

# A dramaturgia do invisível no contexto de crise da representação contemporânea

LEONARDELLI, Patricia

Pós-doutoranda do LUME\Unicamp.  
Bolsa FAPESP  
Atriz

## Resumo:

O artigo condensa as diretrizes de minha mais recente investigação sobre as relações entre corpo e produção de linguagem a partir do olhar sobre a produção dramaturgica contemporânea em Teatro, Dança e Performance. Essa problemática atravessa os campos disciplinares originais das Artes do Corpo, e demanda uma nova concepção para o trabalho simbólico. Apresentaremos, aqui, alguns debatedores e um horizonte teórico para o assunto.

Palavras-chave: Corpo; Linguagem; Artaud; Deleuze; Análise do Discurso.

## Abstract:

*This article condenses the guidelines of my latest research on the relationships between body and language production from the look on production dramaturgy in contemporary Theater, Dance and Performance. This issue crosses disciplinary originals fields of Body Arts and demands a new design for the symbolic work. We present here some debaters and a theoretical horizon for the subject.*

Keywords: Body; Language; Artaud; Deleuze; Discourse Analyses.

## *A dramaturgia do invisível no contexto de crise da representação contemporânea*

Este texto nasce de minha atual pesquisa de pós-doutorado junto ao LUME/Unicamp, em que desejo analisar os possíveis novos locais e funções que o texto escrito vem ocupando na cena contemporânea a partir das transformações estéticas e dramáticas observadas no panorama geral de produções desde a metade do século passado até hoje. Acreditamos que tais mudanças não foram amenas, e levaram o estudo da linguagem humana (que tem na criação artística uma espécie de ponta de lança de experimentação) e do corpo a um limite urgente de auto-criação disciplinar, para conseguir teorizar de forma minimamente eficiente diante dos fenômenos que se apresentam na cena desde então.

As noções de corpo, texto, presença e discurso passaram por provocações que fizeram transfigurar as fronteiras do simbólico, do político e do subjetivo como categorizadas nos modelos científicos e pedagógicos modernos, e que sustentaram a pesquisa em Artes-do-Corpo/Artes Cênicas até a atualidade. É neste contexto de crise potente da representação no campo da dramaturgia<sup>1</sup> que nossa análise irá se desenvolver.

Embora o fluxo em que emergiram as formulações que aqui apresentaremos não seja linear, para efeito de organização discursiva, discutiremos algumas mudanças nos conceitos de corpo e subjetivação contemporâneos. Tal deslocamento é necessário para que ao leitor possa situar o plano teórico em que se assenta o trabalho simbólico que denominamos *dramaturgia do invisível*, posto que o conceito está organicamente imbricado às singularidades de tais processos. O termo *dramaturgia do invisível* tenta expandir o horizonte operacional da criação textual para se adequar à atual conjuntura de produção, onde as relações entre corpo, cognição e construção simbólica reconfiguraram os desenhos teóricos que serviram, por séculos, como subsídios para pensarmos tais conteúdos.

No campo teórico, o paradigma científico do corpo cartesiano, com todo seu estatuto bio-operacional específico, que orientou o pensamento sobre o corpo moderno (e, em muitas áreas do conhecimento, ainda orienta) vem sendo provocado e revisado por alguns setores das Neurociências, da Filosofia e da Linguística a partir da década de 80 com um vigor que é impossível ignorar, ou dela fazer regressar. Arte, ciências médicas e humanas estão hoje no mesmo território de investigação, onde corpo, cognição e linguagem surgem como os principais platôs.

