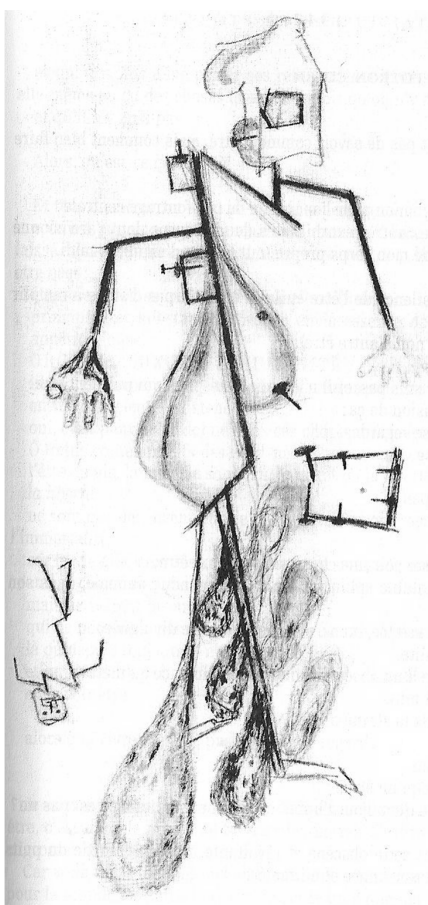


Carla Andréa Silva Lima



Corpo, pulsão e vazio:
uma poética da
corporeidade

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2012

Carla Andréa Silva Lima



Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de pesquisa: Artes Cênicas – Teorias e Práticas

Orientação do Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2012

Lima, Carla Andréa Silva, 1978-
Corpo, pulsão e vazio [manuscrito] : uma poética da corporeidade /
Carla Andréa Silva Lima. – 2013.
269 f. : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de
Belas Artes, 2012.

1. Corpo e mente – Teses. 2. Linguagem corporal (Psicologia) – Teses.
3. Performance (Arte) – Teses. 4. Psicanálise e arte – Teses. 5.
Representação teatral – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **CARLA ANDRÉA SILVA LIMA**
Número de Registro **2008699808**.

Título: **CORPO, PULSAO E VAZIO: uma poética da corporeidade**

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli - Orientador - EBA/UFMG

Profa. Dra. Tatiana da Motta Lima Ramos - Titular - Unirio/RJ

Prof. Dr. Cassiano Sidow Quilici - Titular - Unicamp/SP

Prof. Dr. Paulo Roberto Ceccarelli - Titular - PUC/MG

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil - titular - FALE/UFMG

Belo Horizonte, 07 de Dezembro de 2012

*Para Elga (minha querida mãe),
Erick, Matheus e Mariana*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Fernando Mencarelli pelo acolhimento e orientação da pesquisa, pela paciência e generosidade; por sua interlocução e observações que tornaram possível a evolução desse trabalho na direção desejada.

A Prof. Dra. Tatiana Motta Lima, pelo convite para ministrar uma aula sobre minha pesquisa na UNIRIO e por ter me dado o prazer de compartilhar ideias, anseios, inquietações e pequenas amarrações acerca do fazer. A ela agradeço também a generosidade com que me recebeu em sua companhia sempre generosa, viva e inquieta lembrando-me que a troca artística se faz com um misto de vida, rigor e leveza. Além disso, meu obrigado pela sensibilidade de sua leitura e pelas cuidadosas observações e importantes sugestões no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Paulo Roberto Ceccarelli, pela leitura atenciosa e pelas generosas observações no exame de qualificação apontando questões e sugestões necessárias para o melhor encaminhamento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Ram Mandil pelo intenso aprendizado em suas disciplinas e pela riqueza de suas reflexões sobre corpo e psicanálise que ajudaram a construir o desejo e a coragem para tangenciar essas questões atreladas ao meu percurso como pesquisadora e artista de dança.

Ao Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici, pela generosidade de sempre, pela escuta afetuosa e pelas trocas que continuam a construir um percurso inquieto de pesquisa.

A minha mãe, Elga Rosalva Silva, pela voz, pela confiança, pelo suporte afetivo nos momentos de perda de rumo, pelo suporte material necessário para que essa pesquisa pudesse se efetivar, pela leitura rigorosa da tese e por ver alguma relevância onde só tinha traçados iniciais de uma figura.

Ao meu pai, por me ensinar a positivar a ausência e pelo caminho que acabou por lembrar-me que você estava lá.

A Mariana e Matheus, meus queridos irmãos, pelo constante carinho e suporte e por sabê-los sempre ao meu lado.

Ao Erick, meu amor, pela paciência, pela presença aconchegante e nada invasiva nos

momentos de escrita, pelo apoio nas questões da cotidianidade quando a queda era eminente e necessária, pela escuta atenciosa e pelas conversas de sempre.

A Christiana Quady, pela parceria, por dividir comigo suas inquietudes e urgências que acabaram por construir uma afinidade artística que considero rara e pelas trocas que ajudaram a construir o desejo dessa escrita.

Ao Tarcísio Ramos Homem, pela mão acolhedora que permitiu que as urgências levantadas por essa passagem do corpo em escrita tivessem a possibilidade, através de seu olhar sensível e generoso, de se tornarem processo artístico, refazendo caminhos no corpo que por vezes foram abandonados ou sequer visitados, mas que, no entanto, pediam espaço, pediam "Um quarto para si" – um novo espaço de existência e de surgimento de um escreverdançar... Trabalhar com você foi um presente necessário e precioso para completar esse percurso.

Aos meus parceiros do “Grupo Litura – mapeamentos poéticos do corpo-afeto”, Gui Augusto, Gabriel Zenlon e Elba Rocha pela amizade e por terem se disponibilizado a realizar comigo essa aventura incerta que é a de todo artista. Ao Guilherme agradeço especialmente a tenacidade e confiança com que me apoiou durante todo o processo e por ter acreditado em mim e nesse trabalho, principalmente nos momentos em que a dúvida se instalou com bastante ferocidade.

A Zina e Sávio por toda gentileza e disponibilidade.

A FAPEMIG e ao Programa de Pós-graduação da EBA/UFMG pela concessão da bolsa de estudos para a realização desse trabalho.

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo, mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido...

Maurice Blanchot

RESUMO: *Corpo, pulsão e vazio: por uma poética da corporeidade.*

Esta tese investiga, partindo do estatuto do corpo em psicanálise, os conceitos de corpo-memória em Grotowski e de corpo sem órgãos em Artaud, priorizando, nessa investigação, o corpo como espaço de travessia. Investiga-se a noção de ato teatral articulando esse universo às reflexões psicanalíticas acerca do ato. Ao propor uma reflexão a respeito do estatuto do corpo na práxis desses diferentes pensadores articulando-as ao conceito de pulsão, busca-se investigar também as articulações entre arte e vida, pulsão e representação.

RESUMÉ: *Corps, pulsion et vide: pour une poétique de la corporéité.*

Cette thèse étudie, à partir de le statut du corps en psychanalyse, le notion de corps-mémoire de Grotowski et le corps sans organes de Artaud mettant l'accent sur ce domaine du corps comme traversant. Étudie la notion d'acte théâtral par la réalisation d'une jonction entre ces univers à la réflexion psychanalytique sur l'acte. En proposant une réflexion sur le statut du corps dans la pratique de ces différents penseurs les articuler à la concept de pulsion, vise également à étudier les liens entre l'art et la vie, la pulsion et de la représentation.

ABSTRACT: *Body, drive and empty: for a poetics of embodiment.*

This thesis investigates, leaving the status of the body in psychoanalysis, the concepts of body-memory in Grotowski and Artaud's body without organs, prioritizing, in this investigation, the body as a place of crossing. We seek to investigate the notion of theatrical act articulating this universe to psychoanalytic reflections on the act. To propose a reflection on the status of the body in the practice of these different thinkers articulating them to the concept of drive, we seek to also investigate the connections between art and life, instinct and representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Esquema de Bouasse	41
Figura 2 – Esquema ótico proposto por Lacan	42
Figura 3 - Banda de moebius	49
Figura 4 – Objeto mole, Christiana Quady	195
Figura 5 – Bellmer	198

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I – DA QUESTÃO DO CORPO AO CORPO EM QUESTÃO: CONTEXTOS, INTERFACES, DEFINIÇÕES	
1.1– CORPO, ESSE ESTRANGEIRO	33
1.1.1 Um recorte acerca do estágio do espelho	35
1.1.2 Um modelo óptico para tratar da construção da imagem corporal.....	40
1.2 – DE RESTOS, TRAÇOS E VESTÍGIOS: O ESPELHO (IN)FIEL E O CORPO (IM)PRÓPRIO	46
1.3.1 – E o teatro?.....	51
1.3.2 – O corpo e o estranho: um contato com a opacidade do objeto <i>a</i>	54
1.3.3 – Um último enovelamento	61
CAPÍTULO II – A CENA, O OLHAR E A VIDA	
2.1 – A REPRESENTAÇÃO TEATRAL E A MORTE	68
2.1.1 - A representação como recorte do olhar.....	71
2.1.2 - A inelutável modalidade do visível	79
2.2 – ENTRE A FORMA E O DEVIR: CORPO, LUGAR DE PASSAGEM	86
2.2.1 – Corpo, solidão e carne: a contemporaneidade e a denegação do vazio	100
2.2.2 – Uma dança para tempos desprovidos de corpo	109
2.2.3 – Saber do corpo, saber em fracasso?	118
2.2.4 – Reorganizando os fios soltos: o saber, o corpo, a vida	134
2.3 - POÉTICAS DO CORPO, POÉTICAS DO ESQUECIMENTO	
2.3.1 - O silêncio do exterior: recordar por esquecimento	141
2.3.2 - <i>Lalangue</i> do corpo	148
2.3.3 – Exílio e passividade: a presença como desapareição	154
2.3.4 – Retomando o silêncio e a pulsão de morte	156
CAPÍTULO III – ARTAUD, CORPO E POESIA: LINGUAGEM CONCRETA E POÉTICA DA CORPOREIDADE	
3.1 – O TEATRO, A VIDA E A CRUELDADE	163
3.1.1 – Uma linguagem concreta	168
3.1.2 –O mal-estar e a crueldade	173
3.1.3 – Trabalhar a dura matéria é mover a língua	179
3.2– ARTAUD E A METAFÍSICA DA CARNE	180
3.2.1– Corpo e travessia poética	186
3.2.2– Corpo e linguagem	189
3.2.3 – Artaud e o corpo como caixa de fundo falso	194

CAPÍTULO IV – O CORPO-VIDA E A MEMÓRIA

4.1 - UM BREVE RECORTE DO TEATRO E SUA RELAÇÃO COM A VIDA NO PENSAMENTO DE GROTOWSKI	205
4.2 - A TECELAGEM DA MEMÓRIA	215
4.2.1 – O tempo perdido da memória	217
4.2.2 – O tempo sensível e a ação	221
4.2.3 – A experiência de um tempo in-corporado	224
4.3 – O CORPO-VIDA	226
4.3.1 – O lugar da memória no percurso de Grotowski	233
4.3.2 – O corpo, a memória e a concretude: espaço de uma prece impossível	240
4.3.3 – O ato total e o despertar	245
PALAVRAS FINAIS	250
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	254
ANEXOS	262

APRESENTAÇÃO

Não se pode pensar impunemente.

Clarice Lispector.

“O trabalho (de pesquisa) deve ser assumido no desejo”, afirma Roland Barthes. “Se essa assunção não se dá, o trabalho é moroso, funcional e alienado, movido apenas pela necessidade de prestar um exame, de obter um diploma, de garantir uma promoção na carreira” (BARTHES, 2004, p. 99).

Sabemos do desejo, que o fantasma que o sustenta resta incognoscível. Fantasma que se coloca como última amarração para aquilo que, nuclear na estrutura do sujeito e de seu desejo, se apresentará como concretude inacessível, perdida porque fora, marcada pela alteridade do Outro que nos constitui. Poderíamos, portanto, dizer do movimento do desejo, que ele se sustenta a partir de um furo ou, se quisermos, de um vazio: esse vazio sobre o qual se funda um sujeito e que é a própria potência de seu desejo. Tal como salienta Maria Rita Kehl trata-se de um “vazio vivo, portanto; vazio vibrante” (KEHL, 2009, p. 223). Entretanto, Kehl nos interpela de forma singular ao afirmar que esse vazio – que não se opõe ao vivo nem tampouco à potencialidade de um vir a ser – apresenta-se alheio à experiência contemporânea que, mergulhada no imediatismo e regida pelo “imperativo da felicidade, da predisposição permanente a divertir-se e a gozar” (KEHL, 2009, p. 194), acaba por tomá-lo como um simples nada, tangenciando somente seu caráter mortífero e niilista. Pierre Fédida, ainda sobre o vazio, salienta que ele é fundamental para concebermos o psíquico e que a escuta analítica acontece exatamente nesse, não para preenchê-lo ou substituir o ausente, mas para fundar uma relação com a ausência (FÉDIDA, 2002). Kehl defende por sua vez, apoiada em Freud, que esse espaço de ausência instaura o psiquismo concomitantemente com nossa entrada no Simbólico. Entrada essa que, mediada por um “outro assegurador”, não deixará de marcar um ponto de alteridade que resta enigmático, como restos do Outro que a via discursiva nunca poderá abarcar. É por isso que o desejo sempre nos apresentará sua face enigmática, nos perguntando “Que queres?”. É também por isso que ele faz esbarrar com o intolerável do sem-sentido.

Lacan, a respeito do sujeito e sua relação com o desejo, salienta que “a única coisa da qual o sujeito pode ser culpado é de ter cedido do próprio desejo” (LACAN, 1988

[1960], p. 385). O que se coloca aqui diz respeito, tal como salienta Kehl (2009, p. 58), não a um maior ou menor conhecimento do objeto de desejo, mas a um “compromisso – ou descompromisso – com a condição desejante”. Lacan usa o termo “culpa moral”, ou ainda, “covardia moral” para dizer dessa demissão subjetiva diante de sua condição desejante. O covarde seria aquele que faz de sua palavra uma mera repetição do discurso do Mestre, numa palavra esvaziada de qualquer relação com o saber inconsciente (KEHL, Op. Cit., p. 194). Sabemos dessa palavra vazia que ela acaba por obscurecer a posição inconsciente do sujeito e, concomitantemente, a posição deste em relação a seu desejo. Dessa forma, a covardia, tal como Lacan a constrói, não se manifesta necessariamente pelo desinteresse pelos perigos da vida. Ainda segundo Kehl (Ibidem, p. 194), “um covarde, no sentido lacaniano da palavra, pode bem ser viciado na adrenalina dos esportes radicais”. O covarde, na acepção lacaniana, seria aquele que, ao ceder de seu desejo, “traí sua via” (LACAN, Op. Cit, p. 384).

A via que se apresenta aqui é a da relação entre dança, teatro e psicanálise. Relação essa que carrega fortes laços com o viver, urgências e enigmas da pesquisadora ao longo de quase vinte anos como artista de dança, dos quais o teatro passou a fazer parte nos últimos oito anos.

O interesse na psicanálise se iniciou com minha experiência de analisante e, posteriormente, com a entrada no curso de psicologia. Interesse que foi sendo amadurecido nos estudos e seminários que se seguiram, somados à formação em psicanálise iniciada no Círculo Psicanalítico de Minas Gerais.

Da psicanálise, o que se tornou determinante em minha trajetória de pesquisadora, professora e no meu fazer artístico diz respeito a uma forma singular de pensar o sujeito e sua relação com o saber, assim como a especificidade de sua transmissão. Saber esse que se ancora num tipo particular de experiência, aquela que leva em conta o sujeito do inconsciente e o movimento de seu desejo.

Minha formação de bailarina se iniciou na escola de dança do CEFAR, da Fundação Clóvis Salgado. O primeiro contato com o meu corpo foi o da técnica clássica, eu tinha então 13 anos de idade e me pareceu extremamente estranho o que era necessário suportar de desconforto para manter uma coluna reta. A lembrança que tenho é de estar o tempo todo me olhando de fora, como se esse olhar do outro fosse determinante sobre meu corpo, a me dizer, em meio àquelas retas e curvas que meu corpo ia aprendendo (sempre referendado

pelo espelho da sala e pelo outro tornado espelho), quais eram as diretrizes corretas, a forma certa de sentir, de sorrir, de se mostrar, de se “con-formar”. Somavam-se a isso frases como “Se você olhar no espelho e o que você estiver fazendo estiver feio é porque está errado”, ou então “Se não doer é porque você não está dando o máximo de si”. Um gozo do Outro que parecia endereçar-se a mim como um imperativo a gozar do corpo naqueles moldes, daquela maneira.

Foi o mesmo CEFAR que me deu o primeiro respiro. Respiro este a partir do qual pude construir o meu primeiro esboço de rosto sem ser aquele que vinha do espelho. Este veio com as aulas de dança moderna. Mas o mais importante ali não era a dança moderna, e acredito que não devemos ler esse relato como dança moderna X dança clássica, a reflexão que quero engendrar vai numa outra direção.

O que se delimitou ali foi um encontro que teve como mediador Tarcísio Ramos, meu primeiro professor de dança moderna. Com ele uma transmissão se deu e com ela a presentificação de um saber que se operava em meu corpo. O encontro a que me refiro é aquele que se deu entre mim e aquela coisa pulsante que queria se fazer dança e que até então eu chamava de meu corpo. É que no contato com aqueles movimentos e com a música que soprava, meu corpo parecia pequeno demais para tudo aquilo por vir, era quase sufocante ter que lidar com tanta urgência. Um misto de pressão e furo no peito. Meu corpo gritava por um novo espaço. Alguma coisa se deu e instaurou um novo enovelamento na minha experiência e na minha dança. Um novo enovelamento que era corpo.

Uma relação singular com o saber se deu ali e carreguei ressonâncias dela por todo meu percurso artístico, às vezes negando-a para seguir o “pré-escrito” e me tornar bailarina, outras tantas pedindo ar e descobrindo novos enovelamentos. Alguns professores que nomeio aqui como parceiros de percurso foram fundamentais, – Paulo Baeta, Paulo Babrek, Dudude, Arnaldo Alvarenga, Maura Baiocchi. Foram pessoas que, se por um lado, não me ensinaram, haja vista que “estar na” ou “sofrer a” inquietude não se ensina, se transmite, por outro, permitiram que ela adviesse e, com ela, esse corpo estranhado/*entranhado*. O que se revela aqui é que existe algo da dimensão da experiência, desse padecer que não se escreve, mas se inscreve.

A isso se soma outra inscrição, a da menina dançando no fundo do quintal, aprendendo a fazer do corpo letra, da letra um corpo por vir, da música espaço de carne. Pouco a pouco essa menina fez seu atravessamento na escrita. Às vezes era tão forte que

interferia na escrita, seu fluxo tornava-se outro; a garganta latejava, algo pedia voz. Diante desse atravessamento decidi não ignorar o que ali fazia urgência, pedia corpo e escuta. Assumi as interferências, os rumores, a *lalingua* que ali operava seus efeitos disruptivos.

Se o trabalho de pesquisa deve ser assumido no desejo, uma via se desenha e um vazio se revela, restando ao sujeito assumir sua condição desejante diante daquilo que se apresenta ora como escolha, ora como urgência muda. O desejo que sustenta essa pesquisa tornou-se, pouco a pouco, uma posição a ser assumida frente a determinado contexto de pensamento sobre o corpo que acaba por refletir em nossas práticas nos universos da dança e do teatro. Contexto que muitas vezes se sustenta, a exemplo de nossa contemporaneidade, no discurso da diversidade e uma enorme negação da diferença. O que nos leva a uma planificação de nossos desejos, acostumados a responder à demanda do Outro.

Considero, portanto, que vale a pena refletir, também no campo da arte, sobre as questões apontadas por Alfredo Jerusalinky (2011, p. 9), no que tange ao desvanecimento do sujeito do desejo diante das diferentes promessas de respostas para tudo. Jerusalinsky se pergunta sobre o surgimento de diferentes patologias que se apresentam como sintomas que denunciam um mal-estar diante da exorbitante oferta de respostas que parecem automatizar o sujeito para que ele não tenha que se haver com seu desejo e que consistem em ser um na tentativa de ver restituída a possibilidade de desejar “algo”.

É exatamente para determinado modelo que vem sido proposto para “dar conta” de nosso horizonte de experiências que o autor desfechou suas críticas mais incisivas, denunciando nesse modelo a substituição do saber pela informação; da busca sem garantias pela resposta pronta, já dada de antemão; a singularidade da diferença pela repetição do idêntico; do enigma do passado e de um futuro a serem “re-construídos” infinitamente pela pretensa garantia do presente. “O ideal seria que adaptássemos nossa existência àquilo que com toda propriedade poderia se chamar: *Homus Automaticus*?”, pergunta o autor (Ibidem, p. 9).

Lembro-me de um conversa com uma colega de trabalho, em que estávamos discutindo sobre o grau de ansiedade em que os alunos de teatro chegam às aulas, muitas vezes essa ansiedade se mostra também ou é decorrente de uma voracidade em busca de receitas prontas, diferentes metodologias, informação. Tal ferocidade fazia com que estes não suportassem os tempos dilatados de algumas experiências, tempos em que aparentemente nada acontece. Perguntas como: “Mas o que isso quer dizer?”, “O que eu

faço com isso?” Ou ainda, o que considero mais preocupante: “O que eu devo sentir?”, “O que eu tenho que aprender com isso”, “Como devo fazer?”. As perguntas não parecem uma forma de curiosidade diante do investigado, mas sim uma forma de defesa contra isso que se coloca como outra temporalidade, sustentada por um enigma quando o que está sendo procurado são respostas prontas. Os famosos manuais... Não se trata aqui de demonizar essa procura, mas de refletir sobre ela como um determinado sintoma que vemos na nossa prática artística e que não está separado do nosso viver social.

Trata-se, portanto, de se indagar sobre o solo a partir do qual sustentamos nosso discurso, nosso desejo e fazer artísticos. Desse modo, parece-me necessária uma perspectiva crítica constante em relação ao fazer, a ponto de entendermos em qual fio da meada somos presos nessa teia de prender borboletas, a qual Lacan associa em seu Seminário XXI à rede significante. Trata-se de investir numa escuta que se debruce sobre os interstícios restaurando uma perspectiva crítica e ética.

Sempre me inquietou a forma como os diferentes corpos são recebidos numa sala de trabalho. Qual é o plano de escuta ou de visibilidade que se apresenta como horizonte de investigação? Existe espaço para que esse corpo se construa, se descubra ou se ressignifique num horizonte de experiências que incluam o sujeito nessa tessitura ou este corpo é recebido a trabalho mantendo alijado o sujeito de seu horizonte?

Sabemos com a psicanálise que “o saber da experiência não garante que o sujeito ‘conheça’ o que sua experiência representa” (KEHL, 2001, p. 15). Onde pressupomos que o que se compartilha não está exclusivamente do lado do reconhecimento nem tampouco do entendimento, mas do lado “do que é velado, não entendido, não representado” (COSTA, 2001, p. 25). Ainda segundo Ana Costa:

A experiência não pode ser reduzida exclusivamente à referência a um símbolo abstrato, ou a uma imagem, ela precisa passar pelo corpo em sua relação com o semelhante e com o real [...]. É somente essa natureza mais extensa da experiência que produz um registro que a teoria lacaniana chamou de saber. Como se pode depreender, o saber aqui se diferencia da informação e do conhecimento, na medida em que ele é necessariamente corporal e, por isso, também inconsciente (COSTA, 2001, p. 32-33).

Dessa forma o que se delimitou no horizonte de encontro com a psicanálise foi, por um lado, o embaçar das certezas referentes ao meu fazer de bailarina, e por outro, a abertura de um espaço de reflexão sobre o caráter excessivamente pragmático da formação em teatro e dança.

INTRODUÇÃO

Assim como as agulhas de tricô ao se entrelaçarem umas sobre as outras constroem uma tessitura, a conceituação de corpo, resultante de um modo de olhar, interfere na maneira como damos forma as nossas práticas e investigações artísticas. O modo de olhar emoldura, delimita e faz visível um horizonte de experiências, assim como uma maneira de ouvir o corpo – o do outro e o nosso. Entretanto, é sabido que, nesse processo de dar forma, imprimimos não só os bordados, mas também aquilo que, suprimido, recalcado e/ou silenciado, se revela no movimento mesmo de construção desse *corpus* teórico. Donde deduzimos que o tecido formado é composto não só pelas linhas que se entrelaçam – aquilo que faz parte de nosso horizonte de experiências, de nosso plano de visibilidade –, como também pelos espaços vazios – aquilo que da mesma experiência não conseguimos significar, mas que fica, demarcando um limite, uma impossibilidade, um fora. O que nos faz pressupor que a conceituação de corpo é fruto de uma construção que opera tangenciando os vazios e os recalques de cada prática e dos sujeitos nela envolvidos.

Sabemos de toda construção que ela não se dá separada de um trabalho sobre o vivido, ou seja, sobre a memória e sabemos com a psicanálise que o trabalho da memória é uma urdidura que inclui vazios e que é o entrelaçar linhas sobre vazios, o que permite, no deslizar de uma linha sobre a outra, que o tecido se revele.

A maneira como construímos os nossos corpos interfere no quanto permitimos ao outro construir. Gostaria aqui de tecer uma primeira aproximação deste movimento de construção com o de criação de uma poética da corporeidade. Construção essa que permite que, através de nossas experiências, algo da ordem de uma transmissão possa se dar.

O tecido que se revela nesta escrita foi gestado ao longo de quatro anos, e traz consigo ressonâncias de um percurso anterior, iniciado em minha pesquisa de mestrado. Naquela ocasião analisei o processo de construção dos espetáculos de Pina Bausch, tomando a escritura bauschiana como uma tessitura afetiva que criava uma “nova língua” na língua, através de um enovelamento singular e, ao fazê-lo, redimensionava os conceitos de corpo, afeto e memória. A hipótese era que, no fazer da artista, um novo olhar sobre o corpo se insinuava, através de uma escuta que se dirigia para a singularidade de seus bailarinos. Para mim, o fazer bauschiano demarca uma originalidade que se ancora na singularidade de seu olhar sobre o corpo e na constante interrogação sobre seus enigmas (não separados pela

artista dos enigmas do próprio sujeito), interrogando-se sobre os movimentos de desejo que delimitam caminhos no corpo e dizem, se não do corpo como o conhecemos, de um outro corpo. A escuta da artista estava sim dirigida aos discursos presentes nesses corpos, mas se abria também para as ressonâncias, para a “gagueira” do corpo – seus tremores, seus rastros – para o momento em que algo desse corpo vaza. Como se no seu avesso – esquecido na teia dos discursos de sua funcionalidade e expressividade – o corpo nos lançasse um grito silencioso, ao mesmo tempo ensurdecedor.

Essas questões continuaram a produzir seus efeitos em meu percurso como artista. Como uma pedra jogada no lago aquela pesquisa produziu ressonâncias. Diante “d’Isso” que se abria foi preciso tatear as palavras para encontrá-las de fato, tomá-las em sua materialidade. Concomitantemente a um novo entendimento da palavra, um novo corpo se insinuava. A partir daí, escritura e corpo passaram a caminhar juntos em meu processo artístico.

É importante apresentar o contexto a partir do qual essa pesquisa se estrutura, tendo em vista essa escrita carregar ressonâncias de meu encontro com Bausch. Assim, algumas questões sobre o corpo e sua relação com a linguagem, a memória e o sujeito serão retomadas para que possamos lançá-las adiante.

No percurso de construção da tese algumas direções teóricas se tornaram fundamentais: Freud, Lacan, André Green, Júlia Kristeva, Blanchot, Barthes, Didi-Huberman, Piera Aulagnier, Grotowski e Artaud. O que me proponho aqui é uma reflexão que se sustenta na interface, tangenciando a obra desses pensadores para delimitar o que passei a chamar de experiências de borda referentes ao corpo no espaço da criação.

Embora esse texto seja marcado pela multivocidade é preciso salientar a contribuição diferenciada da psicanálise em sua construção.

Aqui se faz necessário um esclarecimento sobre algumas leituras muito difundidas da psicanálise. Leituras, a meu ver, equivocadas e que terminam por associar à psicanálise determinados jargões que em nada ajudam tanto àqueles que buscam em seu arcabouço teórico um ponto de reflexão para seus estudos, quanto àqueles que nele se apoiam para refutar ou olhar criticamente seu discurso. Pretendo apresentá-las nessa introdução de forma sintética, colocando-as em perspectiva para esclarecimento do percurso a que me proponho.

Vamos por partes.

O primeiro esclarecimento é referente à maneira como o Inconsciente está tomado nessa tese. Referências concretas a um funcionamento do Inconsciente são feitas ao longo do trabalho em frases como “Isso que treme”, “Isso que invade”, etc...

Conforme Luis Alfredo Garcia-Roza:

O inconsciente freudiano não é uma substância espiritual, contrafação da *res cogitans* cartesiana, não é um lugar ou uma coisa. [...] Dizer que uma representação é inconsciente não significa outra coisa senão que ela está submetida a uma sintaxe diferente daquela que caracteriza a consciência. [...] Assim, a cisão produzida na subjetividade pela psicanálise não deve ser entendida como a divisão de uma coisa em dois pedaços, mas como uma cisão de regimes, de formas, de leis. “Obedecer a dois senhores”, como nos diz Freud, é obedecer a leis diferentes, assim como as formações de compromissos são compromissos entre exigências legais diferentes (GARCIA-ROZA, 1997, p. 174).

Dessa forma, tal como salienta Freud em seu artigo *O Inconsciente* é nas lacunas das manifestações conscientes que devemos procurar o caminho do Inconsciente. Dentro dessa perspectiva, o Inconsciente não tem a ver com o profundo, com uma essência escondida nos recônditos do ser como muitos preferem equivocadamente tomá-lo. Trata-se daquilo que está mais à vista, como esclarece Lacan em *O seminário sobre a Carta Roubada* (1957), mas que, ainda assim, não vemos.

Outra leitura comum de se fazer é que o saber psicanalítico, ao conceituar e defender o inconsciente como um saber que não se sabe, estaria abrindo espaço para que o sujeito se exima da responsabilidade de seus atos. (E aqui entra toda uma discussão a respeito da ética em psicanálise, que não cabe abordar aqui). Afinal, “eu não tenho culpa, foi inconsciente”. Entretanto, é importante salientar que o Inconsciente na psicanálise não é adjetivado, ou seja, não é uma qualidade (estar inconsciente como uma oposição a estar consciente). Ao substantivar o Inconsciente, Freud o insere na dinâmica estrutural do aparelho psíquico. Nesse caso, ele é determinante dessa estrutura. Poderíamos dizer que o inconsciente é incognoscível, mas é possível operar com ele, a partir de seus efeitos. Pensar o Inconsciente como estruturante do aparelho psíquico implica dizer que o desconhecido, esse saber que não se sabe, tem maior poder de operação nessa estrutura. Dentro dessa perspectiva, poderíamos dizer que o Inconsciente tem sua vertente de ato, na medida em que o sujeito é agido por ele.

Se o inconsciente não está escondido, mas opera a olhos vistos, se não há qualquer necessidade de ir até os recônditos mais profundos do ser para descobrir o que se esconde,

iluminando o que está escuro fora dos domínios da consciência, o que está em jogo aqui é a escuta desses efeitos, a escuta para Isso que age. Isso implica que, a todo sujeito, é dada a tarefa de se haver com a questão de seu desejo. Desse modo, a psicanálise vem afirmar em última instância, que somos responsáveis por nosso Inconsciente. Ou seja, permanecer ignorantes quanto ao próprio Inconsciente e em larga escala sobre os seus efeitos é um ato de escolha e somos responsáveis por essa escolha. (E essa responsabilidade aqui não tem a ver com culpa, mas com uma implicação do sujeito em relação a seu próprio desejo e discurso).

Problematizar essas questões se faz necessário, pois é essencial o exercício de uma escuta dessas instâncias para que possamos perceber, nessas malhas discursivas, seu momento dogmático e o momento que re-produzimos o discurso, o repetimos à revelia do nosso desejo.

Buscarei aqui tecer um paralelo entre essa questão apontada pela psicanálise e o trabalho com o corpo, interrogando-me sobre escolhas, sobre o que faz moldura para o nosso olhar quando vamos trabalhar nosso corpo e o corpo do outro. Trata-se, no tocante ao trabalho corporal, de evitar a ignorância relativa aos efeitos do Inconsciente no corpo.

Que corpo ou ideia de corpo é essa de que nos ocupamos em nossos trabalhos? O que está em jogo nessas diferentes malhas de apreensão do corpo? Enfim, como artistas de teatro e de dança, com que corpo lidamos?

Estes questionamentos não são novos para aqueles que trabalham com o corpo. Entretanto, acredito na importância de colocar essas perguntas também em sua negativa: De que corpo não se fala? De que corpo ou incidências corporais se foge? De qual corpo não se quer saber?

Trabalhar com essa questão pela via negativa me parece, tendo em vista meu objeto, uma opção mais interessante. Tal proposta não é descabida, principalmente se levarmos em conta que o corpo, assim como os diferentes discursos instituídos sobre ele, traz em seu rastro uma problemática: o que fazer com aquilo que do corpo excede, institui um fora, ultrapassa nossa capacidade de entendimento e de organização?

E sabemos que o que excede, que foge ao domínio das representações, tende a ser ignorado e rechaçado.

Tomemos esses diferentes territórios e permitamo-nos por eles navegar numa certa

errância, adentrando o universo desses pensadores tomando aqui não a obra em sua inteireza, mas determinados delineamentos, construções teóricas a respeito daquilo que nesse projeto se desenha: uma reflexão a respeito do lugar do corpo – seus afetos, seu universo pulsional – e o que a partir dele se constrói – a partitura, a dança, a ação.

Porque aqui interessa, particularmente, o lugar do silêncio, da poesia impossível, presente no corpo, que a linguagem não recobre. No entanto, esse silêncio (que de modo algum faz silêncio), nos incita a uma experiência. Experiência esta que se traduz numa medida muito particular para a prática teatral – a medida mesma do corpo em sua especificidade, rumores, silêncio e potencialidade.

Nas reflexões de Grotowski e Artaud o que nos interessa é a ampliação que estes autores propõem do espaço da investigação teatral como lugar/não-lugar da representação e, conseqüentemente, a problematização do lugar do sujeito e do corpo nessa engrenagem. São investigações pautadas pela radicalidade no tocante ao corpo, ao sujeito, à vida e à criação artística. Destarte, eles ganham importância na pesquisa porque trazem ao centro da discussão a perspectiva do criador. O recorte incidirá sobre dois conceitos fundamentais no universo de criação desses artistas – o de corpo-vida (Grotowski) e o de corpo-sem-órgãos (Artaud).

Desse modo, diferentes práticas, delimitando territórios bastante específicos e distintos, se enovelaram para reflexão de uma questão importante: a do teatro em conjunção/disjunção com a vida. Trata-se da reflexão de um espaço em que a vida subverte o próprio lugar da representação, tal como geralmente o concebemos: como signos dados a ler. E para Artaud o teatro consiste no único lugar capaz de fazer essa operação, tal como uma alquimia. Em seu texto *O Pesa-nervos* ele nos convoca a uma faculdade de pesar o imponderável e, com ela, mover-se no campo do impossível.

É sobre esses pontos que pretendemos nos indagar ao pensar a questão do corpo nessas práticas, delimitando uma zona de opacidade – o invisível, o impossível, o pulsional.

Assim, tais pensadores, ao buscarem o encontro com a vida conceberão o teatro como acontecimento de fronteira, em que a representação, invadida por esse campo afetivo, pulsional, é levada ao limite, ou seja, comunica-se com seu próprio fora. A questão do corpo é colocada por esses autores num novo patamar. Não se trata de trabalhá-lo tecnicamente para a produção de um corpo para a cena. Trata-se de investir numa poética corporal, que caminha par a par com a abertura para novas possibilidades.

Em Grotowski essa realidade corporal nos traz um conhecimento concreto, mas que “não pode ser idêntico ao conhecimento do cientista” (GROTOWSKI, 2007 [1972], p. 202), pois age por sua vez “na interpenetração de consciente e inconsciente” (GROTOWSKI, 2007 [1972], p. 202). O que se busca aqui é uma atitude de confronto e desvelamento com relação ao corpo e seus impulsos vitais. Assim, o espaço do corpo torna-se espaço de contato entre a estrutura e os impulsos vivos. Entre aquilo que já se encontra fixado numa memória e aquilo que invade como um “além da memória” (GROTOWSKI, 2007 [1972], p. 173). Somos convidados ao desconhecido, numa atitude de desvelamento, em busca do que é mais íntimo. Desvelamento que não deixa de ser apresentado como uma aproximação íntima demais.

Uma presença que se faz marcante e vale aqui assinalar, é a de Tatiana Motta Lima e a leitura verticalizada e inquieta que ela faz do texto grotowskiano, em especial as articulações que faz a respeito da evolução de conceitos chave como corpo-vida, organicidade e testemunho no trabalho de Grotowski e de sua relação direta com a prática do artista. Lima nos revela um Grotowski em movimento, herdando todo um pensamento da cultura ocidental e oriental e ressignificando-os a partir da prática e das ressonâncias destes na criação de um ofício e da reflexão sobre ele.

Outra presença importante é a de Cassiano Sydow Quilici e de sua leitura da obra artaudiana, tomando-a como ponto de reflexão para se pensar numa poética que se construa a partir da intimidade com os espaços informes. Para Quilici, o corpo e seu interior, na acepção artaudiana, não se assemelha às conhecidas descrições anatômicas, que podemos visualizar, seu acesso se dá por outras vias. “O que é encontrado nesse corpo não é um território já conhecido e mapeado” (QUILICI, 2004, p. 197). Destarte, a dimensão do corpo se abre para um dentro, sentido aqui como um abismo. Entretanto, esse mergulho no abismo não deve ser confundido com uma queda no nada, visto que “esse espaço interno é ao mesmo tempo abismo sem fundo e fonte de todas as possibilidades de manifestação” (QUILICI, 2004, p. 197). Um vazio-fonte.

Um corpo assim vivido ultrapassa os contornos que normalmente atribuímos ao corpo próprio – relacionado à imagem especular e detentor de uma unidade – assim como não encontra seu pouso identificado ao corpo biológico. Trata-se de um corpo que ao mesmo tempo em que tem consistência é vazado e vaza.

O processo de criação ou percepção desse outro corpo é inseparável de uma

destruição, de uma decomposição. Marcada pela erosão do eu e da imagem corporal, a experiência aqui pautada é sempre marcada pela parcialidade de nossas experiências primeiras.

Circunscrito a esse lugar do corpo, o teatro é sempre aquele por vir. Buscando apossar-se de uma vida que se mantém inacessível ao simbólico, o teatro acaba por fornecer esse espaço anterior à palavra – em que é possível tecer uma outra linguagem –, espaço de uma poesia impossível ancorada no corpo. Desse modo, ao mergulhar no que é mais íntimo, o teatro acaba por abrir-se para um fora, para uma exterioridade desconhecida.

Esse exterior, tal como devemos assinalar, não se opõe ao interior, mas antes, como se pode demonstrar através da figura topológica da Banda de Moëbius, é o próprio interior estendido à sua condição de exterior.

