

Corpo-memória, cena-palavra: dramaturgia e depoimento pessoal

Prof. Dra. Patricia Leonardelli

Resumo:

Depoimento pessoal é uma expressão que se firmou já há alguns anos no volátil quadro de terminologias técnicas que se esforçam para definir os múltiplos mecanismos de criação do artista da cena contemporânea. Propomos uma revisão de perspectiva acerca das atribuições da memória, amparados pela filosofia pós-estruturalista e pelo pensamento bergsoniano, que interfira diretamente na dimensão original de tal conceito, e sugira possíveis interlocuções potentes para a criação dramática na condição pós-moderna/pós-dramática. Tomando a noção de depoimento pessoal como a história pessoal recriada e delineada pelas especificidades técnicas de cada processo de criação, podemos repensar e também provocar a problemática de produção dramática em contextos de criação mais complexos.

Palavras-chave: memória, corpo-em-arte, criação, dramaturgia, linguagem.

1 Introdução

Nosso artigo pretende retomar algumas questões centrais do debate contemporâneo sobre dramaturgia e reavaliá-las à luz de determinados conceitos-chave que, nos parecem, oferecem subsídios para se pensar possíveis funções e relações da disciplina nos processos de criação pós-dramáticos. Trataremos, especificamente, dos conceitos de *teatralidade* e *performatividade* de Josette Féral, de *corpo do pensamento* proposta por José Gil e de *memória criadora* de Gilles Deleuze, para daí sugerir possíveis redefinições nos desenhos daquilo que mais comumente reconhecemos como dramaturgia *strictu sensu*. Para tanto, é necessário que, primeiro, repensemos a criação em dramaturgia (e seu espaço) como um processo que se dá tanto no âmbito do encontro dos artistas-criadores como da performatividade como campo em suspensão.

2 Texto

Partamos, a fim de criar um campo epistemológico comum, de algumas definições de dramaturgia em Teatro e Dança, artes do corpo que, historicamente, se debruçaram mais intensamente na sistematização do conceito. À definição de Pavis para dramaturgia de Teatro em seu Dicionário:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente, a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente ao partir de um sistema de princípios abstratos. Essa noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo

conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. (...) A *dramaturgia clássica* busca os elementos constitutivos de cada construção dramática de qualquer texto clássico: *exposição, nó, conflito, conclusão, epílogo*, etc. (PAVIS, 1996, p. 113)

E na Dança, algumas perspectivas sugeridas por criadores a partir de suas práticas. Por Marianne van Kherkoven:

Há uma diferença entre dramaturgia de Teatro e de Dança? A primeira parte geralmente de um texto, a segunda de uma música; a primeira trabalha com palavras que ‘significam’; a segunda, com movimentos e sons dos quais não se pode mais do que ‘suspeitar a significação’. Os materiais são diferentes, a história das duas disciplinas é diferente e, entretanto, há semelhanças entre o trabalho do dramaturgo no Teatro e seu trabalho na Dança.(...)Em Teatro, conta-se freqüentemente histórias; freqüentemente os textos em Teatro têm um caráter ‘narrativo’. Um desenrolar linear com um início, um meio com complicações e um final onde tudo se resolve¹. A Dança conheceu todo um período onde ela tentava ser narrativa. (...) desenvolver e contar histórias parece ser uma necessidade do homem a fim de dominar o mundo/a vida. As histórias se referem freqüentemente a mitos, a situações primitivas. Mas, como são contadas re-contada, elas nos aprisionam entro de clichês, de estereótipos, de uma causalidade inelutável, de estruturas narrativas e de desfecho. A Dança possui uma grande qualidade de abstração. (KHERKOVEN, 1999, p. 32)

Eis a primeira e mais imediata diferenciação histórica do conceito quando trabalhado nas duas áreas. Como sabemos, a Dança, no cerne de seu processo de emancipação como linguagem, que marca a passagem dessa arte do estatuto clássico para aquele moderno, exigiu sua autonomia da narrativa e do drama como condição *sine qua non* de evolução. Nesse movimento, a dramaturgia se privilegiou de tal ruptura, e abriu um campo de pesquisa que passou a explorar a produção do texto em condições amplamente diversificadas, abrindo espaço para toda escrita fundada em/por processos híbridos da cena.

