



Title: When space becomes art: Making sense in an aleatory world

Author: Cláudia Marisa

ESMAE-IPP (Superior School of Music and Performing Arts, Porto Polytechnic Institute, Portugal)

IS - UP (Research Centre for Sociology, University of Porto, Portugal)

Introdução

Este texto tem como principal objetivo analisar a representação cénica a partir da assunção da “personagem social” como materialidade de discurso artístico, assumindo-se o espaço social como um espaço cénico capaz de despoletar acontecimentos efémeros dando-nos pistas da forma como cada indivíduo imagina e organiza a sua trajetória pessoal e, desta forma, atribui sentido à sua existência, reinventando-a. Atualmente, e face às novas propostas artísticas, uma multiplicidade de espaços reais e virtuais, tornaram-se potenciais espaços cénicos. Nesse sentido, o espaço social transformou-se num sítio privilegiado para a criação artística e para a teorização das ciências sociais. Parece, então, existir uma correspondência semiótica entre o conceito de espaço cénico (espaço físico para representação) e outros espaços sociais passíveis de representação. Assim sendo, o espaço pode ser entendido como uma estrutura narrativa aberta, que reflete opiniões e dramaturgias individuais que irão contextualizar um determinado momento social concreto. Neste sentido, podemos avançar com a ideia de que as memórias interpessoais e sociais desempenham um papel crucial na construção do espaço cénico. Isto partindo do pressuposto que o espaço público é um espaço de representação e performance em tudo similar ao discurso artístico. Dentro desta teoria, podemos argumentar que as ações que acontecem nos espaços públicos decorrem de regras comuns que se desenrolam de acordo com uma serie de rituais performativos. Nesse sentido, os espaços públicos transformam-se em espaços de simulação de vida/existência.

Imagem e representação social

A arte cênica, enquanto obra cultural e artística, estrutura e exprime a consciência individual em relação a uma determinada visão social do mundo. O fenómeno performativo é, então, um processo simbiótico que promove, como refere Goldmann (1971; 1976), a articulação entre o saber constituído e a experiência existencial. O privilégio da fruição artística é poder vivenciar a experiência concreta da “dupla compreensão”, poder perder-se em si mesmo e depois reencontrar-se, através de um pensamento cosmogónico que questiona o mundo. Independentemente da relação cênica instaurada pelo espaço é o espectador que toma a iniciativa do jogo, que inicia a “tal” teatralidade. Acontece que, quando hoje procuramos analisar e formular propostas sobre as artes cénicas, há que ter em conta dois aspectos fundamentais: (i) a multiplicidade de identidades artísticas que se entrecruzam; (ii) a crescente espetacularidade da vida social presente num “teatro da vida”, caracterizado por novos rituais parateatrais. Atualmente, deparamo-nos com um cenário de um naturalismo excessivo e de um expressionismo levado ao limite. A vivência humana (entre o ritmo alucinante da vida diária e do *reality show* nocturno) tornou-se um espaço cénico potencial. Igualmente constata-se a importância crescente do “ator social” que assume funções análogas ao “ator cénico”. Efetivamente, nunca tanto, como agora, representação e vida quotidiana se misturaram, daí a nossa referência a dois tipos de representação: a teatral propriamente dita, e a vida quotidiana como representação, sendo as suas convenções e signos similares. Neste sentido, o conceito de representação passa, então, a ser um modo de comportamento, uma aproximação à experiência perceptiva. Desta forma, o espetáculo do mundo é reorganizado a cada momento, de acordo com as percepções individuais e as justificações que se atribuem. Ou seja, a fenomenologia, ao dar uma imagem aos processos cénicos, revela-se uma teoria da ação na apropriação do espetáculo. O pensamento fenomenológico parte do pressuposto de que toda a experiência fenomenal possui uma forma que reúne um todo organizado com contornos desenhados e hierarquizados, uns em relação aos outros. Para a fenomenologia, a unidade do mundo, antes de ser possuída pela consciência como uma realidade e identidade, existe por si só, como um projeto do mundo, que o sujeito não possui mas ao qual não se cansa de dirigir. A aquisição mais importante da fenomenologia é, sem sombra de dúvida, ter juntado o extremo subjetivismo e a extrema objetividade na sua noção de mundo e da racionalidade. O mundo fenomenológico não é o do ser puro, mas o do ser que surge da interseção das suas experiências com as do outro. Desta feita, o real é para ser descrito e não construído, logo não se pode assimilar a percepção na ordem dos atos do