Podemos pensar que, se por um lado, o retorno ao interior, ao íntimo, à subjetividade, delimitaria o sujeito numa espécie de certeza central, por outro lado, a linguagem, exterior ao sujeito que por ela é atravessado acaba por demarcar, a partir desse atravessamento, uma cisão na qual a voz que fala perde sua origem. Esse caminho rumo à subjetividade acaba por demarcar também um exterior. Exterior que pode ser pensado, tal como sinaliza Blanchot, como o encontro com o “neutro”.

Portanto, é na dimensão do “exterior” e, sobretudo do desvanecimento do sujeito, que essa poética se sustenta. No processo em direção a sua intimidade, àquilo que seria o cerne do teatro, esses artistas acabam por demarcar um ponto exterior a esse, um ponto em que a própria realidade teatral identificada como representação se vê tragada para uma dimensão de borda.

Dessa maneira, esse exterior que invade a cena teatral quando ela caminha para uma intimidade pode ser pensado dentro do que Lacan denominaria de *extimidade*. A *extimidade*, segundo Lacan, funde exterioridade e interioridade, o que está fora e o que o sujeito não reconhece como o seu mais íntimo.

A partir dessa noção de exterior em continuidade ao interior desejamos pensar nessa tese o cruzamento entre teatro, corpo e vida. Desse modo, o teatro constitui-se como passagem.

E aqui uma outra articulação com a psicanálise se faz através de um conceito que

servirá de litoral para essas duas práticas: o conceito de pulsão e o que ele acarreta, ou seja, a possibilidade de pensar o trabalho do ator tendo em vista o corpo pulsional.

Sobre o litoral, Lacan assinala que ele separa hemisférios distintos, heterogêneos, não complementares. “O litoral é o que coloca um domínio inteiro como fazendo a um outro, se assim o quiserem, uma fronteira. Mas justamente por não terem nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca” (LACAN, 1978 [1971], p. 22), escreve Lacan.

Usarei alguns textos de Freud, nos quais ele funda o conceito de pulsão, especialmente *A pulsão e suas vicissitudes*, *Além do princípio do prazer* e *A negativa* e de Lacan como *Os Escritos*, *Outros escritos* e *Seminários I, IV, XI, XXII e XXIII*.

Sobre a pulsão, Freud afirma que ela é um dos conceitos que se situa na fronteira entre o psíquico e o somático, e Garcia-Roza acrescenta: “Situada aquém do inconsciente e do recalque, ela escapa à trama da linguagem e da representação, marcando o limite do discurso conceitual” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 11).

Tais pontos ajudarão a definir um campo de investigação no qual pretendemos circunscrever o corpo pulsional e redimensionar a relação corpo/memória. Ao propor uma reflexão a respeito do estatuto do corpo na *práxis* desses diferentes pensadores articulando-as ao corpo pulsional, busco investigar também, com base nos pressupostos teóricos aqui descritos, as articulações entre arte e vida, pulsão e representação, pois, ao tomar a direção da vida, da poesia impossível e do corpo, tais pensadores inauguram um novo caminho, caminho esse que demanda uma nova direção para se pensar o corpo nessas práticas. Não aquele que toma o corpo como biológico em busca de uma pretensa totalidade entre corpo e mente, posto que aqui levamos a sério a advertência de Garcia-Roza: “E para os adeptos das simplificações, é bom advertir que o corpo não é o biológico, isto é, que ele não é propriedade exclusiva da biologia. Corpo biológico é um produto da biologia e não a essência do corpo. A menos que se confunda biologia com metafísica” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 13).

Talvez seja essa a proposição primeira dessa pesquisa: o convite para uma reflexão outra do corpo, nem a que toma o corpo como pura fisicalidade e nem aquela que o toma sob a égide da pura intensidade.

Se concordarmos que o campo do ator é o campo do afeto, das lembranças que se fazem carne, podemos pensar que a construção da ação será marcada pela fugacidade, a surgir e desmanchar-se no corpo ao visitar trilhamentos afetivos, marcados pela parcialidade

das pulsões. Dessa maneira, a presença do ator se confunde com sua ausência, a partir do momento que não há mais um eu que dirige, mas um ele sem rosto que conduz. O espaço do corpo torna-se espaço de conflito pulsional. Torna-se, por assim dizer, espaço para uma poética do impossível.

Diante dessa poética do impossível, dessa concretude como esvaziamento no qual uma travessia de faz uma questão se delineia: Poderíamos pensar concretude corporal que não se restrinja à fisicalidade? Pensar um Real¹ do corpo que não seja sinônimo de físico?

No primeiro capítulo dessa tese intitulado *Da questão do corpo ao corpo em questão: contextos, interfaces e definições*, delimito os pontos e principais questionamentos que tangenciam o estatuto do corpo na psicanálise articulando-o a esfera de uma poética da corporeidade. A démarche adotada é aquela que parte de uma explicitação de alguns fundamentos epistemológicos do empreendimento psicanalítico, no que tange a constituição do sujeito no campo do Outro com especial atenção a construção da ideia de si como corpo² via imagem especular.

No capítulo dois, intitulado *A cena, o olhar e a vida* abordo, apoiada pelo texto de Barthes *Brecht, Diderot e Eisenstein*, desenvolvo a ideia da representação teatral como aquilo que opera um recorte de um olhar. Recorte esse que acaba por prescrever um modo de textura. Problematicando o lugar da representação como um recorte identificado à lei do sentido, pretende-se indagar como determinadas práticas artísticas – aqui as de Artaud e Grotowski – buscam um lugar de subversão do lugar da representação teatral à procura de uma nova poética da cena. Nova poética que implicará, na obra desses artistas, numa reformulação da visão de corpo e redimensionará o trabalho do ator ao colocá-lo como figura central na busca dessa nova *poiesis*. Pensando o lugar do olhar como determinante na cena e no recorte que ela opera, buscamos analisar a visibilidade, tangenciando nesse movimento o momento em que o visível só se faz possível a partir de uma perda: a da própria visão se ela está identificada com o que se vê. Nessa dimensão do visível em que um atravessamento se dá embaçando as fronteiras, impedindo a objetivação do que se vê, pretendemos iniciar uma reflexão sobre a cena, seus vazios, seus pontos de tangência, seu silêncio. A partir daí abre-se espaço aqui para pensar uma poética da corporeidade na cena

¹ O real, tal como Lacan o concebe não é o equivalente da realidade. Trata-se daquilo que escapa, daquilo que é estritamente impensável. Este conceito vem subverter a psicanálise, a partir do momento em que instaura a dimensão do impossível como condição do sujeito, ponto de partida e limite para a psicanálise.

² Tal expressão se apoia, tal como sinaliza Ram Mandil (2008, p. 1), na apresentação de Lacan em seu *Seminário livro 23: o sinthoma*, da noção de ego como a ideia que alguém tem de si como corpo.

contemporânea para além da representação. Entretanto é importante ressaltar que esse além da representação não tem a ver com uma negação desta (o não-sentido ainda opera referendado pela lei do sentido), mas com seu ultrapassar. Dessa forma não se trata aqui de defender a cena teatral somente como palco de intensidades, mas como algo que instala uma dinâmica outra. É a análise dessa dinâmica que me proponho no decorrer do capítulo, buscando articular o texto de Barthes às reflexões de Artaud e Grotowski concernentes ao lugar da representação no teatro.

Na obra de Grotowski, meu recorte incide sobre suas reflexões acerca do lugar do espectador e de suas proposições no sentido de tirar o espectador de um lugar passivo e, por conseguinte, tirar a cena teatral dessa posição fechada, como um quadro pronto dado à contemplação ou à crítica do espectador. É na dinâmica que se estabelece entre espetáculo/espectador, ator/espectador, teatro/ritual, arte/vida que Grotowski vai se debruçar de diferentes formas, durante todo seu percurso. Nesse ponto uma reflexão sobre as noções de “participação” e “testemunho” no percurso de Grotowski tornam-se essenciais, haja vista que essas noções subvertem a visão de cena como quadro final dado a ver, inserindo em sua dinâmica a esfera do trabalho do ator sobre si como potencialidade para o engendramento de uma poética em que a dimensão do corpo, da ação e do ato sustentem a tessitura da cena.

Já no terceiro capítulo intitulado *Artaud, corpo e poesia: linguagem concreta e poética da corporeidade*, pretende-se a partir da obra artaudiana e o conceito de corpo-sem-órgãos, propor uma reflexão sobre a relação do teatro como espaço em que se opera a construção do corpo a partir do advento de uma nova linguagem. Artaud foi um crítico contumaz da representação teatral. Pensando a proposta de Artaud como aquela que busca essa vida crua, anterior ao nascimento – que é apontado pelo artista como para sempre roubada – e o teatro como espaço de busca dessa crueza originária o que se pretende aqui é uma verticalização dos conceitos trabalhados até então para delimitação da concretude corporal como espaço de trabalho sobre o afeto e de como a busca dessa materialidade se dá no trabalho da ação.

No quarto capítulo *Teatro, vida e memória*, pretende-se, tomando como base a ideia de corpo-vida apresentada por Grotowski, realizar uma investigação a respeito da relação da memória no processo criativo do ator debruçando sobre o modo como o ator se apropria desse movimento de construção que é próprio da memória para erigir sua poética. Delimitando a obra proustiana e alguns textos de Freud e Kristeva a respeito da memória e

sua relação com o sensível, buscou-se tecer aproximações com o percurso grotowskiano em espacial sobre sua experiência com Ciéslak em *O Príncipe Constante*.

CAPÍTULO I
DAS QUESTÕES DO CORPO AO CORPO EM QUESTÃO:
CONEXTOS, INTERFACES, DEFINIÇÕES

Diário de bordo – 22.01.2008

O início do costurar...

Começo pelas margens... Margens aqui tomadas como fios soltos, fragmentos de uma escrita por vir. Fragmentos, esboços de movimento, linhas, traçados iniciais de uma figura. Construo no meu corpo uma linha e com ela duas figuras ensaiam uma aparição: a menina e a caixa. Seus contornos frágeis aparecem, como devem ser os de toda figura. Essencial é que não as fechemos em imagens, que as deixemos, um contorno no branco da folha, a sensação primeira de uma busca no corpo... Assim permanecem permeáveis às metamorfoses dos encontros.

Compraz-me que essa menina – que no seu quase desaparecimento cintila uma forma – dance, e que seu corpo apesar de portar limites, escritas e enovelamentos, não se fecha nunca. É que não quero, nesse esforço inicial de escrita, me lembrar das diferentes maneiras em que um corpo se fecha, se forma, se conforma ao mundo e ao Outro. E não quero lembrar que a tendência de trancar-se precipitadamente numa forma é particularmente prenhe nos corpos que dançam. Desde pequena queria ser bailarina, e muito cedo aprendeu a portar/ cortar gestos: ser feminina, leve, suave, flexível ... Não, essa figura que se insinua de forma evanescente não sou eu, eu a inventei, como inventamos formas que acabam por nos habitar de maneira tão intensa,

entranhando em ossos e tecidos, que não sabemos mais quem é o autor da história. Eu ou aquela que ao inventar me inventou de novo?... De outra forma... Aqui uma metamorfose já se deu... Descobrir o que está em jogo em dançar é por demais forte e ela sentia que escrever sobre isso era abrir a caixa de Pandora, “pré-sentia-se” o desastre. A menina e a caixa... O desastre... Ouvir o escuro, escutar com os ouvidos da pele, dos ossos, das articulações. Mergulhar no fundo de uma claridade tão ofuscante que ao cegar faz ver. Pois ver se faz no entremeio da cegueira.

Aprendo com Maurice Blanchot (1990) que a eminência do desastre tem algo a ver com a queda, a queda de um astro... Uma queda que é um salto ou um apelo para que o salto se faça – salto sem garantias.

Sabemos dessa menina que ela vivia em busca de estrelas cadentes que pudessem tornar reais os desejos. Vivia em busca de palavras que pudessem roçar o corpo. Queria mapear o movimento do desejo, rasurar corpos ou ao menos tatear que coisa era aquela a latejar em seu corpo e que, tal qual a personagem G.H de Clarice Lispector, já estava a acreditar que latejar era ser uma pessoa³.

3 “Perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer com o que se for achando? As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? Ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? Ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. É? Também, também”. (LISPECTOR, 1998, p. 13-14).

Pressentia a queda, o chamado do corpo. Esse chamado, como voz longínqua, fazia ruído, causava interferência, criava dobras, circunvoluções, incertezas e inquietava o olhar... Obliterava as certezas em torno das quais sustentava seu corpo. Tornava opaco e oblíquo onde só havia reta. Essas interferências, algo de fora que grita dentro, faziam com que sua dança, ou pelo menos todo esse saber sobre o corpo que sustentava sua dança, se mostrasse frágil demais para dar suporte àquele fundo pulsante. Dançar tornava-se, pouco a pouco, uma experiência desconcertante. Um corte se deu... O saber sobre o corpo que dança não era mais capaz de sustentar o seu corpo. O corpo gritava, pedia transformações... Precisava encontrar seus espaços, seus pontos de perda. Seu desenho, que não era nem aquele do espelho e nem aquele que o Outro⁴ lhe espelhava. É que o desenho do corpo de cada um é demasiadamente singular, e isso era a beleza e o risco... O risco e a beleza eram o desastre...

4 O Outro, na teoria lacaniana, diz respeito à dimensão simbólica que está na origem da divisão do sujeito.

1.1 – O CORPO, ESSE ESTRANGEIRO...



Saber que não se escreve para o outro, [...], saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente aí onde você não está – é o começo da escritura.

Roland Barthes

Sem palavras não poderíamos dançar, então era como seguir um poema. [...] Hijikata literalmente escrevia dança. Ele ficava surpreso com as similaridades entre o processo criativo dos escritores e o seu.

Mark Holborn

Blanchot, em seu livro *A escritura do desastre*, constrói, pouco a pouco, numa escrita fragmentária e sem centro, esta figura por vir, o desastre. O texto vai se formando por camadas em torno de um centro vazio. A cada retorno ao tema o autor, num deslizamento incansável, vai desfolhando a noção de desastre articulando-o à literatura, à psicanálise (representados pelas construções de Winnicott e Serge Leclaire) e à filosofia (na qual ele tece relações com o pensamento de Levinas sobre a alteridade, o Outro).

Convém reforçar que a partir desses diferentes deslizamentos e superposições, a noção de desastre vai ganhando densidade, conservando, ao mesmo tempo, certo caráter esquivo e incerto. Dessa forma, a construção desse conceito se faz numa espécie de errância, circunscrevendo um território e ao mesmo tempo demonstrando a incapacidade de abarcá-lo por inteiro. Algo central, na estrutura desse texto, resta vazia.

Poderíamos pensar, juntamente com Blanchot, que escrever (no que eu incluo também o dançar), é ignorar esse centro vazio que nos constitui, mas que, no entanto, sofremos os seus efeitos. Efeitos daquilo que “ex-iste”: o fora, dirá Blanchot: “o

inalcançável do pensamento”. Numa dessas passagens-fragmentos, ele afirma: “O desastre é o desconhecido, o nome desconhecido que, dentro do próprio pensamento, se dá ao que nos dissuade de ser pensado, separando-nos pela proximidade” (BLANCHOT, 1990, p. 13). O autor ainda se pergunta se não seria o desastre “afirmação da singularidade do extremo”.

Outro ponto que o autor associará ao desastre é o desalojamento do eu decorrente desse fora, disso que, inalcançável, se precipita sobre o sujeito. Sobre esse fora é importante que sigamos com cuidado a proposta de Blanchot para compreendê-la em sua amplitude: trata-se de um fora interior ao Homem, que lhe é estranho/entranho⁵...

O Outro do desastre é aquele que não posso alcançar e que escapa. Estrangeiro esse eu-outro que me escapa e me convoca “fora de mim”, me roça a pele, causa rumor em seu silêncio estrangeiro, fala uma língua que não entendo e que, no entanto, é próxima. Rumor estrangeiro que encontra pouso em cada tecido do corpo inquietando-o com a estranheza da língua – uma língua “jamais escrita, mas sempre a prescrever”. Como se ao pé da orelha esse “sem rosto” – o mesmo que conduz a mão que escreve – nos soprasse palavras sem sentido, mas que, ao fazerem do corpo eco, o colocassem a balançar, a fazer da carne caminho/descaminho...

E nesse momento uma expressão precisa ser colocada em trabalho. Trata-se da diferença que se insinua entre fazer eco no corpo e fazer do corpo eco, o que pressupõe uma travessia muito particular em direção a esse fora, que viemos associando a algo que se precipita no corpo como um chamado na forma de uma queda. Resta esclarecer de que chamado se trata, posto que o que dele resulta é a queda – uma queda do corpo no corpo.

Penso então nesse corpo a perder sua ancoragem imaginária, colocado em causa por esse acontecimento/atravessamento do fora. Do atravessamento, podemos dizer que ele acaba por desacomodar resíduos há muito esquecidos, no silêncio do corpo. Desacomodação que é contato, no corpo, com um fundo sem forma em que algo se precipita. Precipita-se como corpo estranho. Algo que acaba por colocar-nos desnudos, não a nudez do

5 Lembremo-nos de como Freud joga com a ambivalência do termo *heimilich* para pensar seu conceito de *Unheimlich*: “Em geral, somos lembrados que a palavra *heimilich* não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora de vista [...] *Heimilich* é, pois, uma palavra cujo significado se desenvolve em direção a uma ambivalência, até que finalmente se confunde com o seu oposto, *unheimilich*”. In: FREUD, Sigmund. ESB. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 242-243. Dessa forma, o conceito do estranho sinaliza a possibilidade de pensarmos que a verdadeira alteridade vem daquilo que nos é mais familiar, embaralhando a divisão entre diferença e identidade, entre próximo e distante, entre eu e outro.

desvelamento, mas a nudez do que permanece descoberto, sempre presente apesar de ausente.

1.1.1 – Um recorte acerca do estádio do espelho

É necessário certo grau de cegueira para poder enxergar determinadas coisas. É essa talvez a marca do artista. Qualquer homem pode saber mais do que ele e raciocinar com segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa.

Clarice Lispector.

Pensemos então nessa queda que se insinua em nosso horizonte de reflexão, queda que põe o corpo em estado de perda. Tal queda é ocasionada por um atravessamento do fora – desse corpo estrangeiro – que acaba por colocar em xeque, em ponto de perda, nossas ideias arraigadas acerca do corpo. Entretanto a criação de uma ideia de corpo não é feita sem consequências. Isso se levarmos em conta, apoiados pela reflexão psicanalítica, que a apropriação do corpo se dá pela via da imagem e não está desvinculada do Outro. Desse modo devemos admitir que a ideia de si como um corpo é tributária do olhar daquele que nos deu vida psíquica. Esse processo, entretanto, tem uma série de especificidades que merece aqui um olhar mais cuidadoso e demorado.

Começemos com uma reflexão em torno do célebre conto *O espelho* de Guimarães Rosa em que o protagonista nos leva a ponderar o estatuto da imagem na nossa experiência cotidiana. O texto começa com a personagem nos alertando que o que será apresentado em sua narrativa não é da ordem da aventura, mas da experiência. Pergunta então ao leitor, aquele “que sabe e estuda”, se ele tem ideia do que seja na verdade um espelho. Não no campo da física e da ótica, mas no domínio do transcendente.

Na visão da personagem, a experiência do espelho tangencia algo que é fundado num desconhecimento de si, ou em suas palavras, é fundada na “ponta de um mistério”. Onde afirma: “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 1988 [1962], p. 65).

Isso posto, a personagem nos desafia a fixarmos no concreto advertindo-nos que é de “fenômenos sutis que estamos tratando”. Começa então uma série de divagações acerca do

espelho, se perguntando sobre a fidedignidade da imagem refletida assim como do plano de visibilidade que o espelho recorta. Sobre esse plano de visibilidade, interroga sobre os “índices do misterioso” que a imagem denega. Diz: “Se nunca atentou nisso, é porque vivemos de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas [...]” (Ibidem, p. 65).

O debate continua com argumentos a esse suposto interlocutor incrédulo – que acredita, por exemplo, ser possível, a um só tempo, ver o rosto e sua reflexão no espelho. Mas tal simultaneidade é impossível, alerta o protagonista, haja vista que o “tempo é o mago de todas as traições...” (Ibidem, p. 66).

Somos alertados para a “viciação” de origem da qual padecem nossos próprios olhos, “defeitos com que cresceram e a que se afizeram mais e mais” (Ibidem, p. 66), como a nos indagar sobre o horizonte de visibilidade que nos funda e que faz com que vejamos o que podemos ou queremos ver, ou melhor, faz com que todo um horizonte de experiências e de leitura do mundo se dê sob o crivo de um *topos fantasmático*. Tomemos um pequeno fragmento do texto:

Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tactear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Subsistem, porém, outras pechas, e mais graves. Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então? (ROSA, 1988 [1962], p. 66).

A construção de Guimarães Rosa, mesmo feita de desvios e mergulhada na opacidade do campo do visível, é certa. Associa, pouco a pouco, espelho, olhar, imagem e mundo externo. Denuncia que a imagem é retificada, alinhada, corrigida, sofrendo reajustes através do exterior. Essa imagem retificadora, construída sobre a postura dos volumes externos, constitui, porém, sob o olhar do artista, uma precária visão. O artista aponta que algo dessa experiência especular acaba por nos conduzir ao surpreendente, ao inquietante, àquilo que a lógica não alcança. Afinal, sinaliza o autor, “são para ter medo, os espelhos” (Ibidem, p. 66).

E aqui um parêntese se faz necessário antes de prosseguirmos com o conto de Guimarães a fim de enriquecer e situar melhor nosso campo de análise e articulações. Refiro-me ao texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*, de Jacques Lacan.

A articulação com esse texto nos interessa por permitir a reflexão da imagem frisando nesta sua relação com a problemática do corpo. A experiência do espelho tem um caráter primordial na teoria psicanalítica, isso se a entendermos, mais do que como uma fase do desenvolvimento da criança, como um modelo que atravessa toda a vida do sujeito, representando a relação libidinal essencial com a imagem corporal. Questão que, como vimos, caminha muito próxima do texto de Guimarães Rosa, uma vez que podemos associar a “viciação” de origem de nosso olhar a esse universo de investimento libidinal⁶ que mapeia nosso corpo interferindo em nosso horizonte perceptivo assim como na maneira em que percebemos nosso rosto refletido no espelho, ou seja, como nos percebemos.

Dessa forma afirmamos, juntamente com Vladimir Safatle (2006), que a importância do estágio do espelho se mostra quando debruçamos nossa atenção para “a articulação entre corporeidade, ipseidade e competência cognitiva que ele instaura” (SAFATLE, 2006, p. 76). Na visão de Safatle, tal articulação se coloca como o desdobramento necessário para compreendermos a afirmação lacaniana de que o eu (como sujeito de conhecimento) é a imagem do corpo próprio (Ibidem, p. 76).

Continuemos com Safatle:

Insistir que corporeidade e ipseidade devem ser articuladas conjuntamente equivale primeiramente afirmar que corpo não é um objeto físico-químico apto a ser submetido ao sistema fechado e mecânico de relações causais próprias de objetos *partes extra partes* [...]. O corpo é a perspectiva privilegiada pela qual eu apreendo os objetos do mundo, o que Lacan lembrava ao falar que a imagem do corpo era ‘solo do mundo visível’. E como perspectiva, ele não pode ser totalmente objeto. Não há distância entre sujeito e corpo, pois o corpo sempre existe comigo. Ou seja, articular corporeidade e ipseidade significa assumir não só a subjetividade do corpo, mas também a corporeidade da subjetividade, com todas as consequências epistêmicas que tal assunção possa ter (2006, p. 76, grifo do autor).

Para Lacan, a corporeidade é fundamentalmente uma experiência vinculada à imagem do corpo o que pressupõe que a ideia de si como um corpo será feita a partir da identificação do eu com sua imagem.

⁶ Refiro-me aqui aos primeiros investimentos afetivos e libidinais que a mãe faz no corpo do *infans*, demarcando zonas, trilhamentos afetivos, ou seja, mapeando o corpo deste, privilegiando determinadas zonas e criando em outras inibições, ou ainda pontos cegos. Tomei a liberdade de associar esse processo a um processo de recorte do corpo (em função da afirmativa psicanalítica de que o corpo é constituído a partir do recorte do olhar do Outro) que afeta nossa forma de percebê-lo assim como de nos apropriarmos dele no processo criativo.

Em seu texto *O Estádio do espelho como formador da função do eu*, Lacan atribuiu à imagem um papel fundador na formação do eu e na matriz simbólica do sujeito, definindo a identificação, sob essa perspectiva, como “a transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem” (LACAN, 1998 [1949], p. 97). O autor parte de um fato da psicologia comparada: o bebê, por volta dos seis meses, reage com júbilo diante da percepção de sua imagem refletida no espelho:

A assunção jubilatória de sua imagem especular, por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote de homem nesse estágio de *infans*, parecer-nos-á, pois, manifestar, em sua situação exemplar, a matriz simbólica na qual o Eu (je) se precipita, em uma forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (LACAN, 1998 [1949], p. 97).

Essa imagem surpreende o lactante, pois ele se vê esculpido em uma forma, uma *Gestalt*, uma imagem antecipatória de uma integridade corporal em que ele não possui naquele momento.

Continuemos com Lacan:

Pois a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa, numa miragem, a maturação de sua potência só lhe é dada como *Gestalt*, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte do que constituída, mas em que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a congela e numa simetria que a inverte, em oposição à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la (LACAN, 1998 [1949], p. 98).

Tendo como base o exposto, faz necessário frisar que organizamos nosso corpo numa imagem, precipitamos-lhe uma forma externa, marcada pelo olhar do Outro primordial da função materna. Forma essa que terá o caráter de ser invertida, trazendo organização e contorno, a partir do olhar do Outro, ao turbilhão de forças dissonantes que habita o corpo do *infans*.

Vale a pena aprofundar nessa vertente *gestáltica* da imagem. Convém examinar, juntamente com Safatle (2006, p. 78), que, para Lacan, a imagem não é uma “representação passiva que teria apenas a função de informação de um dado ao qual ela se assemelha”, mas uma *Gestalt*, uma forma que tem sua *pregnância*⁷. Sabemos que a *Gestalt* em jogo no estágio do espelho é a forma do corpo. Forma essa que possibilita, segundo Safatle, um

⁷ Cf. Jacques Alain Miller, 2009, p. 16.

princípio global de organização:

De um lado, a imagem fornece aquilo que a percepção não pode nos dar, ou seja, uma apreensão global dos objetos. [...] de outro, esse princípio não diz respeito apenas à apreensão imaginativa de objetos particulares, pois a imagem, ao configurar objetos simultâneos no espaço, organiza o campo do visível, ou melhor, organiza o visível como campo. Ela organiza o espaço no qual um objeto pode aparecer (SAFATLE, 2006, p. 78).

Interessante pensar então que é também a partir de um campo de visibilidade dado pelo Outro, em decorrência do qual a imagem corporal se organiza como uma *Gestalt*, que o corpo se constitui como uma forma, uma imago na qual o *infans* se reconhece e da qual se apropria no mesmo momento que inaugura uma “identidade”.

Assim, a imagem corporal torna-se um aspecto fundamental em nossa construção identitária. Frisemos mais uma vez, que essa construção identitária é marcada pelo olhar do Outro.

Em função disso, tal como salienta Paulo Roberto Ceccarelli (1997, p. 2) devemos pensar essa noção de identidade de forma dinâmica dependente que é dos processos identificatórios. Podemos pensar com ele que “por falta de identidade, o ser humano é ‘condenado’ à identificação” (Ibidem, p. 2).

Seguindo ainda com Ceccarelli, postulamos que a identidade é decorrente de processos inconscientes de identificação que o eu desconhece e que, no entanto, o constitui e se “traduz pelo fantasma de uma síntese pontual que o sujeito é obrigado a fazer quando ele diz ‘eu’” (Ibidem, p. 2). Dessa forma Ceccarelli assinala que a identidade se estabelece num movimento ao mesmo tempo particular e paradoxal que se repetirá continuamente, posto que repousa sobre uma linha imaginária demarcada pelos fantasmas que permitem ao sujeito resolver o paradoxo entre aquilo que o assemelha e aquilo que o distingue.

Vimos que a síntese sobre a qual erigimos um “eu” é também a que vai permitir-nos construir um corpo. De forma que poderíamos pensar que também o corpo se erige a partir de um desconhecimento fundamental em relação ao que o anima e habita.

Num primeiro momento o *infans*, com seu corpo fragmentário (*corp's morcelé*), se antecipa numa unidade a partir da imagem do outro, ou seja, da imagem do corpo próprio encontrada no espelho, na qual ele vai se alienar virtualmente. A imagem aparece em posição transcendente e unificadora, pois antecipa uma unidade corporal onde reina a parcialidade das pulsões. “Da mesma forma como a imagem do cubo é *Gestalt* que fornece

uma totalidade ideal que a percepção imediata do cubo não pode fornecer” (SAFATLE, 2006, p. 78), a ideia/imagem de si como corpo “seria esta *Gestalt* que fornece ao sujeito uma totalidade ideal que ele não tem a sua disposição por meio da percepção de si” (Ibidem, p. 78).

Isto porque o eu se constitui, primeiramente, numa relação de exterioridade, mais especificamente a partir de uma identificação do *infans* a uma imagem que lhe é exterior e que não coincide com o que ele experimenta como um corpo fragmentado. Desse modo, o estágio do espelho, ao mesmo tempo em que possibilita uma primeira “matriz simbólica onde o eu [je] se precipita em sua forma primordial” (LACAN, 1998 [1949], p. 97), assinala o desconhecimento e a alienação deste.

Podemos dizer, portanto, que nesta identificação há uma falácia, posto que o *infans* identifica-se com algo que ele não é, mas que ele acredita ser: o que o espelho, ou melhor, o que o olhar do Outro lhe reflete.

Garcia-Roza (1984, p. 215), comentando Lacan, diz que:

O narcisismo não é, portanto, estritamente falando, uma relação com o si mesmo senão através de um outro com o qual o indivíduo se identifica e no qual se aliena. A identificação é a assunção de uma imagem que, ao mesmo tempo em que se constitui um esboço de eu, marca também a perda de si mesmo, a primeira de uma série de alienações: ao procurar a si mesmo, o que o indivíduo encontra é a imagem do outro.

1.1.2 – Um modelo óptico para tratar da constituição da imagem corporal

Tomando a intervenção desse Outro na construção da imagem corporal e a que consequências ela nos leva, podemos, com base no exposto até então, dizer que a ideia de si como um corpo é sustentada pela relação que o indivíduo estabelece com a imagem. Imagem que unifica aquilo que se encontra fragmentado.

Recorro ao esquema ótico proposto por Lacan por acreditar que ele nos ajudará a compreender melhor como se dá a apreensão unificada do corpo como uma forma e sua relação com a construção da identidade do sujeito. Lacan nos apresenta um esquema ótico, referido ao experimento do físico Henri Bouasse, formado por um espelho côncavo, um vaso, flores e linhas.

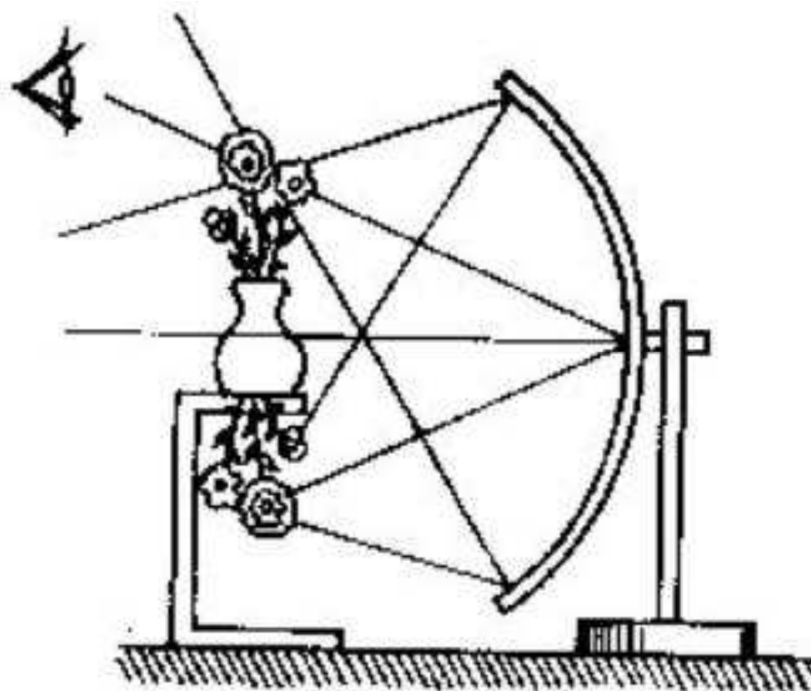


Figura 4- Esquema de Bouasse

Nesse esquema vemos, através do reflexo produzido pelo espelho côncavo, a imagem de uma flor dentro de um vaso, sendo que, em sua origem, flor e vaso estão separados e situados em lugares distintos. Alguém cujo olho estivesse convenientemente situado num cone formado pela intersecção de duas retas que partem dos limites superiores e inferiores do espelho côncavo e que se cruzam no lugar que vemos formar a imagem, e se situado a certa distância desse conjunto formado pelo objeto e a imagem, acabaria por ver não o conjunto separadamente, mas a imagem real, ou seja, as flores dentro do vaso.

Tal como salienta Lasnik (2004), percebe-se, com base nesse esquema, que o sujeito do olhar não pode ser o *infans*, aqui metaforizado pelo vaso com flores. Para que o *infans* possa ver a si próprio, Lacan propõe algumas modificações nesse esquema inicial, introduzindo nesse esquema o espelho plano e é este que permitirá então ilustrar o estágio do espelho a que viemos nos referindo.

Será através desse esquema que o psicanalista irá encontrar um modo de apresentar a maneira como se dá a apropriação do corpo como forma, que parte da experiência original do corpo fragmentado, e transpõe-se, num outro campo, como imagem unificada.

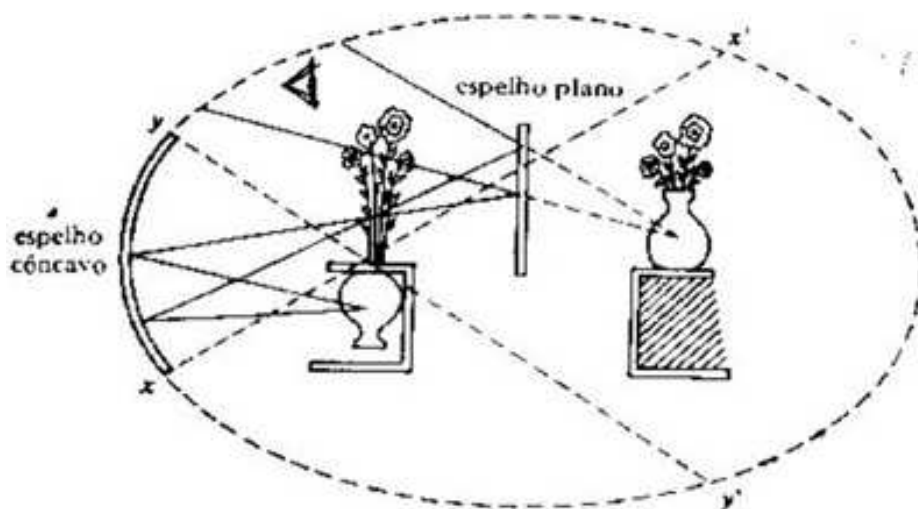


Figura 5 – Esquema ótico proposto por Lacan

Segundo Musso Greco, o espelho plano reflete a imagem virtual, uma imagem inteira, acabada ou ideal, “desde que o sujeito esteja no ponto perfeito para encontrá-la” (2011, p. 7).

Ainda conforme Greco, o esquema apontado por Lacan demonstra o mecanismo que utilizamos para imaginar que possuímos algo como uma identidade coerente. Vemos que o espaço virtual por trás do espelho plano é onde o sujeito imagina que o seu “eu” existe como unidade. Esse espaço virtual contém também o olho do sujeito, mostrando que na relação do Imaginário com o Real tudo depende da situação do sujeito, seu lugar no mundo simbólico, ou seja, depende daquilo que faz recorte para o seu olhar.

Entretanto, tal como sinaliza Lacan, esta transposição nunca será integral, posto que teremos como resultante, dessa operação, um resto não-especularizável. Existe algo do corpo que permanece como resto e, portanto, inacessível à apreensão por parte do sujeito via imagem. Segundo Ram Mandil:

A imagem do corpo próprio sempre guardará uma instabilidade, considerando que sua constituição implica sempre a produção de um resto não especularizável, um excedente que não encontra representação no campo da imagem unificada, deixando aí a marca de sua não inscrição. A este excedente Lacan dará o estatuto de um objeto, marcado pela estranheza já assinalada por Freud em seu estudo sobre o *Unheimlich*, e pelas alterações que produz ao nível da imagem, como o fato de não ser orientado, de não ser especularizável, e que ele nomeia como “objeto a” (2008, p. 2).

De onde podemos, ainda com a ajuda de Mandil, frisar três campos delimitados e diferenciados na hipótese lacaniana. Primeiramente o “campo constituído pelo corpo da ‘desordem dos pequenos (a)’, a dimensão propriamente dita do ‘autoerotismo’, onde não há, nem mesmo, a ideia de ‘si mesmo’” (2008, p. 2). Como segundo campo aquele do corpo como uma imagem refletida que se constitui defronte o espelho – um corpo “como efeito da superposição da imagem de uma superfície e de seu orifício (o vaso) circundando o objeto (a) (as flores)” (MANDIL, 2008, p.2). Mandil frisar que nesse campo se constituirá uma montagem, posto que nele reúnem-se “os diferentes objetos constituintes desse corpo – ‘os pedaços do corpo original’ e a imagem de superfície e orifício que os recobre” (Ibidem, p. 2). Vale ressaltar que a imagem (a imagem real do vaso) e o objeto sobre o qual ela se superpõe (as flores) não são de mesma natureza. Por fim, Mandil nos apresenta o terceiro campo como aquele em que se projeta por detrás do espelho plano, transposto para um campo virtual, que Lacan chama de cena, o do corpo imaginário que será suporte da “ideia de si como corpo”. “É nesta passagem que o objeto (a), pelo seu caráter não especular, não orientado, deixa sua marca no corpo imaginário como resto da operação de transposição, ou ainda, como extraído da cena onde se constitui esse corpo como imagem, uma imagem enquadrada pelo Outro” (MANDIL, 2008, p.2).

A partir dessa construção podemos pensar, inspirados por Rimbaud (1871)⁸, que “o eu é um outro”; e se levarmos em conta que o “eu” desconhece a função de sua imagem como alienação ao outro, ou ao desejo do Outro, podemos afirmar que o eu é o lugar do desconhecimento *d’Isso* que o atravessa.

Se, tal como assinala Safatle, os objetos parciais são objetos que o “sujeito deve perder a fim de desenvolver processos de autorreferência mediante a formação do eu”, (2006, p. 205) supomos, analogamente, que a experiência de um corpo marcado pela desordem dos pequenos “a”, um *corps morcelé*, também deve ser “perdido” a fim de que a constituição de um corpo, ou melhor, da ideia de si como corpo possa advir.

