

A VOZ E O CORPO: LINGUAGEM, ESTÉTICA E COMPLEXIDADE PARA UMA REFLEXÃO NO TEATRO DE ANTONIN ARTAUD

*Edson Fernandes**

RESUMO: Este artigo procura refletir sobre a voz e o corpo como elementos da estética, da linguagem e da comunicação, discutindo a corporeidade e a vocalidade como performances de narrativas míticas, simbólicas e ritualísticas. Ao mesmo tempo, busca compreender as dimensões da complexidade semiótica do gesto e da oralidade a partir da experiência teatral artaudiana. Nesse particular, a oralidade é debatida na obra de Paul Zumthor, na qual seu desenvolvimento é dinamizado performaticamente e refletido na comunicação sob a perspectiva sociocultural e estética, ao buscar um diálogo entre a linguagem corporal e a voz do sujeito. Por fim, estabelece uma reflexão sobre o jogo da presentificação e impresentificação, sobre a definição e indefinição do campo estético em que a voz e o corpo codificam suas experiências.

A voz e o corpo são atributos divinos quando expressam física e biologicamente as relações metafísicas, estéticas, materiais e culturais, sobretudo ao estabelecerem elementos antagônicos, complementares, concorrentes e holográficos simultaneamente representados por sistemas complexos, em que a convivência dessa complexidade cria o mosaico cultural, ontológico e da noosfera. No entanto, a voz e o corpo não se fundamentam numa taxionomia ou nas linearidades temporal e espacial de leitura e desenvolvimento dos processos comunicacionais, tampouco no centrismo de uma matriz pura que inibe a extraordinária capacidade da mistura, da miscigenação cultural e da absoluta diferença, tão necessárias à sobrevivência das relações.

Segundo Edgar Morin (1991: 19): “Dizer complexidade é dizer (...) relação simultaneamente complementar, concorrente, antagônica, recursiva e hologramática entre estas instâncias co-geradoras do conhecimento”. Esses atributos passaram pela história social das diversas épocas, dos inúmeros sistemas religiosos, das incontáveis

PALAVRAS-CHAVE: corpo; voz; teatro artaudiano; estética; ritual mítico.

*Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Diretor do Departamento de Ciências Sociais do Centro Universitário Nove de Julho e Professor de Comunicação Social. Especialista em Inteligência Intuitiva e Dinâmica de Grupo.

manifestações das artes, das multiplicidades culturais e das comunicações em suas diferentes linguagens. Carregam em si as narrativas literárias e mitológicas, os rituais mágicos e as festividades do povo nas ruas, as orações de fé e a investigação científica como reflexos dos movimentos da oralidade e da corporeidade. A complexidade cria o jogo lúdico entre suas diferenças e suas interações, manifesta – como cenário e recursivamente – o antagonismo e a complementaridade, remetendo o corpo e a voz a um sistema holográfico sociocultural-noosférico-ôntico.

A complexidade de um pensamento *hólon*¹ está na criação da linguagem da oralidade e do corpo. Se um texto for pronunciado, o ouvinte obterá uma certa mensagem, que, por um sistema complexificado, informará e estetizará o conhecimento sobre o texto. Esse ouvinte apropriar-se-á do conteúdo, formando o universo simbólico, codificando as representações dos signos e recepcionando as mensagens pelo corpo. Dessa forma, expressa a complexidade da comunicação, descobrindo uma linguagem para a voz e para o corpo:

¹A palavra *hólon* vem do grego e significa totalidade. Mas foi Arthur Koestler quem utilizou o termo *hólon* para se referir a uma entidade que é um todo e, ao mesmo tempo, uma parte de um outro todo.

No texto pronunciado, não só pelo fato de sê-lo, atuam pulsões das quais provém para o ouvinte uma mensagem específica, informando e formalizando à sua maneira aquela do texto. No momento em que ela o enuncia, transforma em “ícone” o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motivando-o da presença desse corpo do qual ela emana; ou então, por um efeito contrário mas análogo, com duplicidade desvia do corpo real a atenção; dissimula sua própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida. (ZUMTHOR, 2001: 20-21)

Assim, verificaremos, no quadro abaixo, a complexidade relacional (PIGNATARI, 1971: passim):

Como intérprete e interpretante o corpo procura atribuir um significado ao significante, isto é, dota de essência significativa a palavra pronunciada, remetendo ao

Significado	Mental	Conteúdo	Contexto
Significante	Físico	Forma	Texto
Referente / Mundo / Cultura / Coisa			

universo cultural. Nesses termos, a palavra na voz é um significante com flexibilidade vocal, ao saltar da escrita no papel e adquirir variações sonoras e elementos gestuais acometidos pelas incontroláveis pulsões emocionais: “Muitas obras poéticas escritas talvez devessem ser lidas levando-se mais em conta as várias possíveis gradações da inscrição vocal na escritura, a par da importância significativa concedida às relações semióticas dos níveis sonoro, gráfico e visual.” (PINHEIRO, 1995: 30)

Sob esse enfoque, Paul Zumthor (2001: 220-221) aponta a necessidade de “representar o texto-em-ato”, ao sugerir o “acontecimento-texto”, porque, se a voz é uma ocorrência no mundo movida por diferentes motivos e em períodos alternados (muitas vezes em eras com paradigmas não definidos e fatos indeterminados), o valor social da representação do texto-em-ato demonstra esse acontecimento a seu modo, pela própria experiência humana que é, ao mesmo tempo, um signo global e singular, conhecido pelas culturas que se interpenetraram e formaram um encaixe semiótico na complexidade de suas relações com a palavra.