juízo. A todo o momento o nosso campo perceptivo está sujeito a uma série de impressões tácteis fugazes que se devem analisar, mas sem as confundir com o plano dos sonhos. O real é, assim, um tecido sólido, não esperando os nossos julgamentos para existir e ter sentido. A percepção não é uma ciência do mundo, nem mesmo uma tomada de posição deliberada, mas antes é a base sobre a qual todos os atos e fenómenos se desenrolam e são, depois, tomados como pressupostos pelo Eu. Nesse sentido, devemos falar de uma multiplicidade de outros Eus que têm percepções diversas, sendo que os outros são apenas frutos de uma experiência sensível cuja validade nunca se poderá provar. Então, como defende Merleau-Ponty (2002; 2003), o espetáculo do mundo é reorganizado a cada momento, de acordo com as percepções individuais e as justificações que se atribuem. Note-se que a nossa presença perceptiva no mundo está além do juízo positivo ou negativo. Nesse sentido, a fé perceptiva é mais velha do que qualquer juízo, é a experiência de habitar o mundo por meio do nosso corpo, e essa experiência revela-se verdade, independentemente de ser visível ou não. Assim, perceber e imaginar são apenas duas formas de pensar, sabendo que o imaginário não é um pensamento de ver ou sentir, mas de ter uma imanência de verdade sobre o que não é visto nem poderá ser sentido. O mundo é o mesmo para todos, porque ele é o que julgamos perceber e esta é a sua única verdade, sendo que a fé perceptiva é a forma mais certa de contacto e relação com o mundo. Assim sendo, tanto a filosofia como a arte não trazem respostas às ansiedades humanas, as questões, às quais tentam responder, são anteriores à nossa vida e à nossa história, e a maior parte das vezes não encontram resposta. Assim, não necessitamos de ter vivido, como refere Levinas (1991), basta-nos a aparência desse vivido, a imagem virtual na relação com o quotidiano. Face a este contexto, os espaços quotidianos passam a ser espaços de simulacros de vida. Ou seja, na medida em que o real social se torna performativo, o ator social passa a buscar no quotidiano um palco onde possa construir todas as personagens que deseja ser. É neste prisma que Goffman (1974) refere os espaços quotidianos como espaços cénicos e o ator social como persona cénica. O ator social desempenha, então, um “papel arquétipo” dentro de um inconsciente colectivo (Jung, 2003) e igualmente é uma personagem ao mover-se num espaço performativo. Assume-se, assim, o ator social como um intérprete que se recria em constantes personagens (Goffman, 1974; 1993), ou a noção de teatro dentro do teatro (Pirandello, 1990). Nesta perspectiva, Goffman (1974) refere que a noção de representação social condiciona a percepção do sujeito em dois níveis: (i) na forma como se percebe o espaço na sua lógica cenográfica; b) na forma como se habita o espaço sensorialmente.

Configuração do espaço e estetização do cotidiano

A reflexão em torno da criação de novos espaços cénicos é simultânea à estetização do cotidiano, que se vai configurando, principalmente após a década de 70 do século XX, através de uma ritualização de operações de produção e consumo. Neste “real estetizado”, o produto artístico/cultural adquire primazia enquanto elemento simbólico, estendendo os limites do comportamento social ao suscitar aspirações, exigências e objetivos novos, abrindo-se assim vias futuras, às quais são indissociáveis o peso dos *media* enquanto novos agentes de socialização e transmissão cultural. Esta constatação, aparentemente simples, traz implicações complexas sobre a dinâmica da percepção estética e da utilização da arte na sociedade contemporânea, gerando novos processos comunicacionais que se desenvolvem cada vez mais no espaço público. Luhman (1982; 1990), analisando o poder dos *media*, refere que estes, funcionando como dispositivos de mediação, adquirem uma força estética e retórica, sendo instituintes do espaço público onde se desenvolvem as ações e os discursos. Promovem, desta forma, uma estetização difusa da sociedade contemporânea, na qual submergem as produções artísticas. Então, as artes adquirem uma presença importante na constituição da sociabilidade. O objetivo último será sempre a construção simultânea de identidades sociais, culturais e artísticas, tanto por parte dos grupos sociais (fruidores) como dos artistas. A arte/cultura ocupa um lugar importante na vida social, onde a criatividade se torna um valor cultural constantemente presente, e em que ser-se imaginativo é condição para o reconhecimento enquanto indivíduo. Com efeito, embora a nossa sociedade tenha transitado da parateatralidade para a teatralidade, os mecanismos são similares, ou seja, num registo teatral (consciente) a capacidade de transformar a realidade já não é vivida pelo «eu social» em ação, mas sim através duma personagem acionada pelo «eu ator». A representação espetacular revela-se, assim, um veículo através do qual o indivíduo pode transpor-se para um outro estado de consciência, exorcizando desejos e atribuindo um sentido ao real. O espaço social é, na atualidade, um lugar potencialmente cénico, sujeito a diversas encenações. Relembre-se que o espaço pode ser tratado como objeto estético sem que exista a menor intenção artística. Isto é, o espaço é uma metáfora que impulsiona e orienta uma quantidade infinita de intenções e atos, dependentes de convenções socioculturais e de um arbítrio de escolha e gosto. O ator social, enquanto corpo em ação que habita um espaço, não é nunca fruto de uma decisão consciente. Não somos totalmente responsáveis pela imagem do corpo que criamos, ela acontece de forma aleatória, face a um olhar exterior e circunstancial. Se eventualmente fôssemos