⁸ In: <http://poenocine.blogspot.com.br/2010/03/carta-do-vidente-arthur-rimbaud.html>. Disponível em 30.10.2012.

Eis o trecho: “Porque Eu é um outro. Se o cobre se descobre clarim, não há aí nada de culpa sua. Isso é evidente para mim: assisto à eclosão do meu pensamento: vejo-a, escuto-a: lanço um movimento com o arco: a sinfonia vai abalando as profundezas, ou salta de repente para a cena”. No original: “Car je est un autre. Si le cuivre s’éveille clairon, il n’y a rien de sa faute. Cela m’est évident: j’assiste à l’éclosion de ma pensée: je la regarde, je l’écoute: je lance un coup d’archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d’un bond sur la scène”.

Vimos como o “eu”, enquanto imagem especular do corpo próprio, é inicialmente o resultado de uma sucessão de cortes que incidem sobre um gênero de corpo pulsional pré-especular caracterizado como uma montagem inconsistente de objetos *a* como os seios, os excrementos, o olhar, a voz, ou seja, um corpo fragmentado (*corps morcelé*). Estamos aqui no nível do autoerotismo marcado de uma ponta a outra pela “falta de si”⁹.

Diante disso, minha hipótese é que há, entre a imagem corporal e o corpo pulsional pré-especular, um abismo tal qual o existente entre o eu e o sujeito.

⁹ Cf. Mandil, 2008, p.2.

Diário de bordo – 21 de fevereiro de 2009**Do corpo pego em delírio...**

Ela do corpo pouco sabe. Conhece o descontrole, e através dele a escuta. Do corpo o que muitas vezes ficou foi o descontrole. Ou a ânsia por ele em meio a um mar de classificações, de *modus operandis*, de “ses” e “porquês”. Do corpo sempre soube muito pouco. Às vezes quase nada. Entretanto, assim como o quadro em Lacan (1979), sabe que ele abre portas. E que essas portas enlaçam dentro e fora. Porta pela qual uma travessia se faz: abertura para esse outro que é o eu, para esse eu que é o outro, para esse corpo que, tendo, lhe escapa e é escape, para esse corpo que o outro tem, para esse outro que lhe habita o corpo... Toques, sensações, palavras encarnadas, cheiro, vontade de mar, desejo de colo, mãe, pai, múltiplos traçados que constroem caminhos no corpo. O Outro corpo. Aquele que desconhece e que às vezes a visita em sonho, a visita em dança: quando o corpo pega delírio...

1.2. DE RESTOS, TRAÇOS E VESTÍGIOS: O ESPELHO (IN)FIEL E O CORPO (IM)PRÓPRIO

Pensemos no abismo, no descontrole, nesse corpo pego em delírio de dança... Retomemos então o anseio que nos orientou até agora, o de tentar esclarecer algo desse desastre, dessa queda de algo no corpo que, ocasionada por um atravessamento, acaba por colocar o próprio corpo em xeque.

Vimos antes que é através de uma imagem invertida, à qual nos alienamos imaginária e simbolicamente, que construímos nosso corpo próprio. Vimos também que essa operação implica a produção de um resto não-especularizável, um excedente que deixa na imagem corporal um traço de sua não inscrição.

Camille Demoulié (2011, p. 2) afirma que, para o homem, o corpo não é algo evidente, não é um dado imediato da consciência. “O que a fenomenologia chamou de ‘corpo próprio’ é uma criação cultural e não um dado primeiro” (Ibidem, p. 2). Para o autor construímos, mais ou menos seguindo a ordem dos outros, o que chamamos de nosso corpo, de forma que poderíamos pensar que “nada é mais impróprio que o nosso pretense ‘corpo próprio’” (Ibidem, p. 2).

Pensemos então nesse espelho (in)fiel que recorta e dá ao corpo sua forma e seu espaço de visibilidade e reconhecimento. Tomemos os diferentes mapas corporais recortados por nosso entendimento com os quais nos direcionamos a uma sala de trabalho para atuar ou dançar. Pensemos esses mapas constituindo um plano de visibilidade a partir do qual o corpo se faz realidade cognoscível para nós e que ele é dado pelo Outro. Dessa forma não seria absurdo dizer que a maneira como percebemos, nomeamos ou categorizamos as sensações e percepções de nosso corpo, é atravessada e recortada pelo Outro.

Entretanto, é esse mesmo recorte que funda no corpo seus pontos cegos, pontos que nunca visitamos porque estão fora do nosso campo de visibilidade, fora do campo através do qual “re-cortamos” o corpo. Pontos que de tão “dentro” do corpo, de tão nucleares, acabam exilados no seu fora.

Hubert Godard – bailarino, rolfista e pesquisador do movimento – se pergunta, em entrevista publicada na *Revue Internationale de Psycanalyse* intitulada *Le geste manquant*,

sobre esses pontos cegos, esses lugares que o corpo não visita. O pesquisador, num diálogo rico com a psicanálise, se debruça sobre a questão da gênese do gesto, desde a postura (gesto primeiro de resposta à gravidade e à separação do outro) até o movimento. Para Godard, a “esfera do gesto” deve ser pensada em todo seu alcance simbólico e significante não se restringindo a questões puramente funcionais. Nas palavras de Godard: “No lugar de pensar o corpo como uma funcionalidade, eu o penso como um universo simbólico de gestos. É esse universo simbólico que vai explicar e forçar a anatomia, e não o inverso”¹⁰ (GODARD, 1994, p. 63-75). Propõe que pensemos numa “gestosfera”, termo que ele funda em diálogo com o conceito labaniano de “cinesfera” ou, de forma mais precisa, com o conceito de “dinamosfera”.

Sabemos da cinesfera que ela é a esfera pessoal de movimento marcada por uma medida geométrica do espaço ao redor do corpo dentro da qual podemos ler e organizar os mais diferentes movimentos. Para Godard, a “cinesfera” serve para nos indicar os deslocamentos espaciais nas suas mais variadas direções, mas não diz nada sobre a dinâmica das forças em jogo para criar o gesto. Já a dinamosfera se debruça exatamente sobre essa esfera dinâmica que nos ajudaria a inferir sobre a organização dinâmica de uma pessoa na sua relação com o espaço.

Godard busca se apoiar no conceito de dinamosfera para criar sua ideia de “gestosfera”, propondo uma ampliação deste que acabará por traçar uma importante diferença entre eles. A “gestosfera” permite perguntar sobre os gestos fundadores que nos constituem. São gestos que têm um alcance significativo em relação ao outro. Dessa forma, dirá Godard, é “bem evidente que é pelo intermédio do outro que uma situação se categoriza como gesto, que é pelo retorno exteroceptivo que se faz a unificação do corpo, que se constitui a imagem do corpo ou o eu exteroceptivo, tal qual fala Lacan”¹¹ (Ibidem, p. 63-75). São esses gestos fundadores que, vindos do Outro, organizarão o corpo como imagem unificada.

Sobre os gestos fundadores que organizam nossa “gestosfera”, Godard sinaliza ainda que eles são muito primários e que se constituem numa relação de objeto: o ser carregado

¹⁰ No original: “Au lieu de penser le corps comme une fonctionnalité, je le pense comme un univers symbolique de gestes. C’est cet univers symbolique qui va expliquer et forcer l’anatomie, et non l’inverse” (GODARD, 1994, p. 63-75).

¹¹ No original: “Il est bien évident que c’est par l’intermédiaire de l’entourage qu’une situation se catégorise comme geste, que c’est par le retour extéroceptif que se fait l’unification du corps, que se constituent l’image du corps ou le moi extéroceptif, tel qu’en parlait Lacan” (GODARD, 1994, p. 63-75).

pela mãe, a procura ou recusa do seio, o expulsar ou reter algo de si... Enfim, toda uma esfera gestual que nos primeiros anos de vida se organizam na relação com a mãe.

É tendo como base a ideia de “gestosfera” que Godard forjará seus “pontos cegos”, lugares silenciosos no corpo. Há sempre um “*geste manquant*”, um lugar que não visitamos, pois somos sujeitos a atravessamentos que não são passíveis de ser situados em nossa imagem corporal. São gestos que restam silenciosos, num buraco negro perceptivo, mas que continuam a gerar efeitos no/e sobre o corpo.

Dos pontos cegos podemos dizer que não os visitamos porque estão fora do campo de visibilidade forjado pela imagem através da qual construímos nosso corpo. Defendemos a ideia de que esses pontos estariam restritos a um “fora” do corpo exatamente por serem nucleares a esse.

Sabemos dos objetos parciais que eles são marcados por essa estrutura de borda, são marcados por certo espaço de entrelaçamento entre o corpo do sujeito e o corpo do Outro. Espaço de limite e de torção. “Isso permitirá a Lacan afirmar que tais objetos são objetos que ‘podem ser cedidos (*cessibles*)’ ao Outro” (SAFATLE, 2006, p. 208). O seio faz parte do corpo da mãe, mas a criança o toma como seu podendo ser cedido para a mãe.

Pensemos então nesse corpo pulsional pré-especular, corpo marcado pela desordem dos “a”. Segundo Lacan:

a relação da criança com a mama é mais primitiva do que o aparecimento da placenta, o que nos permite dizer que é homóloga à sua relação com a placenta. Do mesmo modo que a placenta forma uma unidade com a criança, há, juntos, a criança e a mama. A mama é como que aplicada, implantada na mãe. É isso que lhe permite funcionar estruturalmente no nível do a, que se define como algo de que a criança é separada de maneira interna à esfera de sua própria existência (LACAN, 2005 [1963c], p.256)¹².

Dessa forma, podemos ver aqui um primeiro desenho de um corpo pulsional organizado em torno dos orifícios pulsionais, que se configuram também como espaços de borda, de abertura e fechamento do corpo na relação com o Outro.

Garcia-Roza nos dá uma pista interessante ao abordar, com Freud, a primeira diferenciação entre prazer e desprazer que acarretará uma diferenciação entre interno e externo, neste caso já nos estágios iniciais do princípio do prazer. Entretanto, essa separação

¹² Outra opção de tradução presente no livro de Safatle sobre o mesmo trecho: “É porque o a é algo de que a criança se separou de uma maneira, de certa forma, interna à esfera de sua própria existência, que ele é claramente o pequeno a” (LACAN *apud* SAFATLE, 2006, p. 205).

interno/externo é muito peculiar. Nos estágios iniciais o que a criança faz é introjetar tudo aquilo que é prazeroso, tomando como parte de seu corpo, e expulsar tudo o que é desprazeroso como externo a si. Num primeiro momento o seio da mãe faz parte do corpo desse bebê, e uma dor de estômago é fora do corpo, que invade e incomoda.

Entretanto, é importante salientar que aqui temos uma diferenciação que só é possível porque o princípio do prazer já começa a vigorar e a organizar, mesmo que precariamente, uma experiência de corpo, haja vista que aqui ainda não podemos falar de uma ideia de si como corpo, já que essa só se estabelecerá no estágio do espelho.

Lacan propõe então que pensemos essas primeiras relações objetais que se fazem nas bordas do Outro (nesse caso o outro materno), bordas que estabelecem uma zona de confusão entre corpo da criança e corpo da mãe. O autor sublinhará a topologia de borda própria ao objeto *a* (objetos que, no corpo, definem-se por estarem, de alguma forma, fora do corpo), já que ele marca o espaço de quiasma entre sujeito e Outro, entre dentro e fora¹³.

A banda de Moebius é uma das figuras da topologia que Lacan recorre para dar conta do caráter extimo do objeto *a*, e que penso ser também trazer em seu bojo o caráter extimo do corpo. Curiosamente e coincidentemente esta é a mesma figura usada por Rudolf Von Laban para simbolizar o corpo em seu sistema de notação.

Da Banda de Moebius é importante frisar que ela se caracteriza por ser uma borda não de duas superfícies, mas de uma superfície apenas, superfície em que, a partir de um corte que opera uma torção, interior e exterior se encontram em continuidade.

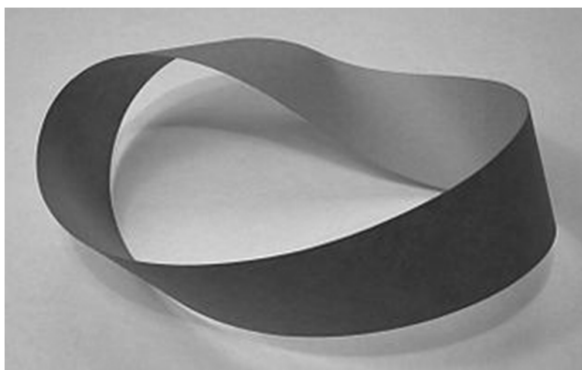


Figura 6 - Banda de moebius

¹³ Cf. Safatle (2006, p. 207).

Ressalto que o termo extimidade, tal como salienta Jacques Alain-Miller, se constrói sobre o de *intimidade* não sendo simplesmente seu oposto. Tomemos Miller: “Não é o seu contrário, porque o extimo é precisamente o íntimo, inclusive o mais íntimo. [...] Esta palavra indica sem embargo, que o mais íntimo está no exterior, que é como um corpo estranho” (MILLER, 2004, p. 14)¹⁴. A psicanálise nos abre, portanto, para essa característica dos objetos pulsionais, o de serem objetos estranhos e entranhos ao corpo. De forma que poderíamos nos interrogar se o corpo também não carrega esse caráter extimo.

E dentro dessa perspectiva poderíamos pensar a afirmação de Ana Costa de que nosso corpo se apoia nas bordas: “O corpo, nesse sentido – o corpo todo – ele não tem apoio na forma como o percebemos, ele tem apoio nas bordas. É pelas bordas que nos sustentamos corporalmente” (COSTA, 2001, p. 40) e é nessa tentativa de construir uma borda que nosso corpo funciona pulsionalmente.

Segundo Maria Rita Kehl,

o que passa pelo corpo, na relação entre duas pessoas, é a constituição dos objetos pulsionais onde o corpo faz borda, abertura para o contato com o outro; é onde o corpo se abre que a pulsão circula, não no circuito fechado dos limites do eu/imagem, mas no circuito que se estabelece entre o sujeito e o Outro – primordialmente – e entre o sujeito e os outros. Se a pulsão circula onde há furo, do mesmo modo o saber se transmite onde há falha (KEHL, 2001, p. 14).

Defendo que é a partir desse lugar extimo que podemos construir um saber sobre o corpo que não se constitua nos limites do eu e da imagem corporal. Saber que se faz a partir da circulação pulsional que se dá entre os corpos.

Retomemos então o conto *O Espelho* de Guimarães Rosa a fim de continuarmos nosso percurso. É sobre os pontos cegos inexistentes na imagem, configurado por esse espelho (in)fiel em relação à coisa que ele reflete, e sobre os restos que daí se precipitam, que a personagem se debruça. Suspeitando instintivamente tanto do espelho quanto da imagem que o mesmo constrói, evitava olhar para ele nas horas mortas da noite. O risco era o de se ver perdido entre coisas que, não refletidas no espelho, contudo o habitam na

14 No original: “El término *extimidad* se costruye sobre *intimidad*. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo mais íntimo. [...]. Esta palabra indica, sin embargo, que lo mais íntimo esta en el exterior, que es como um corpo extraño” (MILLER, 2004, p. 14).

invisibilidade.

Tem-los, desde menino, por instintiva suspeita. [...] diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? — jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro? (ROSA, 1988 [1962], p. 67).

E aqui interessa manter sempre em paralelo a relação espelho-imagem-corpo. Perguntemo-nos sobre as questões que habitam o corpo em sua invisibilidade. Aqui cabe inserirmos a questão de algumas práticas contemporâneas de atuação e suas reflexões acerca da corporeidade.

1.3.1. E o teatro?

Não é estranha ao teatro a temática da construção de um corpo para a cena. Muitas são, tal como salienta Cassiano Sydow Quilici, as pedagogias que propõem ao ator a busca de um corpo diferenciado para cena, um corpo extra cotidiano. Esta proposta se sustenta na reconstrução do corpo cotidiano em busca de uma “presença” cênica em que se espera “uma espécie de eficácia comunicativa que é anterior, do ponto de vista lógico, ao ato de interpretar um papel ou comunicar uma história” (QUILICI, 2006, p. 1).

Presença que, sob esse viés, é conquistada através de práticas que buscam uma determinada qualidade energética ou intensidade que pretende “seduzir” o espectador e afetá-lo por vias sensoriais e não necessariamente pelo entendimento.

Segundo Quilici: “A discussão da ‘presença’ tem um lugar importante na problematização do teatro como ‘representação’. Identificada a uma dimensão ‘pré-expressiva’, ela pode ser trabalhada independentemente das convenções teatrais que constroem um mundo ficcional”. (2006, p.1).

Dessa forma, a partitura dinâmica e intensiva a ser buscada pelo ator não estaria atrelada *a priori* à construção de um personagem o que a levaria a se distanciar da ideia de tomar o trabalho corporal puramente em sua dimensão de signo dado a decifração e leitura do espectador. Levando isso em conta podemos inferir que tal proposta alarga as

perspectivas da reconstrução do corpo nas artes cênicas para além da codificação. Tal como salienta Quilici, aposta-se num ‘teatro das energias’ (Lyotard), que opera no limite ténue entre ficção e acontecimento (2006, p.1).

Em Artaud, por sua vez, vemos a reconstrução do corpo associada à ideia de reconstrução do homem, de forma que nessa engrenagem, é o próprio si desse trabalho sobre si que é colocado em questão.

Traçando um paralelo com Artaud podemos afirmar que esse homem do cotidiano se encaixa em sua imagem de homem-carcaça. Para o artista o homem-carcaça se apresenta enclausurado em certos estados corporais (no que poderíamos acrescentar: em certos padrões de movimento, de configuração de sensações e de leitura das mesmas) e a função do teatro seria a de encontrar meios de transformação dessa moldura-carcaça em modos de existência um pouco mais permeáveis às desestabilizações.

Quilici enfatizará a diferença dessa proposta artaudiana de reconstrução do corpo em relação a outras propostas que pensam essa reconstrução atrelada a construção de uma técnica de produção de um corpo para a cena afirmando que no caso da proposta de Artaud: “Trata-se de investir numa poética de reconstrução do homem, a partir da abertura para outras possibilidades de ser” (Ibidem, p. 2).

Pensando que o corpo cotidiano se constituiria a partir da recusa de experiências que ameacem suas representações de identidade conferindo a ele certa estabilidade, Quilici propõe um movimento de recuo em direção à nossa “obscuridade”, ou na minha aceção, aos nossos pontos cegos, afirmando que: “Aquilo que foge ao domínio das representações, que emerge nas lacunas e fissuras do simbólico, que flutua numa região de incertezas, tende a ser ignorado ou esquecido” (Ibidem, p.2).

Dessa forma concordamos com Quilici que a compreensão dessa espécie de “recalque” que atua sobre o corpo, principalmente sobre as moções pulsionais que o habitam, sobre esse invisível que age e no qual o eu não se reconhece, exige que abordemos o processo incessante pelo qual nos asseguramos do corpo sem ter que nos haver com o que do corpo não se segura, posto que escapa das malhas do simbólico e da construção imaginária. Parafraseando Quilici: O corpo cotidiano torna-se assim o lugar do esquecimento.

Parece-me que o esquecimento de que sofre o corpo cotidiano pode ser estendido ao processo de constituição do corpo *per se*. Vimos que no estádio do espelho se dá uma

mudança no sujeito a partir do momento que ele assume para si uma imagem. Não qualquer tipo de imagem, mas uma *Gestalt*, uma forma que tem sua pregnância.

Nasio (1995, p. 21) propõe uma leitura dessa questão da pregnância da imagem afirmando que ela é o efeito produzido quando uma forma imaginária provoca o prazer de nos ajustarmos a ela. Sabemos que nessa forma, que nos é dada pelo espelho, incide o olhar do Outro, representado aqui como “o olhar dos pais”. Onde Nasio (p. 21) constrói sua hipótese: a de que depois da descoberta sedutora da imagem especular de si, as imagens das sensações internas – marcada pela parcialidade das pulsões – serão totalmente esquecidas e se tornarão para sempre inconscientes.

Entretanto sabemos que a significação produzida a partir da imagem especular, longe de ser estável, é vacilante. Pensado por esse viés, o corpo se constitui como uma realidade instável. Mantém-se uma relação tumultuada entre o invisível que nos constitui e o plano de visibilidade que nos permite reconhecermo-nos como um corpo.

Dumoulié propõe pensarmos o trabalho de construção do corpo como um *tripalium*, uma tortura, uma crueldade imposta ao corpo para dar-lhe forma, para fazê-lo entrar no mundo da cultura:

A necessidade e crueldade desse trabalho explicam-se pelo desmembramento primeiro do corpo, pelo fantasma do corpo despedaçado, que precede a construção do corpo próprio. Essa espécie de dilaceração, de diasparagmos originário, o que faz com que sejamos todos Dionysios ou Osiris lembrados. (2011, p. 3).

De forma inversa podemos pensar que o corpo está sempre sujeito a partir-se em pedaços pelo atravessamento desse fora, ou seja, daquilo que o constitui de forma mais primária. Desse modo fica a questão: como buscar esse lugar esquecido se só podemos ir buscá-lo através do nosso corpo que, como vimos, foi construído a partir de um lugar fantasmático, alienado ao outro?

Quilici propõe então a arte como espaço possível para o “retorno do recalcado” ou ainda como um espaço de investigação em que se delineia a possibilidade de sustentarmos uma abertura para aquilo que nos ultrapassa ao mesmo tempo em que nos constitui. Pois, se por um lado o nosso corpo próprio se sustenta a partir de um desconhecimento, por outro sabemos que essas bordas pulsionais construídas na relação com o Outro, conferindo-o consistência, também configuram no corpo um espaço de abertura. De modo que afirmamos

juntamente com Quilici que: “Por mais que tentemos nos agarrar ao corpo, atribuindo-lhe uma suposta solidez, ele sempre nos trai, nos tira o chão de sob os pés” (2004, p. 50)

Nessa suposta solidez não há solidez nenhuma, posto que o que sustenta esse corpo é esse objeto perdido, objeto *a*. O risco dessa experiência artística que se configura como uma experiência-limite é o de, nesse atravessamento que desestabiliza os contornos da figura, acabarmos por nos deparar com aquilo que, residual, marcado como traço, como um resto de si, nos interpela em seu núcleo de ausência.

E sabemos desse movimento que ele se faz ou na solidão de um estrangeirar-se, ou desacomodando restos esquecidos, reduzidos à sua dimensão de silêncio e de perda. Solidão essencial que, diferente do isolamento complacente do individualismo é risco de ser atravessado por uma voz anônima. Como a menina bailarina, que parece controlar cada parte de seu corpo – treinada no domínio do movimento e sobre o que fazer para que ele se torne fonte de expressão – e que, no entanto, é atravessada por algo desse corpo que a olha de um ponto cego, colocando-a na mais profunda passividade, padecendo sem cessar de algo que, não estando ali, desfaz limites, costuras e enovelamentos há muito tempo solidificados embaçando fronteiras.

O que nos arrebatava, afirma-se numa presença estranha, somos “cegados”. No encontro com essa presença estranha padecemos de uma cegueira que é ainda visão, visão que “já não é possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna”. (BLANCHOT, 2011, p. 24).

1.3.2. O corpo e o estranho: um contato com a opacidade do objeto “a”

Voltemos ao conto. É uma experiência de inquietante estranheza que a personagem experimenta ao se deparar com uma presença estranha: sua imagem no espelho.

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (ROSA, 1988 [1962], p. 67).

Fortes ressonâncias são constatadas entre tal experiência e o relato de Freud no escrito *O Estranho*. Ele relata uma aventura quando, em uma viagem de trem, deparou-se com um estranho na cabine em que estava. A porta espelhada anexa a seu compartimento de viagem abriu-se com um solavanco e Freud vira então entrar um “senhor de idade, de roupão e boné de viagem” (FREUD, 1925, p. 265). Sigamos com Freud: “Presumi que ao deixar o toalete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado em meu compartimento por engano” (Ibidem, p. 265). Apenas quando ia se levantar, para avisar a esse homem de aparência francamente desagradável que ele entrara no compartimento errado, Freud se dá conta de que “o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com sua aparência” (Ibidem, p. 265).

Freud, assim como o protagonista do conto de Guimarães Rosa, se estranha no espelho. O psicanalista se pergunta se o desagrado que essa experiência provoca não carrega consigo vestígios da “reação arcaica que sente o ‘duplo’ como algo estranho”. (Ibidem, p. 265). O duplo é inicialmente, na pluma de Freud, uma garantia narcísica, mas torna-se posteriormente um inquietante “anunciador da morte” (Ibidem, p. 252). Ou melhor, o encontro com o “duplo” convoca a imagem corporal, constitutiva do sujeito, que é ao mesmo tempo narcísica e mortífera, pois reinsere de maneira insidiosa o encontro com o Real, remetendo ao que não é visível, pois é exatamente o que falta à imagem, ao mesmo tempo em que a sustenta. A imagem dá notícias do que nela se encontra fora. O que nos surpreende como estranho toca esses resíduos não-especularizáveis.

Nas palavras de Tânia Rivera (2007, p. 318): “Entre o que fica oculto e o que aparece e é posto em evidência, para aludir à definição de Shelling, o Estranho inaugura uma visibilidade opaca, ou melhor, uma alternância constitutiva do olhar – e do sujeito”.

Estranhando a si mesmo no espelho, a personagem do conto de Rosa começa um processo de descascamento, a procurar-se – “ao eu por detrás de mim”, posto que diante do espelho, o narrador percebe que só havia buscado até então a confirmação de seus contornos, de seus modelos afetivos e subjetivos: “Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto [...]. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão” (ROSA, 1988 [1962], p. 68).

Podemos afirmar com Juan-David Nazio que é próprio do eu não perceber indistintamente uma imagem qualquer, mas selecionar apenas aquelas em que se reconhece. “É por essa razão que ver – não olhar, ver – é sinônimo de prever, de imaginar o que se espera; ver é sempre esperar aquilo que se vai ver; não há surpresa no ver, porque se trata de algo que se relaciona com o reconhecimento” (1995, p. 30-31). Articulando a fala de Nazio ao relato da personagem, pensamos que essa acaba por denunciar o caráter enganador da imagem a partir do momento que ela trabalha para a manutenção de um modelo preexistente, de uma organização que acaba por negar o que a ela escapa, ou seja, os resíduos dessa carne informe que nos constitui.

Ao protagonista restava “eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara*, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa — a minha vera forma. Tinha de haver um jeito”. (ROSA, 1988 [1962], p. 68). O procedimento da personagem, para encontrar-se, é ir descascando pouco a pouco as várias máscaras, suspendendo os vários componentes que se interpenetram para compor o “disfarce do rosto externo”, deixando-as cair uma por uma, “desde as mais rudimentares”, passando pela anulação dos elementos hereditários até às “ideias e sugestões alheias”. Tem início, então, um processo que remete ao que Lacan chama de travessia do fantasma, ou seja, o confronto com o que nos atravessa sem que tenhamos consciência da trama imaginária onde se perdeu ou se alienou o nosso eu. O protagonista tinha que apreender a não ver, no espelho, os traços de similaridades, os traços do Outro que constituíam tudo aquilo que ele tomou para si como sua imagem e seu corpo. Tudo é submetido a uma radical extirpação em busca daquilo que resta fora dessa rede de identificações. Como se tentasse pouco a pouco descortinar as capas imaginárias que o constitui e o encobre, que velam e revelam.

“Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos” (ROSA, 1988 [1962], p. 68). E no progresso que se delineava, um olhar se revelava no espelho, um olhar que permanecia constante enquanto seu rosto mudava de contornos. “Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente” (Ibidem, p. 68).

Dessa forma o narrador revela o seu método de descascamento que se consistia basicamente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, numa espécie de olhar não

vendo. “Sem ver o que, em meu rosto, não passava de *reliquat* bestial” (Ibidem, p.68).

E eis que:

À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se. [...] comecei a sofrer dores de cabeça. Será que me acovardei, sem menos? [...] Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. De golpe, abandonei a investigação. Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho. (ROSA, 1988 [1962], p. 70)

É no encontro com o outro que nos constituímos como seres humanos e fundamos o mundo e os objetos que o habitam. É em consequência desse encontro que ganhamos contornos, limites, fronteiras. Apreendemos uma forma e reconhecemo-nos nela construindo um corpo. Mas é também desse lugar do outro – “o duplo” em que não me “re-conheço” e que invade com traços que estão fora da imagem como restos não especularizáveis – que advém o estranho e com ele a angústia, reinserindo, como vimos, de maneira insidiosa uma fenda na qual o real se precipita, remetendo ao fora, àquilo que faltante na imagem/no corpo, ao mesmo tempo a/o sustenta.

Desse encontro advém o terror, ou uma “fraqueza inesperada e indigna” (Ibidem, p. 70) resultado do atravessamento desse excesso a que não conseguimos dar qualquer espécie de contenção, nem pela via do código ou nem pela via das identificações. Uma experiência que aparece retratada em outro conto.

Refiro-me ao conto “Amor”, de Clarice Lispector, no qual vemos a personagem Ana tentando em vão conter a vida que escorre implacavelmente pelo trançado da bolsa de tricô. Tomemos o trecho do conto:

A rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido. [...] O mal estava feito. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível. O mundo se tornara de novo um mal estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma em que não o era. O que chamava de crise viera afinal (LISPECTOR, 1990, p. 14).

Ana, assim como a personagem do conto “O espelho”, também organizava sua vida a partir do que lhe espelhavam, das inúmeras identificações que a situavam no mundo e também em relação ao outro e a seu desejo, afinal: “por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado”. Entretanto Ana, antes de organizar sua forma e sua casa, sofria de “exaltações perturbadas” que ela prontamente tratara de resolver reestabelecendo para si, casa, família e marido. Ou seja, reestabelecendo para si um “si” que a permitisse reconhecer-se no mundo. Entretanto uma sensação de perigo a ameaçava.

Assim como o protagonista de Guimarães Rosa, Ana evitava as horas perigosas em que “a casa estava vazia sem precisar mais dela” e quando estava “cada membro da família distribuído em suas funções”. Podíamos aventar se ela também não temia ser assombrada por alguma outra e medonha visão que poderia fazer com que também visse a evanescer sua imagem assim como o mundo que havia organizado de forma tão profilática.

Mas é através de outro espelho que Ana perderá sua forma humana. Curiosamente o espelho de Ana é um olhar, um olhar que não lhe devolve o seu e que por isso mesmo instala outro campo de visibilidade. Um cego que mascava chicletes, “olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê” (LISPECTOR, 1990, p. 14). Deixando de resto apenas fragmentos enigmáticos, a vida escorrendo pelas mãos, “uma vida cheia de náusea doce, até a boca”. Vida que se precipita na ausência de sentido, anunciadora de um mal-estar. “Não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite”.

O estranho oferece a experiência de ser atravessamento por um outro, exterior a si mesmo. Somos jogados numa espécie de deserto, arrancados de nós mesmos. “O outro, na sua diferença, grita nossa condição de desterrados” (AMARAL, 2002, p. 62). Somos marcados pela “falta de si” (*manque de soi*), lançados numa confusão entre eu e outro, dentro e fora.

Se levarmos em conta que ter um corpo significa possuir um saber sobre o corpo, estar familiarizado com ele, ao mesmo tempo podemos inferir que “fora-do/no-corpo” existe algo de desconhecido e estranhamente familiar. O estranho convoca o sujeito assim como seu corpo para uma experiência de borda a partir desse mesmo atravessamento. Atravessamento que aponta para a *esquize* do sujeito, para esse si-outro que nos olha na invisibilidade de um espelho sem rosto.

Nesse caso, o corpo é marcado por um excesso para o qual não temos meios de dar contenção. Excesso que desestabiliza a imagem corporal remetendo-nos à perda do corpo tal como o mapeamos e o construímos. O resultado é a invasão de um outro corpo, um corpo estrangeiro e estranhado. É o momento em que o corpo faz enigma para nós.

A reação à possível perda de certezas, à abertura de portas, ao outro que invade e parece borrar as linhas que definem a figura, pode ser o fechamento, o retorno a limites, por vezes por demais rígidos. Buscamos preencher as lacunas do vivido, do não compreendido, ancorando-o nos mais variados saberes à procura de um ponto de certeza, que nos levará a tamponar o rumor que nos assalta o corpo.

Esse é o movimento de Ana: depois da visão insuportável do cego mascando chicletes e de se sentir no mundo e no seu corpo como se eles se sustentassem por um fio, ela busca o retorno à família, ao marido, a “algo enfim compreensível, uma vida de adulto”. Diante desse movimento até quando Ana conseguiria sustentar novamente o peso do seu rosto? Será esse movimento de retorno, próximo a um ceder de seu desejo, o único movimento possível? Ou será que poderíamos pensar, juntamente com Lacan, não num retorno que se confunda com a reprodução do já vivido ou mapeado, mas na criação de um espaço em que uma travessia se faz?

Voltemos ao conto de Rosa: depois de certo tempo, um pouco mais tranquilo, a personagem se volta novamente para o espelho e depara-se com o que restou de sua operação de descascamento – o vazio, a ausência de um rosto.

Simplemente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era — o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona. (ROSA, 1988 [1962], p. 70)

Depara-se primeiramente com uma imagem lacunar, desfigurada, imagem que logo depois lhe reflete o vazio. Após meses descascando seu esquema perceptivo (“a modos de couve-flor ou buchos de boi”), se mira no espelho e nada vê. E mais adiante ele formula uma pergunta estupefaciente: “... não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado?” (ROSA, 1988 [1962], p. 71). A descoberta de uma ausência de fundo é referida aqui a ausência de um si.

Forma e devir, fluxo pulsional e recorte (representado pelo espelho, pela moldura

definidora da imagem, que assegura a cada um de nós um corpo, uma forma frente à dispersão que nos marca). Não podemos abrir mão da ajuda de Rivera (2007, p. 319) ao afirmar que a imagem corporal, narcísica e mortífera, “reinsere de maneira insidiosa a castração, remetendo ao que não é visível, pois é exatamente o que falta à imagem, ao mesmo tempo em que a sustenta”. Eros e Tanatos, fusão e dissociação, ligação e impedimento. O Estranho acaba por mostrar a marca funda da lâmina que, ao cortar a tela, desestabiliza a imagem corporal forçando o encontro com fragmentos enigmáticos de si, com o que do corpo que, se resta intangível e invisível a exemplo do rosto perdido numa teia de identificações, nos concerne, nos coloca por um fio, fio da navalha, núcleo de perda, mas também passagem e travessia.

Da personagem sabemos que ele se defronta – depois do vazio, da ausência de si – com um quase rosto. Voltemos ao último movimento do conto.

Anos mais tarde, um novo confronto com o espelho. Dessa vez, surge “uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância ... Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa?” (ROSA, 1988 [1962], p. 71). E muito mais tarde a visão final, refletida no espelho:

Sim, vi a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto: não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos- que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (Ibidem, p. 72).

Desse espelho brota uma luz nova, uma face até então desconhecida para o sujeito, uma face descentrada, desviante da identidade conhecida até então, apenas delineada, mal emergindo do fundo a partir do qual esboça seus primeiros traçados: menos-que menino.

Voltemos então a nossa questão referente ao trabalho corporal no teatro: Como buscar esse lugar esquecido se só podemos ir buscá-lo através do nosso corpo que, como vimos, construímos a partir de um lugar fantasmático, alienado ao outro? Como pensar o trabalho corporal que busque a intimidade com esses espaços informes se será através de uma forma alienada ao outro – o nosso corpo (im)próprio – que tenho que ir buscá-la? Ou ainda: Como pensar numa poética para além dos limites da representação teatral – uma poética que se faz no e pelo corpo?

A questão que se coloca é a de saber – ou da assunção de um não-saber – o que vem a ser o corpo, entre a sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao

vazio, de se “abrir”.

De um corpo que, se por um lado contém, delimita uma superfície, estabelece um dentro, por outro é a sede de forças em que se insinua um transbordamento de limites. Dessa maneira, esse corpo é um volume portador de vazios.

Tentar tamponar os buracos, suturar a angústia, negar a capacidade que o corpo tem de se apresentar como matéria-bruta, carne infinita é insidioso e periclitante.

Suturar a angústia não consiste senão em recalcar, se colocar as coisas em seus devidos lugares, negar a opacidade, a indeterminação sob a coleira de ideias claras e definidas. Atitude equivalente segundo o filósofo Georges Didi-Huberman a “ater-se ao que é visto e postular que o resto”, o ruído, o latejar do corpo é inexistente. É acreditar tautologicamente que todo o resto do corpo “não mais nos olharia” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38).

Para Georges Bataille “Os pressupostos dogmáticos deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido”. (BATAILLE, 1992, p. 11). E também aquele que, diante do estranho, denega o vazio.

A reflexão e os possíveis desdobramentos acerca do sujeito e sua relação com o corpo, com o afeto e com a memória ganham contornos mais amplos se inseridos no universo do artista. O universo da criação aparece então como “espaço possível em que se sustenta uma abertura para o que não cai nas malhas da representação”¹⁵. E dessa abertura sabemos que ela deve ser construída no corpo, a partir de suas bordas, a partir do vazio que ele porta. O processo de abrir um caminho pelas bordas levaria ao limite a questão de ser/ter um corpo para o artista que no corpo e do corpo faz falar algo.

1.3.3 – Um último enovelamento

Como dançar se nada se move? A dureza impede o movimento das articulações, o respiro, o avanço. O medo dos intervalos, dos vazios de sentido, estagna o movimento, transforma o corpo em partes, secas, duras, mudas... Transforma-o apenas num arranjo pré-estabelecido de cabeça, tronco, pernas, olho... Nada mais. O corpo calado num misto de

¹⁵ Cf. QUILICI, 2009.

conforto e desassossego.

Não esqueçamos que para haver corpo é necessário o outro. É necessário esse espaço de dobra e de fissura, de aproximação e de distanciamento, de reencontro e de perda do objeto, reencontro e perda do corpo como objeto. É somente nesse espaço intersticial, nem dentro nem fora, que a ação se configura. Para haver ação poética faz-se necessário uma “operação com o vazio”¹⁶.

Já de início uma questão se coloca: o meu olhar busca esse corpo que, não se sustentando somente como amontoado de carne, amplia suas fronteiras, tangenciando os espaços do informe, do apagamento, do estranho; espaços em que os limites entre eu e outro se tornam turvos, constroem-se zonas de opacidade, o íntimo é tomado em sua extimidade.

O bailarino, ao recriar seu corpo, reinventa/revisita caminhos, reconhece uma forma de olhar, de tocar, de seguir. E o movimento, ao fazer desenho no espaço, também o faz no corpo, refazendo trilhamentos, mapeando o esquecimento. Desse modo, o bailarino mapeia ausências... É necessário esquecer para dançar... Alimentar-se dos rastros, farejar marcas. Despertar as mais remotas regiões, uma memória de algo que se foi e que o corpo visitará como uma ausência viva.

Por um momento, a sensação é que uma margem foi transposta. Nessa transposição algo se mobiliza, um saber de corpo se revela.

Pensemos na queda do corpo no corpo. Pensemos na travessia como algo que se faz a partir de uma perda...