O corpo, se encarado como suporte da comunicação, estabelece uma relação com o significante da palavra dita, ao mesmo tempo em que o intérprete e o interpretante do texto falado, cantado ou declamado remetem à experiência do significado, atribuindo sentido ao significante das palavras. Desse modo, a grafia alcança a representação no texto, que desvela uma idéia no contexto representado pelo evento do corpo no gesto. No primeiro fenômeno, o corpo como suporte pode alterar, na sua força de texto-em-ato, o significante presente, ao provocar desde releituras até rupturas nas formas, dependendo do grau de variação adotado na complexidade dessa relação. Em outros termos, a existência do acontecimento é questionada, pois o significante amplia a idéia, o conceito, a noosfera, ao impulsionar a matéria a uma condição de relações cada vez mais complexas que a experiência anterior alcançou, mas não no aspecto de uma acumulação recorrente. Referimo-nos a uma recursividade semiotizada pelo corpo no mosaico de significantes.

No segundo fenômeno, o corpo como intérprete torna-se o usuário e, sendo interpretante, remete-se à própria ação provocada pelo signo: “Aqui se distingue claramente a figura do intérprete em relação ao interpretante. O intérprete é o usuário e o interpretante é a ação provocada pelo signo e executada pelo intérprete ou usuário” (FERRARA, 1998: 68). Assim, o intérprete do corpo é um ente que utiliza a si mesmo como um veículo articulado e, como interpretante, apresenta

no corpo as ações úteis às questões da estética.

Nesse ínterim, a ação apresentada na cena que o corpo desenha com o texto lido pela voz, movida pela variante da oralidade nas palavras e interpretada com o corpo, possibilita ao interpretante conhecer a relação com o próprio objeto que interpreta. Assume, assim, a condição de posicionar-se como agente do significado, o elemento mental, conceitual, aquele que, por meio de uma fisicalidade corporal, atribui sentido ao mundo, encontrando no *logos* uma compreensão interpretativa das realidades.

A complexidade passa, então, a existir em relações multifacetadas, aparentemente despropositadas nas criações das realidades que saltam, inesperadamente, da existência do Ser no mundo. Som e imagem não são oposições nem elementos isolados, antes são encontros, diálogos, composições dos signos de construções imagéticas sonorizadas e de sonorizações icônicas. A separação é racional, mas as relações são características da multiplicidade de redes interconectadas, em que a palavra e a imagem são movimentos semióticos para o devir da comunicação em performance. A voz, ao sonorizar a imagem gráfica, representada pelo sistema de código da língua, remete-nos ao significante, o qual complexifica a idéia, tornando o conceito mais rico. Desse modo, a oralidade torna audível a palavra para uma audiência que deseja ampliar o conceito e seu repertório sobre a forma estruturada.

Nesse aspecto, a atuação do corpo na interpretação da palavra pela linguagem própria – gestos e expressões – atribui significado a uma equação de regimes de signos diferentes, determinando a conexão e a heterogeneidade entre o regime de signos e os seus objetos (DELEUZE & GUATTARI, 1995: 15). A língua, entendida como uma realidade heterogênea, remete-nos ao conceito destes autores: “Não existe uma língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política”. (op .cit.: 16)

Portanto, não há uma única matriz da língua, pois esta depende de relações políticas, sociais e culturais que agenciam a multiplicidade e as conexões. As relações de heterogeneidade e conexão criam princípios de multiplicidade na língua, como territórios próprios dos elementos estranhos à cultura vigente. A cultura marginal desestabiliza a cultura oficial, enfraquece suas bases e penetra em outras realidades culturais próprias, caracterizando-se como elemento ‘estranho’ aos valores, costumes, crenças e princípios. Tais mutações são parte da miscigenação que compõe

uma riqueza de diversidades e relações dos códigos da língua, formada de uma imensa variedade de diferenças múltiplas, criadora de uma cultura heterogênea.

Palavra e imagem, corpo e voz criam relações a partir de suas próprias diferenças, de modo que as palavras têm o som e a imagem do mundo, capturando a forma para a percepção do ser, revelando a intimidade dos objetos, nomeando-os e traduzindo o sonho para uma audiência atenta. Enfim, a vida nasce com o sopro da palavra sobre a vida, como também na imagem diante do fenômeno da criação da luz sobre o mundo e da imaginação sobre o pensamento que inventa e conceitua ruídos, traços e sensações olfativas, degustativas e tácteis para percepção das coisas existentes no mundo. Entretanto, as variações da voz criam diferentes significados e, quando voz e corpo trazem à tona um poema escrito, a relação com o significado aumenta, mas fortalece o significante em suas teias de fios entrelaçados, tornando a trama mais complexa. Ao tomar a leitura de um texto, a voz procura estabelecer um sentido ao que se lê. Neste caso, o significante passa a ganhar uma ação na grafia e é então sonorizado na oralidade, mas participa de um sentido ao ser interpretado pela voz e, de forma performática, pelo corpo. O corpo carrega as emoções no gestual para os ouvintes da palavra dita e para o corpo que representa a visibilidade da sonoridade em movimentos gestuais.

