

Algures entre o Corpo e a Representação

Cláudia Marisa

Instituto de Sociologia – UP. Portugal
ESMAE – P. Porto, Portugal

Das dificuldades na aproximação ao tema

Quero existir no palco como uma flor existiria, uma que por acaso desabrochou aí. Cada membro do público está a meditar sobre várias imagens suas. Como uma única flor. A flor está viva. A flor deve respirar. O palco conta a história da flor.

Hisao kanze

Sabemo-nos habitantes de uma sociedade de consumo e de simulacro, em que tudo se julga em arenas de aparência. Cada época constrói as suas armas secretas e a sua vulnerabilidade; a nossa assenta numa ideologia burguesa que transformou a arte em bem de consumo, sem antes ter tempo de a integrar na vida de todos os dias. Consequentemente o corpo é, na atualidade, um objeto privilegiado de todo o tipo de discurso artístico, sendo alvo de discursos e meta-discursos suportados por construções teóricas diversas. A vantagem desta panóplia de modelos de reflexão é a de poder oferecer, segundo as circunstâncias, modelos alternativos de interpretação. Estas múltiplas teorias, na sua base estruturante, procuram saber se as imagens do corpo se constroem a partir da arte, e com a sua ajuda, ou se será a própria arte que se contagia das representações do corpo quotidiano. Isto, partindo do pressuposto que o corpo humano sofre uma análise e uma recomposição contínuas no discurso artístico. No entanto, o que se verifica atualmente é a transformação das imagens do corpo em elementos já interpretados e reconhecidos que perderam o valor do enigma. Deveras, a produção contemporânea do estereótipo estético e a homogeneização cultural fizeram com que a ambivalência que caracteriza as imagens do corpo desaparecesse. O corpo surge, assim, no discurso estético, como demonstração de uma construção teórica validável. Desta forma, a representação precede já o ato da interpretação ao revelar-se estereótipo. O estereótipo é um processo de resolução da dialética entre imagem e representação, dissipando a ambivalência, assim como fazendo desaparecer a heteronomia dos elementos sócio-culturais que estão na génese da conceptualização dos discursos sobre o corpo. A criação artística contemporânea, ao trabalhar em exaustão os estereótipos, acabou por impor uma ordem estética assente numa confusão semântica, que cria a ilusão de um signo inacessível; ou seja, o estereótipo supremo é afirmar o corpo na criação artística como

um signo inacessível. Neste sentido, anuncia-se o que parece ser o corpo contemporâneo: um corpo que se situa num plano de vida, energeticamente forte mas virtualizado. Um corpo que atinge o máximo de energia e de performance técnica (arte, desporto) mas que não se reorganiza sobre os afetos e o sentido, relegando para segundo plano um corpo subjetivo e criador. Uma das características deste corpo é a perda da sua organicidade, surgindo em seu lugar o virtual; este virtual caracteriza-se, fundamentalmente, por não haver uma experiência do corpo. Assiste-se, atualmente, a um empobrecimento da riqueza das sensações da experiência, de toda a multiplicidade das vivências intra-pessoais. Os acontecimentos, aparentemente, não se inscrevem nem no tempo nem no corpo. Nesse caso, a questão que se levanta, ao analisarmos o corpo na cena contemporânea, é perceber se esse corpo comunicante se transformou numa linguagem do absoluto, remetida para um conceito sagrado, ou numa linguagem estruturada.