Alinhada a Kerkhoven, a filósofa Charlotte Dubray introduz a idéia de dramaturgia como *espaço* de criação:

No espaço cênico, a escrita, portada pela respiração do ator, toma corpo sob os olhos do espectador: no acontecimento do dizer, o texto e a encenação, conjuntamente, descobrem-se um ao outro numa relação de atualização. Essa relação de atualização nós chamamos de dramaturgia.(...)Interrogar a dramaturgia na Dança nos convida, assim, a pesquisar a atualização de duas ordens de significações autônomas e distintas. De imediato, reconhecemos um trabalho cênico como coreografia, mas qual texto ele atualiza? Um elemento se coloca aqui como candidato ao texto: o corpo.(...)Em Dança, a dramaturgia se centra no corpo, que ela designou como sendo o principal lugar de emergência do sentido. Técnico, carnal e emotivo, o corpo se inventa e se conta ao longo

de uma coreografia ao grado de um tempo cênico compartilhado. Mas, o que reter desse dom do corpo, qual parte dele, desse vivido tão profundamente inscrito em sua carne o bailarino consente em entregar?(...)No interstício frágil da carne e de sua imagem, entre memória e instante fugaz, sob as peles e no desenvolvimento do gesto, um sentido se infiltra pelo corpo, como a água na terra; uma vida se dança sob nossos olhares. Saberemos nós percebê-la? (DUBRAY, 1999, p. 44)

Quando nos pergunta qual texto a coreografia atualiza, cuja resposta é o próprio corpo como plano de imanência, Dubray localiza a dramaturgia como uma construção que se dá em um lugar em suspensão entre os corpos que escrevem e aqueles que dançam, e, vai mais longe: aqueles que assistem à construção do texto-dança, relacionando-a diretamente, com a noção de performatividade contemporânea que serve de base para nossa análise.

E, por fim, o dramaturgo Antoine Pickels acrescenta a questão remanescente fundamental: a participação do bailarino/intérprete-criador nessa atividade:

É necessário, portanto, decretar a eliminação dos dramaturgos da Dança? Não, mas revisar seriamente seu estatuto.(...) Além das discussões acadêmicas entre partidários da Dança-Teatro e da Dança ‘pura’, é bem isso que está em jogo; as questões que a dança nos coloca enquanto espectadores, aquelas que nos perturbam e que fazem a força dessa arte, são aquelas da inteligência do corpo, de sua independência, e da existência de um ‘pensamento do movimento’ que o Pensamento não domina, e que são inseparáveis de nossas próprias pulsões sexuais frente aos corpos. Querer ‘esclarecer’ esse mistério com a ajuda de uma grade (ou quadro) dramatúrgica, querer mascarar a evidência física sob uma tinta intelectual é, de uma certa maneira, fazer um ato de censura. Os coreógrafos que justificam seu discurso reivindicando para seus bailarinos o rótulo de ‘corpos pensantes’ não fazem outra coisa além de serem bem-pensantes.(...) Se a Dança é – e ela é – um objeto para filósofos ela não deve estar na mão de filósofos, mas de bailarinos; e o lugar do dramaturgo não é sobre o trono que ele usurpa atualmente, mas aos pés deste: é o lugar do bufão, um bom lugar aliás, com os qual os mais inteligentes saberão se contentar.

O quase desabafo de Pickels revela a urgência em se atentar para o delicado e precário equilíbrio hierárquico que parece acompanhar as relações entre Dança e dramaturgia tanto quanto desta última com o Teatro. Afora certa retórica sensorialista do corpo como reduto do intraduzível, o dramaturgo introduz um aspecto essencial, pelo qual desejamos iniciar a nossa reflexão, quando especifica e problematiza aos mecanismos de produção na Dança, com os quais aqueles referentes à escrita deverão inevitavelmente se confrontar, e que nos leva ao tema central desse artigo.

O corpo que dança sintetiza conhecimento em condições profundamente distintas do corpo que escreve, e o traduz em formas igualmente diferenciadas, senão opostas. Enquanto o corpo que escreve busca construir significados e codificá-los em determinada língua, o corpo que dança se encaminha para o esvaziamento de todo

sentido apriorístico que implica na pesquisa sobre o movimento “puro” (mais em termos de desejo do que de atualização, evidentemente) em si. Não estamos afirmando que todo texto seja orientado por uma estética da lógica e do entendimento, pois, é certo, estaríamos ignorando toda produção dramatúrgica desde as vanguardas históricas até a performance. Porém, operacionalmente, também é certo que o trabalho com a palavra é pressionado por forças de organização que desejam desenhos específicos, desenhos comunicantes que encaminham para a palavra, para o código partilhado.