Uma genealogia dessa revisão cartesiana nos parece por

1. Como dramaturgia, nos referimos ao trabalho com a palavra para a cena. Tal determinação tornou-se necessária desde que os estudos do depoimento pessoal postularam, apropriadamente, a aplicação da expressão texto a todo trabalho técnico-lingüístico de criação dos agentes da cena para além (e junto) do dramaturgo-autor: o texto de ações físicas e vocais do ator, o texto-iluminação, o texto-figurino, etc., em que a cena surge como campo dialógico dessas intertextualidades com as narrativas corpóreo-imaginárias do público.

demais extensa e talvez desnecessária de ser empreendida<sup>2</sup>, mas certamente podemos apresentar como possíveis marcos referenciais as intuições poéticas de Antonin Artaud sobre o corpo e o Teatro contidas nos *Manifestos*, que serviram, na Filosofia, de forte estímulo às reflexões de Deleuze e Guattari<sup>3</sup>, e na Linguística, àquelas de Jacques Derrida<sup>4</sup>. Da mesma forma, a obra *The Embodied Mind*, escrita pelo filósofo e biólogo Francisco Varela (em conjunto com o também filósofo e cognitivista Evan Thompson e com a psicóloga Eleanor Rosch) quando desenvolve a perspectiva da ação corporificada, ou enação, traz consigo toda uma reformulação estrutural sobre as relações entre mente, corpo, ação e criação de subjetividades que provoca profundamente o campo da produção simbólica, a partir da qual o debate só pode avançar.

Vivemos, nos parece, um crise na dramaturgia (e, numa esfera mais ampla, nas formas de representação nas Artes do Corpo em geral) cuja origem está precisamente neste debate altamente problemático, e, portanto, tão instigante, entre corpo biológico e corpo cultural. Desde a metade do século passado, a noção de mente cerebral como esfera operacional da inteligência e centro organizador dos conteúdos da percepção e dos afetos vem sendo revista com contundência. Mesmo os projetos filosóficos que historicamente se opuseram ao racionalismo cartesiano (dos quais, destacam-se o empirismo de Hume e, para nós, de forma mais potente, o produtivismo de Espinosa) não chegaram a propor uma teoria que de fato concebesse alternativas ao dualismo mente-corpo (cujas origens no pensamento ocidental remetem ao platonismo), e ao corpo como morada de uma essência espiritual. Essa essência-alma logo se atrelou à noção de “mente”, e mesmo sendo gradativamente desprovida do caráter sagrado, ao passo que a medicina e as neurociências evoluíam como disciplinas laicas e autônomas, a hierarquia das funções e atribuições permaneceu duramente estratificada até meados dos anos oitenta do século passado<sup>5</sup>.

Grande parte da moderna Filosofia ocidental foi elaborada deste lugar; a partir deste modelo de corpo e de sujeito. Os processos de subjetivação estão, em geral, impregnados de dualismos de todo tipo, que, em maior ou menor grau, em um ou outro momento, tomam o corpo como exterioridade, e a mente como o núcleo operador que irá construir representações de mundo, pelas quais a cognição se dará. O indivíduo se forma como estrutura que vai se solidificando em etapas, tanto no que concerne ao seu psiquismo, quanto à sua materialidade orgânica. O corpo surge como o mediador da mente com os materiais externos da experiência, no sentido de afirmar a

2. Uma vez que tal esforço já foi efetuado de maneira amplamente satisfatória pela pesquisadora Christine Greiner em seus livros *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados*, e *O Corpo em crise – novas pistas e o curto-circuito das representações*. Ver bibliografia.

3. Ver, especificamente, o texto *28 de novembro de 1947 – Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos*, in *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 3* (ver bibliografia). Embora abordado mais ilustrativamente neste texto, as reflexões de Artaud sobre o corpo-sem-órgãos atravessam praticamente todos os conceitos centrais e o *modus operandi* da filosofia deleuziana.

4. Ver especificamente o texto *O Teatro da crueldade e o fechamento da representação*, in *A Escrita e a Diferença*. Ver bibliografia.

5. Embora, a exemplo de Artaud, como foi dito, na arte já despontassem intuições outras sobre a mente corpórea até hoje não legitimadas como saber científico.

separação das substâncias. O “fora” é como um conteúdo, em certa medida, observável, cujo grau de intervenção na experiência poderia ser controlado, em maior ou menor grau, pela mente essencialista.