Quilici propõe que essa travessia seja construída no corpo e que deve ser feita através de uma abertura para o informe, ou mais precisamente, para a “experiência da não forma”. “Se ‘o ator é o poeta da ação’”, diz Quilici, “essa abertura tem que ser construída no corpo” (QUILICI, 2006, p. 3).

Curiosamente o autor proporá também um processo de desmontagem. E a desmontagem aqui é do corpo cotidiano que viria com o tornar-se acessível à experiência da não forma. Fazendo referência a Georges Bataille e a Roland Barthes, ele aponta para a necessidade de sair da região de palavras, desprendendo-se desse diálogo interior, “dessa produção incessante de representações” e de sentido em busca de “movimentos interiores

¹⁶ A ideia do poema como operação com o vazio foi desenvolvida na disciplina “Poesia e psicanálise”, ministrada por Lúcia Castello Branco. Aqui proponho uma transposição para pensarmos que também a ação poética feita na cena teatral se caracteriza por uma operação com o vazio ao tangenciar a materialidade do corpo que não se confunde com sua fisicidade.

vagos”:

Desviar-se desse verdadeiro “sistema de forças”, que nos prende numa espécie de fantasmagoria, mobiliza, muitas vezes, ansiedades relativas à desintegração de nossa imagem e à morte. Artaud se refere à “angústia que está na base de toda verdadeira poesia”. O fazer poético exigiria a conquista da intimidade com os espaços informes, que podem conduzir à dissolução da própria representação do sujeito (Ibidem, p. 4).

Gostaria de frisar que essa desmontagem me parece aliada a uma necessidade de abrir mão da produção de sentido. De forma que essa fantasmagoria pode se configurar como uma espécie de prisão domiciliar do sujeito, nela ele se encontra confortavelmente instalado, rodeado por situações e objetos que lhe são familiares. Essa fantasmagoria limita os movimentos e experimentações, dá um enquadramento restrito tornando suas explorações no corpo confinadas a determinadas regiões já conhecidas.

Dessa forma, sob os efeitos dessas forças disruptivas que o autor associa à ideia da “morte”, temos como resultado um processo de *fading* do sujeito que se colocaria como uma experiência limite tornada aqui um processo intimamente ligado à emergência da linguagem poética. Tendo isso como base é possível afirmar que essa travessia acaba por se fazer a partir da criação de um novo entrelaçamento entre corpo e linguagem que se abre para o não sentido.

O processo de viajar pela linguagem encerra em sua trama algo da ordem do impossível. O olhar do artista em busca de respostas para o seu fazer é levado sempre para um devir que a incompletude da resposta abre, abre-se sobre restos e indícios e esbarra com o que se perdeu, fez vazio, visitou a morte. Desse modo, o movimento do artista se dá também como o debruçar-se sobre a forma e o informe, sobre a linguagem e o silêncio, sobre o traço e seu apagamento, sobre o ver e sobre o que se furta à visão. A tentativa é a de fazer desse terreno informe composto por forças pulsionais, sensações e restos irrepresentáveis presentes no corpo, espaço de criação.

É dentro dessa perspectiva que se pretende pensar o corpo como espaço de travessia, na perspectiva de uma prática que ao franquear esses limites da linguagem e da representação cênica bordeja um território que, tal como sinaliza Derrida (1971), nenhuma palavra poderia resumir ou compreender, visto que coloca em cena exatamente esse intervalo, esse descompasso entre o corpo e a palavra, revelando que ali, no silêncio do

corpo e de seus tecidos, nesses restos irrepresentáveis, exilados da linguagem, um rumor se dá.

Desse modo, o campo do fazer artístico se confunde com a vida a partir de um contato que antecede as palavras, um corpo que apenas ressoa. Fundo obscuro, que não se deixa nomear diretamente, esse universo pulsional se delineia como acontecimento no corpo e nos coloca diante dessas forças primordiais e irrepresentáveis.

Pensemos mais detidamente nessa travessia e na perda de forma que ela representa.

Convém aqui retomar Blanchot, lembrando que o autor brinca com a palavra desastre fazendo nela uma escanção – dés-astre –, associando assim a ideia de desastre à ruptura com o astro, com a fixidez do ser, com toda forma de totalidade. Assim, o desastre apontaria para o abandono do privilégio do sentido, da unidade tomando a direção do fragmentário, do residual, dos rastros.

É também ao resto, ao resíduo, que Safatle faz referência ao construir sua reflexão sobre a travessia do fantasma proposta por Lacan como final de um processo de análise.

Nosso interesse recai num ponto bastante específico de sua articulação da qual apresentamos um recorte que nos interessa no que diz respeito à imagem corporal em seu estatuto de objeto fantasmático. O autor focará o retorno de Lacan, por volta dos anos 60, ao problema da imagem do corpo próprio construindo “a metáfora do corpo especular como vestimenta (*habillage*) do objeto *a*” (SAFATLE, 2006, p. 210), a esse objeto não-especularizável, a imagem corporal forneceria a vestimenta. Dessa forma, o que resta não-especularizável na imagem corporal, aquilo que escapa ao sujeito, seus pontos cegos, seria ao mesmo tempo o que a sustenta. Tomemos Safatle: “no fundo da imagem especular, há este objeto que escapa ao sujeito, ao mesmo tempo em que o constitui” (Ibidem, p. 210). Sobre esse “algo que escapa” vale salientar que Lacan nos alerta para o fato de que não é que ele escape pura e simplesmente, mas que esse algo intervém com uma incidência cujo modo de perturbação é a angústia e o advento do estranho (LACAN, 2005 [1963a], p. 98).

A imagem, ao mesmo tempo em que veste esses restos não-especularizáveis, dando-lhe consistência, o impedem também de desvelar-se. O que leva Safatle a afirmar que, devido ao primado da imagem na experiência do corpo, perde-se acesso à objetividade do corpo e com ela à sua opacidade. Opacidade aos procedimentos de autorreflexão que acabam por apontar para o estatuto problemático do corpo. O que significa também que “a dissolução da imagem do corpo pode aparecer como desvelamento do objeto *a*” (SAFATLE,

2006, p. 210). Dessa forma estamos diante de um corpo que, atravessado pela linguagem, não deixa de se situar num lugar de exílio, ou seja, o Real do corpo.

Lacan nos fornece uma imagem do Real do corpo quando comenta o sonho, relatado por Freud, da injeção de Irma. Ao interpretar a imagem do fundo da garganta de Irma que aparece no sonho de Freud quando este demanda à paciente para abrir a boca, Lacan falará de uma revelação do Real: “Há aí uma descoberta horrível, a descoberta da carne que nunca vemos, o fundo das coisas, o anverso da face, do rosto, os secretados por excelência, a carne de onde tudo sai, o mais profundo do mistério, a carne enquanto é informe, que sua forma é algo que provoca angústia, última revelação do você é isto – você é isto que o mais longe de ti, isto que é o mais informe”.

Dessa forma Safatle nos atenta para o movimento lacaniano de aproximação da dimensão do objeto *a* não submetida à imagem ao conceito de carne. A carne, segundo o autor, marca a insistência do informe e indica, sobretudo, o que há de impessoal no sujeito.

Veremos que é exatamente em torno desse algo sacrificado do corpo, contra esse exílio, que Artaud se debruçara propondo o teatro como espaço de reconstrução do corpo e do homem. Um espaço onde se opera uma metafísica da carne.

E aqui se enovelam a questão do informe, a carne, o fundo das coisas, o que acaba por nos colocar num movimento de questionamento acerca do próprio “si mesmo” que se sustenta sob a forma de nossos corpos.

Contudo, para abrir espaço para esse ato poético – que institui o corpo como espaço de travessia em sua opacidade, materialidade e concretude –, será necessário ainda afastar muitas pedras. Perguntemo-nos primeiro sobre a relação da representação teatral e a vida.

CAPÍTULO II
A CENA, O OLHAR E A VIDA

O viajante que percorre o mundo mítico terá certeza de encontrar aí adivinhos e, no meio deles, alguns cegos ilustres. Estes últimos o ensinarão qual o castigo que espera aquele que, ao realizar um desejo proibido, ousou tornar conhecível, manifesto, a si e aos outros, o que deveria ter permanecido ignorado, latente. Mas o poder divinatório destes poderia sugerir ao mesmo viajante que o verdadeiro conhecimento exige que nos liberemos desta tela que constitui o visível.

Piera Aulagnier

2.1 – A REPRESENTAÇÃO TEATRAL E A MORTE

Aquilo que nos dá acesso o artista é o lugar do que não se deixa ver, resta ainda nomeá-lo.

Jacques Lacan

Diz-se do corpo que ele é a morada da alma, vimos que sua forma é decorrente de um olhar – o olhar do outro. Diz-se da cena teatral que ela calcula o lugar olhado das coisas, construindo moldura para o olhar, para que ali também o sujeito encontre uma forma. Diz-se da morte que dela não fazemos registro, que ela se lança sobre os vácuos e os abismos. A morte é o que mais assombra o sujeito, coloca-se com um fantasma aterrador, lembrando-nos daquilo que no corpo é carne bruta, daquilo que se interpõe como uma experiência limite para o sujeito. A morte insiste como algo imponderável, impalpável, mas sempre presente. Da morte não se faz registro, restando sempre como representação enigmática¹⁷.

Diz-se do olhar que ele também se lança sobre os vazios e conserva em seu horizonte seu caráter enigmático e mortífero¹⁸. Muitas são as relações entre morte e olhar: petrificador é o olhar da medusa, ou ainda, o olhar de Orfeu que ao olhar para trás acaba por fazer desvanecer o objeto de seu amor. Ou ainda Édipo, que para ver necessita vazar seus olhos.

O que proponho aqui é enovelar esses universos do corpo, do olhar e da representação, mais precisamente na cena teatral. Para tanto, me apoiarei primeiramente num texto de Barthes chamado *Diderot, Brecht, Eisenstein* em que ele nos propõe pensarmos a relação entre cena, olhar e representação. A essa articulação entre cena e recorte de um olhar ele chamou *O Organon da Representação*. Dentro dessa perspectiva o autor pensará a cena teatral como recorte de um olhar. Recorte que apresentará uma dialética do desejo a partir de uma escolha/recorte/identificação o que o autor chamará a Lei do Sentido.

¹⁷ De acordo com Ana Costa: “O que nos parece fundamental, na afirmação de que não há registro de morte no inconsciente, é permitir pensar o que é uma experiência. A experiência não pode ser reduzida exclusivamente à referência a um símbolo abstrato, ou a uma imagem, ela precisa passar pelo corpo na sua relação com o semelhante e com o real. [...] Assim, desde o início do propriamente humano que conhecemos a morte, porque testemunhamos nossos semelhantes morrerem e os enterramos. Mas dela, nossa experiência não produz registro, restando sempre como representação enigmática”. (COSTA, 2001, p. 33).

¹⁸ Cf. Lúcia Castello Branco (1994).

Barthes reivindicará a ligação entre a geometria e o teatro¹⁹ afirmando que:

O teatro é, na verdade, esta prática que calcula o olhar *olhado* das coisas: [...]: o palco é essa linha que vem cortar o feixe ótico, desenhando um fim e como que a frente de seu desenrolar; assim se ergueria contra a música (contra o texto) a *representação*. A representação não se define diretamente pela imitação: se abandonarmos noções de “real”, de “cópia”, de “verossímil”, haverá sempre “representação”, enquanto alguém (autor, leitor, espectador) dirigir seu *olhar* para um horizonte e nele recortar a base de um triângulo do que seu olho (ou sua mente) será vértice (BARTHES, 1990, p. 85, grifo do autor).

Convém debruçarmo-nos sobre o deslocamento que Barthes propõe para pensarmos a questão da representação teatral (apesar de no texto do autor essa operação não se restringir ao teatro) posto que esse, logo de início, separa a questão da representação da ideia de *mimeses*, entendida como imitação marcada pelas regras de verossimilhança com o real. Dessa forma, distanciando a compreensão da representação atrelada à ideia de *mimeses*, o autor a coloca como produção que se constitui como identidade a partir do recorte de um olhar.

Segundo Luis Fernando Ramos:

A *mimesis*, entendida não como mera imitação, cópia (sentido hegemônico modernamente), mas como produção que se constitui ontologicamente com identidade própria, será sempre a apresentação de algo que anteriormente inexistia, ou que só havia em potência, e agora se instaura, ou se repete, no sentido de suceder no tempo essa latência anterior, concreta ou imaginária, e se materializa diante dos nossos olhos como se fosse a própria natureza a fazê-lo (2009, p. 84, grifo do autor).

Ramos ainda chama nossa atenção para o fato de que, já na *Poética* de Aristóteles, a questão da tragédia, assim como a ideia de *mimesis* comportará uma dupla injunção: o *mythos* que pode ser concebido como o elemento mais literário da tragédia – sua estrutura narrativa –, e o *opsis* e o elemento da materialidade e visualidade do espetáculo trágico.

¹⁹ “O teatro e o cinema são, certamente, expressões da geometria (salvo se procederem a alguma pesquisa rara sobre a voz, a estereofonia), mas o discurso literário clássico (legível), abandonando há muito tempo a prosódia, a música, é, também ele, um discurso representativo, pois que recorta trechos para pintá-los: discorrer (teriam dito os clássicos) é ‘pintar o quadro que se tem na mente’” (BARTHES, 1990, p. 86). Devemos nos manter atentos ao fato de que é exatamente sobre a voz que Artaud se debruçará para pensar a questão do teatro para além do recorte de pensamento. A questão de Barthes esbarra na questão da legibilidade da cena e sua identificação com o quadro, ao realizar “a coincidência do recorte visual com o recorte das ideias” (BARTHES, 1999, p. 86). Da cena o autor critica a dinâmica do recorte identificado com a legibilidade da figura como se a cena devesse ser posta ao espectador como uma comida (quando se diz a mesa está posta) para assimilação e entendimento. Desenvolveremos essa questão mais demoradamente no decorrer do capítulo.

Em consequência disso o autor salienta que devemos evitar uma visão reducionista da “Poética” tomando-a como um tratado sobre o dramático somente enquanto “fenômeno literário, a partir de uma suposta predileção de Aristóteles pelo *mythos* em detrimento do *opsis*” (RAMOS, 2009, p. 74), afirmando que o tratado abrange, de fato, todo o fenômeno do espetáculo trágico.

Entretanto é o próprio Ramos que reconhecerá que, na construção de Aristóteles o *mythos* se apresentará como o elemento central da tragédia, posto que ali “tratava-se de estabelecer um discurso pleno de causalidade que implicasse em um reconhecimento e numa adesão racional ao que se reconhecia” (Ibidem, p. 81). Dessa forma, *mythos* e *opsis* “se apresentam como espetáculo, mas guardam, simultaneamente, uma estrutura literária que antecede essa apresentação” (Ibidem, p. 74). Ramos sinaliza que, apesar dessa predominância do *mythos* sobre o *opsis*, o fato de Aristóteles, em sua “Poética” distinguir “esses dois planos do dramático, o estritamente literário e o puramente espetacular, e percebê-los em suas especificidades, analiticamente isolados, já era um avanço estupendo” (Ibidem, p. 74).

Interessa a Ramos a diferenciação desses dois modos de apresentação.

Não é a mesma coisa pensar a cena e sua dramaturgia implícita como uma operação dramática de concatenação e fortalecimento de uma narrativa anterior – literária ou oral, subjetiva ou coletiva - e pensá-la como *poiesis* de algo concreto, produção de visualidade e materialidade autônomas de qualquer referente anterior, ou, mesmo quando referencial, estruturada a partir de planta arquitetônica, mapa de um lócus a corporificar, contorno holográfico. Em geral essa diferença se oculta, subsumida na ideia da funcionalidade narrativa, que coloca a construção da visualidade cênica subordinada à construção do sentido (Ibidem, p. 74).

Como sabemos, o teatro contemporâneo terá uma tendência a separar essas duas dimensões enfatizando na cena seu caráter poético, que concordamos com Ramos, recai sobre a materialidade da cena. Entretanto, acredito que a simples opção por pensar a cena em sua materialidade não necessariamente a desembaraça de seu aspecto discursivo, ou se quisermos, de sua submissão à ideia de ação dramática que pressupõe sua concatenação num todo de sentido.

O que parece atrair o olhar de Barthes é concernente exatamente a esse modo de apresentação. Se o teatro é a prática que calcula o olhar olhado das coisas resta-nos indagar sobre o modo de olhar que sustenta a tessitura da cena teatral, que sustenta a sua apresentação, o modo como essa se dá a ver. Barthes nos chama atenção para o plano de

visibilidade que sustenta o nosso olhar e sua relação com a Lei do Sentido. Vamos por partes.

Proponho que pensemos, amparados por Walter Benjamin, na cena como aquilo que se tece. A cena teatral pensada, portanto, como uma tessitura cênica que ao recortar um olhar joga com o que pode/não pode ser visto. Aqui é o modo de olhar que prescreve o modo de textura. Sabemos com a psicanálise que depende da posição do olho a possibilidade de representação, ou seja, de construção do olhar.

Interroguemo-nos sobre o modo de olhar que sustenta a cena teatral, ou se preferirmos, de certo modo de olhar/recortar a cena teatral, tendo em vista que Barthes nos alerta já de início que, a partir dessa ideia, *outra coisa* se advinha: “O Organon da Representação (que já é possível escrever porque *outra coisa* se advinha), este Organon terá como duplo fundamento a soberania do recorte e a unidade daquele que recorta” (BARTHES, 1990, p. 85).

2.1.1 - A representação como recorte de um olhar

O autor afirmará, portanto, que toda a estética de Diderot repousa sobre a identificação da cena teatral com o quadro pictórico: “a peça perfeita é uma sucessão de quadros”, uma exposição. Ramos salienta a importância de Diderot quando, em seu *Discurso sobre a Poesia Dramática*, resgatou a *Poética* de Aristóteles das malhas deformadoras do neoclassicismo (que geraram as ideias de unidades de tempo e de lugar como imprescindíveis à ação teatral reduzindo o espetáculo a mero suporte físico da trama) e valorizou a dimensão visual da composição dramática²⁰.

Entretanto, apesar de reconhecer essa ideia de composição em Diderot e a mesma valorização da dimensão visual ao identificar a cena com o quadro, a atenção de Barthes se debruça sobre o fato de que em Diderot o quadro ainda se apresenta, ou deseja apresentar-se, como um recorte puro. Cito Barthes: “O quadro (pictórico, teatral, literário) é um recorte puro, de limites precisos, irreversível, incorruptível, que remete ao nada tudo o que o rodeia, inominado, e promove à essência, à luz, à vista, tudo o que entre em seu campo” (Ibidem, p. 86). Essa cena, na visão barthesiana, corresponde perfeitamente à unidade dramática

²⁰ Cf, RAMOS, 2009, p. 75.

exposta por Diderot, são cenas muito recortadas, com limites bem claros e precisos que acabam por definir um plano de visibilidade e remete ao nada, como inexistente o que se encontra fora, não revelado sob o viés de seu recorte, de seu olhar.

No que o autor reconhecerá no olhar que opera esse recorte uma implicação demiúrgica:

Esta discriminação demiúrgica implica uma reflexão profunda: o quadro é intelectual, quer dizer algo (de moral, de social), mas diz também que sabe como é necessário dizê-lo; é simultaneamente significativo e propedêutico, impressivo e reflexivo, emocionante e consciente dos caminhos da emoção; são cenas postas (como se diz: a mesa está posta), que correspondem perfeitamente à unidade dramática cuja teoria foi exposta por Diderot: muito recortadas [...], exaltando um sentido, mas manifestando a produção desse sentido, realizando a coincidência do recorte visual com o recorte das ideias (Ibidem, p. 86).

Convém lembrarmos que tal questão apontada por Barthes não parece distante do posicionamento de Artaud ao atacar a representação teatral como lugar em que a vida encontra-se excluída de sua tessitura. Vemos que ao longo de “O teatro e seu duplo” o artista denunciara exatamente a submissão da cena a uma lógica discursiva, ou se quisermos, a um recorte de pensamento identificado com a clareza e legibilidade das ideias. Ele buscava um teatro capaz de abalar nossas representações mais arraigadas e não referendá-las.

Artaud observará que “em nosso teatro, que vive sob a ditadura exclusiva da palavra”, essa linguagem de signos composta por gestos, entonações, música, dança, artes plásticas, etc. (linguagem calcada na materialidade da cena que o artista classificou como sua tentação física), fica reduzida, negligenciada a um mero fator ilustrativo do discurso, a mero suporte físico da trama. Dessa forma denuncia-se aqui a “necessidade de utilizar as palavras para expressar ideias que sejam claras” (ARTAUD, 1999, p. 40). No que Artaud conclui: “Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são odeias mortas e acabadas” (Ibidem, p. 40).

Proponho que, mais do que pensar a crítica de Artaud circunscrita à utilização ou não da palavra em cena, ampliemos essa crítica a uma forma de compreensão da cena em sua vertente discursiva – “esse conformismo que nos faz confundir o sublime, as ideias, as coisas com as formas que tomaram através dos tempos e em nós mesmos” (1999, p. 85).

Sabemos que o artista, para fugir desse recorte reivindicará uma linguagem de signos apoiada na materialidade da cena teatral, mas insisto na ampliação dessa visão não se

entendendo aqui que o simples fato de jogar com a materialidade da cena já faz por si só que essa cena não esteja mais sob o crivo de uma discursividade ou de um sistema de pensamento que a institui como plano de visibilidade. O que me parece essencial é que não nos coloquemos numa posição por vezes ingênua em relação ao Outro que nos constitui, posto que, podemos de ver, na cena contemporânea, o aparecimento de espetáculos completamente visuais e extremamente alienados, para usar um termo de Lacan, ao discurso do Mestre.

Desse modo a articulação com Barthes me parece fundamental por colocar em foco exatamente essa dialética do desejo na cena teatral.

É exatamente em direção a essas formas sedimentadas pelo recorte da linguagem e pela Lei do sentido que Barthes irá debruçar suas reflexões. Não podemos esquecer sua célebre aula inaugural no *Collège de France*, em que ele afirma que a linguagem é fascista.

Barthes afirmará então que o quadro (que já surge de um corte) será um objeto fetiche, não no plano de sua composição, mas ao nível do sentido. Os diferentes elementos são agrupados e como que “imantados pelo recorte”, funcionando em nome do que ele chamou “a transcendência da figura”. Essa sim recebe toda a carga fetiche e se transforma em “substituto sublime do sentido: este sentido é que é fetichizado”, declara Barthes. Fetiche: um símbolo que se crê capaz de representar totalmente o objeto, capaz de remeter a um sentido pleno, capturar o real e suturar a falta. Sem resto, rasura ou perda.

O que o texto barthesiano nos revela é que aí, na cena posta para o nosso olhar, outro olhar já se deu. Olhar esse que delimita um horizonte de visibilidade e faz coincidir o visível com o legível. Ora, é do campo de visão que se trata aqui e de nele saber o que tornar ou não visível. O que faz com que Barthes comece a debruçar seu olhar sobre a dialética do desejo que sustenta essa cena.

Barthes afirmará que é no âmbito da composição proposta por Diderot que poderíamos situar mais longe o efeito desse recorte. Continuemos: A cena faz ver a partir de um ponto, mas não de qualquer ponto: “Um quadro bem composto é um todo concentrado em um único ponto de vista, em que as partes concorrem para um mesmo objetivo e formam, por sua correspondência mútua, um conjunto tão real quanto o conjunto dos membros do corpo” (Ibidem, p.87). Donde o autor assinala que:

Eis o corpo expressamente introduzido na ideia do quadro, mas todo o corpo; os órgãos, agrupados e como imantados pelo recorte, funcionam em nome de uma transcendência, a transcendência da figura, que recebe toda a carga fetiche e se transforma em substituto sublime do sentido: esse sentido é que é “fetichizado” (Ibidem, p. 87).

E aqui não há como ignorar a semelhança de construção com o “Estádio do espelho”. O que o quadro reproduz em cena é a unidade de nosso próprio corpo e de nosso eu. A cena nos apresenta um quadro unificado que provoca o prazer de nos ajustarmos a ele, de nos reconhecermos nele, mas ao preço de ali estarmos excluídos, objetivados.

Esse recorte circunscreve um plano para que ali depositemos nosso olhar, que obedece, antes de tudo, à lei do sentido – esta lei que olha, enquadra, focaliza, enuncia. Lei esta que já nos oferece de antemão um plano de visibilidade e nele o que deve ser visto. Inclusive desse corpo que se apresenta “re-cortado” e unificado em cena a partir do plano do discurso que nela opera.

Jacques Alain-Miller afirma que sempre vemos as coisas de certa perspectiva, entretanto, tal fato “implica haver coisas que escondem outras” (MILLER, 2009, p. 20).

O sujeito ocupa um lugar no mundo e a teoria da percepção deve incluí-lo no mundo, e não construir uma teoria na qual o sujeito seria, de algum modo, exterior e mestre das representações. [...] Em *A fenomenologia da percepção*, de maneira bem argumentada, Merleau-Ponty critica Descartes que pensa o espaço a partir da geometria, sem esconderijo, pensa o mundo tal qual Deus o vê, como se a verdade da percepção fosse a geometria, a partir de um sujeito não situado, exterior ao percebido (MILLER, 2009, p. 20).

Não é exatamente essa relação da representação com a geometria que Barthes denuncia? Denuncia também o fato que essa cena se apresenta sem esconderijo, a partir do momento que remete ao nada, como inominado, tudo o que é exterior ao recorte. Nessa cena o sujeito não é situado, permanece exterior a esta, pressupondo sua unidade, sem rasura ou perda, tal como a cena percebida e objetivada diante dele.

E aqui me parece importante situar o ponto fundamental a partir do qual o autor erige sua crítica. Mas antes, um parêntese: o autor não se coloca insensível à dimensão do gesto no teatro, mas também aqui identifica (mesmo na cena brechtiana, em que o sentido não se encontra na unidade do quadro, mas incide em cada cena) que a lei do sentido opera no gesto e na coordenação dos gestos. O ator deve provar que “orienta o sentido em direção à sua idealidade” (Barthes, 1990, p. 89). E talvez aqui, tendo isso em perspectiva, poderíamos

entender melhor o movimento de Grotowski de abandono da cena teatral por entender que ali, o ator estaria prese a esse vínculo irremediável com o olhar do outro.

Curioso que a renúncia de Grotowski, num primeiro momento, segundo Tatiana Motta, se referia a colocar seu olhar de diretor (uma dentre outras renúncias apontadas por ela), posto que esse olhar logo era traduzido como demanda de rigor e perfeição pelos atores. “Ele dizia ter tido a percepção de que era seu próprio olhar que gerava, entre os atores, a tensão e a demonstração de que estava tentando fugir” (LIMA, 2012, p. 214). Ela salienta ainda que quanto mais as investigações do artista verticalizaram em busca do que ele chamava “a vida”, mais ele se tornou sensível e crítico ao que ele reconhecia como uma “morte em vida”. E o teatro torna-se, naquele momento, “mais um lugar para fingir, para escapar ao *ato*, para morrer em vida” (Ibidem, p. 237, grifo nosso). Arrisco a dizer que essa morte em vida carrega o lastro de um olhar exageradamente formatado, identificado e alienado ao Outro que o constitui. Pois muitas vezes nos tornamos insensíveis a esse Outro que habita nossa forma de olhar e recortar o mundo.

E aqui caiba talvez retomarmos a diferenciação, salientada por Nazio, entre ver e olhar, na qual ele afirma que não há surpresa no ver posto que ver é sempre esperar aquilo que se vai ver, porque se trata de algo que se relaciona com o reconhecimento. “Trata-se de estar sempre à espera de encontrar, na imagem das coisas visíveis e pregnantas, nossa própria imagem. De estar à espera de encontrar na imagem prenha, na unidade da imagem prenha, nossa unidade de indivíduo” (NAZIO, 1995, p. 31). E talvez aqui possamos entender melhor a afirmativa de Barthes a respeito do duplo fundamento no qual esse quadro (e a representação) se sustenta: a soberania do recorte e a unidade daquele que recorta.

Tendo isso como base, voltemos a Barthes no ponto em que ele salienta que:

No teatro, no cinema, na literatura tradicional, as coisas são sempre vistas de algum lugar, é o fundamento geométrico da representação: para recortar esse quadro é necessário um tema feticista. A partir daí toda arte militante só pode ser representativa, legal (BARTHES, 1990, p. 91).

Na estética de Diderot o quadro se quer limpo, puro, livre de vestígios e do apagamento. O que aqui se revela é que a cena para se organizar como unidade – unidade de ideia, unidade de representação, unidade de pensamento – tem que negar o próprio paradoxo que a funda como representação. Que ao se objetivar fazendo coincidir o visível e o legível como valor de saber, ela nega o próprio vazio que constitui esse saber. Ela nega o

sintoma, nega que a língua carrega resto, seu rumor. Acaba, dessa forma, por capturar o olhar, formatando-o, negando a esse sua opacidade, seu ponto de fuga. Aqui o sujeito se mascara e se protege numa unidade. É essa unidade que denega aquilo que, excessivo, não se encaixa sob a égide do discurso, do recorte, da lei.

E Barthes nos diz:

Para que a representação seja realmente privada de origem e ultrapasse sua natureza geométrica sem deixar de ser representação, há um enorme preço a pagar: nada menos do que a morte. Em *Vampyr*, de Dreyer, a câmera passeia entre a casa e o cemitério e capta o que vê o morto: este é o ponto limite, o ponto que bloqueia a representação: o espectador não pode mais identificar seus olhos com os olhos fechados do morto: é um quadro sem início, sem apoio, vazio (BARTHES, 1990, p. 91).

À visão de Barthes, gostaria de somar a reflexão de Jacques Rancière em *O inconsciente estético* em que o autor se pergunta sobre a transposição feita de Édipo Rei no teatro clássico, interrogando-se sobre o que da tragédia de Sófocles é denegado na cena clássica. Para tanto, ele problematiza a representação numa direção parecida com a proposta barthesiana.

Rancière defende que:

A ordem da representação significa essencialmente duas coisas. Em primeiro lugar, uma determinada ordem das relações entre o dizível e o visível. Nessa ordem a palavra tem como essência o fazer ver. Mas ela o faz segundo o regime de uma dupla retenção. Por um lado, a manifestação visível retém o poder da palavra. [...] Por outro lado, ela [a palavra] retém a potência do próprio visível. A palavra institui uma determinada visibilidade. Manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos. Mas, assim, retém sob seu comando o visível que ela manifesta, impedindo-o de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras, o horror dos olhos furados (RANCIÈRE, 2009, p. 22).

Interessante o que aqui se enovela apontado por Barthes como o limite da representação – seu encontro com a morte representado pelos olhos fechados do morto – e por Rancière como aquilo que a representação tem que recalcar para se manter – o horror dos olhos furados. Talvez, com eles, possamos dizer que no recorte que a representação opera, ver equivale à negação da visão.

Mortífero é o olhar da medusa porque nele não podemos identificar o nosso. O olhar da medusa não espelha o nosso, mas devolve nossa impossibilidade de olhar. Nesse olhar que petrifica há algo que não se pode – nem se quer ver por preço algum.

Pois se é fato que diante da medusa e do risco da morte que olhar para ela implica preferimos não ver, diante dos olhos furados de Édipo e do descentramento que ele opera preferimos enquadrar, tornar o incompreensível compreensível, remetendo-o a categorias extremas e mais familiares, ou, em outras palavras, submetendo o recorte à lei do sentido.

O recalque que Rancière denuncia na cena representativa é o recalque da potencialidade do visível e do dizível. É também uma operação de recalque que Barthes denuncia na representação como aquilo que ao recortar um quadro, uma cena, remete ao nada tudo que a rodeia como inominado.

Silenciadora pode ser a moldura quando ela é excessivamente delimitada. Não só o visível, mas a própria palavra e a ação se veem limitadas quando reduzidas ao plano do discurso. E é contra esse silenciamento que Artaud também se posiciona ao reivindicar que o teatro deveria fazer a metafísica da linguagem articulada:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades e distribuí-las ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e *manifestar realmente alguma coisa*²¹, é voltar contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma de *Encantamento* (ARTAUD, 1999, p. 46-47, grifo do autor).

Para Quilici, a experiência artaudiana é marcada por uma tonalidade trágica, posto que trata-se de permanecer no lugar do fugidío, daquilo que não se deixa abarcar por inteiro em “representações totalizantes e unificadoras” (2004, p. 50). O próprio Artaud fará referência à tragicidade de Édipo Rei ao sinalizar ali o tema do Incesto e a ideia de “que a natureza zomba da moral; e que em algum lugar há forças errantes com as quais seria bom tomar cuidado; que se dê a essas forças o nome de *destino* ou outro qualquer” (1999, p. 84, grifo do autor). Ainda ao falar de seu teatro da crueldade o artista nos dá uma nova roupagem desse caráter trágico do humano ao qual o teatro deveria se manter sensível:

No plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos [...], mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso (ARTAUD, 1999, p. 89).

²¹ Grifo nosso.

Dessa forma, concordamos com Quilici quando afirma que a tragicidade artaudiana acaba por reivindicar a abertura de possibilidades inauditas de compreensão do humano. Para tanto, a representação teatral deveria suportar se colocar num lugar intersticial, que Artaud reconhecerá como o lugar da ação poética.

Na visão de Rancière, a ordem da representação exclui o fundamental da performance edipiana – o *pathos* do saber: “a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se do mundo visível. A tragédia de Sófocles é feita desse *pathos*. E é ele que o próprio Aristóteles não consegue mais entender, recalcando-o atrás da teoria da ação dramática”. É esse *pathos* que faz de Édipo um herói impossível para a ordem da representação, impossível não porque mata o pai e se casa com a mãe, “mas pelo modo que aprende, pela identidade que encarna nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber” (RANCIÈRE, 2009, p. 23).

Édipo é assim testemunha de um saber que não se sabe, saber esse que não se define como o “ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão, ou mesmo uma enfermidade do vivente²²” (Ibidem, p. 26). Um padecimento... Continuemos com Rancière: “Édipo é aquele que sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente” (Ibidem, p. 27).

O que marca o limite da representação é o ponto em que o sujeito não pode depositar na cena seu olhar porque nessa cena ele está incluído, não por identificação, mas por incapacidade de se reconhecer separado da coisa vista.

O que o olhar do morto ou a ação de Édipo nos mostra é o descentramento do sujeito, esse descentramento que aponta para a própria esquizo do sujeito, impedindo a delimitação de um dentro/fora e a restrição do olhar à esfera do visível. Nessa cena o sujeito

²² E não esqueçamos que Artaud vai buscar no teatro exatamente a relação com essa enfermidade do vivente, que poderia ser relacionada com a ideia do teatro e sua relação com a peste. Com aquilo que padecemos na medida em que não sabemos dirigir as forças que operam em nós e que, pela via do recalque, acabam por se reverterem em seu oposto. Sobre a peste, Artaud sinaliza que ela é uma doença que seria como uma espécie de entidade psíquica, uma entidade mórbida diante da qual padecemos, posto que ela “toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos” (1999, p. 23). O teatro, segundo Artaud, “também toma gestos e os esgota, assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e a natureza materializada. [...] O teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos, e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados um contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados. (1999, p. 23-24).

é um incluído/excluído, assim como o olhar do morto lhe é estranho/entranho.

2.1.2 – A inelutável modalidade do visível

Somos seres olhados no espetáculo do mundo.

Maurice Merleau-Ponty

Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi. Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. O que vi arreventa minha vida diária.

Clarice Lispector

Imagine então o olhar do morto, imagine a impossibilidade de nele ancorar o seu olhar, imagine que este, por ser sem apoio, nos olha como uma obra de perda, pois que produz atravessamento. Pensemos então nessa cena teatral quando é atravessada pela morte, pelo não-saber...

Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos o que nos olha*, afirma que:

O que vemos, só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

Dessa forma, o que nos olha, vazando o recorte (e tornando-o vazado) acaba retornando no que acreditamos apenas ver. Imagine esse retorno, sua inquietante estranheza. A isso Joyce chamou a inelutável modalidade do visível chamando a atenção para esse atravessamento – aquilo que pensa através de nossos olhos²³ a partir do momento que os fechamos para ver.

²³ “Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era um milionário, *maestro di color che sanno*. Limite diáfano em. Porque? Diáfano, adíafano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê” (JOYCE *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

É sobre essa inelutável modalidade do visível que Didi-Huberman se debruçará buscando pensar o estatuto do visível sem sujeitá-lo à esfera da discursividade. O autor proporá outra abordagem do universo da imagem e da problemática da visibilidade que ela encerra, para além de uma abordagem puramente semiótica²⁴, como signos dados a ler. A reflexão de Didi-Huberman nos interessa por ajudar a problematizar a questão da representação como recorte que convoca nosso olhar situando aqueles que se posicionaram além desta (aqui representados por Artaud e Grotowski). O que está em questão é o próprio sujeito que sustenta esse olhar.

Tomemos tal reflexão para nos ajudar a pensar as propostas de Artaud e Grotowski principalmente no que se refere a suas posturas críticas em relação ao universo da representação teatral e sua relação com a vida.

Didi-Huberman, apoiado no texto de Joyce, aproxima a experiência do olhar a uma travessia física. Quando olhamos, algo passa através dos olhos como uma mão passaria pelas grades. É fato de que Joyce nos oferece signos a ler, mas também, e no mesmo movimento, nos oferece matérias sórdidas, ruínas e dejetos... Nisso incide seu caráter paradoxal.

É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. *In bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais “bater sua cachola”; mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. E eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está diante de nós, porque uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30, grifo do autor).

Esse é o universo de volumes e latências em que nos insere o autor. E o que ele denuncia é exatamente “essa visão maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar”, marcada pela sujeição do visível ao legível. Sujeição esta que o autor acredita acabar por nos apresentar um olhar sem sujeito. Seguimos acreditando que nada mais nos atravessa, ou que se algo se dá, é passível de objetualização, estudo, compreensão, dissecação.

Para Didi-Huberman, tal postura se apoia não só no fechamento da experiência, mas

²⁴ Para um aprofundamento dos questionamentos de Didi-Huberman e sua postura crítica em relação à equivalência do registro do visível ao discursivo ver prefácio de Stéphane Huchet à edição brasileira do livro “O que vemos, o que nos olha” intitulada “Passos e caminhos de uma teoria da arte”. In: HUCHET, 1998, p. 7-23.

também no empobrecimento da esfera do visível sujeitando-o ao legível²⁵:

Ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como o faria um termo discernível e adequadamente nomeável. [...] O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. [...] Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho trás consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Dessa forma o ato de ver se dá no abrir-se em dois... E o sujeito aqui não se revela inteiro, sem fraturas, detentor de um saber de si, antes é um sujeito trágico, um sujeito que manca, um sujeito que não sabe que sabe. O sujeito aqui se mostra nos interstícios da língua, na queda, através das bordas, na hiância daquilo que nos olha, nos atravessa e nos estranha no que julgávamos apenas ver.

Pensemos então nesse encavalgamento entre o tangível e o visível. Tal questão torna-se relevante para pensarmos a cena teatral quando ela sustenta uma poética da corporeidade, desde que a gente não entenda essa corporeidade como simples produção de signos com o corpo. Quando usamos a palavra poética, queremos nos remeter a uma operação que a poesia faz de subversão da linguagem. A linguagem poética vem nos lembrar que o universo da palavra nem sempre corresponde ao legível, ou seja, que a linguagem produz resto, que uma operação de linguagem pode servir para não comunicar. Tal operação acaba por marcar a ação de “uma outra” língua na língua.

