



O dente, A palma*

Jean-François Lyotard

1. O teatro nos coloca no cerne do que é religioso-político: no coração da ausência, na negatividade, no niilismo, como diria Nietzsche. Portanto, na questão do poder. Uma teoria dos signos teatrais, uma prática de signos teatrais (texto dramático, encenação, interpretação, arquitetura) baseia-se em aceitar o niilismo inerente à re-presentation. Não apenas aceitá-lo: reforçá-lo. Peirce costumava definir signo como algo que está para alguém no lugar de alguma coisa. Para esconder, para mostrar: isso é teatralidade. A modernidade do nosso fin-de-siècle deve-se a isto: não há nada a ser substituído, nenhuma tendência é legitimada, ou então são todas. A substituição e, por conseguinte, a significação; é, ela própria, apenas um substituto para o deslocamento. Pegue dois lugares A e B; um movimento de A para B significa duas posições e um deslocamento; agora declare que B vem de A; você não está mais tomando a posição B positivamente, afirmativamente, mas em relação a A, subordinado a A, ele mesmo ausente (passado, oculto). B é transformado em nada, como uma ilusão de presença, o seu ser está em A; e A é afirmado como verdade, isto é, ausência. Esse é o aparelho de niilismo. A teatralidade está assim condenada? Ao repetir este aparato de leitura específico, a semiologia continua a teologia, a teologia da morte de Deus, da estrutura, da dialética crítica etc.

2. Deslocamento (em Freud *Verschiebung* ou *Entstellung*) é uma transferência de energia. Freud disse que o deslocamento é um processo econômico: a libido investe nesta ou naquela região da superfície do corpo (que também se volta para dentro de seus “órgãos internos”), que se estabelece ali, em posição A, ele se move, ele se instala em outro lugar, na posição B. Vamos dizer que B representa A? Em seu *Petite anatomie de l’image*, Hans Bellmer utiliza esse exemplo: eu tenho uma dor de dente, eu cerro o punho, cravo minhas unhas na palma da minha mão. Dois investimentos da libido. Podemos dizer que a ação da palma representa a paixão do dente? Isso é um

sinal de que? Não há nenhuma possibilidade de reverter um no outro, a hierarquia de uma posição sobre a outra, o poder de um sobre o outro? Para as ciências anatômicas e fisiológicas, para a re-flexiologia, e para qualquer reflexão, a resposta é sim, é claro. No movimento da libido, nenhuma irreversibilidade é possível, o corpo erótico-mórbido pode funcionar em todas as direções, pode ir do cerrar da palma ao da mandíbula, a partir do medo (imaginado?) ou um pai ou uma mãe para a obesidade (real?) ou úlcera (real?) do estômago. Essa reversibilidade de A para B introduz-nos à destruição do signo, e da teologia, e talvez de teatralidade.

3. Reversibilidade faz parte da nossa social, econômica, ideológica experiência do Capitalismo moderno, que é regida por uma simples lei: o valor. Na economia pré-capitalista, o produto, produção, consumo (que nem sequer são separados em esferas distintas) estão relacionados como signos ou como a atividade de criação-sígnica para posições consideradas originais ou pré-existentes: o objeto, o trabalho, a destruição ou a circulação de objetos são pensados dentro de uma Mística ou dentro de uma Física, que está lá por e para outra coisa. Parte da obra de Marx perpetua essa teoria semiótica da economia pré-capitalista, perceptivelmente através do uso da categoria de mais-valia (de mercadorias, mas principalmente da força de trabalho). Mas a experiência atual do crescimento da economia nos ensina que as chamadas atividades econômicas não têm fixação em uma origem, em qualquer posição A. Tudo é trocável, reciprocamente, estando somente sob as condições inerentes à lei do valor: o trabalho não é menos signo que o dinheiro, o dinheiro não mais do que uma casa ou um carro, existe apenas um fluxo metamorfoseando-se em bilhões de objetos e correntes – tal ensinamento da política econômica deve ser comparado ao que a economia libidinal nos ensina: ambas, política econômica e economia libidinal, moldam nossa vida moderna, apoiam o criticismo e a crise do teatro. A semiologia inibiria essa crise e amordaçaria o criticismo.