O corpo como metáfora

A realidade do corpo não é mais que uma ilusão, uma ilusão essencial, é certo, uma vez que permite criar um cenário de representação de objeto irreal. No entanto, mesmo que a realidade do corpo seja ou não fruto da nossa imaginação, não altera em nada o poder que nós damos a essa ilusão; não necessitamos de verificar se o corpo tem uma realidade objetiva, basta-nos a imagem que dele construímos. A primeira percepção do corpo é elaborada a partir de referenciais internos e de identificações exteriores, acontecendo fora da imagem que dele vamos construir depois, quando operamos a distinção entre sujeito-objeto. Para observarmos o nosso corpo colocamo-nos na situação de observador que analisa o objecto – corpo. Neste sentido, o corpo torna-se uma representação exterior, puramente fictícia, através da qual assumimos a realidade do “eu” e do “outro”. Na vida privada temos uma necessidade apaixonada de gestos, mais ou menos obsessivos, para manter a imagem de um corpo que não cessamos de idealizar. Imaginamos um corpo imutável que desejaríamos imortal, assente em imagens que implicam gestos repetidos e um movimento predefinido. Podemos então afirmar que no quotidiano tendemos a tratar o corpo como um objeto estético, ainda que frequentemente sem intenção artística.

Com efeito, as encenações do corpo no quotidiano, e a teatralidade das interações produzidas, contribuem para um aprimoramento estético no discurso artístico. O corpo, como objeto de arte, é um estereótipo que impulsiona e orienta uma quantidade infinita de intenções e de atos. No tocante ao corpo há ainda que fazer a distinção entre imaginário e simbólico. Ao falarmos de imagens do corpo, estas correspondem a um imaginário, e ao falarmos de representações do corpo elaboradas

com um sentido e finalidades específicas, elas tornam-se simbólicas. A percepção estética do corpo depende sempre de uma encenação desse mesmo corpo. Como já foi referido, o corpo pode ser tratado como objeto estético sem que exista a menor intenção artística. Quando falamos do corpo como objeto estético pensamos numa figuração possível de transcendência, tecendo sempre uma referência implícita à sua imagem única, essencial e atemporal; ou seja, o corpo como metáfora é um momento singular da percepção estética, que tanto pode acontecer no quotidiano como numa linguagem artística. Em qualquer dos casos, essa percepção estética do corpo está próxima da criação artística. O corpo é uma metáfora que impulsiona e orienta uma quantidade infinita de intenções e atos, dependentes de convenções sócio-culturais e de um arbítrio de escolha e gosto; torna-se, desta forma, em objecto estético, por uma determinação de qualidades desenvolvidas pela percepção. Note-se que o corpo, transformado em imagem, não é nunca fruto de uma decisão consciente. Não somos verdadeiramente responsáveis pela imagem do corpo que criamos, ela acontece de forma aleatória, face a um olhar exterior e circunstancial, estando a subjetividade sempre presente. Se eventualmente fôssemos responsáveis pela imagem do nosso corpo, não haveria imagem, uma vez que ela surge, como defende Freud (2001), de um registo de representação inconsciente, algures entre a violência do desejo e a angústia da morte. Por seu lado, o discurso artístico, ao representar o corpo, tenta fugir à morte através de uma ilusão de um referencial que perdure na memória, isto, porque o corpo denuncia a um tempo a nossa efemeridade e o desejo último de ser imortal. A arte revela-se, portanto, um espaço de eternidade, que não contempla o indivíduo mas a espécie. Trata-se, pois, de uma imortalidade coletiva, até porque não há corpo ou movimento que não se repita num eterno jogo de espelhos. A imagem refletida no espelho, frequentemente, dá origem a outras imagens, como se ele pudesse dizer “és tu e não és tu”. Permite, como refere Goffman (1993), que na vida de todos os dias construamos o nosso modelo postural e que possamos elaborar, criativamente, a imagem do nosso próprio corpo. O conhecimento do nosso corpo, e do corpo do outro, situa-nos, essencialmente, na vertigem do “não saber”, e leva-nos para a construção de imaginários. O espelho, tal como a arte, não tem como objetivo confirmar o real do nosso corpo, mas antes reavivar e ativar o nosso imaginário. Num paralelismo, a cena funciona como espelho para a plateia, e vice-versa; vamos a um espetáculo para estarmos face a um espelho de possíveis. Por seu lado, a personagem é para o intérprete um espelho de outro “eu”. Será interessante analisar a proposta da contemporaneidade, principalmente num discurso de performance, em que o palco funciona como um espelho e o público como testemunha de um corpo a tentar significar-se. Neste jogo, o corpo torna-se produtor consciente de imagens