Para Rancière, o que acaba por se revelar é que a palavra é portadora de uma potência sem nome a qual é preciso dar uma voz e um corpo (RANCIÈRE, 2009: 41). Assim como o poema promove uma subversão da linguagem penso que talvez a poética corporal deva se sustentar a partir de uma subversão do corpo.

Tal questão também pode ser colocada em relação à visibilidade, principalmente quando o visível está incrustado no tangível. Didi-Huberman se perguntará sobre o que

²⁵ “O perfil epistemológico da obra de Didi-Huberman pode suscitar efeitos de estranheza. Em alguns centros brasileiros de ensino das artes plásticas, a semiótica de origem pierceana representa o referencial conceitual mais hegemônico. Ela serve para padronizar uma abordagem pretendida “científica” da obra de arte. Enraizada, ao contrário, numa tradição e numa sensibilidade totalmente diferentes da tradição e sensibilidade anglo-saxãs, a teoria francesa das artes plásticas nunca quis nem sequer romper com o coeficiente de presença viva na obra de arte e nas imagens. Longe de ser, como o é a semiótica, uma epistemologia que reduz o sensível e o visual ao funcionamento informacional de signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas, a Teoria Francesa da Arte sempre buscou outro caminho” (HUCHET, 1998, p. 7-8).

Joyce nos ensina na formulação de que fechemos os olhos para ver os limites do diáfano. O que essa formulação nos traz, na visão do filósofo, é que ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar. “Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

Ora, é exatamente sobre o encontro com um “obstáculo” à identificação (o olho do morto), e do vazio e da esquizo entre olho e olhar, visível e invisível, dentro e fora, sujeito e outro, que esse encontro provoca que Barthes e Rancière nos falam.

Entretanto, Didi-Huberman apontará um outro ensinamento no texto joyceano que merece nossa atenção: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Ibidem, p. 31).

Esse ponto nos abre a perspectiva para pensarmos o teatro como uma operação poética que convoca o sujeito e seu corpo em sua singularidade, uma singularidade vazada. Para o autor esse vazio se presentifica quando Stephen Dedalus – personagem de Joyce – acaba de ver com seus olhos os olhos de sua mãe moribunda. Como se fosse preciso fechar os olhos da sua mãe para que sua mãe pudesse olhá-lo verdadeiramente como se tudo o que se apresentasse a ver fosse olhado por essa perda.

Talvez devêssemos pensar que só através do fechamento da representação – para usar um termo que Derrida usa ao se referir ao desejo artaudiano – possamos entender a perda que a suporta. Esse ponto de materialidade, sua carne que, como vimos, resta excluída da imagem e da cena representativa.

Voltemos a Didi-Huberman: “Uma superfície só é plana para dissimular e ao mesmo tempo para indicar a profundidade que a habita e que a move” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33). Um simples plano ótico transforma-se em uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação um jogo rítmico de superfície e fundo, de avanço e de recuo, de aparecimento e desaparecimento, uma pulsação. Uma coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra torna-se inelutável quando uma perda a suporta e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue, tal qual uma peste.

O que nos olha nos remete a um traço perdido, no qual algo se indica e se murmura. Assim, a modalidade do visível se torna inelutável quando ver é sentir que algo nos escapa,

quando ver é perder²⁶. Nas ovas de peixe e no sargaço que o mar expõe, diante de Stephen, há, portanto, “toda a dor vomitada, esverdeada, de alguém de onde ele vem, que diante dele trabalhou seu próprio desaparecimento” (Ibidem, p. 34).

E aqui gostaria de abrir um pequeno parêntese para tentarmos, mesmo que inicialmente de forma precária, articular essa reflexão com a afirmação grotowskiana de que o ator não deveria realizar sua ação para o público, mas diante dele. Aqui me parece um deslocamento da perspectiva do olhar que se faz numa direção parecida da que nos oferece Didi-Huberman.

Segundo Tatiana Motta Lima, Grotowski não queria que o ator estabelecesse uma relação de dependência com o espectador. “Ele faz isso para o espectador? A expressão ‘para o espectador’ implica um certo coquetismo, numa certa falsidade, numa barganha consigo mesmo” (GROTOWSKI, 1987 [1967], p. 105). Fazer algo para o espectador traz em seu bojo uma relação especular de identificação, ou ainda, de sedução, de busca do olhar do outro para se situar, seja como identidade, seja como objeto de desejo, nesse caso cenicamente. Barganhar com ele algo de seu olhar como aceitação, admiração, identificação, ou seja, o ator se tornaria refém, capturado por essa rede de identificações e projeções que o olhar do outro lhe reflete.

Grotowski associava, por sua vez, o “fazer diante de”, na dimensão não da atuação, mas do ato. Um ato que teria em seu bojo a marca do excesso e nesse excesso uma postura de provocação. Tal como salienta Lima (2012), o diagnóstico que Grotowski fazia do espectador não era dos melhores. Para o diretor, “o público não gosta de enfrentar problemas. É muito mais fácil para o espectador encontrar na peça o que ele já sabe” (GROTOWSKI, 1987 [1966], p. 198). E aqui percebemos a mesma crítica ao ato de ver. Tal como postulado por Nazio, marcando sua diferença em relação ao olhar, posto que ver aparece relacionado ao reconhecimento de si. Esperamos encontrar nas coisas um reflexo de nossa própria imagem, ou ainda, só conseguimos ver ou ler as coisas na medida em que elas, reconhecidas por mim, referendam minha imagem, meu eu, minha identidade, minha unidade de indivíduo.

Dessa forma, na dimensão do ato, do “fazer diante de”, está presente o caráter do

²⁶ “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra de perda” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

excesso, do choque e da provocação. “Frente a este espectador, a *autorrevelação* ou o *ato total* eram, segundo Grotowski, extremamente inquietantes e provocativos na medida em que eles traziam à tona a posição estável, confortável – e mentirosa – do espectador face à existência” (LIMA, 2012, p. 345). Entretanto é importante salientar que essa provocação não era o objetivo do ato do ator, mas um dos efeitos desse ato quando feito diante do espectador²⁷.

Ainda segundo Lima: “O que já estava em jogo aqui era a perspectiva de uma investigação do ator não necessariamente dirigida para o espectador ou para o espetáculo, mas para o trabalho sobre si” (2012, p. 346). O ato de desvelamento²⁸ (e aqui também é a imagem de um desvelamento, de um despojamento que será buscada) deveria fugir do narcisismo e do masoquismo, buscando se liberar do olhar do espectador “sem com isso negligenciar a sua presença” (Ibidem, p. 347).

A questão aqui é a de se perguntar se ao sair da perspectiva de “fazer algo para” para a de “fazer diante de” não é a própria questão da expressão que é colocada em novo plano. E talvez possamos pensar, com ajuda de Didi-Huberman, que o ator, nesse processo de desvelamento, acaba por trabalhar seu próprio desaparecimento diante do público. E o desaparecimento aqui é o de um eu fechado e com ele a de uma imagem de corpo.

Talvez a questão, nessa fuga da identificação e do olhar do espectador, seja a tentativa de estabelecer uma zona de passagem a partir da qual um atravessamento se dá. E podemos pensar que *Isso* que atravessa, provocando e inquietando o olhar (tornando o ato de olhar uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta) que é exatamente o que se encontra fora desse quadro, fazendo nesse, mancha, rasura... Nesse sentido poderíamos pensar que o ator trabalhar seu próprio desaparecimento diante do espectador acaba abrindo na cena a perspectiva do olhar, se pensarmos que todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. É a esse ponto de nevoeiro, de opacidade que quero me remeter. É o momento que o corpo do ator, sua voz, sua presença carrega o traço de uma semelhança perdida.

Sobre o ato total diz Grotowski: “Este total ato de desnudação de um ser transforma-se numa doação que atinge os limites da transgressão das barreiras e do amor. Chamo isso um ato total” (GROTOWSKI, 1987 [1967], p. 105).

²⁷ Cf. LIMA, 2012.

²⁸ Acredito que aqui também é pertinente a construção dessa relação entre desvelamento do ator e a abertura de um espaço de travessia no/pelo corpo.

E aqui a vertente do amor e com ele de um encontro diferenciado, em que não vejo o outro como mera extensão do meu fantasma, aponta como horizonte possível.

Lacan nos dirá que o amor que visa ao ser pede a coragem de sustentar o olhar diante do impasse, “diante do estranhamento angustiante desse corpo não submetido à imagem e à sua submissão significativa” (SAFATLE, 2006, p. 211). Uma coragem de olhar o negativo e deter-se diante dele. O que se evidencia aí é que nem todo o corpo foi pego no processo de alienação e que a saída da alienação implica o confronto com esse resíduo corporal, com a dimensão da carne. É nesse ponto de perda que o sujeito deve se reconhecer.

É também para a vertente do encontro que Grotowski caminhará. Primeiramente pensando-o como um nascimento duplo e partilhado e depois como “uma experiência concreta, palpável, carnal, sensorial” (LIMA, 2012, p. 284). A experiência do encontro se dava na revelação de si mesmo, encarnado, quando era possível “des-cobrir” o ser até a pele, a célula, a pulsação da vida.

Para Tatiana Motta Lima, falar desse aspecto carnal, palpável da experiência era falar de uma reconciliação que vinha acompanhada de uma recusa a ficar apartado do corpo, de suas pulsões, do inconsciente, do fluxo vivo.

Dessa forma poderíamos pensar que o ator, ao trabalhar seu próprio desaparecimento, sua queda num ponto de perda, acaba por nos revelar, no ato mesmo desse algo que cai, seu corpo como opacidade sensível, corpo radicalmente não idêntico, singularidade do extremo.

Podíamos pensar com Sartre que:

Após um longo comércio com uma pessoa, sempre aparece um instante no qual as máscaras se desfazem e eu me encontro diante da contingência pura de sua presença: neste caso, sobre seu rosto ou sobre os outros membros do corpo, eu tenho a intuição pura da carne. Esta intuição não é apenas conhecimento; ela é apreensão efetiva de uma contingência absoluta. (SARTRE *apud* SAFATLE, 2006, p. 213).

Para Didi-Huberman, o que é visível diante de nós porta o traço de uma semelhança perdida. A imagem, quando não pretende restringir em sua moldura o visível tomando-o como legível e/ou restringindo-o ao que é visto, carrega consigo um resto, visto aqui como resíduo, objeto parcial, fragmento inacomodável que “desfaz a ordenação da representação para dar lugar à verdade inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é de oposição de uma ordem à outra: o *figural* sob o *figurativo*, ou o *visual* sob o *visível*

representado” (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria, portanto um volume – um volume, um corpo já – que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo²⁹, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35).

O que dizer então do volume dos corpos?

2.2 – ENTRE A FORMA E O DEVIR: CORPO, LUGAR DE PASSAGEM

Pensemos então no volume dos corpos, mais precisamente num corpo que mostrasse a perda de um corpo, posto que faz trabalhar o vazio em seu volume. Um corpo que porta também seu esvaziamento.

Por um lado, há aquilo que vejo no corpo – seu volume, seus contornos, sua organização, por outro, podemos, inspirados no texto de Didi-Huberman, levarmos em conta que algo desse corpo nos escapa e de seu “silêncio” nos olha, nos convoca, nos concerne.

O autor nos remete ao volume dos corpos e sua relação com o vazio, a partir do momento que algo desse volume nos escapa e nos olha como uma obra de perda. Tal questão leva-nos a pensar sobre o que o corpo encerra – seus limites e organização –, buscando por outro lado tangenciar esse espaço em que o corpo parece abrir portas. Uma queda do corpo no corpo. Queda essa que, como pudemos ver, nos apresenta a uma opacidade. Desse ponto opaco – ponto de perda –, o corpo nos olha até o âmago. Dessa forma, mostrar a perda de um corpo carrega relações estreitas com esse corpo estrangeiro e perdido que o corpo próprio recolhe em seu fundo, como não inscrição na imagem corporal.

Vimos no capítulo anterior como alguns teóricos do teatro mapearão práticas artísticas que buscam construir no corpo ou fazer do corpo espaço de abertura para o informe. Essa abertura seria forjada a partir do colapsar de certas experiências sedimentadas em relação ao corpo próprio, tanto em nossas formas de relacionarmos com ele quanto na

²⁹ “Há seguramente o inexprimível. Este se mostra” (WITTGENSTEIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35).

forma congelada e apressada de leitura das sensações avindas desse. O que parece ficar claro nessa procura é que o corpo, assim como o que Lacan aponta no quadro, abre portas.

Sobre a porta sabemos que ela é meio de abertura e de fechamento, estabelece um entre, insinua um espaço de passagem, um limiar no qual um atravessamento se dá ou não, posto que diante da porta, desse limiar, podemos permanecer parados, hesitantes do que podemos encontrar do outro lado. Para Didi-Huberman:

Dante põe uma porta na entrada do Inferno – [...] – mas igualmente na do Purgatório; é “uma fenda que corta um muro” e onde vigia um guardião silencioso; sua espada, como a imagem mesma do limiar cortante, fascina o olhar e, Dante, medusado, permanecerá diante da porta, incapaz de passar além. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 234).

Tomemos esse muro como algo que institui um limite, que delimita um contorno, que estabelece um dentro e um fora, mas também como um obstáculo para o qual se olha e a atrás do qual imaginamos que há algo. Dentro dessa perspectiva o muro limita, delimita e faz véu para um atrás do muro onde algo nos olha. Limiar cortante, fenda vigiada por um guardião silencioso. Ao articularmos esse guardião silencioso com a pulsão – mais precisamente a pulsão de morte – veremos que essa também “guarda” um limiar, ou se refere a ele. Garcia-Roza fará referência a Freud quando este afirma que o conceito de pulsão é um dos mais importantes da teoria psicanalítica, mas, ao mesmo tempo, o menos completo. De acordo com o autor, o conceito de pulsão “não é um conceito como os demais” por ser portador “de uma opacidade que lhe é essencial; ele recusa a si mesmo a transparência pretendida pelos conceitos das demais ciências e pela maioria dos conceitos da própria teoria psicanalítica” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 14). Tendo isso como base, vemos que se por um lado a pulsão aponta para a teoria e para sua tentativa de apreensão conceitual, por outro aponta também para algo que se furta ao olhar conceitual, o que faz com que Garcia-Roza afirme que é “por metáforas que falamos da pulsão” (Ibidem, p. 14).

Referida à linguagem, a pulsão ocupa uma zona de silêncio, posto que se situa aquém do inconsciente e do recalque, escapando à trama da linguagem e da representação. O que fará Garcia-Roza reforçar em sua análise o caráter pré-psíquico ou “quase psíquico” das pulsões, pois o que encontramos no aparelho psíquico não são as pulsões, mas sim seus representantes. Desse modo, o autor, ao pensar sobre a formação do aparelho psíquico, tal como fórmula Freud, (e que Garcia-Roza mostrará, em sua análise do “Projeto”, como o aparelho psíquico em Freud se caracteriza como um aparelho de linguagem), afirma que:

Quando dizemos que o Id é uma instância psíquica e que a pulsão é pré-psíquica, nada mais estamos fazendo que levar em consideração a advertência de Freud segundo a qual a pulsão é essa entidade mítica situada na fronteira entre o somático e o psíquico, e que ela jamais se faz presente no psiquismo, a não ser pelos seus representantes. Portanto, o que pertence ao registro psíquico são os representantes da pulsão e não ela mesma. Esses representantes primários é que vão construir o Id (GARCIA-ROZA, 2003, p. 49).

O que se pode conjecturar, a partir da análise de Garcia-Roza, é que as pulsões não são superadas pelos seus representantes, não há acordo possível entre o universo pulsional e o da linguagem, sendo assim as pulsões não são superadas pelo pensamento, o conhecimento dessa advém impossível lembrando que o corpo não é simplesmente “lei da conexão de sensações e de atos, mas impulso que indica como as categorias do entendimento se estruturam em torno de um objeto pulsional que lhes escapa” (SAFATLE, 2005, p. 214).

Tentemos compreender isso melhor, posto que esse percurso nos levará à questão da pulsão de morte propriamente dita e sua relação com o silêncio e com o ato. É exatamente a partir da dualidade pulsão de morte/pulsão sexual e de como isso reverbera na questão corpo/linguagem que Garcia-Roza construirá seu raciocínio apoiando-se em Freud e Lacan. Para o autor, ao ser submetida ao simbólico a partir do recalque originário, a pulsão se constituiria como pulsão sexual “através de máscaras ou disfarces” (2003, p. 55). De modo que o sexual corresponderia à inscrição da pulsão num outro registro, o que se dá, segundo o autor, através de seus representantes e não em termos da pulsão em si mesma. Compreendamos a partir daí a afirmação de Freud que a pulsão de morte seria a pulsão por excelência, pois esta se configuraria como aquilo que permanece invisível e silencioso, não referida a qualquer objeto. “Se é o objeto que ao ser investido constitui a pulsão como pulsão sexual, *antes* do investimento haveria apenas pulsão de morte” (Ibidem, p. 57, grifo do autor). Para Garcia-Roza, rigorosamente falando, poderíamos tomar isso como verdadeiro haja vista que o que não se configura como forma ou sentido é que pode ser considerado como pulsional *per si*. Entretanto a questão não é tão simples, salienta, posto que é apenas do lugar do sexual – que implica admitirmos o registro simbólico e imaginário e, portanto o atravessamento da linguagem – que podemos falar em pulsão de morte. Antes desse atravessamento que ocasionará essa diferenciação pulsão sexual/pulsão de morte não podemos, a rigor, falar de pulsão. O que faz Garcia-Roza afirmar que: “Não há esse ‘antes’, ele só se dá ao nível da nossa metáfora, e supor esse momento fora do tempo, fora da ordem,

fora do pensável, é algo que se reduz a apenas um nome: pulsão” (Ibidem, p. 57). Razão pela qual Lacan afirmará que a pulsão não estaria na base da teoria psicanalítica, mas no topo dessa teoria, como algo “ao qual chegamos pelo caminho teórico e não algo do qual partimos empiricamente” (LACAN *apud* GARCIA-ROZA, 2003, p. 65).

Dessa forma a pulsão de morte é um conceito que permite operar nos limites da linguagem referente a um não lugar, um não sistema, força diferencial e disruptiva por excelência. Entretanto, se isso por um lado marca o exílio da pulsão como exterior à ordem simbólica, por outro temos que admitir que é pela sua relação com a ordem simbólica que ela se exerce.

Podemos agora configurar melhor esse alguém da linguagem, referido pelo autor, no que tange à pulsão. Alguém este que acaba por situá-la também num além, com a especificidade moebiana desse além. “Refere-se ao corpo, mas não é corpo; está além da linguagem, mas a pressupõe” (Ibidem, p. 9).

Interessa-nos, nesse primeiro momento de referência ao conceito de pulsão, enfatizar esse seu caráter de limiar e de silêncio nessa articulação manca entre corpo e linguagem. Questão que aponta para a própria concepção de corpo, visto que é impossível pensá-lo dentro de uma vertente puramente natural. Tal como sinaliza o filósofo Camille Dumoulié em seu artigo “O timbre intraduzível do corpo (Artaud, Merleau-Ponty, Lacan)”: “Existimos dentro de um corpo singular, com todo o movimento de expropriação do verbo *ex-istir*³⁰” (2011, p. 1).

O autor chama nossa atenção para as diferentes associações e metamorfoses em torno do corpo e no modo como essas carregam a marca do primitivo, afirmando que “este sentimento de expropriação do corpo é tão forte, que as representações mais antigas ou ‘primitivas’ dos homens ou dos deuses mostram estranhas criaturas fantásticas, nas quais o humano e os animais se misturam” (Ibidem, p. 1). Mostram também que as formas do corpo humano podem seguir linhas as mais estranhas revelando-se ali uma verdade do corpo – que se apresenta estranha/*en*tranha a ele. É isso que a pintura moderna, representada por Picasso ou Hans Bellmer e os surrealistas, ou ainda a filosofia de Bataille nos apresenta. O que faz com que Dumoulié afirme que: “o corpo, para o homem, é o lugar de um investimento

³⁰ O termo “*ex-istir*” aparece ao longo do ensino de Lacan. A escansão da palavra destacando o prefixo *ex* procura marcar o “*fora*” da experiência do sujeito, sua expropriação de uma unidade e centralidade a partir do radicalmente Outro: o inconsciente. Dessa forma trata-se na perspectiva apontada por Dumoulié de um corpo atravessado pela linguagem e sob os efeitos do inconsciente.

imaginário e simbólico infinito. É trabalhado por incessantes metamorfoses, como se, de corpo em corpo, a humanidade tentasse provar que é capaz de inventar *O corpo*”. (Ibidem, p. 1).

Fazendo referência ao *Estádio do espelho* de Lacan, o filósofo nos remete à nossa dilaceração originária, afirmando que o impulso para a construção do corpo próprio (que como vimos anteriormente, ele associa a um *tripalium*, uma tortura, uma crueldade imposta ao corpo para dar-lhe forma e ao mesmo tempo fazê-lo entrar na cultura) é decorrente desse fantasma de um corpo despedaçado, dessa espécie de dilaceração originária que nos constitui e nos ameaça. Vimos como esse originário só pode ser depreendido pela linguagem, a partir de seus efeitos disruptivos. Efeitos diante dos quais nos desorganizamos, silenciados. Essa experiência originária só se dará sob um fundo de ausência, como aquilo que não se presentifica no presente, como um “morto que age”. É entre unidade fantasmática e parcialidade das pulsões que se abre em nós esse espaçamento. Fazer do corpo espaço de abertura, porta através da qual uma travessia se insinua, é não denegar esse vazio que o habita.

Antes de darmos prosseguimento às colocações feitas no início do capítulo, é preciso frisar que esse vazio não deve ser confundido como uma entidade-vácuo, espaço homogêneo e absoluto, mas como potência, como diferença que se institui e nos destitui de uma centralidade de pensamento. Diferença, espaçamento, distância entre o que vemos e o que nos olha, entre a palavra e a palavra que a deserta, entre o corpo e o corpo estrangeiro que a ele escapa, entre o pensamento e o pensar que o esquece.

A dificuldade que se apresenta é a de conseguirmos delimitar esse além ou ainda o fora da linguagem não como algo que estaria além e fora simplesmente, mas mantermo-nos atentos à torção moebiana, à dobra que se faz nesse pensamento. Didi-Huberman nos fala de um vazio que a própria imagem coloca em movimento, que se colocaria nesse espaço intersticial entre o que vemos e o que nos olha e que a psicanálise – uma das bases para a construção do pensamento do filósofo neste livro – reconhecerá como o espaço de borda próprio à pulsão. Também essa torção não é estranha à Garcia-Roza. Quando este localiza a pulsão além/aquém da linguagem e da representação, ele está afirmando que a pulsão está além da linguagem, mas a pressupõe. De forma que teremos que pensar que a própria imagem, a própria linguagem e o corpo próprio é que faz falar o vazio em seu volume. É através da linguagem, ou se quisermos, viajando de través na linguagem que esse além faz

falar de seu interior.

Talvez por isso Didi-Huberman nos remeta à imagem da porta em sua vertente de fenda que corta o muro, abrindo espaço naquilo que aparentemente é dado a ver como contínuo. É nessa fenda que se insinuará sua vertente de espaçamento e corte.

A fenda, em sua vertente de corte, hiância naquilo que, aos nossos olhos, parecia inteiro, contínuo, com limites precisos, institui uma ambiguidade entre o que se coloca diante de nossos olhos e aquilo que, silencioso, nos espreita pela fresta. Para Didi-Huberman esse corte instaura ou nos coloca diante de uma cisão que estabelece um “diante”, um “dentro” e ainda um “entre”. E “essa desconfortável postura” de borda define uma certa experiência quando se abre em nós o que nos olha no que vemos. E é também de uma abertura que o autor fala: uma abertura que se faz na imagem.

Didi-Huberman ao defender esse lugar de borda circunscreve um campo de experiência e de reflexão que não se sustenta na tautologia perguntando sobre o trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e o corpo vidente em particular. É para além do princípio do prazer que o autor pensa esse lugar paradoxal, “lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da inquietante estranheza (*das Unheimlich*)” (1998, p. 227).

Um limite se apaga, um limiar se abre. E o limiar que se abre no corpo, que carrega a marca de um estranhamento, não é senão a abertura que o corpo carrega dentro de si. Talvez “ter” um corpo seja sentir que algo do corpo inelutavelmente nos escapa.

Para Dumoulié: “Se o universo dos corpos é aquele das metamorfoses infinitas é porque falta *O* corpo. *O* corpo designa um vazio, um ‘não lugar’, o inominável por excelência” (2011, p. 2). O autor aproximará então este não lugar d’*O* corpo à “coisa-em-si” kantiana afirmando que este não diz respeito a um corpo originário – tal como o corpo dos animais –, mas à ponta extrema da linguagem. Trata-se de um corpo efeito de significante, atravessado pela linguagem e que, a partir desse atravessamento institui o que o autor chamará o “corpo puro”, impossível, inapreensível, inominável e que não se identifica com o corpo natural, posto que, ao atravessá-lo, a linguagem deslocou definitivamente esse corpo de sua origem, desnaturalizando-o. Falar de um corpo pulsional é falar de um corpo efeito de significante, efeito do recalque originário, marcado pela entrada no simbólico. A pulsão se faz nas bordas, diz respeito “às relações entre o corpo e o mundo dos objetos ou, mais precisamente, entre o corpo e a linguagem” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 112). De modo

que concordamos com este autor quando afirma não ser absurdo que o recalçamento originário constitua a própria pulsão uma vez que essa é desvio, errância, deriva.

Parece necessário aqui um pequeno parêntese sobre esse caráter desviante da pulsão, tal caráter pode ser visto naquilo que a diferencia do instinto, sob a pena freudiana. Tanto a pulsão quanto o instinto dizem respeito às relações entre corpo e mundo dos objetos, se por um lado se refere ao corpo considerado como sua fonte, por outro se refere aos objetos do mundo na busca por satisfação. A diferença fundamental entre eles reside no fato de que, no caso dos instintos, essas relações se fazem segundo esquemas corporais inatos de tal modo que haja uma adequação natural entre essas disposições internas do indivíduo e os objetos, isto é, há uma correspondência unívoca entre instinto e objeto que o satisfará. No caso da pulsão o que vemos é uma inadequação, o que faz com que o objeto da pulsão seja o que há de mais variável. Se qualquer objeto pode ser alvo da satisfação pulsional é porque nenhum a satisfaz, o que faz com que Lacan afirme que no primeiro caso temos uma relação de *ser com ser* e no segundo uma relação com de *ser com falta*:

na medida em que o que se apresenta a ele só coincide parcialmente com aquilo que já lhe proporcionou satisfação, o sujeito se põe em busca. [...] O objeto se encontra e se estrutura por via de uma repetição – reencontrar o objeto, repetir o objeto. Só que nunca é o mesmo objeto que o sujeito encontra. Em outras palavras, ele não para de encontrar objetos substitutivos. (LACAN, 1985 [1955], p. 132).

Dessa forma o que fica marcado é que a pulsão – fruto do recalque originário marcado pela entrada na Ordem simbólica e a consequente desnaturalização do corpo – é disjuntora no que diz respeito aos esquemas corporais inatos e produtora de novos esquemas, desviantes e perversos em relação ao natural. O que ela disjunta “são os esquemas corporais que têm por objetivo cumprir uma função vital, dando lugar a outras formas de articulação com o objeto que não têm diretamente nada a ver com a função vital” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 113). O que faz com que os objetos pulsionais não sejam considerados *em-si*, mas buscados sobre seu fundo de ausência.

Retomando então a pulsão em sua relação entre corpo e linguagem, podemos afirmar, ainda com Garcia-Roza, que a pulsão, em sua dimensão de Real, é corpo. Entretanto, esse “corpo pulsional”, assim como a pulsão, não é redutível ao biológico. Pensar o corpo em sua dimensão pulsional significa pensar um corpo em sua relação com a linguagem (tomada aqui como a ordem simbólica, lugar do Outro, sistema de elementos significantes ao qual o sujeito está submetido desde o começo). É pensá-lo também como

superfície de inscrição, lituras, traços, marcas que se fazem no corpo tendo em vista essa relação com o Outro. Portanto, a pulsão é corpo “não no sentido de ser um órgão, uma parte ou uma função do corpo”, mas no sentido de ser um modo singular do corpo se articular com a linguagem e com os objetos.

Entretanto, articular corpo e pulsão implica pensá-lo também a partir da pulsão de morte, desse fundo informe, desse lugar silencioso, situado fora do simbólico e além do princípio do prazer (e aqui é importante retomar nossa reflexão sobre o caráter extimo do objeto pulsional). O que proponho é que pensar o corpo pulsional e também o Real do corpo não como equivalente ao biológico, mas problematizando exatamente este ponto nodal, ponto de queda, de perda que denuncia que a Ordem simbólica possui seu umbigo³¹, seu ponto de intradutibilidade. O que viemos tentando configurar é que o corpo próprio possui também seu umbigo, seu ponto cego. Lugar em que algo escapa, cai.

Prossigamos com Dumoulié e sua reflexão a respeito d’O corpo designando um vazio, um ‘não lugar’, o inominável que o autor aproxima da “coisa-em-si” kantiana situando-o como a ponta extrema da linguagem. Um corpo que ex-siste, expropriado pela linguagem e ao mesmo tempo fundado nela. Para o filósofo, o corpo é um efeito do significante e ele o é de duas maneiras: como esse corpo que temos – produto da ordem simbólica e das identificações imaginárias e como esse corpo estrangeiro, que ele chama de “corpo puro”, não um corpo originário, “mas o que existimos infinitamente e que se pode chamar, com Artaud, de ‘um corpo sem órgãos’, ou definir, com Merleau-Ponty, como um ‘quiasmo’” (DUMOULIÉ, 2011, p. 2).

Segundo Dumoulié, na busca de sua metafísica da Carne, que deveria lhe permitir encontrar uma continuidade significativa e vital entre seu corpo, seu pensamento e as próprias coisas, Artaud chocou-se com a cruel evidência do “vazio central da alma”, que, na verdade, era apenas o vazio central do corpo. Corpo que na visão do autor, situa-se na ponta extrema da linguagem como aquilo que a linguagem funda sob a condição de expropriá-lo.

Na visão de Quilici, a busca de Artaud seria por esse corpo originário, pensado como um corpo anterior à separação homem-natureza, ou ainda, na minha interpretação, à separação sujeito-objeto, pois é a própria possibilidade de objetivar que aqui está posta em causa, haja vista que, se a natureza não é tomada como algo externo ao homem é porque

³¹ Freud se refere ao umbigo do sonho que se relaciona a um núcleo de intradutibilidade que todo sonho contém.

ainda não há essa diferenciação eu-outro, sujeito-objeto próprias da entrada do sujeito no simbólico.

O que faz com que o autor reconheça na articulação artaudiana uma busca por uma geologia simbólica, uma relação com a palavra marcada pela primariedade das relações?

Tomemos Quilici:

Através dos fragmentos de uma geologia simbólica, Artaud nos lança num espaço caótico e originário, prenhe de virtualidades, em que a figura do sujeito se dissolve. Nesse trabalho de desfiguração, pressente-se o anseio de um novo corpo, permeável às forças naturais, corpo perdido pela radical separação entre o sujeito que passa a ver a natureza como objeto (QUILICI, 2004, p. 51).

É esse corpo originário que Dumoulliè, em sua articulação, colocará próximo a um vazio central – o vazio central do corpo se coaduna e se confunde com o vazio central da alma, tendo em conta, como vimos, que esse originário é perdido, se sustenta como objeto perdido nos traçados de uma memória sem memória, ou como quer Blanchot, de uma lembrança sem lembrança.

Vimos que esse corpo pensado no extremo da linguagem é um corpo desnaturalizado. Vimos também como esse corpo só se presentifica via imagem corporal sob um fundo de ausência ou se quisermos, trazendo em seu bojo, como não inscrição, um resto não especularizável. De forma que poderíamos pensar que essa estrutura nuclear do corpo só se presentificará sob esse mesmo fundo de ausência, quando algo do corpo que perdido se apresenta em sua virtualidade como resíduo, traço apagado, *diferência* (DERRIDA, 2004).

Tal articulação nos interessa não só pelo fato de nos permitir pensar o corpo sem órgãos em direção a essa origem que é não-origem por excelência, mas, sobretudo por focalizar esse duplo gesto da relação corpo-linguagem e de nele inserir a pulsão para podermos pensar o corpo nessa zona intersticial.

Sabemos que a cena teatral, sob a pena de Artaud, reivindica um poder de atuação sobre o corpo. Nessa empreitada Artaud busca uma “decomposição das formas e modelos como etapa fundamental da gênese de um outro corpo”.

Para Quilici a reflexão artaudiana se afasta assim de qualquer perspectiva da formatação da imagem de um corpo ideal, de modo que cabe perguntarmos se ela não se

afastaria também da ideia de si como corpo, sustentada pelo estádio do espelho.

Tomemos Artaud: “Ele me fala de Narcisismo, eu lhe retruco que trata-se da minha vida. Meu culto não é o do ‘eu’ mas o da carne, no sentido sensível da palavra carne” (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p. 86). Concordamos, portanto, com Quilici quando esse afirma que a noção de carne ultrapassa a ideia de um eu delimitado.

Quilici reconhece na proposta artaudiana uma poética que se faz numa zona intersticial, posto que ela se sustenta numa experiência de instabilidade, numa espécie de limbo, se vê face a face com essa precariedade busca por empreender uma experiência primeira, anterior à representação, arejada pela não-forma e pelo não-sentido.

De modo que portamos esse espaçamento diretamente na carne, esse espaço-entre não deve ser pensado como “uma categoria ideal do entendimento”, mas como “o elemento despercebido fundamental, de todas nossas experiências sensoriais ou fantasmas” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 246). Estamos falando, portanto, desse espaço de abertura como algo que se bordeja em torno de um vazio e que, ao mesmo tempo em que lhe dá contorno, dotando-o de uma forma acaba por marcar seu centro como ponto de irredutibilidade. O que faz com que Didi-Huberman afirme que essa porta se mostra então não somente como um limiar instrumental – um limiar a ser transposto, para entrar em algum lugar – “mas um limiar absolutamente, ou seja, *um limiar interminável*” (Ibidem, p. 247, grifo do autor).

Acredito, tendo como base o exposto, que possamos redimensionar e aprofundar as questões entre corpo e vazio. Didi-Huberman articula essa relação a uma experiência de borda, em que o entre, como lugar intersticial precisa ser sustentado nessa experiência. Lugar em que se opera uma cisão do sujeito que vê e da coisa vista. Dessa forma, nos alerta o autor que não se trata nem de se render ao paradigma da crença nem à tautologia. O que vemos na construção do autor é uma procura por sustentar esse lugar incômodo que não se apoia nem na visão de uma totalidade inefável para além da cisão, nem tampouco na visão tautológica que pressupõe que o que você é, é o que você vê.

Dessa experiência intersticial, dessa cisão que se apresenta entre o que me olha no que vejo, o filósofo situará a dimensão da angústia – momento em que tombo, que caio na angústia³². Angústia que aponta para um confusãoamento entre saber e não-saber. Angústia de “ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se

³² Cf. Didi-Huberman, 1998, p. 38.

abrir” (DIDI-HUBERMAN, 1998 p. 38).

O filósofo nos coloca a questão do que fazer diante disso, diante desse tombamento, dessa queda-ofereção ao vazio. “Que fazer nessa cisão?” pergunta. Soçobrar na lucidez “supondo que a atitude lúcida, no caso, se chame melancolia” (Ibidem, p. 38) ou, ao contrário, tentar tapar os buracos, suturar a angústia que nos abre em dois? Para Didi-Huberman: “suturar a angústia não consiste senão em recalcar, ou seja, acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado da razão – uma razão miserável, convém dizer” (Ibidem, p. 38). E aqui o filósofo nos apresentará sua crítica à tautologia ao afirmar que nessa posição há uma tentativa de permanecer no volume enquanto tal, atitude equivalente a “ater-se ao que é visto”, e postular “o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome” (Ibidem, p. 38).

Dentro dessa perspectiva tautológica opera-se então uma denegação do cheio, isto é, do fato de esse volume estar cheio de uma angústia – que o autor aponta tomando a imagem do túmulo como um volume portador do vazio – que segreda nosso próprio destino, a morte como horizonte certo. Opera-se também uma denegação do vazio representada por uma vontade de permanecer a todo custo no que vemos. O homem da tautologia fundará então sua experiência numa série de embargos em forma de “falsas vitórias” sobre a inquietante estranheza da visão. Terá feito de tudo para recusar as latências do objeto, as forças que o habitam ou que ele coloca em circulação ao preferir afirmá-lo em sua identidade manifesta somente: “Esse objeto é aquilo que vejo, um ponto, nada mais” (Ibidem, p. 39). Desse modo esse objeto se nos apresenta, sob o olhar tautológico, apartado de sua temporalidade – o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto – assim como o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar. Indiferença àquilo que se encontra jacente, escondido e presente conferindo um modo de satisfação diante do que é evidente – evidentemente visível: “O que vejo é o que vejo, e me contento com isso” (Ibidem, p. 39). Por último essa indiferença, essa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia “uma espécie de cinismo: ‘o que vejo é o que vejo, e o resto não me importa’” (Ibidem, p. 40).

Na outra ponta aparece, sob a pena do autor, um segundo meio para suturar a angústia que consiste em querer ultrapassar a questão dirigindo-se para além da cisão aberta pelo que nos olha no que julgamos apenas ver. Tal forma se apresenta numa tentativa de superar imaginariamente tanto o que vemos quanto o que nos olha. O volume perde sua evidência material assim como o vazio perde seu poder inquietante. Para Didi-Huberman:

“O segundo caso de figura equivale, portanto, a produzir um modelo fictício no qual tudo – volume e vazio, corpo e morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado” (Ibidem, p. 40). Tal atitude supõe igualmente uma denegação do cheio como se nesse volume houvesse apenas algo desencarnado, como se a vida (chamada então de alma) já tivesse abandonado esse espaço concreto demais, demasiado inquietante em significar algo de inelutável. “a vida não estará aí [e aqui o autor nos remete novamente à imagem da tumba que ele relaciona sonoramente com tombo], mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como belo e bem feito, cheio de substância e cheio de vida [...] simplesmente será sonhado, agora ou bem mais tarde, alhures”. (Ibidem, p. 40-41).

O que é denegado é a materialidade, é o ser-aí da coisa vista, sua concretude, mesmo que muda, manca, marcada pela diferença do rasgo que nos abre em dois. A essa atitude o autor relacionará a um exercício de crença – afirmação condensada em dogma. O que vemos será eclipsado, relevado a uma instância legisladora de um invisível a prever fazendo o que nos olha ser alçado num “enunciado grandioso de verdades do além, de Alhures hierarquizados, de futuros paradisiacos e de face-a-face messiânicos” (Ibidem, p. 41). Outra forma de escapar da cisão aberta em nós por aquilo que nos olha. O homem da crença vê sempre alguma outra coisa (totalizante é verdade) além do que ele vê, quando se encontra face a face com o tombo, baseado numa construção fantasmática e consoladora, o que é visto sempre se prevê (vimos com Nazio como essa vertente do *topos fantasmático* acaba por se reduzir à dimensão do ver e como ver supõe prever, ver a partir do conhecido, do esperado, de uma relação de pregnancy entre o eu e a imagem). É o lugar real que é rejeitado com pavor, no caso do exemplo da tumba rejeita-se “a materialidade do jazigo e sua função de caixa que encerra, que opera a perda de um ser, de um corpo doravante ocupado em se desfazer” (Ibidem, p. 48). Desse modo “o homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para conformar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores, nossos desejos” (Ibidem, p. 48, grifo do autor).