responsáveis pela imagem do nosso corpo, não haveria imagem, uma vez que ela surge, como defende Jung (1998), de um registo de representação inconsciente. A imagem que refletimos dá origem a outras imagens. Permite, como refere Goffman (1993), que na vida de todos os dias possamos elaborar, criativamente, a imagem do nosso próprio corpo. A estetização do espaço no quotidiano potencia o conhecimento do nosso corpo, e do corpo do outro, em situação de representação despoletando uma encenação de imaginários.

O desejo da interação ou a vida como um exercício de representação

O discurso sociológico destaca duas perspectivas no que respeita à análise da interação: uma que aborda a interação como expressão específica da ordem normativa global, referenciando, para tal, o necessário ajustamento entre papéis sociais representados e cumpridos, de forma inequívoca, pelos atores sociais em presença; uma outra que aborda a interação numa perspectiva dramática em que a contracena social se opera através da exposição recíproca e negociação de símbolos, na qual os atores sociais adquirem um papel protagonista criando, então, uma “ordem social”, dentro de limites espaço-temporais restritos. Nas duas perspectivas observamos um recurso ao discurso teatral na sua génese dramática. A interação social adquire, assim, valor de contracena cénica, revelando-se uma ocasião de ativação e criação de esquemas de percepção de trajetórias individuais e sociais que tendem a reatualizar a ordem social que esteve na génese da aquisição das disposições. Assim sendo, todas as interações sociais, das mais casuais às mais complexas, adquirem um sentido de jogo dramático, sujeito a regras específicas. Neste processo, a corporeidade adquire valor capital ao trazer a um primeiro plano a importância do “acontecimento” enquanto prática social que instaura uma narrativa entre o corpo social e o evento em questão. Goffman (1974) refere que qualquer interação social coloca em contracena pelo menos dois atores sociais (corpos socializados) que constroem uma narrativa interpessoal a partir de uma dramaturgia feita de configurações pré-estabelecidas que, sincronicamente e diacronicamente, instauram lógicas de campos sociais. Serão estas configurações e estrangimentos sociais que instauram operadores dialéticos e ideológicos nos atores definindo, desta forma, o contexto da interação, assim como o horizonte de expectativas e interditos, com as consequentes lógicas de poder e as expressões práticas da representação do jogo. Note-se que Peter Brook (1993) descreve da mesma forma a interação teatral. Ou seja, sabendo que o mundo é um palco, como o nomeou Shakespeare, o modelo de análise dramática é transversal à arte e à organização social. Em ambas adquire importância a consciência individual do ato de

representação e da necessidade de um público para essa representação, ainda que no caso da representação social, esse público mais do que ser espectador adquira estatuto de testemunha. O público mais do que julgar a nossa representação irá conferir-lhe existência e, principalmente, conferir-nos presença cénica. E a qualidade da nossa presença (quer social, quer cénica) relaciona-se diretamente com o nosso horizonte de expectativas. Deste modo, tudo o que acontece num plano de representação só adquire um carácter mimético e verosímil quando se atribui uma articulação significativa. Isto é, a articulação significativa permite que as similitudes com a vida adquiram sentido através da projeção de esquemas significativos sob a forma de representação. O desejo da interação (Goffman:1974) ao implicar um performer/personagem e um espectador/testemunha opera um efeito de polarização similar em palco e na vida de todos os dias: há sempre uma troca de papéis entre o performer (promotor da ação) e o espectador (testemunha da ação) e essa contracena (interação) é crucial para a criação de um sistema simbólico. O ator social, tal como o ator cénico não se limita a desempenhar um papel mas constrói uma personagem como se esta fosse a sua própria existência; isto é a personagem situa-se numa simbiose entre a figura de papel e a materialidade do ator. Neste sentido, a personagem existe entre o poder do ato e da ação, sendo esta tensão que lhe confere originalidade. Neste processo, o espaço, ao revelar-se o lugar de representação por excelência, liberta o ator social da inverosimilhança da vida.