O que certos pensadores da Filosofia, das Artes, da Lingüística e das Neurociências, que estão usualmente reunidos no território que se convencionou chamar de Ciências Cognitivas, ou que delas se valem para suas reflexões, vêm reclamar, é exatamente a insustentabilidade desse modelo, amparados pela própria evolução dos mecanismos de investigação científica. O linguista cognitivista George Lakoff e o filósofo Mark Johnson, em suas obras já bastante difundidas *Philosophy in the Flesh – The embodied mind and its challenge to western thought*, e igualmente em *Metáforas da Vida Cotidiana*<sup>6</sup> fazem a interlocução direta entre o conceito de mente encarnada de Varela (“embodied mind”, cuja tradução será sempre sofrível: tanto “mente encarnada”, quanto “mente incorporada” são aproximações quase parodísticas, que parecem remeter exatamente ao sentido oposto do desejado, algo que “encarna” ou “incorpora”) e a linguagem. Para Lakoff & Johnson, todo o aprendizado se dá por metáforas, mas não como as concebemos pelo estruturalismo e pela Lingüística clássica.

6.  
Ver bibliografia.

O tipo de “transporte” ou “transferência” (que está na origem grega da palavra *metáfora*) a que tais autores se referem não diz respeito à substituição, a algo que está no lugar de outro, representando outro, necessariamente. Esta é a metáfora da linguagem como usualmente reconhecemos pela Lingüística. Tais autores defendem que o processo de criação metafórica organiza desde as primeiras experiências humanas, fazendo o trânsito entre ação e palavra muito antes da determinação de “sentidos” reconhecíveis (uma operação já bem mais elaborada dentro do fluxo evolutivo global do aprendizado humano). Para esses autores, todo aprendizado se dá pelo movimento, pelo corpo, em que organismo humano e ambiente se co-criam permanentemente. É pela experiência corpórea, em toda sua complexidade que as redes neurais vão organizando seus desenhos pelos quais serão produzidos os conceitos, as linguagens, a produção simbólica em geral. E essas redes se reconfiguram de forma mais dinâmica do que se imaginava até algumas décadas, em função exatamente das novas experiências corpóreas. As redes neurais que se ativam para a ação são as mesmas que trabalham na elaboração dos conceitos, sugerindo uma aproximação muito maior entre ação e trabalho simbólico do que supunha.

Em outras palavras, não há mapa cerebral que possa se

delinear sem a ação sensível, e não há ação sensível que não altere minimamente o nomadismo das conexões neurais. O trabalho simbólico não é uma estrutura inata que o homem desenvolveu para construir suas noções de mundo, “aplicando-a” para extrair os possíveis “reais” da experiência. Ele é um esforço de “digestão”, de síntese diante da complexidade do vivido, mas cuja equivalência está sempre fadada à parcialidade. Este é um aspecto importante e muito instigante da hipótese das metáforas corporificadas (*embodied metaphors*), elas são sempre incompletas, parciais, portanto, não totalmente representativas. Elas transportam uma parcialidade da experiência, não estão no lugar dela: a recriam, tanto quanto for possível na dinâmica global de co-criação corpo e ambiente. E, sendo parciais, estão abertas a novas composições com outras metáforas, em um fluxo em que dentro e fora do corpo já não se distinguem como redutos estruturais fechados, senão, às palavras da pesquisadora Helena Katz: “O que a perspectiva evolucionista aqui pleiteada agrega é a possibilidade de lidar com o binômio dentro/fora como complementaridade aberta e não como exterioridade mútua” (KATZ, 2010, P. 127).

A metáfora de Lakoff & Johnson é um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra, de fazer a passagem entre a potência do intraduzível (a totalidade do vivido) até a forma-palavra<sup>7</sup>; portanto, um processo que tende menos a um desejo de representar/apreender o real, buscando equivalências simbólicas, quanto de criá-lo pelas singularidades do corpo e de seus encontros com o ambiente.

Mais uma vez, todo trabalho cognitivo se dá pelo movimento, por ele se recria e se atualiza. Essa dinâmica não funciona apenas nos primeiros anos ou meses de vida, ela acompanha o ser humano em toda sua trajetória, reorganizando seu cérebro a partir da experiência total do corpo com o ambiente. A experiência, evidentemente, só é possível no tempo presente, nas condições específicas em que encontram corpo e ambiente no presente.