Diante da cisão e da angústia decorrente dessa, as saídas são precárias e se sustentam na denegação. Para a psicanálise a denegação é uma forma de se apresentar o que é no modo de não sê-lo. O que ocorre é uma suspensão do recalco sem que isso implique uma aceitação do recalco, sendo isto possível pela separação entre o intelectual e o afetivo. A intelectualidade do pensamento se faria sob a gênese da denegação. Vimos como na

tautologia a denegação se apresenta numa tentativa de permanecer a todo custo no tempo presente da experiência do visível, tempo em que os objetos não indicam outra coisa senão eles mesmos; objetos tautológicos, sem sintomas nem latências³³. Nesse movimento Didi-Huberman enunciara uma obliteração do afeto: “Uma arte esvaziada de toda conotação, talvez esvaziada de toda emoção” (Ibidem, p. 59). Simples volume a ver e a ver muito claramente, ainda com Didi-Huberman “só o vemos tão claramente na medida em que ele não nos olha” (Ibidem, p. 60).

Nas artes cênicas também veremos essas duas saídas, elas não são restritas às artes plásticas. Impossível não ver o exercício da crença em algumas propostas teatrais em busca de um eu dilatado, capaz de casar consciente e inconsciente (buscando resolver a cisão que nos constitui como sujeitos através da totalização dessas duas instâncias num todo, como uma forma ampliada de consciência que garantiria uma forma diferenciada de presença) ao invés de trabalhar nessa zona intersticial, nesse conflito jamais solucionado entre linguagem e corpo. Aqui também é o caráter inquietante, incômodo e intersticial que é denegado: a *diferença* como traço obliterador de origem.

Na outra ponta vemos em determinadas correntes da dança contemporânea um recurso ao exercício da tautologia no que tange ao corpo ao restringir este à sua fisicalidade, priorizando o diretamente visível na compreensão e pesquisa do movimento e denegando nesse quaisquer marcações, latência ou sintoma. Trata-se aqui de trabalhar o corpo que se apresenta aos olhos sem qualquer resto ou resíduo. Tentativa de não ver aquilo que o corpo encerra: seu esvaziamento, seus rumores, seu ponto de perda, ponto em que o corpo se impõe a nós em sua crueza, como coisa impossível de se ver, portador de ausência.

Para o filósofo essas duas “saídas” são incapazes de dar conta do que está em jogo na economia visual, posto que não há que se “escolher” entre o que vemos e o que nos olha, mas sim há que inquietar-se com o entre, suportando seu caráter pulsátil (sístole/diástole) que se sustenta a partir de seu ponto central que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. “É o momento em que o que vemos começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro encravado pelo que nos olha no que vemos” (Ibidem, p. 77).

A imagem da fenda, da hiância como espaço intersticial em que algo “nos racha ao

³³ Cf. Garcia-Roza se referindo à análise de Jean Hyppolite, 2003, p. 73.

meio” (p. 78), se presentifica sob um fundo de ruína e ausência que nos olha. Como um *Unheimlich* (o estranhamente familiar) que desarranja o conforto visual, sonoro, discursivo, enfim, que desarruma a casa. Inquietante estranheza que traz desorientação, em que não sabemos exatamente se aquilo nos invade de fora ou se é nosso interior desdobrado.

Para Garcia-Roza só há *Unheimlich* se houver repetição. “O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que ao mesmo tempo se apresenta como diferente” (2003, p. 24). Trata-se de uma repetição que instaura uma *diferência*, uma repetição diferencial e não repetição do mesmo. Essa repetição diferencial não admite totalização, algo nela insiste como *out of joint* (fora do eixo) e é exatamente porque não se totaliza que ela é espaço de transformação, implicando uma criação. O que faz com que Freud afirme, por exemplo, que repetição não é reminiscência posto que se atualiza em ato... repetir não é lembrar, recordar, mas atuar...

É esse lugar intersticial que precisa ser sustentado e suportado na experiência teatral. O que implica suportar a angústia que coloca em xeque nossa relação com o saber sobre o corpo a partir do momento que enovela a esse um não-saber que se precipita e se institui como horizonte nessa experiência.

Importante salientar que para a psicanálise o saber da experiência não garante que o sujeito conheça o que sua experiência representa, posto que o inconsciente é um saber que não se sabe e por isso se repete, se atualiza em ato.

Tal questão apontada por Didi-Huberman – referente a uma saída que não se apoie nem na tautologia nem na crença, mas que se sustente num ponto de angústia que é ponto de perda, nesse espaço de borda – nos permite tecer um paralelo com o corpo e aquilo que estrangeiro o habita. É também num lugar intersticial que penso uma poética da corporeidade tendo como conceito operador o corpo pulsional. Pulsional que carrega essa tensão, essa inquietante estranheza, esse espaçamento, a distância interna que se faz entre o que vemos e o que nos olha, entre o corpo e aquilo que nele ressoa como corpo estranho.

Retomemos a proposta inicial desse trabalho para pensarmos a concretude corporal para o trabalho cênico que não se restrinja à fisicalidade. Questão que pressupõe também um real do corpo que não se restrinja ao orgânico. Grotowski fala em sua prática de utilizar pontos tangíveis para atingir o intangível. É exatamente essa tangibilidade que quero problematizar. E se não se trata de buscar o intangível a partir do tangível, mas de acessar esse furo, esse ponto de ruína, de queda do corpo no corpo?

2.2.1. - Corpo, solidão e carne: a contemporaneidade e a denegação do vazio

É, a priori, inútil justificar uma reflexão sobre o corpo: a vida aparentemente o impõe a nós cotidianamente, já que é nele e por ele que nós sentimos, desejamos, agimos, exprimimos e criamos. [...] Mais precisamente, tal experiência não é unívoca: viver seu corpo não é simplesmente se assegurar de um domínio ou afirmar sua potência, mas também descobrir sua servidão, reconhecer sua fraqueza.

Michel Bernard

Vivemos numa época em que o corpo é exaustivamente falado. Nunca se falou tanto de corpo, assim como nunca se expôs tanto o corpo quanto em nossos dias. O corpo é estampado em capas de revistas, tanto masculinas quanto femininas, algumas colocando-o como a chave para a conquista da felicidade. É crescente o número de publicações nas bancas sobre a saúde e o bem estar do corpo. Cada vez mais numerosos também são os *realities* em que o corpo é exposto, explorado, cortado e plastificado. Estamos cada vez mais submetidos a um uso do corpo que, via mensagens subliminares, formata apetites, e solidifica pouco a pouco uma forma de (não) pensar universal. Se, por um lado, vários são os discursos vendidos sobre o corpo, por outro, é de fácil observação que essa diversidade não passa de uma ilusão que repousa sobre um terreno comum – o imperativo do gozo.

Frases como “você é o que você come” trazem à tona o fato de que o corpo ou a aparência dele torna-se questão cada vez mais central nas relações humanas. Plásticas são exibidas nas ruas e em programas variados, séries como *CSI* expõem as entranhas e o funcionamento do corpo. A tecnologia permite que nosso interior seja visto, dissecado e analisado em todos seus segredos neuronais, anatômicos e fisiológicos. E não nos esqueçamos da programação genética.

Segundo Michel Bernard, o corpo em nossa sociedade contemporânea ocupa uma posição no mínimo paradoxal. Em seu livro *Le corps* ele tece uma reflexão sobre a apropriação do corpo pela sociedade de consumo. Tal apropriação se faz através da assimilação e perversão de ideias e ações sociais que reivindicam maior liberdade do corpo e do sujeito (movimento da contracultura), buscando criar novos caminhos para a direção da

libido e novos laços afetivos e sociais. Para Bernard a sociedade se apropriou desses valores perversando-os:

Por esse hábil subterfúgio, o indivíduo tem a ilusão de se liberar, de se abandonar ao impulso espontâneo de suas pulsões, de “descarregar”, [...], quando, na realidade, a sociedade o aliena mais ao manipular sua libido como valor de mercado e ao limitar a descarga de energia sexual tolerada pelos tabus sociais. Foi a isso que H. Marcuse chamou “a dessublimação repressiva”, indicando por isso que, ao evitar ao indivíduo a necessidade de sublimar sua sexualidade dominando-a, a sociedade, por uma astúcia soberana, assegura mais seu poder, sua influência repressiva sobre ele (BERNARD, 1995, p. 11)³⁴.

Esse mecanismo de perversão se apresenta sobre a aparente apropriação desses movimentos inserindo-os numa dinâmica de gozo que acaba por alienar o sujeito ainda mais. Assim o hiperinvestimento do corpo em nossa sociedade contemporânea – muitas vezes travestido como cuidado, saúde e liberdade – acaba também por revelar o que ele tampona – a submissão do corpo aos discursos que tentam dele dar conta e à própria alienação do sujeito a esses discursos e imperativos.

Segundo Peter Pál Pelbart o poder não se exerce mais do exterior, mas passa a ser exercido por dentro, “pilotando” o corpo e sua vitalidade de cabo a rabo.

Agora cada um se submete voluntariamente a uma ascese, seguindo um preceito científico e estético. [...] Por um lado, trata-se de adequar o corpo às normas científicas da saúde, longevidade, equilíbrio; por outro, trata-se de adequar o corpo às normas da cultura do espetáculo, conforme o modelo das celebridades (PÉLBART, 2007, p. 25-26).

A vida, nesse sentido fica reduzida, tal como sinaliza Giorgio Agamben à sobrevivência biológica – à vida nua. Agamben nos apresenta, em seu livro *O que resta de Auschwitz*, a figura do muçulmano³⁵. Nele, vemos abolido qualquer traço de vida afetiva. O muçulmano é o morto vivo, o homem-múmia, o homem sem vontade ou desejo... Uma figura sem nome. Torna-se assim um resto impossível de se olhar porque, ao lhe dirigirmos nosso olhar o que vemos é um paradoxo: a morte do homem e a negação dessa própria morte.

³⁴ Tradução da autora. No original: “Par cet habile subterfuge, l’individu a l’illusion de se libérer de s’abandoner à l’élan spontané de ses pulsions, de se “défouler”, comme dit improprement le langage populaire, alors qu’en réalité, la société l’aliène davantage en manipulant sa libido comme valeur marchande et en la limitant à la décharge de l’énergie sexuelle tolérée par les tabous sociaux. C’est ce que H. Marcuse a appelé “la désublimation répressive”, indiquant par là qu’en évitant à l’individu la nécessité de sublimer sa sexualité pour la maîtriser, la société, par une ruse souveraine, assure davantage son pouvoir, son emprise répressive sur lui”.

³⁵ Este nome era dado a uma das situações-limite a que chegavam alguns dos prisioneiros dos campos de concentração.

Entretanto, para o autor, essa impossibilidade de visão contém um chamamento que faz enigma para nós.

Agamben pergunta: “Existe uma humanidade do homem que se possa distinguir e separar de sua humanidade biológica?” (PÉLBART, Op. Cit., p. 62). Pois o que podemos ver no muçulmano é que a sobrevida biológica nem sempre é coincidente com a vida humana, ou a vida do humano. Dessa forma a figura do muçulmano nos imputa a visão insuportável de uma zona cinzenta entre o humano e o inumano, como a inscrição na vida de uma zona morta e na morte de uma zona viva.

Pensemos esse biológico que não é necessariamente coincidente do humano. Pois se é fato que ali, no campo de concentração, os muçulmanos sobrevivem – biologicamente – no limiar, ao mesmo tempo ali, alguma coisa da vida humana se quebra e insiste. O muçulmano penetra numa região do humano desagradável e difícil de ser contemplada: se apresenta como não vivo e como não morto.

Em nossa sociedade contemporânea a sobrevida se instalou no seio da sociedade numa esterilização do viver – saúde, beleza, razão. Agamben faz um paralelo com as ideias de Foucault para dizer dessa transformação do poder que pouco a pouco deixa de atuar sobre a morte e passa a gerir a vida. E esse gerenciamento da vida não se restringe aos regimes totalitários. Inclui plenamente a “democracia ocidental, a sociedade de consumo, o hedonismo de massa, a medicalização da existência, em suma, a abordagem biológica da vida numa escala ampliada” (PÉLBART, Op. Cit., p. 25). A vida se vê, em nossa sociedade contemporânea cada vez mais reduzida à sobrevida biológica – medica-se a dor, o luto, o corpo – seus humores e imperfeições. Almeja-se a uma existência asséptica, indolor, prolongada ao máximo.

Dentro dessa perspectiva, vemos na sobrevida instaurada pelo biopoder, uma ausência de vida e uma ausência de morte. Cada vez mais estamos incapacitados de fazer o luto. Agamben nos lembra de Freud e o que ele fala sobre o trabalho de luto: que é no luto que se dará a incorporação do objeto perdido.

Segundo Júlia Kristeva, esse poder, ao se tornar acentrado, perversamente esvaziado, instala uma nova ordem que ela chamará de normalizadora. “No lugar da proibição ou do poder inencontráveis, multiplicam-se as punições disciplinares e administrativas, que reprimem, ou melhor, que normalizam todo o mundo” (KRISTEVA, 2000, p. 20). Vemos então aqui outro efeito desse uso do poder, a perversa normalização de todos. Nessa nova

ordem a pessoa tende a desaparecer. “Deixamos a era do sujeito para entrar na da pessoa patrimonial” (Ibidem, p. 21). “Eu” não sou um sujeito, “eu” sou simplesmente o “proprietário do meu patrimônio genético ou organofisiológico; eu possuo meus órgãos” (Ibidem, p. 21). A questão torna-se saber se meu patrimônio deve ser remunerado ou gratuito. A pessoa – e por que não dizer seu corpo – torna-se um conjunto patrimonial de acessórios com valor comercial. Torna-se um patrimônio de órgãos. O corpo reduz-se a corpo-coisa; manipulado, vendido...

Aqui talvez possamos entender a importância da reflexão artaudiana de reconstrução de um corpo, assim como a atualidade e a potencialidade desta ao reivindicar para si um corpo-sem-órgãos.

Assim, seja pela via do hiperinvestimento, seja pela via da repressão, seja pela via da excessiva e muitas vezes desnecessária medicalização, o que se recusa ao sujeito é o seu corpo.

Interessam-me, portanto, algumas proposições que apontam para um questionamento do lugar “pré-escrito” para o corpo em nossa contemporaneidade e seus inevitáveis desdobramentos no âmbito artístico.

Escolho focar a minha atenção na ambiguidade dessa obsessão contemporânea chamada corpo: Será que não falamos tanto de corpo para silenciar o que dele fala em nós? Podemos pensar o excesso de falas como um recurso para tamponar o que no corpo fala e que, julgamos, precisa ser silenciado?

Em *Nascimento de um corpo, origem de uma história*, Piera Aulagnier se interroga sobre as implicações da entrada do discurso científico nas relações do sujeito com seu corpo. “O que significou para nossa relação com o corpo, para uma apreensão de nosso próprio funcionamento somático, o declínio do discurso religioso em proveito do discurso científico?” (AULAGNIER, s/d, p. 15), pergunta a autora. O discurso científico, ao tornar o interior do corpo visível, confronta o sujeito com um interior feito de partes, de órgãos, de pedaços. Tal saber substituiu a imagem do corpo, enviando-nos a uma imagem de um corpo orgânico, objetivado. O corpo que se dá a ver até em sua vertente microscópica, torna-se uma máquina altamente sofisticada. “A qual desejo, a qual visão de corpo nos reenvia a ciência?”, pergunta Aulagnier. Assim, diante do discurso científico torna-se cada vez mais difícil para o sujeito se autorizar como detentor de um saber sobre o seu corpo. Diante desse corpo exposto, transparente, e porque não dizer colonizado pelo saber científico, “torna-se

bem difícil ao sujeito colocar um desejo como causa e organizador de seu funcionamento somático. Os destinos de seu corpo situam-se *fora do desejo*” (Ibidem, p. 16).

A autora ressalta que, enquanto o interior do corpo ainda era um mistério para o sujeito, este poderia ser construído, construção essa que tem forte relação com a possibilidade do corpo fazer enigma para nós. O sujeito podia, ao se referir a seu corpo, construir imagens de um interior que ele podia tornar dizível, recorrendo a metáforas compatíveis com suas construções afetivas e fantasmáticas de seu corpo. Cito Aulagnier:

No momento em que este interior ficou visível, ele se tornou, de repente, paradoxalmente, aquilo que o sujeito profano não pode mais conhecer a não ser confiando no único saber dos especialistas. Outros sabem, outros têm o poder de demonstrar a verdade de suas afirmações, outros têm o poder de agir sobre o funcionamento do corpo. [...] E é por isso que o discurso mítico, discurso religioso, discurso científico, levam, em última análise, ao mesmo resultado: impor sua construção de realidade (Ibidem, p. 17).

O corpo torna-se o lugar onde discursos vários incidem e cada vez menos um lugar de construção de um saber. E o saber que aqui está em jogo é o do sujeito e sua relação com o Outro e com seu corpo. Mas também o que nos interstícios desse corpo escapa ao recorte do Outro.

Pensemos na relação mãe-*infans*. Num primeiro momento, é na relação com a mãe que a criança traça suas primeiras relações com o mundo externo. E o corpo é o mediador dessa relação nos primeiros momentos de vida da criança, mediando a relação entre duas psiques e da psique (da criança) com o mundo. Temos aqui uma primeira distinção que julgo importante ressaltar, o encontro do corpo com os objetos do mundo externo e com outra psique são duas coisas distintas.

É importante enfatizar aqui que o corpo materno é um corpo erógeno, atravessado pela linguagem, mediatizado pelos fantasmas e é esse corpo que irá realizar as marcações e erotizar o corpo do bebê. Este corpo é atravessado pelo Outro, um corpo pulsional marcado por afeto e história e por memória e esquecimento, enfim, pelo inconsciente. É por isso que, tal como coloca Aulagnier, é a mãe que transforma o corpo sensação daquele *infans* num corpo erógeno. Dessa forma, “a imagem que construímos do nosso corpo é tributária do olhar de quem nos deu vida psíquica: a imagem do corpo, aspecto fundamental da

construção identitária, é marcada pelo olhar do Outro”³⁶.

Até que ponto esse discurso biologizante a que somos submetidos e ao qual nos alienamos, reconhecendo ali a verdade sobre o corpo, não acaba por nos destituir de um lugar de investigação sobre o desejo, os discursos e os afetos, ou seja, a cartografia corporal singular de cada sujeito. O que é importante frisar é que, embora o corpo já esteja lá biologicamente, ele deve ser criado para poder existir.

Como já dissemos, numa época em que o corpo é tão exposto, sendo mesmo seu interior passível de ser visto, tendemos a colar o visível no existente, tomando como corpo aquilo que vemos dele. Assim, pouco a pouco, nutrimos a ilusão de um corpo como um todo recoberto por nosso olhar e entendimento. O que antes barrava a invasão do olhar sobre o interior do corpo torna-se transparente, fazendo acreditar que nada mais vela nosso contato com ele.

Pode parecer estranho, que essa evolução científica e tecnológica que torna o interior do corpo e seus processos tão transparentes a nós seja paradoxalmente a que faz brotar a necessidade de restituir ao corpo uma certa opacidade. Opacidade que se furta ao olhar, mas que, no entanto, insiste, interfere, e, sobretudo incomoda, porque se faz sentir e perceber como diferença. O que se busca é sustentar um lugar onde a diferença possa ser pensada. E sabemos que sustentar um lugar de diferença é, dado a hegemonia de determinadas correntes em nossa sociedade contemporânea, um ato de resistência.

Estou respirando. Para cima e para baixo. Para cima e para baixo. Como é que ostra nua respira? O que não vejo não existe? O que mais me emociona é que o que não vejo, contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não descobrirei e, no entanto vivo dela (LISPECTOR, 1973, p. 35).

O que resiste nesse corpo é o que acaba por convocar o sujeito do desejo.

Sabemos do corpo que ele é marcado pela ambiguidade. É em torno dessa ambiguidade que Merleau-Ponty construirá sua fenomenologia. O corpo é objeto desse mundo, mas principalmente nossa forma de existência nesse mundo. Dessa forma, o mundo não se apresenta ao corpo como soma de objetos determinados no qual ele seria mais um incluído. O mundo torna-se então o horizonte latente de nossa experiência. Há algo latente, ambíguo, que caracteriza a relação do sujeito com o mundo, assim como com o seu corpo.

³⁶ CECCARELLI, Paulo Roberto. “Breve história do corpo”. Disponível em www.ceccarelli.psc.br.

Dentro dessa perspectiva o corpo não é nem inteiramente exterior, nem completamente interior:

Ver-se-á que o corpo próprio se furta, na própria ciência, ao tratamento que a ele se quer impor. E, como a gênese do corpo objetivo é apenas um momento na constituição do objeto, o corpo, retirando-se do mundo objetivo, arrastará os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 106).

Poderíamos pensar que o tomar o corpo só em sua vertente de objeto sem levar em conta a própria ambiguidade que o funda é resultado de uma operação na qual não se leva em conta a mão dupla sujeito-corpo, tornando este (o corpo), algo totalmente alijado do sujeito. Ao tomar o corpo apenas em sua vertente passiva, como objeto, o que se busca é um olhar neutro, objetivo, que excluiria a subjetividade. Entretanto, o que se dá no processo de tomar o corpo apenas como objeto é o esquecimento (ou seria melhor dizer recalque?) do próprio laço que o liga ao sujeito.

Diário de bordo – 18.01.2010

Durante muito tempo acreditei que a dança só acontecia no corpo. Que do corpo dependia o dançar. De que corpo? Eu dançava tanto na cabeça... Imaginava, inventava e lá já estava eu a dançar. Dançava com sílabas, compunha frases soltas, comia as palavras para que elas comesçassem novamente a pulsar, a fazer do corpo espaço de travessia... E o corpo? Às vezes era letra, gozo, vazio, medo e, até, movimento. Fato é que a dança, em meu percurso de bailarina, sempre veio depois. Ou melhor, junto... Com a letra, com a música, com a dor, com o rasgo, com a orquídea posta aos meus pés. Estranho é que tendo dançado tanto, eu tão pouco saiba da dança... Ainda hoje constitui para mim um enigma, terreno inexplorado, sempre a convidar. A tecer corpos em seu apelo ensurdecador. Canto de sereia...

De algumas experiências que vivi com a dança não posso falar, foram únicas... Esqueci? Não... Lembro-me da menina se reinventando, às gargalhadas... Aquela que um dia fui... Caminho redescoberto... Recriado... No corpo.

A minha primeira dança criada no fundo do quintal da minha antiga casa tinha a presença sempre marcante da mãe, sua voz, seu movimento, o olhar do pai pela janela, seu sorriso, o cachorro latindo, a irmã querendo brincar junto, o irmão subindo nas coisas ou colocando arroz no buraco da tomada, o toque dos pés na ardósia, a vibração a tomar de rompante o corpo, a música, o chamado, as mãos e o contato do ar, os desenhos criados no espaço e uma urgência vinda

do interior do corpo. Diante de tudo isso, que era muito e pouco ao mesmo tempo, eu cantava ou dançava. Dependia do momento. Dependia se aquilo viria no sopro ou na explosão. Dançar para mim era uma forma de explosão. E era vivo. O corpo sempre algo novo, sempre um possível. Ah, então meu braço serve para isso também. Meu corpo lembrando/tateando caminhos... Talvez ali meu corpo se reinventasse, tinha algo prenante, a procura, o desafio, minha escuta.

2.2.2 – Uma dança para tempos desprovidos de corpo

As marcas deixadas, sejam por amor, corte ou tatuagem, ficam para sempre. São bem mais que verdades. Fazem parte da alma da gente assim como os olhos enfeitam o rosto. Assim como a história e como a chuva. As marcas que ficam na gente são aquilo que somos e aquilo que esquecemos para sempre.

Gabriel Moojen

O processo civilizatório cobrou de nós um contínuo adestramento do corpo, silenciando progressivamente este e seus ruídos. Em uma vasta pesquisa, Norbert Elias nos apresenta os “manuais de civilização” destinados à educação do corpo, por meio dos mais variados adestramentos como, por exemplo, a intensificação da autovigilância com a finalidade de impedir as distrações e todas as formas de abandono do corpo em função do decoro nas relações humanas.

Vimos como é impossível ignorar, em nossa sociedade contemporânea, os diferentes processos de moldagem de nosso corpo segundo os preceitos científicos ou segundo preceitos estéticos ditados pela cultura da celebridade. Importante salientar, com a ajuda de Maria Rita Kehl a característica paradoxal dessa sociedade do espetáculo, posto que esta oferece-nos uma combinação de “grande variedade de imagens que se oferecem à identificação e a repetição praticamente idêntica dos enunciados que elas veiculam” (2009, p.92).

Em nossa sociedade contemporânea vemos pouco a pouco, sob a máscara da diversidade (que só se sustenta imaginariamente), se formar uma espécie de discurso único, fundado sobre razões de mercado, com a particularidade de que este discurso se impõe, nos dias de hoje, pela sedução e não pela interdição, o que implica uma forma de alienação em que o fascínio pelas formas imaginárias (*semblant*) do Outro obscurece a dimensão do conflito. De forma que essa normatização, marcada pela sedução, se ancora num imaginário social que vê na traição de sua via desejante a única maneira rápida de ascensão social. O que se vende e se espera, seja pela via da medicação discricionária e abusiva (que tampona a angústia), seja pelos padrões de beleza, saúde e felicidade, é a esperança de que o sujeito possa rapidamente normatizar sua conduta sem ter de se indagar sobre seu desejo.

Gostaria de tecer uma breve reflexão sobre os efeitos dessa positividade e da sedação do corpo presentes na sociedade contemporânea e seus efeitos sobre o horizonte de nossas experiências artísticas. Trata-se de se perguntar sobre o que faz moldura para nosso olhar quando entramos numa sala e colocamos nosso corpo a trabalho, questionando-nos sobre os sintomas sociais que sinalizam nosso mal-estar contemporâneo na relação com o corpo. Parece-me que o trabalho artístico não está imune a essas questões.

Sabemos que, para Lacan, a constituição do sujeito se dá no campo do Outro, tanto no sentido simbólico do campo aberto da linguagem quanto em sua vertente imaginária, representado pelos outros aos quais o sujeito atribui, na esfera social ou amorosa, alguma forma de poder, “porta-vozes dos significantes-mestres que organizam o laço social” (KEHL, 2009, p. 90).

E é exatamente sobre essas formas imaginárias (*semblant*) do Outro, assim como sobre seu desejo, ao qual o sujeito toma sem saber como se fosse seu próprio desejo, que Isabelle Launay se interroga ao pensar no universo da dança e em como nele se insere o bailarino. A autora, em seu texto *O dom do gesto*, se debruça justamente sobre a relação do bailarino com esse Outro que o atravessa corporalmente:

Quando as trocas começam a se endurecer e a se “burocratizar”, quando a gente quer *a priori* dominar o que se deseja transmitir em nome da ideia do saber em dança, de uma ideia de si e do outro, quando a relação pedagógica diz respeito mais a respeitar as normas do que as inventar, talvez *seja bom testemunhar, da maneira mais simples, as trocas e os gestos que nos fabricam* (LAUNAY, 2010, p. 82, grifo nosso).

A primeira travessia da dança na vida de um bailarino – e gostaria de estender a reflexão que será desenvolvida adiante também às formas teatrais que trabalham prioritariamente o corpo, uma vez que essas barreiras entre dança e teatro se encontram cada vez mais fluidas – é algo definitivo, toma o corpo, pouco a pouco solidifica contornos, carrega também consigo o risco de que o solidificar desenhe contornos rígidos demais. E isso obviamente dependerá dos encontros que esse corpo habitado de dança tece com o Outro e de como esse corpo será enxergado e convocado para o dançar.

De forma que poderíamos nos perguntar como se dá esse percurso de construção poética quando nesse horizonte se colocam as relações sujeito-corpo-Outro, corpo do sujeito – *corpus* da dança, saber do corpo – saber da dança. Launay chama nossa atenção para essas diferentes perspectivas que norteiam o saber em dança, dentre elas uma determinada ideia

de corpo, que acaba por pautar as relações entre professores, coreógrafos e bailarinos. A preocupação incide nas dinâmicas de poder que são exercidas sobre o corpo e que por ventura levam o bailarino a um desconhecimento de seu desejo assim como de seu movimento.

Nessa relação com o Outro, a pesquisadora aponta para o risco da burocratização que acaba por congelar nossas ações alienando-nos em uma engrenagem de identificações que quanto mais nos enreda em seu tecido mais nos faz nos perdermos, posto que, para que esse processo de alienação vigore, um tanto de desconhecimento de si e de sua via desejante, assim como o movimento de desejo em jogo no dançar, deve imperar. Curiosamente, a autora nos convida a testemunhar os gestos e trocas que nos fabricam como um bom ponto de partida para questionarmos essa engrenagem.

Pensemos por um momento nesses gestos que nos fabricam. Gestos esses que evocam um contexto bastante complexo, o da constituição do sujeito. No caso problematizado por Launay, o foco reside o indivíduo que dança e que trabalha prioritariamente com seu corpo. E isso supõe o trabalho com as diferentes marcações que foram se sobrepondo sobre esse corpo-sujeito, construindo um modo de olhar e de se posicionar em relação ao desejo do outro e de seu próprio desejo, definindo a forma de pensar e viabilizar experiências corporais a partir também desses enovelamentos entre sujeito-corpo-desejo-Outro.

A reflexão de Launay salienta a complexidade desse contexto, haja vista que a autora problematiza de maneira cuidadosa esses enovelamentos, lançando-nos a questionamentos referentes ao plano de visibilidade dado pelo Outro e como esse plano acaba por permitir ou impedir uma nova possibilidade de vida no vasto campo das práticas de dança. Complexidade que se presentifica tendo em vista que “esse debate remete às capacidades do nosso próprio olhar, às nossas grades de percepção”. Grades de percepção que a autora aponta serem “trabalhadas pela nossa língua e informadas pelos nossos hábitos, como a nossa ideologia de corpo, do outro e de si” (LAUNAY, 2010, p. 100). Resta-nos, portanto, ao interrogar esse plano de visibilidade, perguntarmo-nos sobre “o que ele exclui e o que ele permite, sobre quais condições e com quais fins” (Ibidem, p. 82).

Parece-me essencial questionar até que ponto, em nossas salas de trabalho, nós não partimos do pressuposto de que o corpo já é uma coisa dada, seja pela crença de que todos nós compartilhamos o mesmo universo de compreensão do corpo – isso quando não

fazemos a opção “segura” de nos apoiarmos no discurso “científico” para legitimar uma forma de saber sobre o corpo na arte –, seja na delimitação de um ponto comum a partir do qual trabalharemos o corpo, o que muitas vezes implica no silenciamento de vários pontos que se colocam fora desses limites. Pergunto-me então se nesse movimento – tão voraz por certezas e reconhecimento – não mascaramos exatamente nossa alienação ao Outro. Interrogo-me ainda se, nessa engrenagem, existe algum espaço para o sujeito, a singularidade de seu desejo, assim como a dos destinos pulsionais que habitam seu corpo.

Tal vertente crítica não parece distante das reflexões de Launay quando ela problematiza a relação de espelhamento nos processos de ensino de dança assim como seu apoio num modelo “anátomo-cronológico”. Segundo a autora, é frequente o privilégio nos sistemas de ensino da relação dual – “onde um se mira e se reconhece no espelho do outro” (2010, p. 97) –, o que acaba por ocasionar um espelhamento em torno de um modelo de corpo que se quer totalizante. “É exatamente o outro, esse corpo ideal e irreal da utopia do ‘dançarino’, quer ele se encarne ou não na figura do professor, quem reunifica o sujeito que dança e quem dita sua lei a partir do espelho onde os alunos, os professores e os espectadores se miram” (2010, p.99).

O que vemos, ainda segundo Launay, é um congelamento, uma docilização e fossilização dos corpos dançantes a partir de um imaginário identificado com as relações de poder instituídas, poder esse que configura o fechamento e rigidez dos orifícios corporais, assim como de seus fluxos, seus espaços de borda, numa espécie de “sadismo anatômico, erotismo de uma sociedade disciplinar” (p. 99). Para Launay: “A meticulosidade do treinamento tornado um ritual não interrogado, aliado à rigorosa programação da cerimônia, fabricam o tecnicismo cruel do prazer de dançar”.

Se pensarmos que qualquer sistema responsável pela constituição de valores colocados em circulação numa sociedade se sustenta a partir de uma medida comum de gozo, convém concluir que essa *medida comum* é “resultante da resposta direta ao ponto máximo de alienação ao discurso que organiza nosso sistema de valores” (COSTA, 2011, p.131). Arrisco a dizer que esse tecnicismo não interrogado funciona nos moldes de um imperativo de gozo ligado a determinado modelo a ser *in-corporado*. Refazemos o traçado tal qual aquele que desenha sobre o pontilhado – desenha o desenho de outro, sem saber o que desenha nem porque desenha. Dança sem saber o que dança nem porquê dança.

Launay em seu texto faz referência à dimensão de gozo que toma o imaginário do

bailarino que passa então a reconstruir, no seu corpo, o quebra-cabeça irreal de um corpo absoluto, heroico, evacuando desse as “protuberâncias, as germinações, os estímulos, as curvaturas, as irregularidades aleatórias e flutuantes de uma corporeidade” (LAUNAY, 2010, p. 98). Evacuando desse a singularidade de seus destinos pulsionais, dos desenhos afetivos, ou seja, de todo um universo que se localiza nos limites da linguagem e que nos interroga como ponto vazio, buraco negro.

Passa-se a funcionar a partir do que o espelho reflete, seja pelo olhar do outro, seja pelo Outro (que recorta esse olhar fazendo para esse uma moldura), sem dar-se conta da alienação do desejo nessas engrenagens de identificação em que um ideal de corpo e de gozo ancora as escolhas estéticas e éticas para além do sujeito e de sua via desejante.

Entendo que é para essa via desejante que Launay chama a atenção ao perguntar:

Em qual estado de espírito/de corpo, o jovem bailarino entra em um estúdio de dança para fazer um curso técnico visando tornar-se, alguns anos mais tarde, o que se convencionou chamar “um verdadeiro profissional”? Que fantasmas, que representações de sua prática modelam de modo inconsciente o seu desejo de se tornar “um bailarino”, de encarnar uma figura de bailarino? [...] Se “o inconsciente é o discurso do outro” (Lacan), qual é esse corpo, esse movimento do corpo que o move à sua revelia para organizar seu gesto? A que identidade e alteridade fantasmas, imobilizadas pela norma e pelo consenso, deverá ele aderir para cumprir o seu destino de bailarino não importando quais sejam suas escolhas estilísticas? (2010, p. 97).

Acredito que a citação acima tem diferentes nuances, as quais é preciso cuidadosamente por a trabalho no texto. A primeira se refere à articulação que a autora propõe com o aforismo lacaniano “o inconsciente é o discurso do outro” para se perguntar sobre esse quadro que faz moldura para o dançar do bailarino e também sobre aquilo que, extimo, constitui o desejo desse – desejo de dançar, sobretudo. O que sustenta esse desejo? Uma questão se coloca e cabe a ele responder: Você quer realmente o que você deseja? Entretanto a construção dessa reflexão não é simples. Vamos por etapas. Começemos com o aforismo lacaniano e veremos até onde ele nos leva.

Podemos buscar compreender esse aforismo “O inconsciente é o discurso do Outro”, se pensarmos com Lacan que o sujeito se constitui no campo do Outro sendo assujeitado, desde o início, a essa alteridade primeira representada pela Ordem simbólica e pelas leis que a determinam. É a partir desse lugar da alteridade que se manifesta em cada um seu Inconsciente. Esse enxame de significantes (palavras, olhares, gestos, desígnios, desejos,

investimentos marcantes dirigidos ao *infans* e dos quais ele foi objeto) dado pelo Outro (num primeiro momento a mãe faz esse papel) é condição essencial para que o sujeito possa se constituir.

Tomemos Lacan:

Antes ainda que se estabeleçam relações que sejam propriamente humanas, certas relações já são determinadas. Elas se prendem a tudo que a natureza possa oferecer como suporte, suportes que se dispõem em termos de oposição. A natureza oferece, para dizer o termo, significantes, e esses significantes organizam de modo inaugural as relações humanas, lhe dão as estruturas, e as modelam. O importante, para nós, é que vemos aqui o nível em que – antes de qualquer formação do sujeito, de um sujeito que pensa, que se situa aí – isso conta, é contado, e no contado já está o contador. Só depois é que o sujeito tem que se reconhecer ali, reconhecer-se ali como contador (LACAN, 1998 [1964a], p. 26).

Podemos depreender, frente ao exposto por Lacan, que a constituição do sujeito se dá pela exterioridade, pela via de um Outro que condiciona e imprime ali seu código, sua marca. De modo que o *infans*, vindo ao mundo, acha-se “inscrito pré-simbolicamente” (CHALHUB, 2001 [1994a], p. 19), já falado pela constelação de significantes parentais (significantes-mestres).

“Minha vida começa pelo meio, aí vai o meio. Depois o princípio aparecerá ou não”, diz Clarice. Como Clarice, a vida de todo sujeito começa pelo meio, haja vista que é a partir do meio que ele tece sua história, uma história fundada e contada pelo Outro. É em meio a essa história que ele tem de se reconhecer, tendo em vista que ele tem de tomar significantes-mestres dados pelo Outro em vias de se servir dele para ser, para se representar.

Tomemos esse sujeito, *n’isso* que conta e é contado à sua revelia e que, no entanto, o determina. Antes de seu surgimento, uma história já se tecia na cadeira de balanço. A mãe delimitando desenhos, sonhos e letras. Provavelmente já tinha um nome antes de existir, já era sonhado/desejado como menino ou menina. Antes mesmo de existir já existia no imaginário daqueles que o esperavam: já tinha um primeiro delineamento – era filho/filha de alguém. Esse alguém, antes mesmo de sua chegada, já lhe construía uma história, comprava-lhe roupas azuis ou rosas – ou as evitava, preferindo amarelo ou banco para fugir da formatação, desse simbólico que também incide sobre esses que o receberão e que “faz” cor de menina ou de menino. Alguém que, antes mesmo de o ou a conhecer, já imaginava-lhe os traços do rosto, acariciava-lhe por cima da barriga, delineando já ali, desenhos afetivos na

superfície de seu corpo. Começava, no corpo do *infans*, uma necessária e definitiva marcação. “Tenhamos nesses toques, sinestésias primevas, onomatopeias, ícones de *qualis* primeira, o nascimento do sujeito à linguagem, esta linguagem materna sempre pronta a retornar pelos rigores do real, pelas exigências libidinais: para o psicótico, sem limites; para o neurótico, substituída” (CHALHUB, 2001 [1994a], p. 20).