Personagem: Actantes e Actuantes

A representação contém, em si, mimese e catarse, no sentido aristotélico do termo. Desta forma, ritual e mítica, a arte adquire o estatuto psicanalítico de sonho e imaginário. Para Ubersfeld (1998), as artes cénicas são mimese, uma vez que mesmo sobre a forma distorcida e abstrata partem do quotidiano e do humano (imitando as suas paixões, desejos e medos), desencadeando, assim, os mecanismos da catarse. A catarse cumpre a mesma função que o sonho; colmata e exorciza os desejos e anseios do inconsciente ou as situações não resolvidas no real. Isto sem que algum dano ocorra para aquele “que se deixa sonhar”, porque tanto no sonho como num espetáculo ele sabe tratar-se de ilusão, de estar seguro mesmo que em situação aparente de perigo. A mimese faz-se dessa abstração que nos toca por ser génese da essência do humano. Por esta razão o ato de recepção para além de complexo é duplo. O espectador tem que constantemente destringir entre o espaço virtual de representação e o espaço real de representação, do qual ele faz parte enquanto testemunha. Podemos referenciar, à semelhança de Pirandello (1999), que existe uma outra realidade que transcende o ato de representação

ou da ficcionalidade e que constitui uma realidade paralela codificada, enquanto dura o tempo e espaço da representação. Assim sendo, as personagens existem numa outra dimensão, numa outra vida, que é independente do intérprete e do espectador mas que só é possível porque eles existem e lhe atribuem existência. Neste processo, a presença do intérprete constitui o primeiro elemento constitutivo da representação espetacular (cénica e social). Ele é o actante e actuante, sendo que a personagem está na génese de todo o discurso. Se pretendermos traçar uma trajetória da análise da personagem, temos que começar pela antiguidade. Para o teatro grego a *persona* é a máscara, não se confundindo intérprete e personagem. A personagem vive autónoma ao intérprete, no texto ou no interior do autor, é o defendido também por Pirandello (1999). Com o tempo, a personagem vai-se desenvolvendo como essência psicologizante, verificando-se uma crescente unificação entre a personagem e o intérprete; as personagens passam a ser vividas do ponto de vista de um idealismo filosófico e humano. Em relação à personagem, Greimas (1973) estabelece uma série de unidades hierarquizadas e articuladas: actante, actor, papel e personagem. É a conjugação destes elementos que opera a estrutura base da representação cénica e social; para Greimas (1973), um intérprete é um actante, no sentido que é *mitema*, isto é, joga com a noção de arquétipo. Pela sua génese, a personagem desempenha um papel dentro de um arquétipo e igualmente é um ator social, ao mover-se num espaço e universo próprio, em que tem que desempenhar um papel. Juntamos aqui a proposta de Goffman (1974): assumir a personagem como ator social implica sempre o desempenho de outras personagens que são construídas pela inerência de interação/contracena. Assume-se assim a personagem, como ator social, que se recria em constantes personagens (Goffman, 1974; 1993), ou a noção de teatro dentro do teatro (Pirandello, 1990). Interessa, também, analisar como se posiciona o intérprete face a este esquema, uma vez que ele funciona nesse duplo sentido fraccionado, como intérprete de um espaço ficcional e como ator social - personagem. Sabemos que as personagens vivem sempre em polaridade emocional, que é o motor da ação (tal como no quotidiano) e que define para cada personagem diversos papéis. A personagem é no palco (cénico e/ou social) um “ator social” que desempenha um ou vários papéis que, por sua vez, irão determinar funções específicas adjuvantes à ação, tal como na vida, embora não havendo confusão entre os diferentes papéis, são situações distintas. Segundo Ubersfeld (1998), a noção de personagem está em crise na contemporaneidade. Este fenómeno acontece em parte com a confusão assumida entre ator, actante e papel, sendo que a personagem converte-se num lugar de confluências de funções, sem identidade específica ou autonomia de ação. Simultaneamente assiste-se,