Chegamos a um ponto em que os conceitos de mente encarnada e de metáforas corporificadas, aqui brevemente introduzidos, vão ao encontro das noções de memória e subjetivação propostas por Henri Bergson e amplamente desenvolvidas por Gilles Deleuze<sup>8</sup>. Bergson antecipou em suas obras de referência *Matéria e Memória* e *Memória e Vida*<sup>9</sup> uma perspectiva sobre o trabalho mnemônico que dialoga contundentemente com um projeto de sujeito e mente alternativos ao paradigma dualista e aos modelos essencialistas em geral.

Em breves palavras, Bergson desloca espacialmente o olhar sobre a grandeza tempo do diagrama linear para o *diagrama*

7.

Nesse aspecto, os pesquisadores classificam categorias de metáforas, pelas quais se concebem mais claramente uma nova noção de consciente e de inconsciente como estruturas abertas (ou, na terminologia deleuziana, adensamentos em devir). *Elas cumprem diferentes funções na organização das ideias, servindo de orientação ao fluxo cognitivo na construção dos conceitos.* São elas: metáforas estruturais, orientacionais (sic), ontológicas.

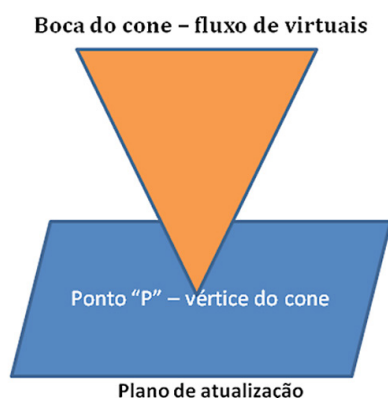
8.

E que foram objeto central de minha tese *A memória como recriação do vivido*, publicada em 2012.

9.

Ver bibliografia.

do cone. Se no tempo linear, o indivíduo constrói suas memórias pelo acúmulo de vivências ao longo da vida como em um ritmo de sucessão evolutiva (um após do outro, com maior ou menor grau de determinação, mas sempre num movimento cronológico de sucessão), o cone propõe outra relação para os conteúdos da experiência. A figura do cone de Bergson funciona da seguinte forma: a boca do cone está aberta para cima, e o vértice para baixo. Esse vértice está conectado a um plano, tocando-o e em um ponto específico. Logo, a boca do cone vai se estreitando até chegar no vértice, cujo ponto máximo de afunilamento é o encontro com a plano.



Este ponto é o que Bergson denomina o ponto “P”, o instante presente, o encontro da memória com o presente. O ponto abre gradativamente para a boca larga do cone, em que os conteúdos da memória não se relacionam mais por uma sucessão pré-determinada qualquer, mas em um turbilhão de conteúdos potenciais, cuja associação não está dada no fluxo do cone. As memórias dançam, estão em fluxo dinâmico e disponível para responder às demandas do presente, mais do que isso, são pressionadas pela experiência: o encontro do corpo/memória como diferença aberta com o ambiente para recriação mútua e de metáforas corporificadas, o ponto “P”.

Está claro que para Bergson, cuja teoria da memória criadora foi ainda mais explorada por Deleuze<sup>10</sup>, o trabalho invisível da mente, suas complexas combinações de conteúdos, suas diferentes passagens, se dão invariavelmente como resposta à experiência presente (posto que não há outra), ao encontro presente, às demandas de um plano específico, singular, atual de composição de corpos. Arriscamos que tal processo se dê precisamente pelas metáforas corporificadas apresentadas por Lakoff & Johnson, cuja função não é outra senão fazer o transporte da ação (e toda nuvem de afecções singulares derivadas da experiência do corpo com o ambiente) à linguagem.

Nesse contexto, não é mais possível conceber o corpo como

10.

