser que você se sinta aliviado(a) e que haja alguma resignificação acerca das experiências que viveu.
- g) A pesquisadora Jenifer Cortes Demeterco Geromini, mestranda em Psicologia na Universidade Federal do Paraná, pode ser encontrada pelo e-mail jeniferdemeterco@gmail.com e está sob orientação da pesquisadora

Aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos do Setor de Ciências da Saúde/UFPR.
 Parecer CEP/SD-PB nº 3093991
 na data de 19/12/2017. Q4

Participante da Pesquisa e/ou Responsável Legal [rubrica]
 Pesquisador Responsável ou quem aplicou o TCLE [rubrica],
 Orientador

Joanneliese de Lucas Freitas, que pode ser contatada, em horário comercial, para esclarecer eventuais dúvidas que você possa ter e fornecer-lhe as informações que queira, antes, durante ou depois de encerrado o estudo, pelo e-mail joanneliese@gmail.com ou no seguinte endereço: Praça Santos Andrade, nº 50, 1º andar, Laboratório de Psicopatologia Fundamental.

- h) A sua participação neste estudo é voluntária e se você não quiser mais fazer parte da pesquisa, poderá desistir a qualquer momento e solicitar que lhe devolvam este Termo de Consentimento Livre e Esclarecido assinado.
- i) As informações relacionadas ao estudo poderão ser conhecidas por pessoas autorizadas: as pesquisadoras. No entanto, se qualquer informação for divulgada em relatório ou publicação, isto será feito sob forma codificada, para que **a sua identidade seja preservada e mantida sua confidencialidade**.
- j) O material obtido - a gravação da sua entrevista- será utilizado unicamente para esta pesquisa e será destruído ou apagado quando encerrada a pesquisa, em abril de 2020.
- k) As despesas necessárias para a realização da pesquisa não são de sua responsabilidade e você não receberá qualquer valor em dinheiro pela sua participação.
- l) Quando os resultados forem publicados, não aparecerá seu nome, e sim um pseudônimo.
- m) Se você tiver dúvidas sobre seus direitos como participante de pesquisa, você pode contatar também o Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos (CEP/SD) do Setor de Ciências da Saúde da Universidade Federal do Paraná, pelo telefone 3360-7259. O Comitê de Ética em Pesquisa é um órgão colegiado multi e transdisciplinar, independente, que existe nas instituições que realizam pesquisa envolvendo seres humanos no Brasil e foi criado com o objetivo de proteger os participantes de pesquisa, em sua integridade e dignidade, e assegurar que as pesquisas sejam desenvolvidas dentro de padrões éticos (Resolução nº 466/12 Conselho Nacional de Saúde).

Eu, _____

li esse Termo de Consentimento e compreendi a natureza e objetivo do estudo do qual concordei em participar. A explicação que recebi menciona os riscos e benefícios. Eu entendi que sou livre para interromper minha participação a qualquer momento sem justificar minha decisão e sem qualquer prejuízo para mim.

Eu concordo voluntariamente em participar deste estudo.

Curitiba, ____ de _____ de _____

Assinatura do/da Participante de Pesquisa

Assinatura da Pesquisadora Responsável ou quem aplicou o TCLE

Aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos do Setor de Ciências da Saúde/UFPR.
Parecer CEP/SD-PB nº 3093/98
na data de 19/12/2012. *gda*