José Gil, em sua obra de referência *Movimento Total*, teoriza potentemente sobre os saberes lingüísticos do corpo em criação pela dança/movimento, e suas diferenças em relação ao corpo que escreve, quando mapeia a transição possível de um pensamento sobre o corpo para um corpo de pensamento:

Porque a Dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A Dança não exprime, portanto, o sentido, ela *é* o sentido, (porque o movimento é o sentido).(...)A Dança constrói o plano de movimento onde o ‘espírito e o corpo são um só’, porque o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é não ‘significar’, ‘simbolizar’ ou ‘indicar’ significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos esse sentidos nascem. No movimento dançado, o sentido torna-se ação. (GIL, 2002, p. 79)

Observe-se que não se trata somente de destruir ou plasmar sentidos, o que manteria a Dança sujeita às lógicas de produção da linguagem. O plano de imanência da Dança produz um campo ao qual nada do sentido escapa à linguagem, porque os movimentos do sentido entram nos próprios movimentos de sentido da dança em ação, criando seus nexos específicos. O gesto do bailarino, criado no plano de imanência e na velocidade específicos da Dança, é o gesto em devir, por isso não significa, não remete, não explica. É um movimento nuvem que nunca se conclui, imediatamente deseja outro desdobrar-se, sem jamais se fechar na significação. As “frases” às quais nos referimos para designar as pequenas partes de uma coreografia, paradoxalmente, não servem para dizer, mas para esquivar.

Nesse processo, o bailarino como corpo depoente passa, às palavras de Gil, da consciência do corpo para o corpo da consciência. Na Dança, o bailarino eleva sua graduação energética a um ponto que faz com que a consciência do seu corpo, fundamental para sua arte, se amplie para produzir a transformação do pensar em um modo outro, em que a velocidade das informações excede o reconhecimento racional e sua tradução. É um saber indizível, que se processa em territórios diluídos, para o qual as antigas hierarquias da cognição já não oferecem respostas, pois envolve uma reorganização das funções da mente e a destruição do dualismo mente-extensão.

De fato, essa lógica operacional se aplica a inúmeros processos de criação performáticos ou pós-dramáticos: diz respeito ao corpo-em-arte nessa espécie de fronteira de criação de “fuga” de sentidos. Assim, podemos pensar o corpo que escreve e o corpo que dança/atua em formas pós-dramáticas como processos absolutamente singulares, orientados por agenciamentos e dinâmicas diametralmente opostos, mas que se provocam e atravessam quando confrontados; e que se utilizam

de uma base comum, qual seja o próprio corpo do bailarino/performer como estrato orgânico, histórico e criador em devir. E, entre ambos, está o corpo-em-arte do ator dramático.

Nesse sentido, cada processo de criação estabelece suas próprias regras internas no gerenciamento das funções, oriundas das relações específicas estabelecidas pelo conjunto de corpos atuando, provocando, recriando e organizando suas memórias e saberes conforme as demandas singulares do processo em si. Está claro que as formas clássicas de análise dramatúrgica já não oferecem soluções suficientes para se pensar possíveis novos locais para a disciplina em contextos de trabalho tão complexos e híbridos. Por onde nos ocorre pensar a dramaturgia não mais pela perspectiva da disciplina com a qual ela se filia (teatro, dança ou qualquer outra arte), mas por aquela do *espaço onde ela pode ser construída*. Esse espaço, defendemos, é o espaço próprio em que a *performatividade*, como a concebemos, se instaura. Apresentemos nossa leitura dos conceitos de Féral, dos quais nos apropriamos.

Teatralidade e performatividade, tanto quanto teatro pós-moderno e teatro pós-dramático, são conceitos que já circunscreveram sua potência epistemológica no dinâmico quadro referencial das artes contemporâneas. A terminologia proposta por Féral constitui, em si, um modelo autônomo de análise dos fenômenos teatrais de nossa época que dialoga efetivamente com as mais diversas famílias teóricas, desde a tradição estruturalista até o pensamento dos filósofos da diferença quando aplicado às artes no corpo. Ela permite pensar os atos teatrais e performativos como conseqüentes de uma ação intrínseca à própria condição humana: a efabulação, a capacidade de criar narrativas mais ou menos organizadas a partir da irrupção de linhas de fugas do cotidiano. De onde devém outra capacidade igualmente potente e urgente: desconstruir essas mesmas narrativas para permitir que a criação continue em fluxo e movimento a produção de novas linguagens, linguagens invariavelmente artísticas, posto que nascem do trabalho incessantemente criativo. Às palavras da autora:

Nonetheless, we can draw an important conclusion from it: theatricality has little to do with the nature of the invested object – the actor, space, object or event – nor is it necessarily the result of pretense, illusion, make-believe or fiction. Were such conditions prerequisites of theatricality, we would have been unable to identify its presence in everyday occurrences. More than a property with analyzable characteristics, theatricality seems to be a process that has to do with a ‘gaze’ that postulates and creates a distinct, virtual space belonging to the other, from which fiction can emerge (...) the spectator’s gaze created a spatial cleft from which illusion emerge – illusion whose vehicle the spectator had selected from among events, behaviours, physical bodies, objects and space without regard for the fictional or real nature of the vehicle’s origin. Theatricality occurred under two conditions: first, through a performer’s reallocation of the quotidian space that he occupies; second, through a spectator’s gaze framing a quotidian space that he does not occupy. Such actions create a cleft that divides the space in the ‘outside’ and the ‘inside’ of the theatricality. This space is the space of the ‘other’; it is the space that

defines both alterity and theatricality. (FÉRAL, 2002, P. 98)¹

O termo inglês *gaze*, que literalmente significa um *olhar fixo*, arriscamos tomar também como *recorte*. *Recorte*, pois, como visto acima, a teatralidade só é possível pela *ruptura (cleft)*, um olhar que *cause ruptura* no espaço cotidiano. É essa capacidade de *inscrição da ficção em acontecimentos e espaços cotidianos* que permite desencadear o processo da teatralidade para além do âmbito privilegiado da semiotização teatral. O processo inicia quando algum dos participantes (performador ou espectador, as funções não estão definidas aprioristicamente, podendo, inclusive, que se inicie por uma relação homem-objeto), que estão no mesmo ambiente, agindo, vendo e sendo vistos, recebe um estímulo e identifica *um elemento de alteridade*.

O encontro e reconhecimento do “outro”, e, fundamentalmente, do “espaço do outro” como “outro” representa, aqui, o instante de distanciamento, de descolamento do participante daqueles domínios que ele reconhece como “reais”, por serem mais próximos de suas referências do cotidiano, provocando a ruptura/“*cleft*” pela qual a ilusão encontra lugar para emergir. O participante entra em uma zona de significados fugidios, cujos sentidos serão construídos exatamente na medida em que se define o desenho ficcional de sua inscrição. A autora utiliza a expressão “*framed theatrical space*”, algo como “espaço teatral enquadrado/emoldurado” para definir metafisicamente o *locus* em que tal operação se processa, mas que, de fato, se refere à própria capacidade de operar (emoldurar, enquadrar, recortar, desenhar; enfim, dar forma) a efabulação nas relações com o espaço, de criar e inscrever diversos desenhos ficcionais mediante múltiplos estímulos desencadeados pelo encontro de alteridades.

Tal processo envolve uma série de outras operações visíveis e invisíveis que qualificam o jogo de efabulação específico da teatralidade. Primeiramente, a ruptura surge como o instante imprevisível em que ocorre um tipo de afetação específica nos participantes. Não se trata de um atravessamento comum, cujas sínteses de resposta trabalham no campo das informações cotidianas e dos conteúdos proximais, mas de uma afetação transgressora, que demanda necessariamente, para dar conta de sua materialidade, o trabalho de *criação*. Irrompe-se uma linha de fuga dentro da dinâmica de identificação do cotidiano que abre espaço para toda a reorganização das

1 No entanto, podemos tirar uma conclusão importante a partir disso: teatralidade tem pouco a ver com a natureza do objeto investido – o ator, espaço, objeto ou evento – nem é necessariamente o resultado de uma pretensa ilusão, faz-de-conta ou ficção. Fossem essas condições pré-requisitos da teatralidade, nós estaríamos inaptos para identificar sua presença nos acontecimentos diários/comuns. Mais do que uma propriedade com características analisáveis, teatralidade parece ser um processo que tem mais a ver com um “olhar” que postula e cria um espaço virtual, distinto, que pertence ao outro, por onde a ficção pode emergir. O olhar do espectador criou uma ruptura espacial por onde a ilusão emerge – ilusão cujo veículo o espectador selecionou entre um montante de eventos, comportamentos, corpos físicos, objetos e espaço sem considerar a natureza real ou ficcional do veículo de origem. A teatralidade ocorre sob duas condições: primeiro, pela realocação do *performer* do espaço cotidiano que ele ocupa. Essas ações criam uma ruptura que divide o espaço entre “fora” e “dentro” da teatralidade. Esse espaço é o espaço do outro, é o espaço que define tanto a alteridade quanto a teatralidade.

funções do indivíduo, e cuja resposta está exatamente no que Féral denomina de “*framed theatrical space*”.

