

ESPAÇO E PERFORMATIVIDADE

SPACE AND PERFORMATIVITY

Edelcio Mostaço



Edelcio Mostaço
Professor Titular da Universidade
do Estado de Santa Catarina (UDESC)

PHD em Artes-Teatro pela Universidade de São Paulo (USP).
Líder do grupo de pesquisa Inter-textos.

Edelcio Mostaço

Full Professor at University of Santa Catarina State (UDESC)
PhD in Arts-Theatre by University of São Paulo (USP). He is
the Leader of the Research Group Inter-texts.

RESUMO

O espaço é fator instituinte e instituído. Na primeira condição ele é uma instituição, uma instância imaginária conformada pelas necessidades coletivas e estáveis das culturas humanas. Na segunda, ele é performado pelo sujeito, resultado de uma subjetivação nucleada em torno da presença. Atuamos o espaço, ele nos habita e com ele negociamos relações indispensáveis para conformar a situação. Num caso e noutro a performatividade se evidencia enquanto *dever* e *vir-a-ser*, radicando nos corpos suas mais profundas reverberações. O espaço subjetivo, nas performances artísticas, será focado a partir de suas mais evidentes manifestações: a intensidade, a voz e a presença.

Palavras chave: espaço, performatividade, *dever*, corpo.

ABSTRACT

Space is an instituted and designated factor. In the first sense, it's an imaginary place resulting by social and enduring human needs. In second, it's a performance by person toward the presence. We play the space, we live in the space and it's a permanent way of dealing. In all situations performativity is the turning statement of the body in all situations.

Keywords: space, performativity, turn up, body

ESPAÇO E PERFORMATIVIDADE

Edelcio Mostaço

Espaço, tempo e mundo constituem uma tríade unificadora indispensável para o homem se situar perante si mesmo e os demais. É preciso lembrar que essas três noções são culturais, já distantes de designarem tão somente o local onde se vive, outrora considerado a dimensão territorial da natureza; a duração que o transcurso implica para percorrer esse local e a síntese que resulta desses dois entrecruzamentos, conformando um eixo de confluências topográficas e acontecimentais.

Ao contrário, espaço, tempo e mundo são noções históricas, circunstanciadas em função de certas características que as atravessam. O desenvolvimento técnico ao longo da história implicou numa contínua alteração daquelas percepções iniciais, influenciando decisivamente para que a aceleração fosse percebida em modo agudo. Ou seja, ao serem percebidos como acelerados, tempo e espaço se alteram, se contraem e se expandem, deslocando e alterando a concepção de mundo. Assim, mundo, hoje em dia, vai muito além das fronteiras políticas e dos mares terrestres que isolam e separam as superfícies terrestres do globo para albergarem também os satélites que gravitam em torno da Terra – naturais e artificiais – além de Marte, Vênus e outros planetas já em processo de exploração pelo homem. O mundo atual chega quase a ser o Universo. É nesse sentido que o espaço é instituinte, pois ele circunscreve, envelopa e dá espessura ao mundo em que habitamos.

Nas considerações tradicionais, o espaço costumava ser referido a partir de três conceitos: a forma, a estrutura e a função, procurando assim não apenas surpreender suas características morfológicas como também aquelas responsáveis pela sua dinâmica e funcionamento, relativas a seu uso e ocupação. Ocorre que, entretanto, nenhuma dessas três noções pode ser tomada em separado, sob o risco de se produzirem distorções pronunciadas em suas avaliações. Interconectados, os três conceitos atuam em conjunto: os movimentos humanos alteram a forma e a função do espaço; bem como os processos de sua constituição e suas funções decorrentes; de modo que as formas geográficas conhecem alterações de valor bem como de função: ou seja, são operações corporais conformadas pela performatividade. Numa era de alta tecnologia