Dessa forma, podemos falar de alguns corpos e algumas vozes que convivem em diferentes planos – psíquico, cultural, metafísico, estético e físico. Assim, as variações existentes na voz e no corpo significam estados que se inter-relacionam e se misturam naturalmente, criando os territórios das trocas e experiências diferenciadas. Portanto, o objeto estético e a mente interpretadora intercruzam os repertórios, diversificando e desenvolvendo uma grande obra de encaixes do sujeito que interpreta a obra e da obra que se deixa interpretar: atuação da percepção sobre o mundo. Segundo Paul Zumthor (2000: 1990): “É por isto que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível”.

Esta relação comunicacional e perceptual implica dois sentidos: um que age sobre o meu corpo, tocando-o, ao mesmo tempo em que cria em meu ser o sentimento indefeso do que ainda não sou, surpreendendo-me com aquilo que descobro a respeito do estranho que me tornei para mim mesmo; e o outro, ao alcançar o mundo com minhas pequenas mãos, toca-me profundamente e oferece sentido ao

que sonho ser: “Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir...” (DELEUZE & GUATTARI, 1995: 19), esse devir para algo que transmuta em si, verdadeiro conhecimento que se faz processo de criação, espécie de invenção, territórios sendo desterritorializados. Trata-se do devir do código, o devir do sonhador, os devires da voz e do corpo, o devir da performance corporal e da vibração da palavra emitida pela oralidade.

Na questão do devir, surgem cartografias a serem mapeadas. Na visão de Deleuze & Guattari (id., ibid.), “Um mapa é uma questão de performance”, pois as múltiplas entradas e saídas, os deslocamentos, as conexões heterogêneas, os territórios, as desterritorializações e as rupturas criam cartografias performáticas da voz e do corpo. O devir apresenta uma cartografia territorializada, desterritorializada e reterritorializada ao percorrer, de forma não-linear, entradas e saídas, encontros e fugas, planos subterrâneos/platôs/espço aéreo, fragmentos que se multiplicam para outras conexões e unidades que se fragmentam na multiplicidade de outros devires.

A percepção do corpo e da voz cria um devir da linguagem, elabora um sistema de signos e perscruta uma organização nos códigos de uma linguagem, os quais trazem uma consciência da sua existência e da percepção diante do mundo, ao se lançarem sobre a corporeidade e a vocalidade no devir performático pela correspondência da percepção. Segundo Maurice Merleau-Ponty (1989: 47-48):

A síntese perceptiva deve pois ser completada por aquele que pode delimitar nos objetos certos aspectos perceptivos, únicos atualmente dados, e, ao mesmo tempo, superá-los. Esse sujeito que assume um ponto de vista é meu corpo como campo perceptivo e prático, enquanto meus gestos têm um certo alcance e circunscrevem, como meu domínio, o conjunto de objetos que me são familiares. A percepção é aqui compreendida como referência a um todo que por princípio só é apreensível através de certas partes ou certos aspectos seus. A coisa percebida não é uma unidade ideal possuída pela inteligência (como por exemplo uma noção geométrica); ela é uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que se recortam segundo um certo estilo, estilo esse que define o objeto do qual se trata.

Sob esta ótica, o texto poético ultrapassa a mera “decodificação de signos analisáveis” (ZUMTHOR, 2000: 91), e compreende as ações particulares da percepção

pela sensibilidade do indivíduo. Portanto, não há uma equação geral que decompe a realidade em partes; o que vemos é uma espécie de expansão do universo perceptual, o qual interpreta individualmente o mundo e co-relaciona o objeto com o campo perceptivo, desenvolvendo em si um projeto da voz e do corpo na percepção performática da cultura. O corpo e a voz configuram-se como territórios perceptuais e criam um projeto arquitetônico para uma cartografia da percepção. Assim, somam esforços para um verdadeiro projeto metafísico.

Podemos ainda exemplificar essa questão metafísica, cartográfica e perceptual, ao observarmos uma breve passagem, recortada, propositadamente, da obra *Um sopro de vida* de Clarice Lispector (1978: 103): “Olhar a coisa na coisa: o seu significado íntimo como forma, sombra, aura, função”. A escritora, ao dizer “olhar a coisa na coisa”, abre uma metalinguagem que faz a ‘coisa’ penetrar em si mesma, em seu interior sombrio e conhecer sua forma, sua aura, sua função. Observamos a assonância fonológica na repetição das vogais, estabelecendo um ritmo na leitura e tocando no mistério do significado ontológico, existencialmente indefinido, e adquirindo uma ação sobre a ‘coisa’ lançada como um verdadeiro projeto para dentro de si mesma. E assim, sussurra aos misteriosos enigmas da alma e da matéria, do pensamento e da forma na estrutura que percebe o milagre da ‘coisa’, como o corpo que pulsa e a voz entoada que penetra com intensidade na ‘coisa’ do mundo e na ‘coisa’ das suas intimidades, como um impulso do devir para uma cartografia interior.