Ver *Bergsonismo*, in bibliografia.



o aparato sensório-perceptivo que serve de invólucro para a mente intelectual. Ele é um território dinâmico de sedentarismos provisórios que se abre à permanente construção com a diferença: o fora é menos um espaço outro, e mais uma dobra que retorna ao corpo, e vice-versa. A síntese das estruturas de auto-reconhecimento se dão nessa dinâmica de criação, em que a cognição atravessa todas as etapas o tempo inteiro. Não há um sujeito fora da experiência, e a experiência não cessa de se instaurar. Não há uma pré-estratificação do corpo biológico sobre a qual se ergue o corpo cultural, são processos simultâneos, e, cujas fronteiras parecem ser, em muitos momentos, indiscerníveis.

É para este corpo/sujeito em processo que uma teoria da linguagem em geral, e da dramaturgia em particular, precisa ser concebida, ou fazer avançar aquelas já existentes. A dramaturgia, quando pensada na dinâmica mais complexa da mente encarnada, das metáforas corporificadas e do cone da memória de Bergson aponta para um horizonte de análise em que o não dito, o real invisível, já não se relaciona mais com o visível em termos de representação/re-apresentação, senão como de criação em que não há necessariamente nenhum *a priori* na formação de sentidos.

No campo da Lingüística, encontramos na Análise do Discurso uma disciplina de potente interlocução como nosso estudo. A Análise de Discurso tem como objeto central a idéia de discurso como processo de auto-criação individual, social e histórica do homem, em que a linguagem surge como a mediação do indivíduo com o ambiente. Porém a *mediação* não é concebida como um espaço de neutralidade pelo qual transitam os conteúdos externos e internos do homem, como um espaço significativa a espera de preenchimento pelos materiais da experiência. A mediação é a própria ação-linguagem que já desenha uma assinatura criativa do sujeito no ambiente, intervenção criadora de manutenção ou transformação, que se faz já sistema derivativo no fluxo complexo do ser no ambiente como diferença aberta.

Essa ideia expandida de linguagem se interessa por todo o processo gerativo humano, e toma o discurso como a enunciação possível do ser no mundo, às palavras da pesquisadora Eni Orlandi<sup>11</sup>:

A Análise de Discurso concebe a linguagem como a mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. (ORLANDI, 1999, p.15)

11.

Ver bibliografia.

A “ilusão da transparência da linguagem”<sup>12</sup>, cuja tarefa da Análise de Discurso é fazer dissolver, em muito se assemelha à ilusão do corpo biológico puro, que debatemos anteriormente. Para Orlandi, a linguagem não é, pelo menos em todo, uma estrutura isolada da mente; de onde devém a noção de discurso como linguagem humana atravessada pelo natural, pelo histórico e pelo social em permanente recriação:

Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos. Paralelamente, é também o interdiscurso, a historicidade, que determina aquilo que da situação, das condições de produção, é relevante para a discursividade. Pelo funcionamento do interdiscurso, suprime-se, por assim dizer, a exterioridade como tal para inscrevê-la no interior da textualidade. (ORLANDI, 1999, p. 33)

Não há uma “linguagem biológica”, ela se constrói junto com o sujeito. Da mesma forma, a complexidade da produção simbólica sobre tais pressupostos demanda que se considere uma noção de “símbolo” para além de uma significação fechada ou imediata, um símbolo desenhado menos pela imagem do invólucro/estrutura e mais pelo ponto atual/aglutinação aberta de Bergson. Da mesma forma, o discurso enquanto ação no mundo e enquanto sistema aberto é um campo que abarca perfeitamente a noção de metáforas corporificadas, e abre espaço para que se teorize sobre uma dimensão da linguagem não somente do ponto de vista da atualização dos sentidos, mas da transitoriedade semântica provocada pela ação/cognição na experiência.

Quando afirmamos que as mesmas redes que promovem as ações físicas são responsáveis pela produção de conceitos e linguagem, ou, para sermos menos simplórios e generalistas, as conexões neurais se desenham de forma análoga para ambos os processos, estamos apresentando as bases científicas que justificam a mobilidade da mente. O trânsito altamente dinâmico entre o trabalho “da carne” na experiência permanente de co-criação com o ambiente e o trabalho simbólico não se restringem e se esgotam no reconhecimento de sentidos. Eles são ininterruptos, simultâneos, se retro-alimentam e provocam, se problematizam e afetam em fluxos que ultrapassam o reconhecimento e partilha dos sentidos.