desde o início do século XX, a um tratamento da personagem a partir do inconsciente, tendo sempre presente a noção de sombra e de arquétipo. Passamos a estar face a uma representação do inconsciente, que terá consequências na escrita, na interpretação e, obviamente, no ato da recepção. Assistimos no século XXI ao retorno a uma tradição ritual de catarse, assumindo a representação que busca a mitogénese, a sombra e a arqueologia inconsciente do humano e, definindo a arte como mecanismo estruturador do inconsciente coletivo. Por seu lado, as personagens atuais nascem da noção de ator social e estruturam-se no modelo psicanalítico – ego, alter-ego – traduzido dramaturgicamente por texto–subtexto. Para uma análise da personagem social e cénica contemporânea há, então, que contemplar todas as possibilidades mais subjetivas e afetivas (Pavis: 2000). Neste sentido, Ubersfeld (2001) propõe um esquema de análise da personagem partindo do pressuposto que esta é uma encruzilhada de linhas e de referenciais, e que só se pode analisar face a um sistema referencial específico e dentro de um contexto global de interação. A autora define as seguintes funções num eixo de análise de personagens: (i) Função sintática – a personagem integra-se numa estrutura sintática que tem uma função gramatical, isto é, cumpre sempre uma função estruturadora da ação; (ii) Função metonímica e metafórica – a personagem pode ser uma metáfora de várias ordens de realidade ou usar uma ordem metonímica para se exprimir; (iii) Função conotativa – a personagem conota uma série de significados; (iv) Função poética – a personagem é sempre um elemento decisivo na poética teatral e paradigma dessa mesma poética. Ubersfeld (2001) relembra ainda que a personagem (elemento de determinantes semióticas diferenciais) é sempre detentora de dois discursos: o que ela diz de si mesma; o que os outros dizem dela. Neste “dizer” estamos sempre perante um discurso psicológico, entre o que se diz ser e o que se é realmente, entre o que achamos que os outros pensam de nós e o que eles de nós verbalizam depois. Neste sentido, podemos afirmar a personagem como sujeito de enunciação, detentora de uma linguagem verbal e corporal, semioticamente codificada. Os discursos que alimentam a relação cénica são de ordem diversa: discurso intracénico (intérprete-personagem), discurso cénico (contracena entre personagens), discurso extracénico (intérprete/personagem-espectador/testemunha). Desta forma, a enunciação cénica comporta um discurso produtor, cujo remetente é o autor, e um discurso produzido ou relatado, cujo locutor é a personagem. Estamos, igualmente, perante condições de enunciação de duas ordens: as condições de encenação cénicas concretas; as condições de enunciação imaginárias construídas pela representação. E este processo é válido da mesma forma na representação cénica e na representação social. Com Steiner (1995) podemos afirmar

que a vida das personagens é longa e complexa de se conhecer; e acreditamos que à medida que as personagens vão envelhecendo, isto é, sendo representadas mais vezes, aumenta o nosso grau de conhecimento e de entendimento delas. Isto quer dizer que as personagens são complexas e, tal como na vida, num plano mortal, precisam de tempo para se dizerem e exprimirem.

O corpo em movimento

O corpo em contexto cénico tem em si uma combinação infinita de possíveis, jogando permanentemente com as imagens que pode criar. Este é o grande segredo do corpo em cena: ao exhibir-se face ao espelho que é o outro expõe-se, transformando-se em representação. Embora seja difícil separar a representação da realidade e a ficção do real, uma vez que ambas se regem por regras similares, há um aspecto a ter em atenção: o corpo em contexto cénico (mesmo tratando-se de um espaço público) é um corpo em exposição. O corpo em exposição representa o desejo de ir além de todos os limites estabelecidos, aceitando novas formas codificadas de estar. Neste sentido, a exposição é uma conquista dos possíveis do corpo, exacerbando, ao limite, todos os sentidos da sua representação no espaço. Como já referimos, o corpo é usado de forma diferente na vida de todos os dias e na vida cénica. No quotidiano, o corpo é condicionado por regras sociais, e as técnicas acionadas são maioritariamente do foro inconsciente e com um intuito funcional. Por tal razão, diferentes culturas implicam diversas técnicas corporais, diferentes memórias. Já em situação de representação, todos os gestos naturais e quotidianos adquirem um carácter artificial, uma vez que passam de um registo inconsciente para um registo consciente e voluntário. Em cena há uma constante preocupação com um sentido dramaturgico. Com o avançar do tempo e a prática, o intérprete passa a deter uma espécie de segunda natureza, desenvolvendo outra estrutura neuromuscular que reflete um “corpo cénico”. Assim sendo, o poder do movimento do intérprete é o resultado da concentração energética, num espaço e tempo restritos, dos elementos essenciais para a realização das ações, e consequente eliminação de todos os elementos acessórios. O intérprete, ao ser colocado face a um público, sente-se na necessidade de atribuir um sentido, de representar algo, usando para tal o seu corpo. Essa atitude-desejo é denominada de presença cénica. Portanto, e de um ponto de vista perceptível, o intérprete trabalha sobre coisas palpáveis e concretas: o corpo e a voz. Mas ele trabalha também com a energia, algo de íntimo e que pulsa na imobilidade e no silêncio, um “poder pensamento” que cresce sem ter uma manifestação concreta no espaço. O intérprete tem em si a possibilidade de dilatar a dinâmica do seu