A teatralidade de Féral é um olhar, uma maneira de recolocar a si e aos outros (homens, objetos, palavras, sensações) no espaço, e de recolocar o próprio *espaço de encontro* noutro espaço, pela criação do espaço ficcional. A irrupção da teatralidade é um fenômeno que nasce da tentativa do criador de se apropriar desse encontro com a *diferença*, e de re-estabelecer o controle, com maior ou menor efetividade, das intensidades que lhe atravessam em tal momento (em última instância os limites sobre si mesmo como sujeito “essencialmente” ameaçado). Cada desenho ficcional contém o jogo de forças vivenciais dos participantes experimentadas pelo encontro com a alteridade. São respostas que desejam criar um novo campo de atualizações em que os limites entre os participantes já não sejam mais aqueles da vida cotidiana, uma vez que os próprios atravessamentos transgressores desencadeados pelo encontro já transformaram de tal forma os corpos participantes que se torna urgente a criação desse novo plano de atualizações para se organizar minimamente o fluxo de afetações. Por isso cada moldura ficcional será sempre singular. Pois, em cada encontro com a diferença (o outro e seu espaço, segundo Féral) atuam uma série de forças visíveis e invisíveis cuja dinâmica e intensidade de afetação não podem ser definidas, senão pelo próprio encontro e por todos os movimentos daí resultantes.

É no vazio das operações cotidianas, e no vácuo da sua ineficiência para conter e conceber a experiência presente, que a teatralidade se instaura como espaço de criação, que entendemos, à revelia da autora, não como instância metafísica puramente mental, mas como parte de um plano dinâmico que contém os inúmeros fluxos de atualização das memórias e saberes revelados nas linguagens criadoras e seus depoimentos pessoais de múltiplos desenhos, e na imediata virtualização do vivido em incessantes sínteses criativas. E é precisamente por tal perspectiva que o trabalho dramático se problematiza.

Avancemos no entendimento dessa problematização a partir da análise do conceito de performatividade. Enquanto a teatralidade filia-se diretamente à potência efabuladora humana, pois, as dinâmicas de enquadramento ficcional estão ligadas diretamente ao desejo de busca por representações e de construção de narrativas, a performatividade é um campo, de certa forma, anterior de trabalho criativo; uma vez que concerne às forças e efeitos relacionados à *ação* em si. Evidentemente existe ação no processo de teatralidade, mas a performatividade parece privilegiar o jogo com as ações em um campo autônomo à construção de sentidos. Às palavras de Féral;

Se seguirmos nosso primeiro impulso, duas fortes idéias estão no centro da obra performativa: de um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar do real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (como pode fazer Guy Cassier, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Marianne Weems ou a Societas Raffaello Sanzio, de maneiras diversas). Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de

um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento de códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. (FÉRAL, 2008, P. 196)

Eis a natureza específica da performatividade, pela qual se opõe radicalmente à teatralidade: o desejo de não-construção de sentidos, um desejo, talvez, ainda mais radical de ruptura do cotidiano, que promove outras relações no encontro das singularidades. Falemos, aqui, de *desejo*, pois é nesse domínio que a performatividade parece ver melhor ilustrada a ordem de sua dinâmica processual. Se o espaço virtual da teatralidade comporta um plano desejoso de construção de sentidos, o espaço virtual da performatividade é mais veloz, por assim dizer. Sendo mais acelerado, suas partículas se combinam e separam em um tempo distinto daquele do reconhecimento (de idéias, discursos, narrativas, etc.). As atualizações, aqui, escapam (ou, mais provavelmente, *desejam escapar*) da efabulação, traem-se, negam-se numa provocação permanente aos mecanismos de identificação mimética.