Aqui, nos aproximamos de um entendimento de texto que parece, em muitos pontos, mais condizente aos desejos de Artaud e, certamente, mais alinhado aos discursos da cena performativa atual: texto enunci-ação. É particularmente poética a seguinte passagem, em que Orlandi discorre sobre como

12.

In *op cit*, p.28.



o fluxo do discurso contém vozes passadas, forjadas na experiência do indivíduo e de outros com os quais se relaciona, que atravessam o sujeito para, desta forma, lhe construir:

Os sujeitos “esquecem’ que já foi dito – e este não é um esquecimento voluntário – para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. É assim que suas palavras adquirem sentido, é assim que eles se significam retomando palavras já existentes como se elas se originassem neles, e é assim que sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando sempre de muitas e variadas maneiras. Sempre as mesmas, ao mesmo tempo, sempre outras.(ORLANDI, 1999, p. 36)

O texto contemporâneo parece estar mergulhado nesse fluxo desejoso de novos vetores de afetação e construção de sentido para além dos deslocamentos simbólicos tradicionais da representação. Arriscamos afirmar que esse desejo tem sua origem difusa em todas as manifestações teatrais que não se satisfizeram com os desenhos estéticos do realismo e do naturalismo, e que encontra na performance seu território privilegiado de investigação. No campo teórico, o texto que nos parece fundador, ao menos em termos assumidamente formais, de tal debate, e que é material de referência fundamental para a análise que desejamos desenvolver, foi concebido por Jacques Derrida em 1967.

Em *O Teatro da Crueldade e o fechamento da representação*, Derrida se debruça sobre os *Manifestos* de Antonin Artaud a respeito de seu Teatro da Crueldade para, a partir deles, refletir sobre a possível linguagem que seria produzida em tal projeto poético. A problemática apresentação/representação aqui se resume, nos parece, de forma exemplar em termos de reflexão para a cena de hoje.

Na análise de Derrida (que resulta em uma crítica sobre a impossibilidade da apresentação/”presentificação” absoluta supostamente defendida por Artaud), o Teatro da Crueldade parte de um desejo “emancipatório” da cena diante do Deus-dramaturgo para daí repensar a potência do corpo em cena e as linguagens possíveis de serem experimentadas nessa nova condição<sup>13</sup>. O ator deixando de representar o texto, deixando de “estar no lugar” da personagem, abre espaço para um novo estatuto dos demais elementos da cena, em que destruir as relações de produção tradicionais significa derrubar boa parte do Teatro europeu feito até então, criar um “novo Teatro”, ou, fazer nascer o Teatro que ainda não existe como tal, cujos novos sentidos estão para além do logos pré-fabricado do texto. O Teatro estava morto pela palavra, presença totalitária do autor na cena que apaga as possibilidades de criação simbólica da própria cena pelo sufocamento de seus demais enunciadores.

13.

Sem nos entregarmos a generalizações fugidias e retóricas covardes, mas nos parece recorrentemente presunçoso tentar, de qualquer forma, “traduzir” o pensamento de Artaud. Nele, o poético, o político, o patológico e o filosófico; a reflexão sobre a Arte, sobre si e sobre o social, se misturam com um vigor que escapa às tentativas de acomodamento e quaisquer sedentarismos para fins analíticos. Seu pensamento é pura potência que transborda a interpretação, portanto, todo esforço nesse sentido já nasce se reconhecendo falível ou, muito provavelmente, parcial.

O debate sobre o Teatro da Crueldade como projeto poético (e, certamente, político) é de extenso alcance, e de grande potência. Tentaremos, tanto quanto possível, nos centrarmos na análise de Derrida sobre a temática da representação, pois nela encontramos a questão central de nosso estudo no que tange ao seu conceito, cujo âmbito e desenho nos propomos a aqui revisar. Partamos de um esclarecimento fundamental.