corpo, ou seja, constrói e recria o seu corpo, tendo em conta a ficção cénica da qual faz parte. Note-se, e lembrando Goffman (1974), que o mesmo processo acontece no quotidiano. O ator social desenvolve uma presença cénica, indispensável para a construção das suas próprias personagens. De acordo com Gillibert (1993), na vida quotidiana, e num registo intrapessoal, cada gesto, cada ação, estão situados num plano de veracidade da emoção que a provoca. Acreditamos no outro pela veracidade das suas emoções, mas essa veracidade vem da nossa própria fé e, obviamente, do nível de sinceridade que o outro investe no seu papel. Ou seja, o ator social (tal qual o intérprete cénico), face a um espaço de representação age conscientemente de acordo com a presença de uma audiência. A representação implica dois movimentos: percepção e fruição. A relação intérpretes – espaço cénico mede-se, assim, nesta lógica do sensível e da fruição. Os “intérpretes-sociais” são singularidades que desejam comunicar ao outro o seu próprio mundo interior. Neste processo, o espaço público revela-se o elemento em alteridade que agrega e possibilita a reunião destes diversos interlocutores. O espaço remete o intérprete-social para um outro plano de si, designando sempre um movimento de ligação a um Outro (quem também atravessa o mesmo espaço) que ainda não se conhece e que se sabe habitar um universo exterior. O grande desafio passa por tornar esse Outro num ser conatural ao intérprete-social que, obrigatoriamente irá implicar um movimento de regresso a si mesmo, um movimento em fruição de acordo com Levinas (2000). A relação que o intérprete-social tem com o espaço é uma relação de antecipações e de concretização de papéis que atuam enquanto dura a representação. O intérprete-social não consegue catalogar a relação que tem com o espaço, nem nunca poderá projetar um futuro, porque esse mesmo espaço-cenário se altera em cada dia, o que faz com que o ato de apropriação cénica do espaço seja vivido como fruição. Neste contexto, Pirandello (1974) fala da arte como prolongamento da vida. Para este autor a ilusão de um mundo real é tão importante como a realidade de um mundo de ilusão. O espetáculo (cénico ou real) passa a ser vivência que adquire, aqui, o mesmo significado que, para Levinas (2000), tem a fruição. A realidade e a ficção coexistem, lado a lado, sem fronteiras, observando-se uma confluência dos espaços do imaginário e do real. O Corpo revela-se, neste processo, um elemento importante nesta análise ao ser uma manifestação simbólica, significante e semiótica. É um lugar-comum que a palavra pode mentir e o corpo não, e de alguma forma, uma *inverdade*, uma vez que, e retomando o que defende Goffman (1993), ao representarmos acabamos por construir uma personagem que usa o corpo como código, logo podemos também mentir. No entanto, o corpo em movimento revela-se o espaço, por excelência, do estereótipo. E não há

linguagem que viva sem o estereótipo e o cliché acionado através do corpo. Serão, efetivamente, esses gestos pré-codificados que nos dão a possibilidade de exprimir emoções. Na medida em que a emoção é mais forte, mais necessidade temos de recorrer ao corpo para nos ajudar a manifestá-la. Com efeito, o corpo permite-nos colmatar a lacuna que vai entre o que sentimos e o que nos é possível dizer. Neste contexto, o estereótipo dá-nos a certeza de uma significação compreensível para os outros. Mesmo com a certeza que o estereótipo do corpo nos rouba a individualidade e a singularidade dos nossos sentimentos, ele possibilita, ao criar um cliché, que uma dramaturgia de afetos e de interação social seja criada. O corpo é um ecrã que espelha o outro, e esta interação transforma-se num corpo secreto. Este fenómeno cria um corpo social que se transmuta em situações coletivas de interação afirmando, deste modo, a sua existência e potencialidade expressiva. Em suma, o corpo na sua presença cénica é uma memória filogenética do universo simbólico e cultural que acompanha a construção identitária. A afirmação do estereótipo na representação da vida cotidiana transforma-se numa “ordem estética”. Pela dinâmica da repetição e pela sua conseqüente colisão, como refere Jeudy (1998) as imagens corporais estereotipam-se, expandido, assim, o seu sentido semiótico e semântico. O estereótipo do corpo pode ser considerado o próprio fundamento de toda a estética. Note-se que referenciarmos o corpo como objeto estético remete para a constante e renovada ilusão da representação. Mesmo que lugar-comum, o que denominamos de esteticismo remete-nos sempre para um *habitus* do corpo na sua relação com o espaço, como se o corpo fosse o que estabelecesse a estética da interação sujeito-mundo. Esta assunção de um corpo estetizado em situação espacial quotidiana é indissociável do facto de se considerar o corpo como sistema semiótico, dada a sua capacidade de emitir sinais cénicos. Como aponta Jeudy (1998) o corpo movimenta-se numa constante uma finalidade estética.