A percepção não está completa em si mesma, tampouco significa ausência; antes, percepção, “é essencialmente presença” (ZUMTHOR, 2000: 94). O corpo move-se ao compreender a presença de si e percebe o mundo pelos sentidos; esse conhecimento representa uma troca entre o corpo e a ‘coisa’ no mundo, nos planos psíquico, material e cultural. Essa ‘coisa’ é um devir da coisa como criação e estetização indefinida. Assim, o corpo sente a presença da voz e escuta a sonoridade que vibra no movimento corporal, como presença interpretada pela ação. Então, a existência de algo é percebida na presença, mas existe também a ausência em uma anamnésia, ao resgatar a memória em imagens, palavras, signos e simbolizações. Nesse jogo dialético, estar e não estar coloca a relação temporal e espacial não-linear dentro de um conflito necessário. Desse modo, a performance projeta-se interna e externamente como expressão física e simbólica, criando uma condição existencial em que gesto e palavra associam-se no jogo conflitual. Observamos em

Paul Zumthor (2001: 243-244) que:

Um laço funcional liga de fato à voz o gesto: como a voz, ele projeta o corpo no espaço da performance e visa conquistá-lo, saturá-lo de seu movimento. A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre um situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes.

O gesto que simboliza e permite a expansão da palavra encontra uma correspondência na interpretação do agente atuante, o qual atua socialmente, organizando os códigos no corpo, representando os movimentos e as emoções das palavras.

Um olhar sobre o teatro artaudiano

Não é nossa intenção resumir o imenso trabalho do dramaturgo Antonin Artaud, tampouco sistematizá-lo em alguns argumentos interconectados. No entanto, esclareceremos o porquê da escolha de sua teoria teatral, sem nos referirmos a uma análise propriamente do teatro e seu duplo, mas buscando encontrar relações existentes deste com a voz e com o corpo. Da mesma forma, discutiremos como a estética desse dramaturgo contribuiu para o desenvolvimento e aprofundamento da linguagem, da metafísica e da estética dessa relação.

Artaud observou que as normas e os padrões estéticos rígidos do teatro tradicional traziam elementos inibidores para o desenvolvimento de novas linguagens teatrais e para a vivência de novas experiências cênicas, particularmente aquelas vinculadas a novas expressões do corpo e da voz. Tais barreiras são oriundas, principalmente, da herança do próprio teatro europeu, que torna a representação cênica tradicional apenas imitação, ou seja, a realidade ficcionada limita as ações das realidades na cena do teatro e rechaça o universo ficcional.

A estética de Artaud criou experimentos arrojados, contundentes e inovadores, como as representações simbólica e miticamente ritualizadas por forças mágicas, transformadas em verdadeiros cataclismos emocionais, reservando ao teatro o

local mais adequado para as experiências estéticas da transmutação do ser, uma espécie de devir da ação dramática teatral. Ele buscou novas experiências cênicas no teatro de Bali, no teatro japonês e nos índios *Taraumaras* do México, utilizando rituais mágicos, geradores de uma metafísica do homem no corpo performático em diferentes estados de ser – um verdadeiro devir estético, inebriado com ritos, sagas míticas e simbolizações representacionais. Além disso, aponta, em sua teoria teatral, uma narrativa do homem, escrita e interpretada pela movimentação cênica da sua crueldade, ao carregar a peste humana em sua sensibilidade adormecida. Pois a peste, da mesma forma que o teatro, codifica e expressa a epidemia da vida, que é contemplativa do caos na sensibilidade, empestada no delírio do jogo teatral e no gesto da performance da miséria do corpo, simbolização da dor no corpo sintetizada pelos gestos:

Se realmente quisermos admitir agora esta imagem espiritual da peste, teremos de considerar os humores perturbados do pestoso como a face solidificada e material de uma desordem que, noutros planos, equivale aos conflitos, às lutas, aos cataclismos e às derrocadas que os acontecimentos nos trazem. E tal como não é impossível que o desespero inutilizado, e os gritos de um alienado num asilo, sejam causa da peste, também pode admitir-se muito bem que através de uma espécie de reversibilidade de sentimentos e de imagens os acontecimentos exteriores, os conflitos políticos, os cataclismos naturais, a ordem da revolução e a desordem da guerra, ao passarem ao plano do teatro se descarreguem, com a força de uma epidemia, na sensibilidade de quem os contempla... (ARTAUD, 1998: 34)

Apesar da contaminação, a peste não traz a morte como alívio; no entanto, denuncia a suspensão da vontade própria, retrata a ausência de consciência dos sentidos, tornando a percepção letárgica, apática e adormecida, como se os sentimentos sofressem o torpor. A estética artaudiana prevê que a expressividade das forças nefastas reflitam, ao se comunicarem pela poesia, na performance corporal e atuem em um verdadeiro estado de devaneio, sobretudo ao desenredarem conflitos, liberar forças, desencadear possibilidades. Se essas possibilidades e essas forças são de uma epidemia, então a culpa não é da peste ou da linguagem, mas da vida:

Não consideramos que a vida tal como é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abs-

cesso, tanto moral, quanto social, é vazado; e assim como a peste, o teatro existe para vaziar abscessos coletivamente. (ARTAUD, 1993: 25)

A purgação dos abscessos lançados socialmente de forma contundente e violenta servirá para comunicar os códigos da exaltação, em que esteticamente o sentido do pulsar seja reintegrado à dimensão humana, acordada do pesadelo da letargia, pois resistir à exteriorização das crueldades latentes significa o cultivo e a infecção do pestoso, que estrangula criminosamente a consciência.

Assim, a linguagem teatral, na estética artaudiana, está representada pela dramatização da miséria do corpo humano, pela performance da dor, pelo gesto simbolizado do pestoso, numa verdadeira operação arqueológica no inconsciente, trazendo as imagens e as palavras submersas da mente, escavando-as e removendo-as das profundezas do ser pela emersão do sonho adormecido e vivificando-as nas camadas superiores da poesia experimentadas pelo corpo e pela voz do pestoso.