interiores, deixando de ser significado ou simbologia para ser mera representação. O olhar sobre o corpo dos outros entra neste registo de jogo de espelhos, sendo que o corpo do outro é visto como imagem refletida num espelho imaginário. É nessa encenação de reflexos que vão surgindo imagens de corpos que são mais imaginárias do que reais, isto se algum dia a materialidade real possa existir quando falamos de representação do corpo. Daí podermos afirmar que o corpo como objeto estético será sempre na criação artística metáfora do Eu/Ego.

A estetização do corpo no quotidiano põe em cena um corpo quase sem expectativas, um corpo que apenas se preocupa em obter o olhar do acaso dos encontros entre si e o outro que passa. Esta cultura urbana é uma estética pública com o objetivo último de demonstrar que na vida quotidiana cabe uma multiplicidade de manifestações estéticas do corpo, 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. Quando se assume o corpo como entidade autónoma e objeto estético estamos, de alguma forma, a promover a unidade corpo-alma; falamos, pois, de um paradoxo: o corpo é o sujeito e o objeto das nossas representações. Assim, comparar o corpo a um objeto artístico é a maneira mais fácil de o sublimar, sob o nome de categoria estética.

As maneiras de estetizar o corpo na vida quotidiana são, como já se afirmou, 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. Compete, pois, ao discurso artístico, transformar, de uma maneira inconsciente, as imagens do corpo em representação, de acordo com um princípio comum de idealização estética.

Imagem e representação

Observamos uma antinomia entre a imagem do corpo e a sua representação; enquanto as imagens do corpo são múltiplas, instáveis e incontroláveis, as suas

representações são codificadas, culturalmente referenciadas e estáveis. O artista transforma as imagens do corpo em representação, objetivando-o numa figuração atemporal. Desta feita, o corpo como objeto de arte é, sobretudo, a expressão soberana de uma alteridade criada pelo seu autor, num discurso metafórico de imortalidade, que não nasce de nenhuma estruturação mental mas que surge de um trabalho sobre a sua própria estética. A arte, ao instrumentalizar o corpo, busca uma linguagem inédita que reformule a mitogênese. A existência do corpo na arte contemporânea está diretamente relacionada com a tentativa da criação de uma linguagem ritual, que tem como princípio a invenção de um novo código. Neste sentido, se o corpo é visto como objeto de arte, será na medida em que imaginamos que ele tem um valor inestimável. Ao ser um fabricante de rituais, o artista tenta salvaguardar a sociedade do seu património simbólico. Cada ritual inventado faz do corpo um espaço de figuras possíveis, de uma metamorfose que se realiza sempre através da libertação de uma ordem social. O objetivo último é criar uma nova simbologia, assente em referenciais éticos mas que rompa com a ordem moral estabelecida, regida por um sistema de valores que enferma o corpo num modo de representação coercitivo (esta noção é particularmente evidente na arte política e na arte social). Como contra-senso, esta singularidade suposta da criação artística está, neste momento, tão preparada e tão conceptualizada, tanto pelos criadores como pelos críticos e pelos públicos, que já não consegue, nem muitas vezes vê como necessidade, negar ser estereótipo, mesmo quando se assume “anti”. Pelo contrário, acaba por se tornar condição de perpetuação e criação de novos estereótipos. Poderíamos ser levados a acreditar que a criação de um estereótipo será a consagração e o papel predominante da arte, e que, nesse sentido, a arte continua a ser vanguarda. Só que a criação de um estereótipo advém de um sincretismo cultural, de efeitos de contaminações, e assim o discurso artístico apenas opera um efeito de drenagem, ao que já está inscrito como signo na máquina cultural das sociedades modernas. Se anteriormente a criação artística tinha a possibilidade de produzir efeitos de heterologia cultural, ao fabricar novos signos e ao provocar rupturas semânticas, ela está agora prisioneira de processos de homogeneização cultural. A única possibilidade de invenção consiste em inverter o sistema da reprodução desta homogeneidade, impulsionando a heterologia cultural a partir dos estereótipos, é este o grande paradoxo das formas universais e mediatizadas da cultura contemporânea. Neste contexto, o corpo revela-se o grande agente de produção, uma vez que se apresenta como o enigma originário e como a galeria de estereótipos, isto fazendo acreditar ao artista que ele está na origem do estereótipo. Este fenómeno é particularmente visível nos discursos artísticos, onde o corpo se situa num cruzamento