O desejo, algo suicida, da performance (e, à reboque, do campo da performatividade) de expor arriscadamente suas operações de construção (os processos de criação em si), de se colocar permanentemente no limite da linguagem para, deste limite, tentar encontrar outras poéticas, projeta um plano de criação sem o qual já não nos parece mais possível pensar as artes da cena contemporânea. Se, de um lado, permanecem eficientes os modelos teóricos alinhados à tradição do teatro dramático, a descoberta da potência efabuladora da ação para além de estruturas narrativas (textuais ou físicas) pré-concebidas provocou uma ampliação do olhar sobre a potência de afetação que o encontro artístico pode proporcionar a partir da qual já não é mais possível recuar.

Por tal dinâmica operacional oposta e complementar, do corpo criador, podemos compreender a diferença entre *teatralidade* (campo de desejo de construção de linguagens narrativas em devir) e *performatividade* (campo de desejo de dissolução e recriação de linguagens narrativas em devir). Nesse contexto altamente dinâmico, a dramaturgia aparece como um trabalho sofisticado de registro-criação e depuração das possíveis linguagens em síntese, que precisa, agora, desenvolver as ferramentas específicas para dar conta da complexidade de tais fenômenos. A disciplina, antes reconhecida somente nos discursos atualizados (os textos, registrados pela palavra escrita, falada, gravada ou enunciada) é forçada a se deslocar, inevitavelmente, também para o campo virtual da possibilidade de construção de linguagens, a abarcá-lo, a se posicionar como fluxo que se reconhece não somente nos sentidos atuais estruturados no texto/produto “final”. Mas, como uma arte que, tanto quanto a arte do corpo que dança/atua, trabalha no devir, nesse campo suspenso em que ocorrem os agenciamentos criadores específicos da teatralidade e da performatividade, pelo qual o atual não é o fim, mas o reinício da construção textual dos corpos-memória em fluxo de afetação.

Trata-se de buscar os possíveis agenciamentos que potencializem o trabalho do corpo que escreve tanto quanto daquele que dança/atua, tarefa que até hoje, nos parece, não

foi investigada pelos dramaturgos com a mesma radicalidade com que os atores e bailarinos buscam suas “escritas” (a personagem, a coreografia, a figura, enfim, ou mesmo o “se colocar diante de/em relação da performance”). Os processos da cena contemporânea arremessaram o dramaturgo no fluxo da criação como corpo depoente não mais em posição de registro e organização dos conteúdos somente, mas de reinvenção de todo estatuto da criação da linguagem como corpo-em-arte tanto quanto os atuadores em seu trabalho. Sua arte está no campo fugidio e dinâmico da performatividade com a mesma potência: não há mais como repousar na palavra, ela torna-se a porta de entrada do fluxo das memórias e saberes.

3 Conclusão

Urge investigar novos caminhos para que o trabalho dramaturgico encontre novos sentidos para sua arbitrariedade, e se reinvente pela totalidade artística do corpo que escreve, em que a consciência para além da razão também dança. A palavra como dança. O corpo como escrita, escritura e escritor, motor de todas as linguagens ditas e por dizer. A criação como espaço em suspensão, “entre”, lugar paradoxal de afirmação e passagem; *locus* pulsante que não pré-existe, mas já deseja: aguarda a própria construção. Eis porque não nos ocorre denominar um trabalho dramaturgico de tal natureza senão como um desafio de criação em nossos tempos: inventar modos para uma *dramaturgia da performatividade*.

i Ela se refere, evidentemente, ao Teatro Dramático.

Referências Bibliográficas

Textos

FÉRAL, Josette. *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*. **Modern Drama**. New York, v. 25, n. 1, p. 170-181. mar. 1982.

_____. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. **Sala Preta, revista de Artes Cênicas**, Edusp. nº8, pp. 191-210. 2008.

RODRIGUES, Eliana. *A Trajetória Dialética da Dança Pós-Moderna*. **Repertório**. Salvador, n. 2, p. 12-17, 1999.2.

Livros

ALLIEZ, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. São Paulo: editora 34, 1996.

-
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes: 2006.
- BIRRINGER, Johannes. *Performance on the edge*. New York: Continuum, 1999.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança Moderna no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CARLSON, Marvin. *Performance a critical introduction*. New York: Routledge, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: editora 34, 2001.
- _____. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. vol. 2. São Paulo: editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. vol 3. São Paulo: editora 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. vol. 4. São Paulo: editora 34, 1997.
- _____. *O que é Filosofia?*. São Paulo: editora 34, 1992.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las Fronteras*. Galerna: Buenos Aires, 2004.
- FEBVRE, Michele. *Dance Contemporaine et Théâtralité*. Paris: Chiron, 1995.
- GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: editora 34, 1996.