Na teoria teatral de Antonin Artaud (1993: 63), o gesto é um gesto-hieróglifo: “Assistimos a uma alquimia mental que de um estado de espírito faz um gesto, o gesto seco, despojado, linear, que todos os nossos atos poderiam ter se tendessem para o absoluto.” Sob a égide dos gestos, da comunicação corporal e das sonorizações, encontramos uma inevitável batalha estética teatral em que o texto é a cena, silenciada pelo código representativo do gesto. A fala é expressa pelo corpo e este comunica-se na linguagem da ação dramática na narrativa do próprio corpo, como instrumento textual usado na cena do teatro, num jogo cênico do corpo e do som primal. A. Artaud conceitua, vivencia e demonstra uma criação teatral fundamental, que pretendemos aprofundar neste artigo.

A estética teatral artaudiana apresenta alguns conceitos e elementos importantes para este debate sobre a voz e o corpo. Na teoria do teatro e seu duplo, o inconsciente emerge das profundezas da mente, sendo contaminado pela peste nefasta, uma espécie de território pantanoso adormecido pela crueldade da vida, habitado nos subterrâneos esquecidos da mente. O inconsciente revela-se contundentemente pelas imagens, gestos e sons animalizados que, perdidos nas conexões do tempo (como se um lago negro guardasse os mistérios da vida e, em suas águas escuras, a lembrança fosse um castigo da existência humana), trazem à baila a fatalidade das contundências caóticas das emoções e dos devaneios marcados pelos momentos de desespero da verdade.

Na estética teatral de Artaud, a conjugação das linguagens da voz e do corpo foi desenvolvida e compreendida, primeiramente, como uma profunda reflexão metafísica, penetrando na pele e saindo, nas purgações dos abscessos, pelos poros, veias, músculos e pelos ruídos primitivos, arremessando o homem na explosão emocional e em seu enigmático duplo ser. Posteriormente, como códigos, símbolos e representações cênicas dramatizados no teatro dos estados de vida, emerge magicamente das profundezas do inconsciente, com rituais e celebrações cênicas e até mesmo dionisíacas.

Breve leitura artaudiana do gesto e da voz na cultura latino-americana

A linguagem teatral ocidental recebe a teoria do teatro e seu duplo como uma estética do devir e das descobertas da *body art*, das experiências do *happening*, do improviso, dos ruídos, com uma codificação própria confundindo-se com uma primitividade sonora do texto. O texto escrito com os gestos, criado pela força intuitiva, leva os corpos e as emoções às últimas conseqüências nas experiências estéticas teatrais artaudianas.

Entretanto, será fulcral levar em consideração que o referencial do dramaturgo Antonin Artaud é europeu, mais especificamente francês, e ocorreu durante o movimento da arte moderna e da explosão de filósofos e poetas na própria Europa do início do século passado.² Com isso, é possível afirmar que, na América-Latina, o panorama sobre a linguagem do corpo e da performance criadas pela interpretação da palavra por meio do movimento do gesto é parcialmente diferente do que a experiência artaudiana nos revelou. Segundo Amálio Pinheiro (1995: 32):

Não podemos, neste ponto, deixar de nos perguntar como atua esse conjunto de situações sógnicas instauradas pela voz nos espaços culturais, por exemplo, o latino-americano, em que não houve essa gradativa penetração dos valores que a subdivisão do ato de ler em signos discretos implica, “comprometendo cada vez menos a realidade do corpo”.

²O Modernismo apresentou várias correntes artísticas e filosóficas, das quais destacamos, em lista incompleta, os seguintes: o Surrealismo de Salvador Dalí, Max Ernest, Joan Miró, René Magritte, André Breton, Francis Gérard; o Futurismo, com Tommaso Filippo Marinetti, Carlo Carrá; o Abstracionismo, bem representado por Wassily Kandinsky; o Cubismo, de Pablo Picasso, Georges Braque; o Dadaísmo, com Marcel Duchamp; o Pragmatismo, de William James, Sanders Peirce, John Dewey; o Existencialismo representado por Jean-Paul Sartre; a Fenomenologia de Edmund Husserl e Martin Heidegger; o Intuitivismo, com Henri Bergson; o Marxismo de Louis Althusser; as tendências contemporâneas representadas, entre outros, por Karl Popper, Thomas Kuhn, Paul Feyerabend e Gaston Bachelard.

Portanto, não é possível realizar a leitura de uma França do século XX com uma América-Latina do mesmo período, pois a corporeidade latino-americana conseguiu resolver algumas questões dicotômicas de resistências e de excessiva letargia que a Europa, por herança cultural – sobretudo a medieval –, acabou por cultivar e intensificar na miséria do corpo e no sofrimento do pestoso. As tradições, as festividades, os ritos e os folclores latinos, localizados no Brasil, no Chile, na Bolívia, no México, no Uruguai, no Paraguai, entre outros, sob a influência árabe, africana, européia e indígena, criaram o gesto performático de miscigenação cultural e desenvolveram experiências com a palavra na literatura e com as sonoridades mágicas nos ritos mais intensos do que aqueles existentes na Europa e ainda instauraram uma complexificação nas relações do corpo com o texto pronunciado, vivificadas no mosaico cultural latino-americano.