4. Lendo os tratados de Zeami traduzidos por R. Sieffert, e ao mesmo tempo Artaud e Brecht, cujas análises e fracassos contínuos ainda dominam o teatro de hoje, estou aprendendo como o teatro, colocado no lugar onde des-locação torna-se re-colocação, onde o fluxo libidinal se torna representação, oscila entre uma semiótica e uma ciência econômica. Nos primeiros livros do Fushi-Kaden, o jovem (C. 1400) Zeami multiplicou descontinuidades, ele dividiu a vida do ator em períodos, o ano em estações, o dia em momentos, em tipos de mimetismo, o repertório em gêneros de Nô (de

Waki, de Ashura, das mulheres, do mundo real...), a diacronia da apresentação teatral em unidades (kyogen, Nô), montados de acordo com uma sequência imutável *jo-há-kyt*, o espaço cênico em lugares atribuídos para tal e tal papel e para tal e tal momento da ação, o espaço sonoro em regiões, o mimetismo em poses, o público total, ele mesmo em categorias etc. Este material é o sonho de todo semiólogo; tudo é distinto e codificado, cada unidade de uma ordem se refere a uma unidade de outra e de todas as outras ordens, o jogo inteiro parece regido por dois princípios do primado da significação (iwdre) e da busca de maior concordância (s66). Para perceber plenamente o sistema de signos, o próprio ator teve que desaparecer como presença; vestindo uma máscara, com as mãos escondidas, quando interpreta o papel da mulher; a flor (*fleur*) da performance foi concebida como uma interpretação absoluta, isto é, a não-interpretação; e quando no papel de louco, sem máscara, ele chama atenção para a dificuldade de perceber uma loucura por alusões à posse, portanto, imitando o demônio possuidor, sem no entanto cair no expressionismo de caricaturas faciais, “considerando que não há necessidade de imitar a expressão facial, acontece, porém, que na mudança de uma expressão usual, uma compõe o seu rosto. Essa é a intolerável vista.” Intolerável na medida em que torna visível o invisível, que confunde os ossos com a pele, substância com efeitos secundários, que viola a hierarquia social e de espaços corporais distanciada em frente e verso, em ilusão e realidade. O extremo niilismo espreitando o Budismo é o que impulsiona esta semiótica ao seu limite, transformando os signos em signos de nada, do nada que existe entre os signos, entre A e B; disse Zeami, é nos intervalos entre as ações que se executa, seja falando, cantando, dançando ou mimetizando, assim, nos momentos em que ele não está fazendo nada, que o ator é verdadeiramente um signo, significando o próprio poder de significar que é um desvio e um vazio: a fantoche. Zeami citou a esse propósito uma fórmula *zen* sobre fantoches que se refere ao *The Westemer*, no VII Livro da República.

5. No entanto, a semiótica de Zeami parece atravessada, às vezes frustrada por outro caminho, um caminho libidinal, uma pesquisa por intensidade, o desejo de potência (não é necessário para expressar o Nô como potência, *Macht*, poderia, no sentido nietzscheano, no mesmo sentido que Artaud utiliza crueldade?). O nome de flor (*fleur*) é dado à busca para a intensificação energética do aparelho teatral. Os elementos de uma “linguagem” total são divididos e ligados entre si de modo a permitir a produção de efeitos de intensidade através de leves transgressões e da violação de unidades sobrepostas. Os

signos não são mais vistos na sua dimensão representativa, eles não representam mais o Nada, eles não representam, eles permitem “ações”, atuam como transformadores, alimentados por energias naturais e sociais, a fim de produzir afetos de uma intensidade muito elevada. Desta forma, podemos entender o aparecimento (um pouco mais tarde) nos trabalhos de Zeami do tema do inusitado, da fluidez e da eficácia imprevisível da atuação, do significado incalculável de aproveitar o momento certo, e acima de tudo, do fato de que a flor (flor) da interpretação é nada, é só efervescente (shoiretaru). O significado incalculável de aproveitar o momento certo (kojitsu), que corresponde à unidade de uma cultura que também é um culto, portanto, abre espaço para o a-fluxo em movimento, para uma deslocabilidade, e por uma espécie de eficácia por meio dos afetos, que pertencem à economia libidinal.

6. A hesitação de Artaud era a mesma que a de Zeami. Mas ele pendeu para o outro lado. Artaud buscou destruir não especificamente o aparato teatral italiano, ou seja, os Europeus do Renascimento, mas pelo menos a predominância da linguagem articulada e a supressão do corpo. Desta forma, ele esperava reencontrar uma eficiência libidinal da performance: “poder”, “energia interior”, o poder de afastar os afetos que trabalham pelo deslocamento de unidades bem-ordenadas - “o segredo do teatro no espaço é a dissonância, a discrepância de timbres vocais e a dialética deconcatenação do discurso”. Aqui está a evidência de algo que muito se aproxima da economia libidinal - “no ardor da vida, no desejo de vida, no impulso irracional de vida, há uma espécie de maldade inicial, o desejo de Eros é uma crueldade porque queima as contingências, morte é crueldade, ressurreição é crueldade, transfiguração é crueldade porque em todas as direções e em um mundo circular e fechado, não há espaço para a verdadeira morte, porque a ascensão é um rasgo de distância, porque o espaço fechado está cheio de vida, e porque todos os mais fortes da vida passam para outras vidas, assim devorá-los em um massacre que é transfiguração em um bem positivo.” Mas, no caminho para esta dissemiotização generalizada, Artaud para, e o que o parou foi o niilismo, religião (perceptíveis mesmo neste *Lettre sur la cruauté*). Para a intensidade funcionar, ele tinha que fabricar uma “ferramenta” que seria de novo idioma, um sistema de signos, uma gramática dos gestos, dos “hieróglifos”. Isso é o que ele achava que havia encontrado no teatro do leste, especialmente no Japonês e no Balinês. Assim, ele manteve-se um europeu, repetiu a “invenção” de um acordo entre o corpo e os sentidos, repetiu a grande descoberta da união da Eros-libido com a libido