Conclusão: Intracena e Contracena

A cultura ocidental é dominada pelo imperativo da imagem: a consciência, enquanto auto-análise, é tomada como um espelho, implicando mecanismos reflexivos sustentados em imagens. O espelho pode, eventualmente, devolver-nos imagens menos interessantes, no entanto, e apesar de tudo, é a nossa capacidade de representar o que somos, e os outros, que atribui verosimilhança ao real. A imagem apresenta-se como imperativo de inteligibilidade, requisito para viver em sociedade, resistindo-se, desta forma, à virtualidade do real. O fenomenológico torna-se, então, plena fruição estética. Se o facto de «ver viver» é, na sua origem, uma estética universalizante; atualmente «ver viver»

tornou-se uma prática que nos faz acreditar que a verdadeira fruição nos chega da ordem espetacular do mundo, alicerçada numa imagem cognitiva do real, mais do que na sua manifestação sensível. É neste sentido que Husserl (1992) fala de um «ego homem» condicionado por um corpo que percebe as coisas. Será neste jogo de forças entre corpo – emoção – pensamento que se revelam os princípios fundamentais dos sentidos do corpo. Com efeito, o corpo tem em si uma combinação infinita de possíveis, e não se limita, ao reflexo real que o espelho transmite. A exibição estética do corpo tem como objetivo ser comunicação, permitindo, através da representação, uma reflexão intelectual sobre a ficção. Neste sentido, a exposição é uma conquista dos possíveis do corpo, exacerbando ao limite todos os sentidos da sua representação. A estetização do corpo no quotidiano põe em cena um corpo que se preocupa em obter o olhar do acaso dos encontros entre si e o outro que passa, demonstrando, desta forma, que na vida quotidiana cabe uma multiplicidade de acontecimentos que participam na idealização coletiva do prazer de ser espetáculo. Não há sociabilidade sem sedução e, por consequência, sem um reconhecimento do corpo (o meu e do outro) ser apercebido como objeto estético. Podemos, com Goffman (1974), afirmar que todas as maneiras que temos de representar o corpo traduzem a nossa forma de estar no mundo, como se o corpo fosse uma personagem autónoma ao serviço do sujeito que a habita. As maneiras de estetizar o corpo na vida quotidiana são implicitamente determinadas pelos hábitos culturais adquiridos e pela percepção repetida das obras de arte. Por seu lado, serão as imagens dos corpos vividos no quotidiano de forma acidental que provocam interferências na representação do corpo no discurso artístico. Por conseguinte, as representações artísticas do corpo não apresentam um corpo isolado mas antes uma visão do mundo, daí que falar do corpo como objeto de arte será sempre falar de estereótipos, não para o demonstrar mas antes para mostrar todas as contradições que existem na relação de tensão entre imagem e representação, de acordo com um princípio comum de idealização estética. Assim sendo, o real passa, então, a ser um operador simbólico e a arte um objeto aberto a uma multiplicidade de sentidos e a usos diferentes (o que devemos ver; o que queremos ver). A verosimilhança encontra-se na produção real da ficção, sendo que o real-quotidiano passa a ser eleito como objeto transcendental e metafórico. A arte torna-se num documento polifónico, face a um mundo social saturado de imagens. E nem necessitamos de ter vivido, basta-nos a aparência desse vivido, a imagem virtual na relação com o quotidiano. Face a este contexto, a arte liberta-se da função de ser simulacro de vida para ocupar um espaço de ilusão e imaginário onde se reinventa um novo humano sem que a metáfora esteja presente. Neste contexto, o corpo em cena