Desse modo, o Teatro da Crueldade, apesar de seus aspectos evidentemente metafísicos, precisa ser levado ao limite dos territórios europeus, no que se refere aos exageros de um corpo infectado pela peste e pela fragilidade de uma cultura milenar na França. O Brasil traz um verdadeiro mosaico corporal ao promover seus encontros culturais e artísticos, ao realizar rituais e celebrar divindades mitológicas, ao produzir literatura local e realizar obras de arte no próprio referencial da vida cotidiana, que espalha os desejos, as figuras dionisíacas, os demônios, os mistérios noturnos e a natureza exaltada por poetas brasileiros, representados em sua cultura especificamente pelo corpo latino-americano.

Contudo, não sejamos ingênuos em achar que os problemas do corpo e de sua performance estão resolvidos na América Latina. Seria um grande erro admitir que abolimos os preconceitos do corpo ou mesmo que compreendemos o real valor da cultura que construímos, ainda que neguemos o nosso sofrimento ao insistirmos em adotar uma cultura em nossas ruas que nada representa para a arquitetura e estética locais. Em suma, o corpo latino apresenta outras variações e, por isso, expressa-se de certa forma com uma linguagem *sui generis*, evocando forças mágicas e primitivas oriundas de sua própria cultura, colocando o teatro artaudiano em uma outra discussão. Da mesma maneira, a cultura corporal latina apresenta dificuldades, barreiras e pestes particulares, inclusive regionais, que precisam de pontuações específicas para uma reflexão mais profunda sobre determinados códigos.

Assim, existem conceitos do Teatro da Crueldade que se adaptam ao modo de vida latino e à corporeidade assumida – e não assumida – e outros que são específicos dos europeus e ainda alguns que foram incorporados nos rituais, na voz e no corpo latinos sob a influência dos europeus – como os aspectos religiosos judaico-cristãos.

O jogo performático artaudiano e as forças mágicas, ritualísticas e míticas

O debate deste artigo limita-se aos aspectos da linguagem oral e corporal e da aplicabilidade ritualística, mágica e mítica do caráter performático do corpo, sobretudo quando os elementos simbólicos estabelecem territórios de atuação e geram conflitos na dramaturgia de relações socioculturais. Como afirma Paul Zumthor (2001: 254): “O lugar da performance é o espaço aberto ao desenrolar da obra: um espaço, enquanto realidade topográfica, é sempre uma construção sociocultural”. Então, as práticas mágicas e ritualísticas manifestaram-se – e ainda existem plenamente – em campos sagrados, consagrados pela cultura: a linguagem do corpo o torna ritual e mágico sob as influências que a cultura, a arte e a sociedade codificaram para a necessária convivência conflituosa das diferenças na forma e no conteúdo dos signos, quando se representa a ‘coisa’ e se entona a voz para o mundo local, um mundo de uma certa região, que assimila certo corpo e solicita determinado conflito para o *continuum* da vida nos territórios próprios reconhecidos como sendo seus.

Na obra *A letra e a voz*, Paul Zumthor relata que, antes do século XV, eram conhecidas as danças de grupos para comemorar as festividades da Páscoa, do Pentecostes, de São João ou mesmo as danças das cortes e dos clérigos. Enfim, gesto e voz indicavam uma integração para assegurar as crenças religiosas, místicas e promover a convivência das pessoas pelas festas e artes. Observando os conceitos de tempo integrado e duração social de Paul Zumthor (2001: 252), aprendemos que “A obra existe no tempo de duas maneiras: pela duração da performance, o que já chamei em outra parte de seu tempo integrado; e pelo momento em que ela própria se integra na duração social”.

Compreendemos que o tempo integrado se situa em um ponto determinado, classificado em três ciclos: o cósmico, a existência humana e o ritual. Esses ciclos abrangem poesia, canções, narrativas, textos litúrgicos etc. No que se refere à duração social, são acontecimentos públicos ou privados que, apesar de se repetirem, priorizam os eventos imprevisíveis, como encontros amorosos, festas, combates, vitórias, entre outros. Ao percebermos a correspondência entre o tempo integrado e a duração social, entre a linguagem ritualística, mágica e as narrativas míticas simbólicas, encontramos o *locus* emocional da cultura que estetiza as representações performáticas na complexidade dos sistemas de códigos e de identificação dos signos, no momento em que aproxima as ações da performance dos campos fisicamente mágicos e do imaginário como um iceberg do devaneio.

Gaston Bachelard (1998: 54), ao discutir a problemática da palavra na língua sob a ótica da psiquê e da ontologia, penetra no intrincado campo do devaneio e lança o conceito de sua linguagem:

Então, nos nossos amores em palavra, nos devaneios em que preparamos as palavras que diremos à ausente, as palavras, as belas palavras, assumem vida plena e um dia será necessário que um psicólogo venha estudar a vida em palavra, a vida que adquire um sentido quando se fala.

Sob essa ótica, a linguagem estetizada pelo corpo em estado de performance da voz, ao cantar ou pronunciar a palavra, cria a prática da ritualização e da simbolização dos códigos existentes na corporeidade e na oralidade como o *locus* do devaneio, sobretudo na relação entre o tempo integrado e a duração social. Da mesma forma que o imaginário, sendo a epifania de um mistério, produz um substrato mental nos sonhos, adquirindo sentido nos rituais e nas representações que o corpo e a voz podem atribuir à cultura.