como desejo de morrer, repetiu a sua encenação “etnográfica” aqui no palco do Leste. Mas o mestre oriental, não menos niilista que seu pupilo ocidental, tinha também que “Inventar” o paraíso, seja budista ou qualquer outro, de não-dualidade. Desta forma, a mutilação que Artaud estava fugindo volta a ele por meio dos hieróglifos balineses. Para silenciar o corpo com o teatro do escritor, caro para a Europa burguesa do século 19, é niilístico, mas ao fazê-lo falar do léxico e da sintaxe da mímica, música, dança, como o Nô faz, é novamente uma forma de aniquilamento, um corpo completamente transparente, pele e carne do osso que é espírito, intocado por todos os deslocamentos, eventos, densidade libidinal. Sem mencionar que a Europa moderna não tinha à sua disposição qualquer *kojitsu*, qualquer meio certificado de transmitir o afeto; ela quer signos e fala deles no mesmo momento em que lhe falta. É por isso que Artaud coloca mais ênfase no sagrado do que Zeami o fez.

7. Será que o teatro tem de limitar-se à função de crítica? O único permitido pela crise da modernidade? Essa foi a solução de Brecht. Para ele, não é suficiente para o movimento da mão fazer uma alusão silenciosa da dor de dente, a eficácia é definida como um processo de entendimento ou de percepção, isto é, um processo de apropriação, de apoiar a causa (posição A). O teatro tem como objetivo nos fazer reconhecer que existe uma estrutura de conexão do dente e do punho, conectando tal e tal comportamento de Mãe Coragem para tal e tal infraestrutura, e tal e tal mudança de comportamento para tal e tal ideologia. A eficácia teatral, definida como o conhecimento, é mediada pela “consciência.” “Consciência” é, de fato, um aparato preciso da linguagem, materialismo Marxista: esse aparato de linguagem, por sua vez, introduz na dramaturgia e cenografia brechtinianas um aparato complexo, não menos preciso, que Brecht define como o distanciamento. O Distanciamento parece ser um caso extremo do niilismo, o ator realiza tal e tal ação em tal e tal situação, mas seu texto, sua atuação e toda a encenação são para assegurar que essa ação mostrada podia ser outra: “atuar todas as cenas em termos de outras possíveis cenas.” Este é um processo que reduz o seu objeto a nada, assim como o relato de uma testemunha na esquina da rua, longe do efetivo acidente, distanciando através do discurso. Aqui Brecht também pode apelar ao teatro oriental (especialmente o chinês): “É evidentemente uma questão de repetição por um terceiro de um processo, de uma descrição reconhecidamente habilidosa. O artista mostra (representando alguém em raiva), que este homem está fora de si, e ele aponta para signos completamente externos para prová-

-lo (por exemplo, tendo uma mecha de seus cabelos entre os dentes e mordendo-o). Mas nenhum niilismo pode realizar-se, todo niilismo deve permanecer religioso, onde existe uma lacuna entre A e B (o *nihil*), também deve haver sempre o *link* entre A e B (para conectá-lo, o *religio*). O que faz da representação em Brecht uma religião é o aparato de linguagem do marxismo: a total efetividade teatral que ele antecipa depende de um sistema de crenças, não apenas a crença de que existem determinações sociológicas que correspondem às estruturas econômicas, mas a crença de que essas determinações constituem o vocabulário e a gramática profunda das paixões históricas, que produzem e regulam os deslocamentos de afetos e os investimentos do público teatral. É por isso que este teatro é chamado teatro épico. Mas o nosso tempo não é mais um momento da épica do que da tragédia ou da selvagem crueldade. O capitalismo destrói todos os códigos, incluindo aquele que dá aos trabalhadores industriais o papel do herói histórico. O marxismo de Brecht = Um épico enxertado em uma crítica. Após um século de Congressos Internacionais e meio século de Estados Socialistas, devemos dizer: o enxerto não se realizou, nem como dramaturgia, cenografia, nem como política mundial. A semiótica marxista é tão arbitrária no teatro como qualquer outra semiótica para correlacionar o performer e o performado e para permitir a comunicação do público com ele mesmo mediado pelo palco.