passa a ser entendido como forma estética para recapturar um espaço de intervenção, insistindo-se na disjunção entre o real e a cena. Assistimos a uma nova forma de se pensar o fenómeno espetacular, em que a representação não está na apresentação do real mas na busca ideal do quotidiano pelo não-dito, através da desconstrução da vida. A ordem cronológica é desvalorizada em benefício de uma ordem lógica, passando-se de um sistema que imita a natureza para um modelo que reproduz o sistema de pensamento. Esta «arte do quotidiano» surge em duas perspectivas: uma primeira que busca formalmente uma pesquisa artística a partir do quotidiano; uma outra que procura a transcrição desse quotidiano de forma linear como matéria-prima, não sujeita a metáfora. O propósito é, agora, que o objeto artístico seja um espelho naturalista das relações interpessoais mais do que das narrativas espaço-temporais; saindo, desta feita, das narrativas do sujeito em interação social, para narrativas intersubjetivas e intrasubjetivas. Repete-se, então, os conceitos aristotélicos de mimese e catarse, não numa dimensão social, mas numa dimensão privada e biográfica. Isto, partindo do pressuposto que na criação artística contemporânea os conceitos tradicionais de colisão dramática disseminam-se, surgindo em seu lugar uma nova concepção: o espectador deve ver o objeto artístico «como se fosse real»; o criador deve assumir o objeto artístico como «real ficcionável».

Referências Bibliográficas

- BROOK, PETER. *There are no secrets. Thoughts on acting and theatre*. Londres: Methuen, 1993
- GILLIBERT, JEAN. *L'acteur en création*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail. 1993
- GOFFMAN, ERVING . *Les rites d'interaction*. Paris: Minuit. 1974.
- _____ *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d'Água. 1993
- GOLDMANN, LUCIEN. *Structuralisme génétique et création littéraire*. Paris: Sciences Humaines et Philosophie. 1971
- _____ *A criação literária na sociedade moderna*. Lisboa: Presença. 1976
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIUS. *Les actants, les acteurs, et les figures. Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse. 1973
- HUSSERL, EDMUND. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70. 1992
- JEUDY, HENRI-PIERRE. *Le corps comme objet d'art*. Paris: Armand Colin Éditeur. 1998
- JUNG, CARL GUSTAV. *AION. Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes. 1998
- _____ *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*. Petrópolis: Vozes. 2003
- LEVINAS, EMMANUEL. *Entre nous. Essais sur le penser-à-l' autre*. Paris: Grasset & Fasquelle. 1991
- _____ *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70. 2000

LUHMAN, NIKLAS. *The differentiation of society*. Nova Iorque: Columbia University Press. 1982
_____ *The work of art and the self reproduction of art. Essays on self reference*. Nova Iorque: Columbia University Press. 1990

MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard. 2002
_____ *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva. 2003

PAVIS, PATRICE. *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion. 2000

PIRANDELLO, LUIGI. *Esta noite improvisa-se*. Lisboa: Estampa. 1974
_____ *Écrits sur le théâtre et la littérature*. Paris: Folio. 1990
_____ *Do teatro no teatro. Textos completos*. São Paulo: Perspectiva. 1999

STEINER, GEORGE. *Antígonas*. Lisboa: Relógio d'Água. 1995

UBERSFELD, ANNE. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra. 1998
_____ *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Paris: Belin Sup. 2001

Abstract

The aim of this paper is to discuss the concept of space as a site of ephemeral representations that gives us a glimpse of an aleatory artistic performance. Thus, one can conceive space as a representation of social relationships between people that are mediated by images. Consequently, it is through a physical space that people organise their own personal trajectory. Within this idea, one can argue that actions taking part in public spaces are performed according to shared rules within a known set of applications. Hence a polarisation effect is similar on a stage and on a daily life: there is always an interchange of roles between the “performer” (the promoter of the action) and the spectator (the witness of the action); and that interchange is crucial to the creation of a symbolic system. It appears that there is a semiotic and meaningful correspondence between scenic space (physical space of a performance) and other social spaces of representation. This paper proposes a phenomenological and aesthetic approach to “performative spaces”, suggesting implications and discussing various performative (concrete and fictional) places as scenic spaces of symbolic interaction. In doing so it confronts social-philosophical theories and multiple theatrical practices, proposing different ways to understand the concept of performance as a phylogenetic and cosmological experience. It also questions performance art as an event that promotes an interruption of daily-life routine and creates different perspectives of how life can be interpreted.

Keywords: Scenic Space; Performance Analysis; Performing Art; Semiotics; Dramaturgy