O combate de Artaud à palavra e à representação não é uma querela intransigente nem ingênua, senão uma defesa precisamente da passagem de uma reprodução da *linguagem* da cena, erigida pelo dramaturgo, para a busca de um *discurso* da cena, no âmbito que já apontamos anteriormente quando introduzimos o campo de atuação da Análise do Discurso: movimento de construção do indivíduo no fluxo das textualidades/intertextualidades. Mais do que banir a palavra, tratava-se de substituir a palavra do autor (a palavra de um Deus-da-morte, *ipsis literis*) pela palavra-da-vida do espetáculo, por abrir um espaço em que o próprio espetáculo pudesse encontrar seu discurso (e, dessa forma, construir a si mesmo mais organicamente) em nível mais amplo e mais complexo que conformado pelas indicações do autor:

Se, portanto, é aquele que dispõe da linguagem da palavra, e o diretor é seu escravo, temos aqui uma simples questão de palavras. Há uma confusão nos termos proveniente no fato de que, para nós, e de acordo com o sentido que em geral se atribui a este termo diretor, este não passa de um artífice, de um adaptador, de uma espécie de tradutor eternamente condenado à tarefa de passar uma obra dramática de uma linguagem; e esta confusão só será possível e o diretor só será obrigado a apagar-se diante do autor enquanto se aceitar que a linguagem das palavras é superior às outras, e que o teatro não admite outra linguagem que não seja esta. (ARTAUD apud DERRIDA, 1967, p. 157)

Esse discurso do espetáculo conteria uma nova expressão intensamente assentada no ator, nos fluxos energéticos do corpo, para a qual ele toma de referência o Teatro Balinês (evidentemente, sua perspectiva sobre o Teatro Balinês). Mas, o ator não mais trabalhando na mimetização do cotidiano, das ações individuais que imitam o real seja para denunciá-lo, criticá-lo ou apenas desfrutá-lo, mas transformando o corpo em um território de exaltação da própria vida em sua potência original, pré-simbólica: *o Teatro da Crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação. “Disse, portanto, crueldade, como poderia ter dito vida”.* (DERRIDA, 1967, p. 152).

Nesse sentido, a leitura de Artaud por Derrida, ainda que crítica, irá fundamentar um novo horizonte de reflexão do qual nos valeremos para reformular a ideia de representação. A nova palavra da cena, para Artaud, estaria precisamente nesse lugar do desejo eminente de apresentação/presentificação como fluxo das energias vitais. Ela não se alinha à dinâmica de representação, pois seu movimento é de fuga da repetição, de apagamento da memória da apresentação inicial da qual surge a repetição (como morte da presença, afirmação do passado da presença), da re-apresentação do apresentado, sem o qual a produção do signo torna-se impossível: para Derrida, não havendo repetição, não há remissão, não há construção simbólica. O Teatro da Crueldade, portanto, ainda que muito potente como desejo de produção de outros discursos e hierarquias de relação para a criação da cena, sofreria de uma certa autofagia suicida, posto que o desejo de apresentação dos fluxos da vida e a necessidade da articulação representativa, fundamental ao Teatro de qualquer tempo e natureza, seriam movimentos antitéticos.

Partindo da análise do próprio Derrida, nos parece que é precisamente neste paradoxo que se abre o campo de atualização da palavra e dos processos de representação que podemos ver emergir da crise contemporânea. A palavra de Artaud já não é mais a palavra fechada do autor, mas a palavra imantada da carne, desejosa pela experiência do corpo. Ela não se esgota no sentido, não está saturada de significação, mas busca precisamente o “entre-lugar” entre sentido e experiência da carne:

O que acontecerá então à palavra no Teatro da Crueldade? Deverá calar-se ou simplesmente desaparecer? De modo algum. A palavra deixará de dirigir a cena, mas estará nela presente. (...) A palavra e sua notação – a escrita fonética, elemento do Teatro clássico – só serão apagadas do palco da crueldade na medida em que pretendiam ser ordens: ao mesmo tempo citações ou repetições de ordens. (...) Como funcionarão, então, a palavra e a escritura? Voltando a ser gestos: a intenção lógica e discursiva será reduzida ou subordinada, essa intenção pela qual a palavra vulgarmente assegura a sua transparência racional e sutaliza seu próprio corpo em direção ao sentido, deixa-o estranhamente recobrir por isso mesmo que o constitui e diafaneidade: desconstruindo o diáfano, desnuda-se **a carne da palavra**, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, **aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido**, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e da repetição nunca deixaram de recusar. (...) Não se trata, portanto, de construir uma cena muda, mas uma cena cujo clamor ainda não se apaziguou na palavra. A palavra é o cadáver da palavra psíquica, e é preciso reencontrar, com a palavra da própria vida, “a Palavra anterior às palavras”. O gesto e a palavra ainda não separados pela lógica da representação<sup>14</sup> (DERRIDA, 1967, pp. 160-161)

14.  
Grifos meus.

Tal entendimento da palavra dialoga profundamente com as metáforas corporificadas e com a memória criadora de Bergson/Deleuze, apontando um novo campo de localização e produção do simbólico. Na perspectiva de tais autores, o vivido que se apresenta e atualiza na experiência não se virtualiza em uma estrutura fechada. Os materiais da experiência podem apenas parcialmente e em um nível fugidio serem reconhecidos com dados empíricos, uma vez que tão logo sejam percebidos, participam do fluxo criador da memória nas sínteses virtuais. Desde regimes sígnicos mais fechados, a partilha de um código, uma língua, até as linguagens artísticas, o material apresentado nunca é passível de ser inteiramente re-apresentado, representado, dada a própria dinâmica de atuação do corpo/memória no ambiente como diferença aberta (claramente ilustrada no diagrama do cone), e é em tais lacunas que as metáforas corporificadas fazem suas operações de mediação entre o simbólico e o empírico.

Portanto, arriscamos propor uma outra leitura para a problemática da representação a partir da cena da crueldade em que o desejo de presentificação já não mais exclui a possibilidade de representação, mas a amplia, posto que sugere uma remissão não mais a uma pretensa unidade fechada de experiência, mas a todos um campo de potência simbólica cujos sentidos estão em permanente re-criação no trabalho cognitivo do corpo em experiência: o fluxo mnemônico-criador de Bergson em cooperação com as metáforas corporificadas em permanente devir de construção do sujeito e da linguagem com o ambiente como diferença aberta.

Tal problemática já estava amplamente intuída por Artaud, é permanece plenamente atualizada pela complexidade das produções nas Artes da Cena contemporâneas, em que muitas obras já não se enquadram mais dramaturgicamente em nenhuma das categorias propostas pela teoria teatral moderna. Está em questão toda a relação entre corpo e produção de linguagem que exige uma revisão radical nos modelos sobre os quais nos assentamos até hoje, e sem esse salto, permaneceremos forçosamente tentando encaixar a experiência artística em categorias que não lhe concebem de forma satisfatória.

Apresentamos aqui alguns interlocutores que vêm nos auxiliando nessa tarefa de traçar um novo plano conceitual para se pensar corpo e dramaturgia. Um plano que possa teorizar não apenas sobre o sentido, e sua visibilidade, mas sobre todo sentido que escapa, sobre o sentido possível, o sutil sentido da carne, a *dramaturgia do invisível*: os espaços potentes em que a significação respira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas de Claudio Wille; vol. 5. São Paulo: L&PM, 1986. Coleção Rebeldes Malditos.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes: 2006.

\_\_\_\_\_. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: editora 34, 2001.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GREINER, Christine. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Corpo. Pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. *O corpo em crise. Novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Trad. Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM) e Vera Maluf. São Paulo: Editora PUC-SP, 2002.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh— The embodied mind and its challenge to western thought*. Ney York: Basics Books, 1999.

ORLANDI, Eni P. *A Linguagem e seu funcionamento*. Campinas: Pontes Editores, 2011.

\_\_\_\_\_. *Discurso e Texto*. Campinas: Pontes Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. *Interpretação*. Campinas: Pontes Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. *Análise de Discurso*. Campinas: Pontes Editores, 2013.