como a atual, tais fatores se imbricam e se redimensionam a todo momento, tornando o espaço plástico, dinâmico e permanentemente adaptado às circunstâncias do indivíduo. Segundo Piaget, analisando o desenvolvimento mental do indivíduo, não é a Forma que se constitui em fundamento cognitivo para a criança, mas sim o Esquema que ela articula. Dinâmico, plástico e funcional, o Esquema é um sistema de relações e organização móveis em relação ao mundo exterior, servindo para amparar as percepções e estabelecer os trânsitos entre elas. Desse modo, os espaços orgânico e postural seriam, nessa ordem de considerações, os primeiros a se organizarem, através das sucessivas tentativas e erros que acabam levando à estabilização do corpo do bebê em desenvolvimento, base de suas experiências posteriores. O que era elástico e deformável no campo de visão do infante vai, aos poucos, dando lugar a figuras sólidas e constantes, identificáveis e analisáveis, conformando núcleos de sentidos para ele. O espaço exterior é percebido através de manchas de cor e formatos volumétricos; enquanto o postural vai alterando a perspectiva dessa apreensão, deslocando a direção do olhar até que seja atingida a postura ereta. O passo seguinte é a conformação da noção de medida e de símbolo que, articulados através dos deslocamentos, vai ensejar um suporte para o raciocínio operar. É o que se pode admitir como o ingresso desse indivíduo no mundo social, da inter-relação e da comunicação com os demais.

Falar em performatividade em tal contexto, portanto, é referir esse dado dinâmico e da experiência corporal, um dado modo de operação das percepções e sensações, certa característica de *embodiment* que tal processo adquire, a qualidade de um know-how. Ou seja, quanto ao quesito espaço, é destacar como é ele vivido, apropriado e percebido pelo sujeito. Segundo o geógrafo Milton Santos o espaço admite os seguintes conceitos: os homens, as firmas, as instituições, o suporte ecológico e as infraestruturas, cabendo lembrar que conceitos não são as coisas mesmas, mas a referência que a elas se faz.

Cada conceito possui sua dimensão própria e complexidade específica, sendo necessário se pensar que eles constituem, sobretudo, relações sociais, históricas, agindo enquanto dinâmicas diversas num caso e noutro. Ou seja, a performatividade que possam articular depende de ações específicas de um ou mais dos conceitos, conformando um dado perfil de espaço, sempre inscrito no tempo e dependente de certas características políticas, de partilha do poder.

Se até o momento foi focado o espaço em geral, é hora de nos voltarmos para o espaço

sob a ótica do teatro, objeto final de nossa atenção aqui. Patrice Pavis enumera seis possibilidades para sua abordagem, a saber: espaço dramático, espaço cênico, espaço cenográfico, espaço lúdico (ou gestual), espaço textual e espaço interior, querendo contemplar tanto as noções de teatro derivadas do texto quanto as do espetáculo. Assim, o espaço dramático é emanado a partir do texto dramático, aquele apelo imaginário que faz ao leitor para situar a ação no transcurso da leitura e lhe possibilitar, sucessivamente, passar de um a outro (do quarto para a cozinha, do jardim para a biblioteca etc.). O espaço cênico é o lugar real onde o ato teatral ocorre, podendo ser um edifício específico, não específico, na rua ou qualquer outro que se apresente para receber a cena. De longe, é a noção mais complexa dentre as antes elencadas, pois remete não apenas às características arquiteturais e urbanísticas de uma cidade como, ao comportar a plateia, o público, todas as relações decorrentes entre o ato de ver, participar e imaginar. Um espetáculo pode não possuir cenários ou não delimitar seu território de ação, cabendo aos atores figurar, através de seus gestos e deslocamentos, essa noção de espaço, denominado gestual. O espaço textual é aquele da página inscrita no livro, comportando não apenas as rubricas e as falas como, em alguns poucos casos, também desenhos visando orientar a encenação. E, finalmente, o espaço interior, é uma acepção inteiramente imaginária, projetiva e abstrata, figurada pela percepção do espectador em relação àquilo que vê (o espaço indica uma biblioteca, mas posso figurá-lo como um local de maquinações memorialistas etc.).

O espaço cênico, como já afirmado, é o mais complexo de todos eles, pois comporta todos os conceitos antes referidos por Milton Santos. A começar pelos homens: ali estão os atores e o público, dispostos em certos lugares e segundo certa hierarquia, conformando relações concretas entre si. Tais disposições obedecem duas ordens singulares: a urbanística e a arquitetônica. O urbanismo organiza os espaços públicos e privados, distribui os lugares da cidade, segrega e separa os utensílios urbanos para tal ou qual uso. Os espaços possíveis de serem ocupados pelas representações teatrais dele se valem para organizar sua distribuição de ações. Podemos ter edifícios específicos (teatros, salões, auditórios etc.) ou improvisados, como praças, adros e ruas etc. Cada um deles comporta uma performatividade distinta, dadas suas características arquitetônicas, ou seja, seu formato, sua plasticidade, sua função. Cena e plateia conhecerão tantas disposições quantas sejam possíveis à imaginação as criar, plasmar ou estabelecer dentro de tais relações espaciais.