8. A alienação em si, uma categoria niilista, religiosa e, novamente, marxista, deve ser pensada afirmativamente. A importância da alienação não é que ele aponta para a distância de uma origem, de uma natureza perdida, sua importância está na maneira como Marx analisou que, na introdução à contribuição crítica de *l'économie politique* nos *Grundrisse* (não publicados) e no capítulo VI do *Kapital I*: como indiferença do homem para com seu trabalho e do trabalho para com o homem, do dinheiro para o que ele pode comprar e da mercadoria para o seu homólogo monetário (e seu possuidor). Esta indiferença é a experiência do predomínio do valor de troca. Temos de parar de pensar nisso como perda de algo, a perda da diferença, isto é, da qualificação, do artesanato, da qualidade, do uso, do significado, do acordo, da posse. Pelo contrário, vamos pensar de forma positiva, esta indiferença leva a economia libidinal para uma ligação direta, sem representação da política econômica com a economia libidinal. A teoria do valor nos coloca potencialmente em circulação não-hierárquica, onde o dente e a palma já não têm uma relação de ilusão e de verdade, causa e efeito, significante e significado (ou vice-versa), mas que coexistem, independente-

mente, como investimentos transitórios. Acidentalmente compondo uma constelação interrompida por um instante, uma multiplicidade de reais congelados na circulação de energia. O dente e a palma já não significam nada, são forças, intensidades, afetos presentes.

9. Um teatro energético iria produzir eventos que são efetivamente descontínuos, como os atos anotados aleatoriamente em tiras de papel e formando lotes, puxados por John Cage e propostos aos interpretes do *Theater Piece*. Do mesmo modo que este teatro necessita, em vez de sôô, de comum acordo entre dança, música, mímica, palavras, estações, tempo, o público e nada, é um pouco de independência e de simultaneidade de sons-ruídos, das palavras, arranjos de corpos, imagens que caracterizam as co-produções de Cage, Cunningham, Rauschenberg. Ao eliminar a relação signica e sua falsidade, a relação de poder (hierarquia) é impossibilitada e, conseqüentemente, o que se torna impossível também é a chamada dominação do dramaturgo + encenador + coreógrafo + cenógrafo sobre os chamados signos e também sobre os chamados espectadores.

10. Os chamados espectadores, porque a noção de tal pessoa ou tal função é própria do contemporâneo, com o predomínio da re-presentação na vida social e especificamente no que no Oeste moderno chama de política. O assunto é um produto do aparato performático, que desaparece quando o aparato desaparece.

11. Quanto ao lugar do teatro, esse pensamento afirmativo da alienação implica não só a ruína da hierarquizada relação palco/plateia, mas também a da hierarquizada relação interior/exterior. Pois todo teatro é um aparato duplicado, ao menos uma vez. (Às vezes mais de uma vez; *Hamlet*, *Marat-Sade*, *La prochaine fois je vous le chanterai*: que poderia ser revertido, poderia ser deslocado; atores que interpretam nas laterais, a plateia sentada no palco), assim, constituído de dois limites, de duas barreiras de filtragem do ir e vir de energias, um limite (1), que determina o que é “exterior” ao teatro (“realidade”) e o que é “interior”, um segundo limite (2) que, no interior, dissocia o que é para ser percebido e o que não é para ser percebido (embaixo, luzes de palco, laterais, cadeiras, pessoas ...). Críticas, envolvidas no novo teatro, dirigiram-se essencialmente para o problema do segundo limite (2), como a encenação e os experimentos arquitetônicos provam. Mas a crise agora se refere ao primeiro limite (1): palco + platéia/“fora”. É um limite seletivo por excelência, sons, luzes, palavras, olhos, ouvidos, posturas (e, portanto, também no capitalismo, as carteiras) são organizados

para que o que é um deslocamento libidinal possa ceder, pois todo teatro é um aparato duplicado, ao menos, uma vez. Do lado de “fora,” a dor de dente, por “dentro,” a representação pelo cerrar do punho. Mas a questão de um teatro energético não é para fazer alusão à dor de dente quando o punho é cerrado nesse exato instante, nem o contrário. Sua questão não é nem para sugerir que tal e tal significam isso e aquilo, como Brecht queria. Sua questão é produzir a máxima intensidade (por excesso ou por falta de energia) do que há, sem intenção. Esta é a minha pergunta: Isso é possível, como?

Traduzido do Inglês

The Tooth, the Palm de Jean-Francois Lyotard traduzido por Anne Knap, Michel Benamou. In SubStance, Vol. 5, No. 15, Socio-Criticism (1976), pp. 105-110

Published by: University of Wisconsin Press

Com consulta ao original em francês “La dent, la paume” em Des Dispositifs pulsionnels de Jean-Francois Lyotard, Editions Galilée, Paris, 1994, pp. 91-98.

Por Humberto Issao Sueyoshi e Revisão de Tatiana Perez Toledo.