O importante é frisar que uma rede já se encontrava tecida para nela ele ser acolhido. Juntamente com os pais e suas marcações afetivas uma outra ordem o aguarda – a Ordem significante. Uma ordem na qual ele deve, *a posteriori*, se “re-conhecer” como contador dessa história já contada.

De modo que, de início, o sujeito é marcado por uma escrita, e trilhamentos pulsionais, impossível de ser nomeada e reconhecida por esse, ou seja, é marcado sem conhecer as condições pelas quais é marcado e nem mesmo o fato de ser marcado³⁷. É dentro dessa perspectiva que devemos entender que é a partir do campo do Outro que o sujeito erigirá seu discurso e seu desejo, a partir daquilo que “anterior e exterior a ele, não obstante o determina” (LIMA, C., 2008, p. 80). Segundo Samira Chalhub, “entre eu [*moi*] ficção de semblante imaginário especular e eu [*je*] corte da Outra cena, não é preciso ser psicótico, exilado da linguagem comunitária para ser afetado pelo caráter estrutural dessa divisão” (2001 [1994a], p. 18). Lacan pergunta poeticamente: “Quem fala em mim quando eu falo?”.

Donde poderíamos também interrogar: Quem dança em mim quando eu danço? Ou ainda, me valendo de uma reflexão de Lima, ao se indagar sobre a escuta no trabalho do ator e que vale articular ao trabalho sobre as ações físicas: Quem ou o quê nos chama, não naquilo que fizemos e sabíamos que fazíamos na ação, mas naquilo que ressoou em nós enquanto estávamos fazendo ou pensávamos fazer tal ação³⁸? Aquilo que se presentifica como um atravessamento do fora, que fala nos interstícios de uma linguagem já dada, como uma voz longínqua e, no entanto, próxima, e que muitas vezes nos pega de surpresa. Aquilo que, diante do já dado da experiência, opera saltos, cria rupturas, racha a imagem, desestabiliza esses encontros normatizados com o próprio corpo criando um desajustamento, um desequilíbrio, a irrupção do estranho – desse corpo estranhamente familiar que por vezes

³⁷ Cf. LIMA, C. 2008, p. 80.

³⁸ Cf. LIMA, Tatiana Motta. In: “O corpo do atador: afetos, exemplos e reflexões sobre a escuta”. Palestra proferida no dia 08 de fevereiro de 2012 no Simpósio Terra Lume 2012 “O corpo-em-arte: reflexões cênicas contemporâneas”.

Vídeo da palestra disponível em: <http://www.livestream.com/simposioterralume2012>.

invade o espelho a ponto de não sabermos mais em que lugar aquele eu/outro que nos olha do outro lado do espelho se sustenta.

Pode-se depreender do exposto que, se o inconsciente é o discurso do Outro – seja pela originária marca aquém das identificações, seja pela organização de uma imagem corporal que marca o advento do eu –, o sujeito encontra-se inelutavelmente descentrado em relação a si mesmo, assim como em relação ao seu desejo. É no Outro que ele encontra a dimensão do seu desejo. Lacan acentua, desde o início, o caráter de extravio em que o desejo humano se manifesta, enfatizando nesse sua vertente paradoxal, desviante e excêntrica. O desejo, dentro dessa vertente, não deve ser confundido com necessidade nem tampouco com um simples querer, posto que “há uma falta de vinculação direta do sujeito com o desejo que se apresenta” (PUJÓ, 2001 [1994b], p. 23). Para Pujó, “a posição inconsciente, insabida, desde onde o sujeito deseja, outorga à fórmula do desejo como o desejo do Outro um alcance decisivo” (Ibidem, p. 24).

O que implica, para a psicanálise, que é somente em um segundo momento que “o tratamento transferencial do desejo do sujeito, mediatizado pelo psicanalista, conduz á perspectiva de um sujeito sem Outro”.

O que Launay parece salientar é que, se a escrita do sujeito começa pelo meio, também pelo meio começa o dançar do sujeito-dançarino, haja vista que, nesse caso, uma ideia de corpo já se encontra delineada e cabe ao sujeito-dançarino adentrar nessa rede já tecida, anterior à sua chegada. “O sujeito-bailarino, ao imergir nesse lugar do corpo que dança [...] coloca-se também em diálogo com um outro lugar, o lugar do *corpus* da dança” (LIMA, C. 2008, p. 81).

Parece claro, diante do exposto até aqui, que é nessa alienação primordial (na qual inclui-se o estágio do espelho) que Launay se apoia para destrinchar o jogo de identificações presentes na formação do bailarino assim como o gozo e a alienação que se impõe a essa formação/formatação. Tendo isso como base, a autora desdobra essa questão para destrinchar algo referente à nossa alienação ao saber, mais precisamente, à nossa tendência de referendar nosso desejo a partir do discurso do Mestre de plantão, negando, nessa conjuntura, aquilo que excede, que se põe como sintoma, denunciando nosso mal-estar sob a égide de um saber que se quer pretensamente claro, verdadeiro e livre.

Perguntemo-nos então, com a ajuda de Launay sobre esse desejo do Outro que organiza o corpo e seu movimento à nossa revelia para organização de seus gestos,

perguntemo-nos também sobre as identidades e fantasmas, imobilizados pela norma e pelo consenso, aos quais o sujeito deve aderir para cumprir o seu destino de bailarino.

Ao questionar esse *corpus* da dança marcado pelo domínio maníaco de determinados discurso sobre o corpo, Launay postula que “a pedagogia do movimento permanece amplamente tributária de um esquema ‘anátomo-cronológico’ que, dividindo o corpo, o gesto e o tempo, fixa um emprego de tempo no corpo em movimento em vez de escutar seus ritmos” (2010, p. 97). Questiona, ainda, a hierarquização do corpo tendo como base o sacrossanto posicionamento de seus segmentos em detrimento dos espaços que os ligam. Ela chama nossa atenção para um processo de fetichização (que não é estranha à construção barthesiana, mas opera esse conceito dentro de outra perspectiva) de posições e posturas do corpo forçando uma compatibilidade de passos, impedindo-nos de apreendê-los em termos de movimento ou a cantá-los. Um sistema que se quer mais poderoso na medida em que pretende ser mais “natural” e “científico”.

Tomemos Launay:

A ilusão de que o “corpo” está bem no “corpo orgânico” impõe a ideia que dançar é cartografar o seu movimento de acordo com os mapas régios de anatomia. [...] A crítica a um pensamento do orgânico e da “ordem simbólica” em que se apoia, como núcleo a partir do qual se fixa uma identidade e do qual depende o movimento, ainda está para ser levada no pensamento em dança (2010, p. 98).

A autora frisa, por outro lado, que “a utopia de um corpo ‘organicamente fluido’, ‘natural’ e ‘liberado’ de seus entraves” também participa do obtusamento, posto que essa utopia ignora, igualmente, “a historicidade do sujeito e do contexto em prol da imagem de si, alimentada de um organicismo confortável e oceânico totalmente mítico, uma vez que recusa o fato de que toda sociabilidade se inscreve primeiro corporalmente por meio do jogo de forças que anima a simples postura” (2010, p. 99).

Dessa forma, Launay nos apresenta também, nesse haver do sujeito-bailarino com sua via desejan-te, um espaço intersticial que não deve se apoiar nem na tautologia de um corpo anátomo-cronológico que se quer mais poderoso na medida em que se apresenta na clareza de uma realidade dada, “natural” e comprovada “cientificamente”, tampouco na crença, representada por um corpo oceânico, não cindido e que ela reconhece ser totalmente mítico, por negar exatamente esse *out of joint* que nos constitui, assim como a historicidade do sujeito e os atravessamentos da linguagem sobre o corpo. Posto que: “Do Outro marcam-

se as constelações significantes que fazem história e a estória do sujeito – exterioridade íntima, extimidade” (CHALHUB, 2001 [1994 a], p. 21).

2.2.3 – Saber do corpo, saber em fracasso?

Chegamos, portanto, ao caráter extimo do inconsciente e que defendemos ser também o caráter do corpo se o tomarmos em sua vertente pulsional. Acreditamos que essas questões nos ajudarão a tangenciar melhor o espaço que viemos delineando como o de uma poética da corporeidade. Se concordarmos com Roland Barthes que a escritura, como operação poética, tangencia o impossível, pensado como aquilo que não se deixa capturar pelo pensamento, que não pode ser atingido, que escapa ao discurso, mas que se anuncia sob outra medida que (não) a do poder, devemos pensar que a poética da corporeidade também buscará tangenciar esse ponto impossível, que vimos ser o ponto cego, um ponto de “impoder” que, invisível, não especularizável, é o que sustenta nossas referências corporais, ponto de silêncio no qual um rumor se dá e nos visita, impronunciável. Ponto que acaba por demarcar um exterior, um fora.

Entretanto, é importante reforçar que esse fora, longe de instalar uma totalidade com aquilo que se encontra dentro – o que nos levaria a tomar a poética da corporeidade como o encontro com um ponto de não cisão –, marca exatamente o corte, a descontinuidade. E é devido a esta descontinuidade que algo da ordem do não-especularizável, do não discursivo, tem alguma chance de advir. É exatamente porque há um descentramento do sujeito, que esse confusãoamento entre eu/outro, o que vemos/o que nos olha se revela. No campo das artes cênicas, defendemos que é também em função deste descentramento – marca da fenda, do traço, da ruptura – que podemos nos perguntar sobre o que nos chama (isso que age) enquanto estávamos fazendo ou pensávamos fazer alguma coisa, enquanto agíamos.

De forma que a provocação de Launay nos propõe, pois indaga exatamente a respeito dessa outra cartografia que não é coincidente com a cartografia anatômica (isto quando não é denegada tautologicamente por esta), desejando uma vertente crítica para esse movimento objetivante que muitas vezes operamos em nosso dançar, alienando-nos à promessa de verdade do Outro, para dar conta daquilo que, desconhecido, desestabiliza referências e certezas tão caras para nós de que somos senhores em nossa própria casa, ou seja, de que somos senhores de nossas percepções, ações, sensações e etc. “O que eu vejo é

o que eu vejo e o resto não importa”...

Acredito que isso se reflete na ou é decorrente da forma como pensamos a vertente do saber tornando-a equivalente ao conhecimento. Ao problematizar essa questão, Lacan evoca o *cogito* inicial, tal como postula Descartes, afirmando que neste “o que visa o *eu penso* no que ele bascula para o *eu sou*, é um real” (LACAN, 1998 [1964b], p. 39, grifo do autor). Entretanto Lacan sinaliza que nessa afirmação,

o verdadeiro fica de tal modo de fora que é preciso que Descartes se assegure de quê – senão de um Outro que não seja enganador e que, por cima de tudo, possa garantir, só por sua existência, as bases da verdade, possa lhe garantir que há em sua própria razão objetiva os fundamentos necessários para que o real mesmo de que ele vem se assegurar possa encontrar a dimensão da verdade. (Ibidem, p. 39).

Donde poderíamos reorganizar nossa afirmação anterior para “O que vejo, o que se coloca objetivamente diante de meus olhos, é o que vejo – o real, a realidade, o verdadeiro, e o resto – isso que me olha, o “ficcional”, a angústia –, não existe”. Se, para me garantir como sujeito de certeza, é preciso sustentar um Outro com peso de verdade, para que ele me assegure de que o que vejo é objetivamente o que se coloca sob meus olhos, poderíamos pensar que sustentamos esse Outro no lugar da verdade para sustentarmos a nós mesmos como sujeitos de certeza e de conhecimento. Ou seja, insistimos em manter o Outro consistente para nos mantermos consistentes.

É exatamente a dimensão de conhecimento vinculada ao saber juntamente com aquilo que é passível de ser objetivado que merece ser questionada. Podemos dizer dessa configuração que ela se sustenta na geometria, tomada como modelo para se pensar a consciência reflexiva. Geometria pensada sob a égide da perspectiva, que faz com que cada ponto num lugar corresponda ao outro e, podemos dizer, que é a partir desse lugar – de seu olho-ponto geometral – que o sujeito olha, se reconhece e se representa, alijado do quadro. Entretanto Lacan nos adverte que o lugar do sujeito é diferente do lugar do ponto geometral que define a ótica geométrica, posto que o sujeito em causa não é o da consciência reflexiva, mas o do desejo.

Nesse ponto algo se pinta e que de modo algum, salienta Lacan, é simplesmente uma relação construída tomando algo como objeto, mas sim uma impressão, “borboteamento de uma superfície que não é, de antemão, situada para mim em sua distância. Aí está algo que faz intervir o que é elidido na relação geometral – a profundidade do campo, com tudo que

ela apresenta de ambíguo, de variável, de não dominado de modo algum por mim” (LACAN, 1998 [1964c], p. 95).

Desse modo podemos depreender, diante do exposto, que o sujeito do conhecimento tem que se representar sob o peso de se colocar fora do quadro e, portanto, apartado *d’isso* que age. Para Lacan é a própria dimensão do saber que se encontra alijada dessa experiência, de um saber que não se sabe. O que faz com que ele afirme que “o sujeito do inconsciente se manifesta, que isso pensa antes de entrar na certeza” (LACAN, 1998 [1964b], p. 40). “Penso onde não existo, existo onde não me penso”.

Pensemos então *n’isso* que age à revelia de nosso conhecimento. Trata-se aqui de tomar saber e conhecimento como universos distintos, tendo em vista que, ao admitirmos um *isso* que age e que pensa apartado da esfera do conhecimento, postulamos não só uma diferenciação entre esses dois campos, como também questionamos o próprio lugar de certeza do sujeito da experiência.

O saber, dentro dessa perspectiva, se difere do conhecimento tendo em vista que ele não é um conteúdo ideativo, algo que pode permanecer como uma representação exterior à experiência; algo que estaria fora de nós, objetivável, passível de ser assimilado pelo entendimento. Na dimensão psicanalítica o saber não é algo de que se possa vir a ter um conhecimento assimilável pelo sujeito, pois carrega uma dimensão de ignorância. Trata-se de uma apropriação de algo que se faz na experiência, sendo que essa apropriação não quer dizer que o sujeito entenda ou signifique sua experiência. O saber da experiência não garante que o sujeito “conheça” o que sua experiência representa.

Segundo Ana Costa a experiência assim pensada não pode ser reduzida à esfera do conhecimento, à referência a um símbolo abstrato, ela precisa passar pelo corpo, se faz na sua relação com o outro e com o real:

É somente essa natureza mais extensa da experiência que produz um registro que a teoria lacaniana denominou de saber. Como se pode depreender, o saber aqui se diferencia da informação e do conhecimento, na medida em que ele é necessariamente corporal e, por isso, também inconsciente (COSTA, 2001, p. 33).

Desse modo, a esfera do saber, para Lacan, é conjunta à do registro, de algo que permanece impresso a partir de uma experiência, corporal e inconsciente, como traço obliterado, apagado e que, no entanto, permanece, insiste, gerando efeitos, afetos, deslizamentos.

Também para Jorge Larrosa Bondia, o sujeito da experiência não é o sujeito do conhecimento, nem tampouco o da certeza, mas o sujeito atravessado, tombado, derrubado. Para a psicanálise, esse sujeito atravessado é também desterritorializado de seu ponto de certeza, uma vez que fala onde comumente não se ouve: no erro, no tropeço, nos interstícios, no ato falho. Quando o ato falha, quando dizemos o que “não” queremos dizer, quando nos “enganamos”, um saber se revela, um saber cujo sujeito não sabe que sabe, posto que desconhece isso que o constitui. E não esqueçamos que podemos passar toda a vida tomando esse “engano” como mero trocar de palavras, nada dizendo d’*isso* que nos trespassa e que nos ultrapassa.

Tomando essa irrupção como simples erro, cuja ação nada diz daquele que o comete, poder-se-ia dizer que o que o sujeito evita (com sua certeza do que de fato queria dizer, relegando a simples erro o que se disse efetivamente) é de se haver com o quê nesse dito ele *des-conhece*, mas sabe. O que ele evita é saber do seu desejo ao mesmo tempo em que mantém o discurso do Outro como verdade, como ponto de certeza no qual ancora e espelha seu próprio discurso. Ao não se indagar sobre *isso* que irrompe fazendo tombar as certezas, o que o sujeito evita é o encontro com o real de seu desejo, com a singularidade de sua experiência, tendo em vista que é essa língua singular, marcada no corpo que, pelo equívoco – de forma incerta, mas certa –, faz falar, nesse ponto de desconhecimento de si, o sujeito da experiência. É também, portanto, de um sujeito que tomba, que “sabe” de si somente quando a construção lógica falha, quando algo rateia, que estamos falando.

O que o sujeito ignora é justamente a dimensão daquilo que o ultrapassa, desse ponto em que ele não é e nem pode ser o único autor de sua história.

Como não pensar então nos diferentes “atos falhos” do corpo, ou nos seus sintomas que, ignorados como não tendo nada a dizer a respeito do corpo ou da corporeidade do sujeito (tendo em vista que o conhecimento anátomo-cronológico nada quer saber d’*isso* que manqueja no corpo), são relegados ao silêncio. Perguntemo-nos se não estamos substituindo a singularidade da diferença – representada aqui pela singularidade da escolha dos destinos pulsionais e da geografia afetiva de cada sujeito – pela repetição do idêntico – representada pelos diferentes modelos que acabam veiculando um discurso único sobre o corpo. Perguntemo-nos também se não insistimos em manter esse lugar de verdade sobre o corpo para evitarmos exatamente ter que se haver com o corpo no momento em que esse, na singularidade de seus desenhos pulsionais, nos faz enigma, para não termos que nos haver

com a dimensão de ignorância, de não-saber que concerne nossa relação com nosso corpo.

Bondia salienta, em consonância com o exposto até agora, que o sujeito da experiência não é aquele que “permanece sempre em pé, ereto e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer” (BONDIA, 2002, p. 25). Não se trata, portanto, de um sujeito definido por seus poderes, mas um sujeito que “perde seus poderes” precisamente porque aquilo que o atravessa, aquilo “de que faz experiência”, dele se apodera. O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, gera alguns efeitos...

Devemos pensar que, no que tange ao corpo como espaço em que uma experiência se faz (seja na via de partituras de ações, seja no movimento), não se trata de tomá-lo (assim como às experiências as quais ele abre passagem) como um lugar ao qual chegamos, à imagem de um território a ser mapeado e cartografado, tendo como base nosso mapa mental dado *a priori*. Trata-se de tomá-lo como espaço de travessia, em que algo nos acontece, sob o efeito de um corte, de uma interrupção do já conhecido. Interrupção a partir da qual algo se abre em nós instituindo uma escuta para aquilo que no corpo se revela em seus espaçamentos, em suas intermitências: esse rumor, chamado intraduzível que fala na sulcagem de sua superfície, no abrir e fechar de suas bordas e a partir do qual algo se desenha.

O questionamento incide, portanto, na forma como sustentamos nossa escuta no que tange o trabalho corporal. Lima (2012) problematiza, por exemplo, nosso uso de um “escuta objetivante” que mantém um espaço exterior a ser lido, rápido e prontamente pelo ator e ao qual se deve estar atento e sintonizado³⁹. A pesquisadora questiona e percebe certas vezes uma “atenção hiperativa que tudo quer abarcar” e com ela a presença de “um corpo-imã que busca trazer o todo e o tudo para si” ou então “levar o si para o tudo e o todo” (Ibidem, 2012). O que seria essa ansiedade, esse trazer tudo para si, senão o ignorar, na dimensão da experiência, o saber do corpo; tomado aqui como esse ponto que resiste à dissecação, à nossa planificação consciente, à nossa necessidade de abarcar, de desvendar, de sistematizar, de trazer tudo para si, a partir de nosso crivo, de nosso eu, de nossa leitura. O que se evita aqui, o que não é suportado é a angústia do encontro com o Real do corpo, sua opacidade,

³⁹ Cf. LIMA, Tatiana Motta. In: “O corpo do ator: afetos, exemplos e reflexões sobre a escuta”. Palestra proferida no dia 08 de fevereiro de 2012 no Simpósio Terra Lume 2012 “O corpo-em-arte: reflexões cênicas contemporâneas”.

Vídeo da palestra disponível em: <http://www.livestream.com/simposioterralume2012>.

seu ponto de perda, a partir do momento que sustentar esse encontro representa a perda de si, desse si estável, capaz de ler, catalogar, dar sentido rapidamente, prontamente.

Dentro desse ponto de vista podemos dizer que estamos no trabalho, mas não estamos em trabalho, posto que no primeiro movimentamo-nos bastante, fazemos coisas, nos informamos e “en-formamos”, mas nada se movimenta em nós. Estar em trabalho não é trabalhar o corpo, fazer coisas com esse, mas mapear os efeitos de seu desdobramento quando nos pomos a ouvir. Se tomarmos a imagem do surfista e da onda, deve-se pensar a escuta direcionada para aquilo que se passa entre os pés e a prancha, pensada como aquilo que sofre os efeitos da onda. É nesse espaço de limiar – não tentando controlar a onda nem se abandonando a essa – que se deve pensar a escuta. Não se trata, portanto, de acumular saberes, mas de uma certa intimidade com esse espaço de limiar, em que nos avizinhamos do informe, do estrangeiro, do exterior, do estranho...

De modo que cabe questionar até a ideia de presença quando essa se confunde com prontidão, assim como a ideia de ação quando essa se confunde com reação. Estar no aqui e agora acaba se tornando responder/reagir rapidamente – ação/reação, estímulo/resposta. Concordamos com Lima quando ela diz que muitas vezes o que o ator acessa é uma resposta automática e padrão. Poderíamos nos perguntar, parafraseando Alfredo Jerusalinsky, se não estaríamos adaptando nossa experiência do corpo como espaço de investigação de um saber para o que poderia ser chamado de *Actor automaticus*⁴⁰.

“Algo aconteceu, é preciso reagir, é necessário estar no momento presente!” Somos tomados por uma série de demandas ancoradas num saber fazer com o corpo; nesse universo o saber do corpo não tem nenhuma chance. Sabemos o que procurar, sabemos como reagir, estamos prontos! Prontos a responder de acordo com o desejo, a demanda, o saber desenhado pelo outro, ao qual nos alienamos de bom grado para nada termos que saber d’isso que se passa nesse ponto de abismo que a experiência-limite tangencia.

Ainda tomando como base a leitura de Lima (2012), tal prontidão vem muitas vezes acompanhada de uma excitação ligada a uma vontade de produção de acontecimentos. Para a pesquisadora há um tanto de passividade e de abertura para o desconhecido que “às vezes

⁴⁰ “Em um mundo em que o sujeito de desvanece ao redor da promessa de ter respostas para tudo, curiosamente surgem e proliferam as “patologias” que consistem em ser “nada”, um ou uma “nada” que lhes devolva a possibilidade de desejar “algo”. Acontece que o modelo proposto atualmente substitui o saber pela informação, a falta pela completude, a busca pela resposta “já”, a singularidade da diferença pela repetição do idêntico, o enigma do passado e do futuro pela pretensa certeza garantida do presente. O ideal seria que adaptássemos nossa experiência àquilo que com toda propriedade poderia se chamar: *Homo Automaticus*?” (JERUSALINSKY, 2011, p. 9).

acabam perdidos quando acreditamos que algo deve acontecer agora e coletivamente”⁴¹. Talvez “estar presente” seja suportar uma certa dimensão de ausência, como algo se coloca em jogo para contornar uma desapareição, o residual, jamais passível de ser resgatado, tangível, mas apenas “algo que se vislumbra em sua virtualidade: só é encontrado como perdido – só é perdido como reencontrado” (BRANCO, 1994, p. 34)⁴², posto que somos atravessados sem cessar por esse algo que se presentifica na medida em que dele nos separamos, como algo que só existe sob esse ponto de perda, de desvanecimento, de quase-figura...

O que nos faz concordar com Bondia quando afirma que não se pode captar a experiência “a partir da lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo como sujeito agente” (2002, p. 26), mas pela lógica do *pathos*, do padecimento. Vimos como Lacan radicaliza essa construção tomando a esfera do saber como algo que se transmite fora da esfera da consciência reflexiva, pois o que aqui é impresso resta elidido do quadro geometral desta. Está, portanto, também fora dos domínios do eu tendo em vista que o que se nos apresenta carrega algo não passível de ser “dominado de modo algum por mim” (LACAN, 1998 [1964c], p. 95).

Para Bondia:

o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “oposição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. (BONDIA, 2002, p. 19-20)

Também na psicanálise o saber implica sempre algo do padecimento, traz consigo a ideia de algo que, não sabido, no entanto, se produz e se transmite na experiência. Como

⁴¹ Cf. LIMA, Tatiana Motta. In: “O corpo do atador: afetos, exemplos e reflexões sobre a escuta”. Palestra proferida no dia 08 de fevereiro de 2012 no Simpósio Terra Lume 2012 “O corpo-em-arte: reflexões cênicas contemporâneas”.

Vídeo da palestra disponível em: <http://www.livestream.com/simposioterralume2012>.

⁴² Cf. BRANCO, 1994, p. 34. Importante salientar que a autora constrói seu argumento tendo como base a noção de objeto *a* em Lacan, e também a de objeto virtual, tal como Deleuze o formula ao abordar a questão da temporalidade na narrativa proustiana.

questão fundamental acrescenta-se que é sustentado por um exercício pulsional no qual o corpo é emprestado ao processo (COSTA, 2001, p. 49).

De modo que podemos entender quando Launay reivindica o saber singular do corpo, que resta mascarado em meio a tantos conhecimentos sobre o corpo: sua história e a geografia dos gestos que o fizeram e o desfizeram. Cabe indagarmos se, no afã de sabermos tanto do corpo, de desvendarmos seus mistérios, não nos tornamos surdos para o que desse corpo fala em nós, deixamos de padecer desse corpo, de fazer dele espaço de passagem, de experiência. Donde podemos concluir que nos tornamos surdos para a dimensão de saber que o corpo comporta, de um saber em fracasso.

Devemos, entretanto, nos manter atentos para o fato de que esse saber que não se sabe só nos é possível tangenciar, bordejar, nunca capturar. A ele só podemos chegar na vertente de um saber em fracasso. Considerar, trabalhar e suportar o fracasso na recuperação desse algo do corpo que escapa. Entretanto, Lacan salienta: “saber em fracasso como se diz figura em abismo. Isso não quer dizer fracasso do saber”. (LACAN, 2003 [1971], p. 17-18).

Para Launay:

A recusa de toda a historicidade na formação do dançarino [a começar pela historicidade de seu corpo], a recusa em lhe oferecer efetivamente uma cultura de ordem mais geral, lhe interdita a possibilidade de saber onde ele está na nossa história, na história dos nossos saberes; a começar pela história das corporeidades, a história da dança e de suas representações coreográficas, história de seu próprio corpo e a própria história de seu desejo de dançar. Então, “fazer um curso” não é mais “estar em curso” (LAUNAY, 2010, p.99).

“Fazer um curso” não é “estar em curso” assim como ter acesso à informação ou ao conhecimento não é fazer experiência e a partir dessa construir um saber.

A autora problematiza nossa dificuldade de olhar dança sem essa moldura, posta como ponto onde se ancora nosso olhar, delineada pelos diferentes conhecimentos a respeito do corpo, assim como os dispositivos disciplinares que o organizam, e pergunta: Será que isso se daria pela “incapacidade de viver esse grande encantamento do corpo desorganizado” (p. 99)? Entretanto, não podemos ignorar que esse corpo desorganizado, se o tomarmos como um *corps morcelé*, carrega consigo um caráter mortífero que, longe de nos encantar, nos ameaça, posto que nos convoca desse ponto cego, ponto de perda, de não-saber, de queda do corpo no corpo, colocando-nos numa espécie de padecimento do informe. Esse “corpo puro” que só podemos pensá-lo na ponta extrema da linguagem como

aquilo que ela funda sob a condição de expropriá-lo e que do seu exílio faz chamado, interferências, como uma voz longínqua que grita dentro.

E aqui podemos nos perguntar se não é exatamente uma denegação do vazio que se trata. De modo que defendo que devemos inquietar-nos com a maneira que os diferentes corpos são recebidos numa sala de trabalho, perguntando-nos sobre o plano de escuta ou de visibilidade que se apresenta como horizonte de investigação. Existe espaço para que esse corpo se construa, se descubra ou se ressignifique num horizonte de experiências que incluam o sujeito nessa tessitura ou este corpo é recebido a trabalho mantendo alijado o sujeito de seu horizonte? De que experiência e de que saber se trata aqui?

Trata-se de conhecimento ou saber? Dessa maneira é o próprio caráter objetivante e da planificação consciente da experiência que problematizamos aqui sob a pena de não tirar do corpo toda sua opacidade, pensando o corpo como espaço de passagem daquilo que permanece irresoluto naquilo que se experiencia. Desse modo o lugar do sujeito veicula um saber que não se sabe, um saber em fracasso no lugar da experiência.

Talvez seja a partir desse lugar extimo que poderíamos construir um saber sobre o corpo que não se constitui nos limites do eu e da imagem corporal. Saber que se faz a partir de uma circulação pulsional que se dá nas bordas com o outro, como um limiar de passagem onde se inscreve algumas marcas, restam alguns vestígios, gera-se alguns efeitos... Dessa forma urge tangenciar uma poética da corporeidade que busque, nesse espaço de travessia, autorizar o sujeito a se afirmar a partir deste saber incompleto e fragmentário, este saber que não se sabe, mas que se atualiza na experiência, fazendo furo no que parece perfeitamente estabelecido.

De modo que podemos pensar o ato criativo que se desenha nesse fazer poético como um testemunho de uma certa relação de saber referente à tríade sujeito-corpo-linguagem. “Aquele que fala testemunha uma verdade que lhe escapa”, escreve Shoshana Felman (*apud* KEHL, 2001, p. 20). Podemos, portanto, pensar a esfera do padecimento como um testemunho, como se o sujeito fizesse algo ao testemunhar, assumir isso que passa, o atravessa o impossível de saber a não ser pela via do pathos, do padecer, do passo, do *pas de sens* (passo de sentido no sem-sentido).

Diz Clarice: “Estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás de um pensamento” (1973, p. 55).

Vimos, no primeiro capítulo, que o “eu”, tomado como imagem especular do corpo próprio, é resultado de uma sucessão de cortes que incidem sobre um gênero de corpo pulsional pré-especular caracterizado como uma montagem inconsistente de objetos *a* como os seios, os excrementos, o olhar, a voz, etc. São os objetos parciais – esses que constituem bordas com o outro e que constitui por excelência o que estamos chamando corpo pulsional – que devem ser “perdidos” pelo sujeito “a fim de desenvolver processos de auto referência mediante a formação do eu” (SAFATLE, 2006, p. 205), assim como a experiência de um corpo marcado pela desordem dos pequenos “*a*” também deve ser “perdida” a fim de que a constituição de um corpo, ou melhor, da ideia de si como corpo possa advir.

Vemos, portanto, que essa questão, apesar de representar um pequeno desvio, não parece estar distante das questões com as quais nos debatemos ao pensar a articulação/desarticulação, possibilidade/impossibilidade da relação entre representação (no caso, a cena teatral) e a vida, assim como entre o corpo e a linguagem. É exatamente essa articulação/problematização do sujeito e seu desejo diante da delimitação da linguagem que está em jogo. E ainda mais, daquilo que, excluído, silenciado ou recalcado pede vida, quando não constitui, tal como sinaliza Derrida, a própria vida no que ela tem de irrepresentável – a ponta da lança da alteridade de nosso desejo, de nosso sopro vital, de nossa carne que se enovela ao vazio, ao resíduo, ao não-saber de si.

Na radicalidade de algumas propostas – como é o caso do desejo de Artaud e Grotowski – a dimensão do fazer artístico se enovela de tal forma com o indivíduo que é o próprio “si” do famoso “trabalho sobre si” que se vê desarticulado, lançado a questionamentos. De que “si” estamos tratando? O que aponto pela via da dança e de uma pragmática contorna essas mesmas questões a partir de uma outra perspectiva.

A visibilidade que atravessa as coisas e as ilumina segundo um regime próprio se vê dependente do ponto a partir do qual olhamos e esse ponto é dado pelo Outro que totaliza o que, na verdade, é residual e fragmentário.

Longe de mim propor um substituto, ou um discurso e um saber sobre o qual possamos nos apoiar para que nossa viagem artística com o corpo se torne menos angustiante. Um saber que nos autorize a “poder dizer o que quer que seja em nosso nome”, mesmo que, a despeito de nosso desejo, ainda busquemos essa autorização no Outro. O que quero salientar é exatamente a impossibilidade de sustentar tal lugar, principalmente em experiências que visem verticalizar as questões do corpo inserindo nessa dimensão um saber

sobre este e sobre o sujeito de desejo – que aqui tomamos como o sujeito do inconsciente e que não deve ser confundido com o indivíduo. Cabe então interrogarmos sobre esse modo de visibilidade em busca de “modos de atuação menos assujeitados”⁴³.

Problematizar essas questões se faz necessário, haja vista que a busca de “modos de atuação menos assujeitados” pede o exercício de uma escuta dessas instâncias para que possamos perceber, nessas malhas discursivas, seu momento dogmático e o momento que *re-produzimos* o discurso, o repetimos apoiados no desconhecimento da alienação de nosso desejo. Trata-se, no tocante ao trabalho corporal, de evitar a ignorância relativa aos efeitos do Inconsciente no corpo.

A autora, em sua análise pergunta-se, tendo como base esse contexto, sobre aquilo que não se funda na “pesquisa de uma verdade, na definição de uma essência, em um princípio de identidade estável e de coerência interna” e que se nos apresenta como pertencente ao domínio do “indeciso e do múltiplo” e de um “saber-sentir” que passa por “outros circuitos que aqueles da consciência vigilante do sujeito” (Ibidem, p. 101). Trata-se de tomar a experiência não pelo que a consciência pode entender ou discernir, mas se perguntar sobre o que desta é recusado.

Voltemos então para a questão da ação física, daquilo que se faz em nós quando acreditávamos fazer outra coisa. Interrogo-me, portanto, sobre esse lugar em que um abismo parece se abrir entre aquilo que quero fazer, ou que esperam que seja feito, e aquilo que, de viés, se faz efetiva e certamente.

Para Lacan: “O inconsciente escapa totalmente a este círculo de certezas no qual o homem se reconhece como um eu” (LACAN, 1985 [1954a], p. 15). Dar espaço nesse lugar do corpo para uma escuta que não se ancore na certeza, mas na dúvida, naquilo que aparece sob a condição de seu desaparecimento.

Artaud já nos alertou – em seu movimento que culmina exatamente na denúncia das diferentes formas de controle que incidem sobre o corpo – para o perigo das ideias claras afirmando que essas se equivalem a ideias mortas. O risco apontado é o da dogmatização de um saber sobre o corpo em detrimento de outras formas de viver e experienciar esse mesmo corpo. Como bem disse Roberto Harari: “A pretensão do claro, do definido, do distinto,

⁴³ Cf. Lima, Tatiana Motta. In: “O corpo do atador: afetos, exemplos e reflexões sobre a escuta”. Palestra proferida no dia 08 de fevereiro de 2012 no Simpósio Terra Lume 2012 “O corpo-em-arte: reflexões cênicas contemporâneas”.

Vídeo da palestra disponível em: <http://www.livestream.com/simposioterralume2012>.

produz uma ordem que quer, talvez de maneira vergonhosa, constituir uma espécie de metalinguagem para dar conta da fala. Uma supralinguagem, uma linguagem da linguagem onde a condição do equívoco, do polissêmico [...] – do aludido fica irremediavelmente perdida”. (HARARI, 1990, p. 28). Podemos nos perguntar se não estamos em busca de uma ideia absoluta e resoluta de corpo, ou ainda se não investimos imaginariamente a ideia de um “super corpo” – um corpo heroico e bem treinado – exatamente para dar conta do corpo que nos escapa. A busca “do claro, do definido, do distinto”.

Convém então, nesse viés, a retomada das questões apresentadas na Introdução e que vêm servindo de base para o que se pretende aqui, com a ajuda de Launay: Que corpo ou ideia de corpo é essa de que nos ocupamos em nossos trabalhos? O que está em jogo nessas diferentes malhas de apreensão do corpo? Se levarmos em conta que, juntamente com esse movimento de afirmação um outro de denegação (que vimos caracterizados pelo exercício da tautologia ou da crença), cabe-nos perguntar: De que corpo não se fala? De que corpo ou incidências corporais se foge? De qual corpo não se quer saber?

Concordamos com Launay quando afirma que, no universo da dança – e poderíamos nos indagar se somente nesse –, certo modo disciplinar parece dominar massivamente a relação do bailarino com seu corpo, em nome de uma utopia fechada e irreal de um corpo normatizado ignorante da historicidade do sujeito, de seu desejo, de sua geografia pulsional singular em prol da imagem de si, alimentada de organicismo confortável. Dançamos sobre o pontilhado...

Nesse sentido, diz a pesquisadora, “somente aqueles que nós poderíamos bem rapidamente chamar ‘os felizes da economia libidinal’ conseguem, sem muitos problemas, atravessar a provação do domínio ou da renúncia” (2010, p. 82). E a renúncia aqui não é das mais fáceis, posto que ela pressupõe uma travessia. É renúncia às identificações que nos fazem sentir queridos, amados, demandados pelo desejo do Outro ao qual inevitavelmente nos alienamos para constituirmo-nos como sujeitos, mas que ao mesmo tempo nos prende em sua rede. O que designa que somos seres capturados imagetivamente pelo olhar do Outro, pela marca de seu desejo ao qual nos alienamos. Eu me vejo a partir do olho daquele que me olha como objeto, nesse lugar eu crio uma identidade. Dessa forma a renúncia é também a de uma identidade?

Deixemos a pergunta em suspenso. Veremos adiante que, numa certa perspectiva, essa afirmação poderia se mostrar verdadeira, não fosse sua radicalidade. A situação não é

tão simples. Entretanto podemos dizer que essa renúncia tem a ver com uma queda ou mais precisamente, com o *fading* do sujeito. Cair do lugar de objeto privilegiado pelo Outro é condição para se a ver com sua via desejante singular. Tal situação implica também uma renúncia a um gozo, tendo em vista que a cada significante-mestre que o sujeito se identifica, tem um gozo ao redor dele. O sujeito, nessa travessia, abandona uma satisfação, mas sem promessa de encontrar substitutos para essa. Destarte podemos concluir que essa renúncia carrega importantes ligações com uma aposta que precisa ser feita pelo sujeito, aposta sem garantias...

Vamos por partes.

Com Lacan vimos que a alienação é condição essencial, sem ela o sujeito não se constitui, a exemplo das formas graves de autismo. O autor toma esse necessário processo de alienação como equivalente à tão conhecida escolha entre “a bolsa ou a vida”. Uma escolha forçada e que nesse caso tem que ser pela vida, haja vista que se escolhemos a bolsa perdemos ambas. Na escolha pela vida, que implica a alienação ao Outro, algo se perde, a libra de carne que nos é tirada para nossa entrada no humano. Trata-se, portanto, sinaliza Lacan, de uma vida que manqueja, “uma vida decepada” (LACAN, 1998 [1964c], p. 201).