As firmas e as instituições adentram o espaço cênico em vários formatos: são as relações de compra e venda estabelecidas, as regras e comportamentos de convivência social intermediando esse modo de relação humana relativas àquele espaço circunscrito como local da ação cênica. Ocupando o solo, o suporte ecológico está mais do que presente, seja no alto de um edifício, no interior de um shopping center, na rua ou na praça, num logradouro qualquer, emprestando não apenas seu território como também sua paisagem, seu entorno, sua ambiência específica e própria, instâncias indissociáveis de sua caracterização. E as infraestruturas dependem de cada lugar escolhido: podem ser complexas, fortemente maquinadas nos edifícios teatrais especialmente preparados para gerarem a cena ou precárias e improvisadas, nos espaços efêmeros, dependendo do lugar escolhido para a cena.

É nesse sentido que todos os conceitos antes designados aqui se dão a conhecer em sua plenitude, seja nos planos concreto e real quanto metafórico e ficcional. Segundo um esquema muito conhecido desenvolvido por Etiènne Souriau, o cubo e a esfera presidem tais relações visuais e funcionais: cubo (no sentido do diagrama das linhas de forças visuais atuantes) e esfera (no sentido da abrangência ocular, de campo visual abarcado pelo olhar). Ou seja, da performatividade que articulam e ensejam ao observador, que necessita articular seu Esquema situacional como descrito por Piaget para se instalar adequadamente em cada uma das relações criadas atribuindo-lhes os sentidos concernentes. Isso vale tanto para a equipe de criação do espetáculo (em suas várias funções) quanto para o público, ambos partícipes da interação social com o espaço que o acontecimento enseja.

Somente após todas essas relações estarem devidamente assimiladas e estabelecidas, em modo real e dinâmico, entramos no mundo ficcional, na representação propriamente artística. Ou seja, após a assimilação de todos esses signos em sua dimensão real enquanto significantes e significados é que o espectador se encontra apto a entrar no jogo teatral, naquela dimensão de “como se” indispensável intermediando esses planos referentes com aqueles referidos, o além ficcional. É quando, então, o espaço cênico passa a albergar, no dizer de Pavis, também o espaço dramático.

E é quando, penso eu, a performatividade alcança seu maior grau de tensão e desafio para se instaurar em toda sua potência. A tensão entre o cênico e o dramático é pendular, conhecendo desde uma aproximação muito estreita (naturalismo) até uma distância considerável (abstracionismo), dependendo do tipo de material empregado

em cena e da qualidade dos signos conformados. Assim, o imaginário é convocado a trabalhar pesado para se deslocar entre os signos, os signos de signos e as metáforas e metonímias articuladas pelo discurso da cena. Trata-se de operar o duplo. Aceitar o signo concreto como “outra coisa” (uma cadeira como se fosse um trono) e, simultaneamente, não abrindo mão dessa percepção, deixar-se arrastar para o imaginário, para o “como se” proposto pela ficção (é Hamlet sentado no trono). Não se trata de uma dupla articulação, mas uma tripla, na qual o signo de signo opera com poder soberano e plenipotenciário: ditado pelas leis da própria ficção, onde tapetes podem voar, venenos podem estar na estante, cartas secretas serem descobertas dentro de um vaso, conversas serem ouvidas com portas fechadas etc., conformando um mundo causal inteiramente arbitrário e regido por leis próprias que desafiam o bom senso, o lugar comum, as experiências adquiridas no mundo real. A lógica da ficção é a mesma do sonho: opera por condensações e deslocamentos, abrigando o inverossímil e o fantástico, abolindo a duração do tempo e os lugares do espaço, entre outras particularidades. Mundo outro, é pela performatividade que se manifesta, plasmando-se à medida que a ficção o exige, “de modo que, ao cabo de um momento, somos incapazes de discernir o que nos é dado e o que nós mesmos fabricamos” (Pavis, p. 136).