de diferentes linguagens e em que o poder semântico não é tão sugestivo mas mais interventivo e imediato na relação com o público. Nestes casos, cada intérprete é um mundo por si só, uma cartografia do corpo, em que cada gesto e cada movimento são vistos como únicos. O intérprete busca o seu corpo inédito sem se aperceber que é produto de uma ordem social, e que é nesse sentido que ele se constrói. Obviamente que falar do trabalho do intérprete implica abordar uma sociedade e os poderes que a representam, assim como em dois sentidos de criação: representação para si próprio (num registo idealista); fazer acreditar essa representação para um outro (criação de um imaginário colectivo).

O trabalho do intérprete revela-se, assim, um trabalho de singularidade, que tem como objeto a representatividade de uma ideia. Neste caso, tanto o intérprete como o espectador são sonhadores da ideia a ser representada. Este sonhar não é meramente metafórico, mas também um encarnar. Freud (1981) afirmava que o intérprete poderia representar qualquer coisa, uma vez que o processo de interpretação se assemelha ao processo de histeria e de *transfer* terapêutico. Só que o intérprete, ao contrário do que acontece no discurso terapêutico, controla este processo; *identificação* e *transfer* não são sinónimos de inconsciente no processo de criação artística. No processo de criação vive-se a necessidade máxima de dar sentido a um estado de coisas, de forma ontológica. Este jogo é a génese inconsciente de todo o pensamento, sendo a arte a actividade humana onde o inconsciente cósmico se torna mais visível. Desta feita, “le monde ne va pas au théâtre pour se dissoudre, s’aliéner ou se clarifier (...) Le théâtre est toujours un défi au monde puisque c’est une opposition au monde, en fait une foi négative au monde pour le révéler » (Gillibert, 1993, p.29).

O corpo em contracena

“Que sentidos para o corpo”: Esta é uma das questões prementes no discurso performativo da contemporaneidade.

O corpo tem em si uma combinação infinita de possíveis, e não se limita, como observámos anteriormente, ao reflexo “real” que o espelho transmite, mas pelo contrário o seu desafio é brincar permanentemente com as imagens que o espelho reflete. 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. A exibição estética do corpo tem como objetivo ser comunicação, permitindo, através da representação, uma reflexão intelectual sobre a ficção. Embora seja difícil separar a representação da realidade e a ficção do real, uma vez que ambas se regem pelas mesmas regras, há

um aspeto a ter em atenção: enquanto o corpo no dia-a-dia é vivido em exibição, o corpo cénico é vivido 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. Nesta conformidade, afirmar que o intérprete é capaz de controlar a sua presença cénica e de traduzir no corpo imagens mentais, significa que este é capaz de, através do controlo do seu movimento, atingir a expressão de uma emoção, sendo que para cada emoção ou sentimento há uma resposta do corpo.