Nesse ínterim, Artaud repensa todo o sistema de códigos e símbolos e a própria linguagem teatral, quando considera o grau de objetivação cênica do teatro balinês puro e seu jogo intenso de gestos, musicalidade, gritos, movimentos corporais, máscaras, oralidade e ritualizações. Trata-se, enfim, da criação/recriação de uma nova linguagem para a Europa (em particular para a França), de um teatro que emerge do devaneio, do inconsciente revelado contra um racionalismo artístico-científico europeizado. Assim, os códigos são verbalizados pela palavra,

quando ela não é apenas palavra, é magia, ritual e símbolo da cultura em que a espacialidade e a temporalidade são da ordem do inconsciente e em que a linguagem submersa revela a essencialidade estética da multiplicidade de signos. Dessa maneira, as celebrações comunicam à linguagem, em devaneios do corpo e da voz, a forma pela qual a linguagem de rituais míticos configura um símbolo, cria um texto que é escrito na própria cena improvisada, como o *body-art* e o grito primal animalizado pelos instintos primitivos.

As emoções são levadas às últimas conseqüências e encenadas no teatro. Os cataclismos emocionais tornam-se verdadeiras turbulências incontroláveis, projetadas para fora pelo mais primitivo dos instintos da animalidade humana, não como um resgate, mas como uma linguagem existente, esquecida, rechaçada, sufocada, que se apresenta viva em devaneio e em transe. Essas emoções são trazidas pela comunicação que suscita uma metafísica, uma espécie de propriedade mágica e poética do Ser, remetendo-nos a uma relação com a alquimia artística do teatro. A criação de uma linguagem alquímica, cifrada, codificada em hieróglifos teatrais, em que o duplo responde à imaginação e à realidade, explica o teatro como manifestação ritual e mágica, com forças da religião e da cultura, com crenças de gestos e de sons que traduzem as expressões mágicas espirituais.

Assim, a linguagem é organizada e realizada em uma performance espetacular, a partir de uma topografia que permite às forças performáticas da voz e do corpo o espaço aberto no processamento da obra, no *locus* emocional e comunicacional da estética e da linguagem, ou ainda em um *locus* qualitativo que constituirá a obra viva no estado onírico da oralidade e da corporeidade, performando a produção cultural nos territórios criativos e nos códigos secretos da linguagem simbólica e representacional mítica.

Referindo-se a essa linguagem teatral, os códigos utilizados em uma narrativa (em nosso caso, mítica) são os de ações, segundo as observações de Roland Barthes.³ Os agentes atuantes na cena são forças empreendedoras de ações representacionais, performadas nas narrativas, verdadeiros personagens dos conflitos cênicos socioculturais, constituídos em uma estrutura lógico-temporal, guiados pelo fio condutor da narrativa numa organização complexa.

Sob esse enfoque, pode-se dizer que as construções míticas e simbólicas, *mitopoiésis* e *mitogenesis*, são criações dos mundos mitológicos, das obras sagradas religiosas, das produções estéticas, da formação cultural complexificada, dos entre-

³Ao analisar problemas estruturais presentes, Barthes aponta, em *A aventura semiológica*, de 1998, três aspectos, os quais considera cruciais para as questões das narrativas: o problema do código, o código das ações e o código metalinguístico. Para o estudo presente, compreendemos que nosso interesse está dirigido para o código das ações, pois consideramos fundamental o empreendimento realizado pelos agentes presentes na narrativa, em ações norteadas pela linguagem teatral artaudina.

laçamentos dos fios de outras culturas, tecidos no texto e no contexto, no conteúdo e na forma, ao urdirem a miscigenação de narrativas míticas e simbólicas.

Nesse aspecto, voltamos a Paul Zumthor (2000: 101), que enfatiza as questões dos efeitos dos sentidos e da busca de valores intralingüísticos e introjeta, no seio da poesia e no processo interacional da percepção, uma constelação de valores míticos:

Está aí, sem dúvida, o fundamento de um certo número de valores míticos de difusão universal: mitos sobre a voz sem corpo, perturbadora, exigindo que nos interroguemos sobre ela e sobre nós, a ninfa Eco, Merlin sepulto nos textos da Idade Média; mito da liquidez, da identidade da voz com tudo o que escorre, a água, o sangue, o esperma. Nesse ponto, o *Motif Index* de Stith Thompson revela a extraordinária riqueza de tais associações.

Na ligação com a estética e a linguagem artaudiana, a representação dramática teatral como força simbólica reflete-se na consciência da função criadora, na forma de ações representacionais organizadas complexamente. A performance representa a ação simbólica, que escreve o texto na cena e o narrar mítico na interpretação, remetendo-se ao paradigma da complexidade. Dessa maneira, as redes de relações são inclusivistas com hiper-multi-pluri-linguagens, quando apresentam um sistema de linguagem e, paralelamente aos métodos organizados entre as culturas que possuem, cada uma delas constitui o princípio das narrativas mitológicas, operadas em rituais emergentes de forças interiores.