Ou seja, trata-se da velha e conhecida convenção ilusória: um morto em cena não deve se mexer, sob o risco de desvendar o caráter falso do teatro; mas todos sabem que o ator não está, efetivamente, morto, esteja ele parado ou com algum mínimo movimento de respiração. Aceitar aquela morte, portanto, é pura e simplesmente deixar-se arrastar pela ilusão, coisa que em termos psicanalíticos recebe o nome de denegação. Tal expressão quer referir uma negação postergada ou uma não negação da negação, o que exige nossa performatividade interna, o uso do imaginário, exige que “fabriquemos” a fábula que nos é apresentada como dizia Pavis. Portanto, reconfiguramos o espaço cênico, erigimos o espaço dramático como soberano, ao menos durante o tempo em que dura o espetáculo. No espaço dramático dir-se-ia que o ator está morto – e efetivamente está. Toda a ênfase dessa proposição está jogada no “se”, entre o “dizer” e sua conjugação subjuntiva “ia”. Esse “se” é bem conhecido por todos aqueles envolvidos com a ficção, é a base do jogo, o passaporte “mágico” evocado por Stanislávski em sua metodologia como condição indispensável de veículo entre esse e o outro mundo. Ele é a indicação mais evidente da performatividade em seu curso.

E, finalmente, temos o espaço dramático. Por princípio, ele é o oposto do espaço cênico,

uma vez que inteiramente subjetivo, imaginário e comprometido com os desdobramentos da leitura. No caso da leitura da peça, da folha de papel e figurada na imaginação do leitor; no caso do espetáculo, da leitura possível àquela encenação dada. Talvez tenha sido a essa dimensão que Aristóteles tenha se referido ao escrever, na *Poética*, que a tragédia poderia propiciar a seu leitor os mesmos efeitos que o espectador obtém ao presenciar uma representação: surpreender o esquema dramático que interliga as personagens a certo espaço e a certa situação configurada. Observe-se: a leitura ou percepção de um esquema acional, coisa que modernamente é conhecido como modelo actancial, o que vem a ser, simplificada, isolar quais conflitos de vontades estão em jogo e como eles se desenham, se atraem e se repelem em função de um bem desejado pelas figuras ali presentes. Em torno dos actantes centrais circulam os demais actantes, conformando a população daquela peça em particular, conformando dois espaços dramáticos em oposição.

Vale a pena destacar que esses dois espaços são metafóricos e imaginários, sem necessidade da encenação ou criação do espaço cênico. Para se conformarem necessitam apenas das indicações cênicas (em frente ao palácio, na praça, no dormitório, à beira do lago etc.) e das indicações espaço-temporais existentes nos diálogos (caiu, subiu, na planície, no alto da torre, vem descendo, se afastou, correu, deitou etc.), expressas, nesse caso, pela voz, pelas palavras e, na maior parte dos casos, pelos movimentos dos intérpretes.

Nesse sentido, o espaço cênico de um texto já está implícito em seu espaço dramático; e convém um encenador não se afastar muito dessas indicações no momento de concretizar o espaço cênico de sua encenação, sob o risco de desestruturar completamente o modelo actancial existente. Coisa que, evidentemente, diz respeito tão somente à conservação das convenções. Vale lembrar que Bob Wilson é um mestre nesses exercícios de desestruturação, deslocando algumas das mais conhecidas fábulas existentes para espaços cênicos que francamente desafiam e infringem seus respectivos espaços dramáticos (encenações de *Woyzzec*, *Quando Despertarmos Dentre os Mortos*, *Lulu* etc.).

O espaço dramático é fruto de uma performatividade incessante, pois, por nos ser revelado aos poucos, à medida da progressão da narrativa ou desdobramentos dos episódios, ele pede nossa contínua atualização e reorganização. Tal inserção corporal do leitor/espectador vale tanto para o texto quanto para o espetáculo.

Ilusório, por definição, o espaço dramático exige e aduba nosso imaginário; mas não através da ilusão em seu sentido mais elementar, simples e convencional de nos deixarmos arrastar pelo fictício, mas sim de nos entregarmos aos jogos do Eu, os desdobramentos e recomposições que nos permitem refazer, a todo instante, as várias faces daquilo que somos – ou os vários espaços que ocupamos. Ou seja, exercitar a performatividade que nos projeta a sentirmos o Eu que pensamos ser, o Eu que almejamos ser, o Eu que sonhamos ser. A construção da ilusão é uma performance e, como tal, um jogo permanente impulsionado pelas intensidades de que dispomos ou somos convidados a liberar.

REFERÊNCIAS

MANNONI, Octave. A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário. *In: O Sujeito, o corpo e a letra*. Porto, Arcádia, 1977.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo. Perspectiva, 1999.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo. Perspectiva, 2005.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo. Edusp, 2009.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo, *in Sala Preta*. ECA-USP, 2008, n. 8, p. 197-210.

SCHECHNER, Richard. Performativity, *in Performance Studies*. London, Routledge, 2009.