Com efeito, grande parte do trabalho do intérprete consiste em criar magia através da emoção, sabendo que todas as emoções usam o corpo como palco. Mas as emoções também afetam o modo de operação de numerosos circuitos cerebrais. Como refere Damásio (2004), as variadas respostas emocionais são responsáveis por modificações profundas, tanto na paisagem corporal, como na paisagem cerebral, tratando-se de processos complexos culturais que se generalizam na espécie humana. É neste sentido que Husserl (1992) fala de “ego homem” – sujeito espírito condicionado por um corpo que percebe as coisas. Neste corpo podemos distinguir diferentes níveis do campo transcendental: apreensão das sensações; condicionamentos da percepção do objeto pelo sistema psicológico humano; intersubjetividade. A análise de Husserl (1992) reabilita a noção de um corpo-órgão que se traduz em expressão do espírito. Para este autor, o corpo é uma consciência sensitiva não conceptualizada. Revela-se então pertinente questionar as relações da linguagem não-verbal e da linguagem verbal, a fim de melhor compreender os processos de emergência de sentido do corpo que implicam contaminação e osmose de afetos e ritmos. Será neste jogo de forças entre corpo–emoção–pensamento que se revelam os princípios fundamentais comuns a todas as formas cénicas. Em termos técnicos, todas as formas performativas têm em si um jogo forte de tensões e oposições que caracterizam o trabalho do intérprete. Claro que podemos argumentar que, em qualquer ação do quotidiano, estamos sempre perante esta “dança de oposições”; no entanto, há uma diferença importante: no dia-a-dia não temos consciência dessa oposição, desse constante jogo de equilíbrio-desequilíbrio, enquanto em cena todos esses aspetos adquirem grandeza e importância, estando sempre num plano do consciente. Por seu lado o espectador, ao tornar consciente o que no quotidiano não se apercebe, confere significado à ação, atribuindo-lhe uma interpretação. Neste sentido, é-nos dado afirmar que há uma filosofia do intérprete, uma forma de compreensão e de agir que é o resultado de técnicas corporais baseadas numa realidade reconhecível. Embora correndo um risco generalista,

poderíamos afirmar que em palco todos os gestos naturais e quotidianos adquirem um carácter artificial, uma vez que passam de um registo inconsciente ou semi-inconsciente para um registo consciente e voluntário. Em cena há uma constante preocupação com o valor semiótico, uma necessidade de passar claramente uma informação. Com o avançar do tempo e a prática, o intérprete passa a deter uma espécie de segunda natureza, desenvolvendo outra estrutura neuro-muscular que reflete um “corpo cénico”, concretizado num sistema codificado, seguindo uma lógica que equivale à lógica da vida orgânica.

Esta segunda natureza, essência da energia do intérprete, está diretamente relacionada com o princípio da simplificação. Por simplificação entendemos a omissão de certos elementos, para retenção apenas dos elementos verdadeiramente essenciais e importantes. Desta forma, o poder do movimento do intérprete é o resultado da concentração energética, num espaço e tempo restritos, dos elementos essenciais para realização das ações, e conseqüente eliminação de todos os elementos acessórios. Todos estes processos não têm como propósito sugerir ou adicionar beleza ao corpo do intérprete, são, antes, meios de remover o que é demasiado quotidiano e sem leitura. A ideia será transcender o corpo humano que se auto representa, arriscando ser um meio expressivo autónomo.

Notas em torno de um “corpo comunitário”

Os discursos sobre o corpo são, de um modo geral, olhados com uma certa desconfiança. Talvez isto aconteça por ser difícil defini-lo, uma vez que depende sempre de um domínio epistemológico e cultural determinado. Assim, e quando muito, surgem-nos apenas definições parcelares sobre o corpo. Apesar da aparente impossibilidade de se falar do corpo, constantemente nos referimos a ele (pelo menos em sentido metafórico). Assiste-se hoje a uma espécie invulgar de culto do corpo que nos surge como panaceia capaz de resolver todo o tipo de problemas: desde os grandes conflitos da sociedade ocidental até aos pequenos conflitos intraindividuais. Parece-nos, no entanto, que quanto mais se fala no corpo, menos este existe na realidade. Isto porque, ao “invadir” o corpo de discursos, de linguagens, de códigos (tentando que este se transforme num signo supremo) acaba por se descobrir o vazio em que ele se encontra. Como já tivemos oportunidade de analisar, o corpo ocidental é um corpo mediatizado, teatral, frequentemente construído no quotidiano e na arte em dissonância entre um corpo habitado e um corpo vivido. Há um abismo entre o que somos e como projetamos uma imagem de nós, através de uma construção e manipulação artificial do corpo. Isto talvez aconteça porque o corpo, na maioria dos casos, fala ativamente só em contexto utilitário e funcional ou, então, de forma cultural