Observamos ainda, em Jean-François Lyotard (1983: 98), o problema da presença nas obras de arte, que também são narrativas míticas da ausência, criando um fascinante jogo entre o vazio e o todo, mas compreendido na “presentificação do impresentificável”. Portanto, o narrar do corpo e o da voz são mítica e simbolicamente criados pelos ritos da presença e da não-presença, como da ausência da anamnésia ou de seu excesso, das projeções das palavras e das imagens presentes em distorções e mutações contemporâneas; como a indefinição da obra de arte – por isso mesmo definida como tal – na presença de um ISTO indefinido, exatamente como uma presença do indefinido, ou como Dionísio associando-se à mídia de massa, ou Prometeu em Salvadores Espirituais, por exemplo. Então, o sujeito encontra a problemática do novo nas narrativas, tanto narrações novas quanto

narrativas antigas e ainda re-narrativas ou narrativas mitológicas em literaturas religiosas e culturais, de acordo com os sentidos político, econômico e de interesses estritamente contemporaneizados, existentes por necessidade de adaptações pós-contemporâneas.

Por isso, o sentido de narrativa pura torna-se ausente diante de uma outra presença, a do impresentificável, codificado pelo desejo exigido na cultura:

O pós-contemporâneo não significa um movimento de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, ou seja de repetição, mas um processo em <ana>, um processo de análise, de anamnese, de anagogia, e de anamorfose, que elabora um <esquecimento inicial>. (LYOTARD, 1983: 98)

A etimologia do termo <ana> remete ao significado ‘de volta’, ‘novamente’, ‘outra vez’. A diferenciação entre repetição e novamente evoca o pensamento da associação do presente com o passado; é presentificação da indefinição, das incertezas, das indecisões, do indeterminado, do contundente, do intolerável, da invisibilidade e do esquecimento. Então, a indefinição precisa existir para definir a obra de arte, e a presença está em uma espécie de “a arte é isso”, ao conceber as narrativas nas indefinições e na impresentificação corporal e oral. Portanto, o corpo e a voz são indefinições que definem os sentidos do texto e do contexto para estetizá-los, sobretudo com as novas experiências realizadas com hipertexto, multitempo, internet e corpo, internet e voz, hiperespaço cênico, entre outros. O sistema de códigos corporais e orais configura-se como um *progress* do corpo e da voz, ao criar a necessidade de indefinições, incertezas e indeterminações para valer-se como produção da estética. Nesse aspecto, a linguagem artaudiana remonta às incompreensões de caráter lógico-temporal-espacial, para territórios mágicos e tempos sagrados na anamnese, levada à associação presentificável, mas indeterminada em suas ações contemporâneas.

Sob esse aspecto, a linguagem do corpo e a da voz alcançam, em Artaud, a condição de performance do devir, da indeterminação corpórea e oral, da impresentificação simbolizada e representada por signos, ao atribuírem significantes e significados aos objetos e às coisas no mundo. A voz e o corpo são ritualizados e misticamente narrados na saga de suas experiências culturais, sociais, ontológicas e metafísicas, porque a magia e o devaneio complexificam a relação entre o corpo

e a voz e instauram um maravilhoso processo de comunicação em progressão continuada. Portanto, a linguagem e a cultura, sob a leitura da estética teatral artaudiana, coloca-nos diante de uma reflexão do indefinido, da performance na não-presença, da sonoridade no silêncio, dos ruídos na voz desafiando o *logos*, do menor gesto codificado extraído da presença no devaneio e da narrativa ritualizada em uma obra transformada em progressão permanente no extraordinário entrelaçamento dos fios. E, por isso, é processo indefinido, como as narrativas e representações impresentificáveis.

Assim, voz e corpo estão lançados à sorte das novas experiências estéticas em que as linguagens eletrônicas, multimidiáticas e tecnológicas são incorporadas no corpo e na voz, de forma que o virtual é presença e a presentificação desfaz-se na espera da ausência para dar lugar a um devir do ciberespaço e da cibercomunicação. No entanto, ainda deparamos com signos emergentes de narrativas individuais, grupais ou mesmo mitológicas, para a expressão performática corporal e oral na conjugação entre mente e corpo, espírito e matéria, psiquê e personificação. Corpo e voz, ao criarem linguagens e semiotizarem o processo de comunicação, estabelecem naturalmente o jogo entre presentificação e impresentificação, tecnologia e animalidade instintiva, campo sagrado e campo profano, definição e indefinição, desenvolvendo uma espécie de mosaico no cenário contemporaneizado sob os auspícios dos antagonismos, que são apenas encaixes entre si e, por isso mesmo, complexificam a relação da voz e do corpo.

KEY WORDS: body; voice; Artaudian theater; esthetics; mythical ritual.

ABSTRACT: This article intends to reflect on the voice and the body, as being both esthetics and language as well as communication's constituents, yet emphasizing the discussion about the corporeality and the vocallity as being the representation of mythical, symbolical and ritualistic narratives.

Simultaneously, it tries to understand the dimensions of the semiotic complexity of both the gesture and the verb from the Artaudian's theatrical experience.

Particularly, at this point, the orallity is discussed on the Paul Zumthor's work in which its development is fully performatic pushed and reflected in the communication process, under the sociocultural and esthetical perspectives, since it searches for a dialogue between the subject's voice and body language.

Finally, it establishes a reflection on not only the play of being present and absent, at the same time, but also on the definition and indefinition of the esthetical field,

in which the body and the voice encode their own experiences.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza C. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Trad. Contança M. C. Campinas: Papirus, 1989.
- MORIN, Edgar. *O método IV. As idéias*. Trad. Emílio C. Lima. Lisboa: Europa-América, 1991.
- PIGNATARI, Décio. *Infomção, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição*. Piracicaba: Unimep, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

E
C
C
O
S

R
E
V.

C
I
E
N
T.

n. 2
v. 3

dez.
2001