e socialmente estereotipada (em que a imagem é manipulada ao limite). A recepção artística revela-se, neste sentido, como o espaço seguro da mediação. Ao sermos espectadores, deixamos de ter necessidade de nos construirmos como personagens e de buscar um público exterior ao nosso olhar; enquanto espectadores imobilizamos o corpo para que ele se possa dizer. O corpo receptor é um corpo em intra-cena, que tem prazer consigo mesmo sem necessidade exterior de reforço, é um corpo para-teatral sem técnica nem codificação.

Do lado da cena o corpo do intérprete vive da improvisação para devir uma outra coisa. Nesse caso, refletir o corpo cénico é compreender a vontade de um corpo portador de sentido. Então, podemos entender o corpo em cena como uma conquista, uma outra forma de compor a vida, sem que a utilização da palavra se faça pelo intelecto mas antes num contínuo entre pensamento e movimento. O corpo percebido simultaneamente de forma espontânea e íntima adquire valor de autenticidade, é por isso que um gesto, um movimento, uma expressão do corpo feito em cena fica para sempre marcado no espectador. O corpo do intérprete revela a impossibilidade de pensar o futuro, só existe o presente do corpo, mesmo que este esteja e se sinta preparado para esse futuro. Isto porque a construção mental que se tece desse futuro colide com a necessidade visceral do corpo que se move no presente, no “aqui e agora”. O corpo em cena desconhece o futuro, perde-se na improvisação do momento; essa é a sua única realidade, ainda que intimamente ele seja o reflexo do desejo mental de uma vontade de história futura, de um destino possível da mente. No entanto, nenhuma construção mental sobrevive à construção do corpo. Desta forma, assumimos o corpo cénico como uma encenação dos territórios mágicos do mental. A vertigem mental da reflexão rende-se ao devir do movimento, à suspensão silenciosa do corpo. O corpo cénico representa, para quem o olha, prazer sensorial a partir do mental.

O corpo, assim entendido, dá ao intérprete toda a liberdade de existir por si mesmo, de modo autónomo, e no momento que aceitamos essa realidade abrimos portas para o surgimento do público. O público é, neste processo, a memória do espetáculo e o guardião do intérprete. A memória contém em si a capacidade de conservar no espírito uma quantidade de dados, tem o poder de se transformar num sistema cognitivo dinâmico que regula os comportamentos, constituindo-se num corpo comunitário no sentido em que ambos, espectador e intérprete, podem permitir-se a existir por si só, como corpo que se diz espontaneamente sem projeções de futuro. Nesse sentido, a contracena cena-sala fala, constantemente, do desejo do eterno e da certeza da efemeridade, é uma respiração conjunta da manutenção de um olhar sobre o outro e de se deixar olhar.

O olhar é algo precioso neste encontro: a qualidade do olhar. O olhar é o signo da interioridade; há uma verdade e profundidade grande no olhar que se estabelece entre o espectador e o intérprete, uma vontade manifesta de, reciprocamente, permanecerem no interior do outro. Há nesse olhar uma declaração – olhar como se olha o impossível.

Bibliografia

- Damásio, A. (2004). *O sentimento de Si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Mem Martins: Europa America
- Freud, S. (1981). *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot
- Freus, S. (2001). *Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Gillibert, J. (2001). *L'esprit du théâtre*. Paris: Phébus.
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit.
- Goffman, E. (1993). *A apresentação do Eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Husserl, E. (1992). *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70