É nesse manquejar, nesse tropeço que se configura o sujeito – nesse ponto em que, “entre a causa e o que ela afeta, há sempre claudicação” (LACAN, 1998 [1964a], p. 27), há sempre algo de indefinido, de anti-conceitual. Para Lacan, o inconsciente freudiano “não tem nada a ver com as formas ditas do inconsciente que o precederam, mesmo as que o acompanhavam, mesmo as que o cercam ainda” (Ibidem, p. 29). Ele não designa o não-consciente, o mais ou menos consciente, nem tampouco “o inconsciente romântico da criação imaginante” (Ibidem, p. 29), bem verdade que ele introduz uma outra coisa:

A todos esses inconscientes sempre mais ou menos afiliados a uma vontade obscura considerada primordial, a algo de antes da consciência, o que Freud opõe é a revelação de que, ao nível do inconsciente, há algo homólogo em todos os pontos ao que passa ao nível do sujeito – isso fala e funciona de modo tão elaborado quanto o do nível consciente, que perde assim o que parecia ser seu privilégio. Estou sabendo das resistências que ainda provoca esta simples chamada, [...]. Eu lhes soletei, ponto por ponto, o funcionamento do que nos foi produzido primeiro por Freud como o fenômeno do inconsciente. No sonho, no ato falho, no chiste – o que é que chama atenção primeiro? É o modo de tropeço pelo qual eles aparecem (Ibidem, p. 29).

É no tropeço, no desfalecimento, na rachadura, numa frase pronunciada em que algo

se estatela que se deve procurar o inconsciente. “Ali, alguma outra coisa quer se realizar”, diz Lacan (Ibidem, p. 30). No espaço intersticial entre o que vemos e o que nos olha, entre a palavra e a voz que fala no espaçamento da cadeia significante, entre o corpo e esse algo de mutilado, essa carne que nele insiste como timbre intraduzível. O que se produz nessa hiância, nessa fenda, se apresenta como um achado. “Um achado que é, ao mesmo tempo, uma solução – não forçosamente acabada, mas, por mais incompleta que seja tem esse não-sei-o-quê que nos toca” (Ibidem, p. 30). Nos toca com um sotaque particular de uma língua desconhecida e “esquecida” em relação a qual ele reconhece um valor único. Ora, esse achado, diz Lacan, uma vez que ele se apresenta, é um “reachado” que está sempre prestes a escapar de novo, instaurando a dimensão da perda. De modo que o espaçamento, a descontinuidade, é marca do Inconsciente, descontinuidade na qual alguma coisa se apresenta como vacilação.

Ora, se essa descontinuidade tem esse caráter absoluto, inaugural, no caminho da descoberta de Freud, será que devemos colocá-la, como foi em seguida a tendência dos analistas — sobre o fundo de uma totalidade? Será que o *um* é anterior à descontinuidade? Penso que não, e tudo que ensinei esses últimos anos tendia a revirar essa exigência de um *um* fechado — miragem à qual se apegava a referência ao psiquismo de invólucro, uma espécie de duplo do organismo onde residiria essa falsa unidade. Vocês concordarão comigo em que o *um* que é introduzido pela experiência do inconsciente é o *um* da fenda, do traço, da ruptura (LACAN, 1998 [1964a], p. 30, grifo do autor).

Aquém do *ser* e alguém da *unidade*, o inconsciente também é aquilo que não pode ser dito. Haveria uma "necessidade de desvanecimento que lhe parece ser de algum modo inerente — tudo que, por um instante, aparece em uma fenda, parecendo ser destinado, por uma espécie de preempção, a se cicatrizar, como o próprio Freud empregou a metáfora, a escapular, a desaparecer". Na relação analítica "alguma outra coisa (do que é dito) pede para se realizar". O que se acha imediatamente se perde. Esse achado, assim que ele se apresenta, é rememoração, sempre pronto a desaparecer novamente, instaurando a dimensão da perda.

Reencontramos aqui a estrutura escandida e pulsátil da fenda. O que é próprio ao inconsciente é a fenda por onde esse algo por um instante se revela, algo *rappelle* (chama/lembra), só por um instante, frisa Lacan, pois o segundo tempo é de fechamento, o que dá a essa apreensão caráter evanescente: “O aparecimento evanescente se faz entre dois pontos, [...] – entre um instante de ver em que algo é sempre elidido, se não perdido, da

intuição mesma, e esse momento elusivo em que, precisamente, a apreensão do inconsciente não conclui, em que se trata de uma recuperação lograda” (LACAN, 1998 [1964b], p. 36).

E aqui reitero que responder pela sua via desejante singular, assim como pensar modos de dança e de atuação (teatral) menos assujeitados, implica se debruçar sobre esse umbigo, sobre esse ponto intraduzível do corpo, assim como sobre o radical descentramento do sujeito que trabalha sobre si, descentramento que revela, nesse algo que nos olha e nos convoca pela fresta que o eu se ancora num desconhecimento radical do si que lhe fala como um outro, – pela via do engano, do tropeço, em que algo cai e se deixa pegar – assim como da singularidade de seu desejo, desejo por definição inconsciente cujo objeto é inelutavelmente perdido.

Tecendo um paralelo com o universo da atuação teatral, no que concerne à busca de modos de atuação (teatral) menos assujeitados, Tatiana Motta Lima se pergunta se algumas vezes em nossas práticas não optamos por uma escuta objetivante, calcada numa planificação consciente, que mantém um espaço exterior a ser lido e ao qual o ator deve estar atento e sintonizado. Penso que essa planificação consciente aliada a uma tentativa de objetivação de sensações se dá também em relação ao corpo, a partir do momento que o tomamos como objeto. Vimos anteriormente que, nessa objetivação do corpo, o que fica fora dessa experiência é o sujeito.

Tomemos então a escuta: penso nessa escuta como algo que, ao invés de se ocupar daquilo que o corpo realiza virtuosamente em cena, se atém àquilo que, perdido da dinâmica objetiva dos tecidos corporais, tece-se na invisibilidade, na intangibilidade, pelo esquecimento – numa “desmemória” (BRANCO, 1994)⁴⁴.

Escuta inquietada, que desarranja o sistema territorial. Sabemos dessa escuta que ela não se define como o ato intencional de audição, mas inclui o inconsciente, o excesso, o suplementar... Incide sobre os ruídos, sobre os rumores entranhados, sobre o opaco que acaba por desorganizar o fazer enformado, abrindo nele pontos de fuga.

Essa escuta se debruça sobre o que não se consegue depreender, fazendo necessário abrir passagem pelo corpo. Farejar, tatear no escuro, intuir que ali, naquele invisível, há algo. Para tanto é preciso resistir à compulsão a dar sentido. Dar sentido prematuramente –

⁴⁴ “Ora, pensar uma desmemória como esse duplo gesto é pensá-la também como uma desmemória, alguma coisa que se tece, ou que sobrevive, justamente a partir do esquecimento, a partir dessa estranha urdidura, desse absurdo suporte que, afinal, não passa de uma ausência, de uma lacuna, de um buraco”. (BRANCO, 1994, p. 22).

tentando encaixar aquilo que se mostra no seu quase desaparecimento num campo de visibilidade definido –, pode significar, não obstante, não escutar.

Penso que é preciso receber isso que se revela concreto e certo sem enclausurá-lo na certeza, para que isso tenha chance de se transformar sem ser cooptado a uma representação imediata. Do movimento poético sabemos que ele pressupõe o nunca estar inerte com as palavras, com os objetos, com os atravessamentos... Desse modo, podemos pensar que nessa escuta faz-se necessário implicar o vazio (esse incognoscível em nós) no processo.

Jacques Alain Miller relaciona o processo de análise – pensado como espaço em que o sujeito se esforça em descrever-se, narrar-se, inventando para si uma história – a um esforço de poesia. A referência à poesia se deve ao fato de, nesse espaço de análise suportado por uma situação transferencial, o sujeito poder se dar conta de que tem uma língua própria. Resumidamente, ao falar para um outro, o sujeito se dá conta de sua língua singular – assim como a singularidade de sua via desejante. Entretanto, tal qual a operação poética, essa operação não é simples, posto que pressupõe a descida a um vazio de identificações – ponto em torno do qual a narrativa do sujeito (tecida a partir dessas identificações) se sustenta.

A travessia do fantasma descentra exatamente essa determinação imaginária e significativa sobre o sujeito. É nessa travessia que o sujeito terá a oportunidade de dar conta de seu desejo para além dos jogos identificatórios que o constituíram. Sair de algo que pela identificação já está mapeado, representado e determinado pelo Outro, numa aposta sem garantias em seu próprio desejo.

Para Maria Rita Kehl, é nessa travessia (que ela abordará pela vertente do tempo lógico fazendo referência ao “momento de concluir”, tal como o postula Lacan) que o sujeito se separa da relação de “transitivismo especular”. Entretanto, “esse ato de afirmação do sujeito que se apodera do momento de concluir não se dá sem angústia” (KEHL, 2009, p. 119). Angústia que advém desse encontro com o vazio que pressupõe uma espécie de desidentificação, de desaparecimento – o *fading* do sujeito, haja vista que o sujeito “se desprende da relação especular com o outro ou com o Outro para se lançar, sozinho, em uma aposta que nunca está inteiramente garantida contra a possibilidade do engano” (KEHL, 2009, p. 121). Angústia cujo enfrentamento é vital nesse esforço de poesia que Miller associa ao esforço de fazer uma análise, esforço de descobrir sua própria língua.

Trata-se, portanto, de uma aposta no vazio. “O tempo de concluir é uma rápida fulguração que precipita o sujeito em direção à liberdade, de posse de uma certeza nunca inteiramente garantida a respeito de si mesmo” (Ibidem, p. 114). Kehl associa esse tempo de concluir ao tempo Kairós, “momento oportuno, diferente do tempo linear de Kronos” (Ibidem, p. 115). Isso se deve ao fato de que o sujeito da psicanálise, segundo Kehl, advém de um intervalo, de uma relação temporal:

Na Física de Aristóteles, *autómaton* designa o acidente que ocorre a um ser incapaz de tomar decisões, enquanto a fortuna, a *túkhe*, é o acidente que ocorre a um ser capaz de escolhas. Ser capaz de escolhas implica uma posição ativa do sujeito, de modo que ele se apresente “no lugar e no momento oportuno para o encontro com algo que não se sabia estar lá, mas se desejava encontrar”. Não se trata de um simples encontro ao acaso e sim de um reencontro com o objeto capaz de remeter o sujeito à causa de seu desejo: daí que a antecipação desse momento seja marcada pela angústia, afeto que “prepara” o sujeito para o encontro com seu desejo. O instante desse reencontro tem a qualidade temporal do Kairós grego (Ibidem, p. 115, grifo da autora).

Donde podemos depreender que a escuta, assim como esse espaço de travessia, pede também a experiência de outra temporalidade. Nesse tempo intervalar algo é convocado, se deixa pegar, precariamente, posto que escapa-nos tão logo achemos que o reencontramos. Desse algo não se pode dizer que é um ser, nem tampouco uma ausência, mas a própria dimensão do desconhecido, ou do desconhecimento – a dimensão de um saber que não se sabe.

2.2.4 – Reorganizando os fios soltos: o saber, o corpo e a vida

Vimos no primeiro capítulo que o que se coloca nos interstícios, ou ainda, o que não se encontra espelhado corresponde, no que tange à imagem corporal, à dimensão da carne opaca e informe, a esse algo que cai do corpo, não obstante permanece ligado a ele. De modo que podemos retomar a ideia de fazer do corpo espaço de travessia. Acredito que é possível uma aproximação entre essa travessia com algumas questões que apontamos concernentes à travessia do fantasma.

A primeira diz respeito a essa queda de algo que acaba por apontar para o desaparecimento do sujeito, tal como o que se configurou com a travessia da personagem do conto de Guimarães Rosa. Uma travessia que se fazia a partir do desbastamento de seu rosto, destituindo desse todos os traços construídos a partir de identificações, suspendendo

os vários componentes que se interpenetram compondo o disfarce do rosto externo – seu *semblant* – deixando-os cair uma a uma. Essa travessia consistia em se desprender dos traços do Outro. Sabemos que é o vazio que a personagem encontra frente ao espelho quando terminada sua operação de descascamento. De modo que aturdido ele se pergunta sobre sua essência vazia: seria ele um desalmado, um transparente contemplador? Depois o que ele vê diante do espelho é uma cintilação, um fulguração, um quase-rosto. Não o rosto que o Outro lhe atribui, mas o ainda sem rosto, qual uma flor pelágica de nascimento abissal.

A segunda diz respeito à relação dessa travessia a um fazer poético (que queremos articular nos próximos capítulos a uma poética da corporeidade), posto que ele pressupõe que o sujeito se de conta de sua língua singular. Sabemos que a essa língua originária só temos acesso pelos seus efeitos, sendo que nesse processo de travessia, diante desse ponto nodal, impossível de ser conhecido a não ser como furo, o sujeito deve criar, inventar uma outra língua, onde ele não grude mais, mas na qual ele *rapelle*. Uma criação que se faz bordejando esse centro vazio.

A terceira consiste num modo de fulguração, próprio da temporalidade do inconsciente, que exige daquele que escuta a apreensão de um tempo diferente, não cronológico nem tampouco linear, mas que pressupõe o encontro com o tempo singular de cada sujeito e impossível de determinar. Desse modo poderíamos pensar, com a ajuda de Kehl, que essa travessia pressupõe um tempo de apreensão que tenha alguma independência em relação ao tempo cronológico ou então ao tempo referente à demanda do Outro. Tempo singular que permitirá ao sujeito colocar-se em sintonia com seu impulso desejante e afirmar, como Picasso: “Eu não procuro, eu acho”.

E ainda uma quarta via, que tomou a experiência da poética da corporeidade como um saber em fracasso, se indagando sobre a relação dessa com a ideia de travessia, de passagem.

A insistência em tangenciar esse espaço do corpo articulando-o a uma operação poética que se faz através de uma travessia – assim como pensar o corpo efeito de um corte que o desnaturaliza, pervertendo-o de seus destinos instintuais inserindo aí a singularidade dos destinos pulsionais –, reside na tentativa de buscar uma delimitação para o saber e a vida que não se reduzam à dimensão da informação, nem do conhecimento (no caso do primeiro) e nem à dimensão biológica (no caso da segunda).

Tal movimento me parece central para inserirmos de forma mais rica as proposições

de Artaud e Grotowski a respeito da relação entre teatro e vida, corpo e linguagem, dentre outras. As questões apontadas no texto, referentes aos processos de alienação do sujeito e de seu corpo aliadas à dimensão da travessia, da opacidade do corpo, do espessamento das experiências no universo de pesquisas corporais, assim como a problematização do corpo em sua relação com a linguagem e da vida como aquilo que excede não podendo se restringir à vida biológica, não são estranhas às construções desses artistas.

Segundo Bondia, reduzir a vida à sua dimensão biológica implica em pensá-la sob a vertente da satisfação das necessidades, à sobrevivência dos indivíduos e da sociedade, nessa engrenagem é a via desejante que se encontra apartada. Por outro lado, reduzir o saber ou o sujeito da experiência ao sujeito do conhecimento é pensá-los na esfera de uma apropriação utilitária, em algo que deve ser útil em seu sentido pragmático. “Como se o conhecimento se desse sob a forma de informação, e como se aprender não fosse outra coisa senão adquirir e processar informação” (BONDIA, 2002, p. 22). O autor ainda chama nossa atenção para o fato de que certas metáforas organicistas do social estejam sendo substituídas por metáforas cognitivistas “seguramente também totalitárias, ainda que agora revestidas de um *look* liberal democrático” (Ibidem, p. 22). Afirmar ainda que se faz urgente problematizar esse discurso que vem se instalando sem crítica, “a cada dia mais profundamente, e que pensa a sociedade como um mecanismo de informação” (Ibidem, p. 22). O autor defende então que uma sociedade construída sob a égide da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível.

E aqui podemos entender melhor a insistência de alguns filósofos em defender a inutilidade da arte como algo que faz resistência a esse pragmatismo, pois mostra que toda experiência comporta uma opacidade irreduzível, fora do sentido e, portanto, inadaptável, não normatizável.

2.3 – POÉTICAS DO CORPO, POÉTICAS DO ESQUECIMENTO

Retomemos Launay e sua crítica a um modelo anátomo-cronológico que, na visão da autora, acaba por levar o sujeito a uma experiência destituída de ancoragem em seu corpo e na história de seu desejo de dançar.

Tendo isso em conta, concordamos com Launay quando ela afirma que “o *métier* do dançarino pode se revelar alienante se a repetição não pensada do gesto do outro for feita

mascarando a história e a geografia dos gestos que o fizeram e o desfizeram” (LAUNAY, 2010, p. 99).

A pesquisa de Launay dialoga com o trabalho de Hubert Godard, de modo que não podemos ignorar o território que ela se apoia para pensar essa geografia dos gestos. Vale aqui retomar alguns pontos da construção de Godard que abordamos no primeiro capítulo para nos situarmos melhor: vimos que a esfera do gesto pensada pelo autor não é tomada unicamente em relação ao movimento, mas leva em conta todo seu valor significante e simbólico. Esse valor significante é considerado como base para a constituição dessa geografia dos gestos que é singular em cada um de nós. Dessa forma, a constituição do gesto carregará relações com um certo investimento feito a partir da relação do corpo-sujeito com o outro, assim como com os objetos do mundo. Dentro dessa perspectiva apontada por Godard, a esfera do gesto deve ser pensada a partir das primeiras relações, ou melhor, das primeiras marcações feitas no corpo que são decorrentes, como vimos anteriormente, de um investimento afetivo e libidinal que a mãe faz no corpo do bebê, e que também marcará esse corpo com sua entrada no simbólico. A esses gestos o autor chamou “gestos fundadores”.

Godard, ao defender o valor simbólico e afetivo dessas marcações como o mais significante para se pensar a esfera do gesto, também acaba por enraizar sua reflexão sobre o corpo nessa zona intersticial corpo/linguagem, posto que em seu horizonte de reflexão o autor toma o corpo não como um corpo puramente biológico (apesar da referência anatômica estar no seu universo de pesquisa), mas principalmente como atravessado e modificado pela linguagem⁴⁵ a partir das primeiras marcações simbólicas e afetivas que decorrem da relação mãe ou outro assegurador e bebê.

Para o autor, assim como para a psicanálise, a imagem corporal se constrói na relação com o Outro e é constituída de caráter simbólico e afetivo. Essa importância significante vem do investimento que esses gestos ganham na relação mãe ou outro assegurador e bebê. É porque eles são investidos que se constituem como marcações.

Para que possamos entender melhor esses “gestos fundadores” cabe tecer aqui um paralelo com a constituição do sujeito tal como a psicanálise a postula, haja vista que esse

⁴⁵ “No lugar de pensar o corpo como uma funcionalidade, eu o penso como um universo simbólico de gestos. É esse universo simbólico que vai explicar e forçar a anatomia, e não o inverso”.
No original: “Au lieu de penser le corps comme une fonctionnalité, je le pense comme un univers symbolique de gestes. C’est cet univers symbolique qui va expliquer et forcer l’anatomie, et non l’inverse” (GODARD, 1994, p. 63-75).

paralelo é utilizado pelo próprio autor ao fazer referência ao estágio do espelho e pensar a constituição desses gestos fundadores a partir de uma relação de objeto.

Para a psicanalista Marie Christine-Laznik:

Com efeito, o que vem a constituir para o bebê mais tarde a vivência de seu corpo, supõe uma articulação complexa entre sua realidade orgânica e o que eu chamo de olhar dos pais. Esse olhar não se confunde com a visão. Trata-se, sobretudo de uma forma particular de investimento libidinal, que permite aos pais uma ilusão antecipadora onde eles percebem o real orgânico do bebê, aureolado pelo que aí se representa, aí ele poderá advir. É a ilusão antecipadora, o *His majesty the baby* de que Freud falava em 1914. Mas, o que chamo aqui *olhar*, é também o que permite a mãe escutar de início nos balbucios do bebê, mensagens significantes que ele fará suas mais tarde. Ver e escutar o que ainda não está para que um dia possa advir, é o que Winnicott chamava a *loucura necessária das mães* (LAZNIK, 2004, p. 25, grifo da autora).

De modo que, se articularmos essa ideia de gesto (como situado num espaço de borda a partir de uma relação de objeto) à de um corpo pulsional (tomando sua vertente de borda entre corpo e linguagem), podemos considerar que o fazer em dança deve levar em conta o aporte do corpo como superfície de marcações. Godard salienta que essa relação, assim como as marcações que dela advém (que acabam por dar suporte a esses gestos fundadores), são essenciais para a criação de um espaço corporal que se fará como uma espécie de desdobramento do espaço interior que por sua vez só se concretiza na relação com o outro a partir dessas marcações.

Trata-se de imaginar, sinaliza o autor, que qualquer coisa se joga metaforicamente, em harmonia com o universo gestual do indivíduo, o que acaba por definir uma zona transicional na qual o gesto, assim como a marcação deste, se constituem na relação com o outro. Algo se joga entre sujeito e outro, algo que se separa deste ao mesmo tempo em que permanece ligado a ele e que faz transporte; como algo que se transmite, que se transporta de um corpo a outro a partir dessa primeira relação de alienação ao outro.

Retomemos, para que possamos trabalhar melhor as questões extremamente relevantes apontadas por Launay, as trocas e gestos que nos constituem, haja vista que a própria autora parece reconhecer que a constituição do sujeito e de seu corpo passam pelo olhar do Outro. Continuo a reflexão tangenciando questões referentes ao corpo até aqui desenvolvidas. Começo então por nossa primeira relação de troca, que permitirá nossa constituição como sujeitos e, concomitantemente, a construção de um corpo.

Voltemos às primeiras marcações que nos constituem:

Imagine esse bebê. O toque, o contato do corpo da mãe, o ninar... Imagine esse ninar pouco a pouco ganhando um ritmo, ritmo que trará impregnado a este as marcações do calor ou da frieza desse contato, que acabarão por modificar o seu respiro, seus espaçamentos. Imagine os sons da voz da mãe e do pai... Os primeiros chamados dirigidos a essa criança. Chamados com força de nome. Chamados que já lhe conferiram um lugar no imaginário dos pais, como também conferiram um lugar simbólico marcado pelo desejo desses. Imagine o olhar a atravessar essa criança. Imagine-a ouvindo. As diferentes modulações sendo incorporadas ao ritmo de seu corpo, misturando-se a ele, criando vínculo e sentido.

Tomemos estes, tal como nos sugere Launay, como as trocas e gestos que nos fabricam. Vimos que são essas trocas e gestos que farão as primeiras marcações no corpo do *infans*. Primeiras marcações as quais José Gil, em seu livro *metamorfoses do corpo*, também se refere articulando-as com o que ele chama de “inconsciente do corpo” e que preferimos pensar como efeitos do inconsciente sobre o corpo. A essas primeiras marcações ele proporá o nome de *infralíngua*.

A relação do bailarino com seu corpo me remete, curiosamente, à do bebê com seu corpo. Sempre me capturou o modo como crianças tendem a se movimentar ritmicamente ao som das modulações da voz da mãe, correm para essa, tecem jogos de se afastar e se aproximar, brincar de esconder, ou seja, vai construir com a mãe, espaços afetivos. Relação essa que permitirá à criança constituir não só um espaço corporal, mas também um espaço psíquico.

Acredito que esse toque, esse olhar e essa voz instigam movimento pela via dos trilhamentos, constroem o que chamo de desenhos, uma geografia afetiva no corpo.

Sobre essas primeiras impressões diz Freud:

O enigmático reside no fato de que estamos sob o jugo ou sob o efeito, durante toda nossa vida, dessas impressões precoces. Esse efeito (*Einwirkung*) é o infantil que perdura em cada indivíduo. E o que nos deixa perplexos é que essas impressões de infância, as mais poderosas e soberanas pela vida inteira, não têm necessidade de deixar atrás de si uma imagem mnemônica. (FREUD *apud* FONTES, 2002, p. 61).

Sabemos que a mãe, nessa relação com a criança trabalha com ela seu próprio desaparecimento. Defendo que algo desse primeiro contato estará presente, numa memória desse corpo quando esse se fizer dança. A dança re-atualiza em movimento o que é inscrito

em nosso corpo desde a “noite dos tempos”.

Para mim a relação do corpo com o espaço sempre carregará traços dessa ausência e dessa presença, a reverberar no espaço e no corpo como a presença de uma ausência. O outro revisitado e perdido a cada movimento, a cada desenho construído num espaço vazio. Espaço habitado de virtualidades, de potencialidades, de perda... Assim como o corpo. O espaço no qual o bailarino dança é o corpo tornado espaço, afirma José Gil. Dessa forma o desenho que o bailarino faz no espaço torna-se prolongamento desse desenho, desses trilhamentos feitos no corpo.

Tomemos Hanya Holm (2003). A artista reconhece que essa relação com o espaço é um importante fator na dança e tece uma rica reflexão na qual apresenta duas formas heterogêneas de relação do bailarino com o espaço: a da dança moderna alemã e a da dança moderna americana. Segundo a artista, na dança moderna alemã o espaço se configura na relação com o bailarino como um “elemento emocional”, um parceiro ativo na dança. É, portanto, tomado pelo bailarino em sua vertente de sujeito. Já na dança moderna americana o espaço é passivo, estando ali para ser conquistado e ocupado, não ultrapassa sua vertente objetiva na relação com o bailarino.

Para nós [alemães], possivelmente por causa de um passado mais complexo e um destino mais a mercê de outras forças que no caso da América, nós nos tornamos conscientes das implicações dramáticas na visão do individual lançado contra o universal. O Espaço, com suas contrações e sua imensidão, suas perspectivas obscuras e horizontes ofuscantes, torna-se, para o dançarino, um convite ou uma ameaça, mas de qualquer forma, um elemento inescapável. O dançarino americano parece ter um pequeno uso, ser fragilmente ciente do espaço exceto como um fator incidental no desenho e “*Floor pattern*”. Talvez seja por que o passado americano não teve obstruções externas para a conquista da vastidão de seu continente, porque distancias foram vencidas com relativa facilidade pelos pioneiros em marcha que os dançarinos americanos permanecem tão frequentemente acima e intocados pelo espaço como um agente ativo (HOLM *apud* PARTSCH-BERGSOHN & BERGSOHN, 2003, p. 59).

O espaço como um outro inescapável ou o espaço como objeto a ser conquistado. É interessante observar na escrita da artista o enovelamento do uso do espaço com uma memória...

Para Godard esse espaço próprio a uma pessoa é constituído a partir de uma relação de objeto, disso que se perde e se atualiza como perda, posto que demarca um lugar que sempre falta e que conserva um traço do corpo do sujeito e do corpo do outro. Dentro dessa

perspectiva podemos pensar que o bailarino ao desenhar no espaço desenha no seu corpo. Esse espaço é dentro/fora.

Donde podemos entender a afirmação de José Gil que o espaço do corpo é o corpo tornado espaço, buscando gerar um espaço de dança em ressonância com sua própria paisagem interna⁴⁶.

Para Godard: “A organização postural não é comandada somente pelos tecidos do corpo, mas também pela maneira como o meu corpo se projeta no espaço e como ele recebe o espaço. E essas conclusões nos permitiram mudar certos treinamentos típicos no estudo da dança. A maneira como eu busco ou recebo o que vejo, tem imediatamente um efeito na minha relação com a gravidade”.

Poderíamos dizer do bailarino que os mapas afetivos do seu corpo, ele concretiza em desenhos, rabiscos, fantasmas, formas no espaço. Ativa-se aí uma memória?

Com Freud aprendo que lembrar é também uma construção. Uma urdidura que inclui vazios⁴⁷.

Aprendi como bailarina que esse vazio me remete ao meu corpo tentando dar corpo, forma, consistência àquilo que, como lembrança sem lembrança, nele insiste. Insiste como pulsação, mostrando que a urgência de dança que me habita e faz pressão é uma urgência de corpo. Da construção de um corpo. Da criação de uma escuta que visita esse corpo esquecido, perdido num emaranhado de escritas. A escrita da mãe, a do pai, a do ballet...

2.3.1 – O silêncio do exterior: recordar por esquecimento

Volto ao *dés-astre* blanchotiano. Sabemos que se por um lado ele não extingue o pensamento, por outro nos deixa a descoberto, diante das consequências que pode ter esse mesmo pensamento/atravessamento do fora. “Não temos acesso ao exterior”, diz Blanchot, “mas o exterior sempre nos tocou a cabeça, sendo o que se precipita” (1990, p. 13). E vimos que o que se precipita acaba por nos jogar no informe, no silêncio, na carne.

⁴⁶ Segundo Maura Baiocchi “NIKU TAI ou paisagem interior são impressões (lembranças, manias do corpo, experiências espirituais) gravadas em cada pessoa. Um butoísta (praticante da dança butô) deve reconhecer e explorar essas impressões e desenvolver a capacidade de fazer uma montagem ou síntese desses elementos pessoais”(1995, p. 19-20)

⁴⁷ Cf. FREUD. In: “Construções em análise”. ESB, Vol. XXIII, p. 271 – 287.

Sabemos que a temática do silêncio não é estranha à arte moderna e contemporânea. O recurso ao silêncio tornou-se uma estratégia artística das mais importantes, quando não se configura como um imperativo dado ao artista diante do movimento de problematização da linguagem e seus efeitos sobre o corpo e o sujeito.

Dessa forma podemos pensar que o silêncio nos coloca diante da dialética paradoxal existente entre o inexprimível e o exprimível, entre o visível e o invisível, o discurso e aquilo que em nós se cala, a memória e o esquecimento, ou ainda, entre a vida e a morte.

O silêncio faz operar o desconhecido em nosso horizonte de experiências, faz operar o não-dito. Entretanto, é importante pensarmos, com a ajuda de Blanchot, que esse silêncio não deve ser confundido com o silêncio ordinário ao qual nos faltam simplesmente palavras. O autor propõe que pensemos esse silêncio de forma distinta, um silêncio “no qual o outro é o que se anuncia calando-se”.

Neste pensamento/atravessamento do fora, onde falta o ser sem que se designe o não ser, somos colocados diante de uma dupla distância: em alguma parte entre o mais longínquo de dentro e o mais profundo de fora. Lugar neutro, impessoal, atemporal, sem origem ao qual Blanchot chamou o silêncio do exterior.

Blanchot, em seu texto “Morte do último escritor”, proporrá uma articulação que nos interessa a respeito do silêncio no qual ele diz:

Não é um ruído, embora à sua aproximação tudo se torne ruído a nossa volta (e devemos lembrar que ignoramos hoje o que seria um ruído). É antes uma palavra: fala, não pára de falar, é como o vazio a falar, um murmúrio leve, insinuante, indiferente, [...], que é sem segredo e, contudo isola cada um, separa-o dos outros, do mundo e de si próprio, arrastando-o através de labirintos trocistas, atraindo-o sem que saia do mesmo sítio cada vez para mais longe, num misto de fascínio e repulsa, [...]. A estranheza dessa palavra reside no fato de parecer dizer qualquer coisa, quando talvez não diga nada. Mais ainda, parece que nela fala a profundidade e o inaudito se faz ouvir. A cada um, [...], ela parece dizer o que poderia ser mais próximo, se pudesse fixá-la pelo menos um instante. Não engana, pois nada promete e nada diz, falando sempre só para um, contudo impessoal, falando inteiramente por dentro, quando ela é precisamente o exterior, [...], pois é o silêncio que fala, que se tornou falsa palavra que não se ouve, essa palavra secreta sem segredo (BLANCHOT, 2005, p. 230).

Pretendo tecer aqui, com a ajuda de Maurice Blanchot, uma rede de similaridades e analogias que acabam por enlaçar uma forma de silêncio do corpo e essa “palavra secreta sem segredo”. Sabemos dessa “palavra secreta” que ela é “falsa palavra que não se ouve”,

pois desde sempre interdita e exposta. Palavra estranha, diz quando parece nada dizer, posto que põe a falar o inaudito.

Voltemos então ao corpo pulsional e à sua natureza extima. Pergunto-me se a singularidade dos corpos não estaria exatamente naquilo que ele tem de inaudito. Naquilo que do seu exílio nos convoca na opacidade da carne, como força muda e ensurdecadora, pulsão silenciosa... Descubro com Ram Mandil (2008, p. 5) que o exílio não é rompimento definitivo com a nação mas escolha forçada a habitá-la do exterior. Exilado do corpo, esse corpo estranho habita-o do exterior, o interroga em seu fora, em sua perda, constituindo aquilo que ele tem de mais singular.

Desse modo a singularidade dos corpos carrega a estranheza de um corpo outro, para sempre perdido, mas que se insinua em seus rumores como estranha presença: a presença de uma ausência.

De acordo com Blanchot: “O desastre está do lado do esquecimento, do esquecimento sem memória, o retraimento imóvel do que não havia sido traçado – o imemorial talvez; recordar por esquecimento, o fora de novo” (BLANCHOT, 1990, p. 11). Convém então lançarmos uma indagação referente a esse corpo estrangeiro e sua relação com a memória, a partir da noção de desastre.

No desastre, esclarece Blanchot, trata-se de um esquecimento imemorial ligado ao que “há de mais antigo, o que viria do fundo das eras sem jamais ter-se dado” (Ibidem, p. 11). A esse imemorial o autor ainda associa a ideia de morte. De modo que, ao analisarmos a relação desse corpo estrangeiro com o silêncio e a memória, devemos nos manter atentos para o fato de que esses apontam a morte em seu horizonte, tomada aqui como espaço disruptivo em que um além se anuncia e também a impossibilidade de demarcação de uma origem.

Sigamos com Blanchot: “Morrer quer dizer: morto você já está, num passado imemorial, de uma morte que não foi a sua, que você, portanto, não conheceu nem viveu, mas sob a ameaça da qual você acredita ser chamado a viver”. O autor nos apresenta então uma morte que se deu e que desenrola num passado imemorial, e que, entretanto, resta apagada, ou melhor, seus rastros encontram-se apagados de determinado horizonte de experiência. Entretanto é a partir dessa morte, desse lugar vazio e vazado de um suposto passado imemorial, que somos convidados a viver. Onde gostaria de propor que talvez seja somente sob a ameaça e chamado da morte que um espaço de vida possa se constituir.

[...] Escrever, não é colocar no futuro a morte passada desde sempre, mas aceitar sofrê-la sem torná-la presente e sem se tornar presente a ela, saber que ela teve lugar, se bem que não tenha sido experimentada, e reconhecê-la no esquecimento que ela deixa, e cujos traços, que se apagam, convidam a fazer exceção da ordem cósmica, lá onde o desastre torna o real impossível e o desejo indesejável (BLANCHOT, 1990, p. 61).

Retomo então a imagem do exilado, aquele que habita a nação de seu exterior. Esse exterior, que logo se vê, nos faz pensar no exílio como espaço em que algo se precipita no corpo, nos levando a habitá-lo e padecê-lo como coisa extima. Sabemos que esse algo que se precipita resta apagado. Estamos no território do que Freud denominou *Unheimlich*, encontros com o Real impossível que nos atravessa como algo “estranhamente familiar”.

É Ana Maria Portugal que vai propor essa relação entre a noção de desastre blanchotiana e o *Unheimlich* (a inquietude estranheza). Segundo ela o Outro do desastre desaloja o eu de si mesmo assim como o encontro com o *Unheimlich*. Encontro que, como vimos, abala os limites do eu instaurando um ponto de excesso que acaba por gerar um confusão entre eu e Outro. Esse excesso destitui o eu de si mesmo remetendo o sujeito a uma ambivalência pulsional originária. Tal sentimento é tributário do encontro com a alteridade que nos habita e que nos constitui, “o estranho é sempre o outro ou o “*a*” (de *autre*): o próximo estranho, ou, como dirá Lacan, a ‘extimidade’, palavra que inclui o paradoxo de uma exterioridade íntima”. (FRANÇA, 1997, p. 144).

Desse modo, ser atravessado pelo sentimento de inquietude estranheza é ser jogado numa experiência-limite. Experiência que porta/visita a morte na medida em que anuncia um além.

Sobre essa morte Blanchot (1990, p. 61) assinala que ela é “constância de um passado sem presente, posto que não pode explicar-se “senão pelas vicissitudes próprias da primeira infância, quando o bebê, ainda privado de ego, padece de estados transtornantes (agonias primitivas) que ele não pode conhecer já que, todavia não existem, que produzem, sem ter lugar, o qual conduz o adulto a uma lembrança sem lembrança”: “a passividade do desconhecido imemorial” talvez terapeuticamente útil, diz o autor, permitindo dar a isso um lugar como impossível. (Ibidem, p. 62)

Vemos aqui uma articulação entre esse desconhecido imemorial e as primeiras experiências de um *corps morcelé* (corpo fragmentado) marcado pela parcialidade das pulsões. Corpo que, com a entrada na linguagem e o advento da imagem corporal restará

“morto”, inserindo sua marca traço apagado, como lembrança sem lembrança. Desses restos, sabemos que eles nos escapam, pois que são marcações anteriores à constituição do sujeito e de seu corpo “O objeto perdido pesa na alma, mas também na carne”, salienta Maria Rita Kehl. (2009, p. 179). Dessa maneira, somente através de uma construção feita a partir de resíduos, uma construção que se dá tangenciando o vazio, que algo da ordem dessa experiência se deixaria entrever. Somente como construção no vazio, construção essa que será insuficiente e não-toda, é que o sujeito bordejará algo desse fora que se precipita nele. Entendo esse bordejamento, no trabalho do ator, como relacionado à ideia de padecimento, de padecer do fragmentário em nós, nas bordas do imemorial e do impossível.

É mais uma vez Blanchot que sinaliza que, isso que não é (esses restos inapreensíveis de um passado imemorial) retorna, fazendo do impronunciável espaço de escritura:

Isso não é, mas retorna, vem como já e sempre passado, de modo que eu não o conheço, mas o reconheço, e esse reconhecimento arruína em mim o poder de conhecer, o direito de apreender, o inapreensível tornado também irrenunciável, o inacessível que não posso deixar de alcançar, aquilo que não posso tomar, mas somente retomar – e jamais soltar (BLANCHOT, 1990, p. 64).

Sabemos disso que retorna, arruinando todo o nosso poder de conhecer, que ele porta a marca da morte. Morte essa que, segundo Blanchot, passamos toda uma vida tentando silenciar toda vez que falamos.

Sobre esse ponto vale a pena recuperarmos a passagem em que o autor faz referência ao livro “Mata-se uma criança” do psicanalista Serge Leclaire:

Segundo ele [Serge Leclaire], só se vive e se fala matando o *infans* em si (e também em outrem), mas o que é o *infans*? Evidentemente aquilo que não começou ainda a falar e nunca falará, mas mais ainda, a criança maravilhosa (aterradora) que fomos nos sonhos e nos desejos daqueles que nos fizeram e viram nascer (pais, toda a sociedade). [...] Para não permanecer no limbo do *infans* do aquém do desejo, trata-se de destruir o indestrutível e mesmo pôr fim (não de uma única vez, mas constantemente) àquilo que não se tem, nunca se teve e nem nunca se terá acesso – a saber, a morte impossível necessária (BLANCHOT, 1990, p. 63-64).

Para não permanecermos no limbo do *infans* – aquém do desejo e aquém da linguagem –, resta-nos a linguagem e com ela matar em nós o morto, destruir o indestrutível: o silêncio aterrador do *infans*. Daí a constatação de que a linguagem se coloca como portadora da vida e da morte, ao reduzir essas primeiras marcações a uma morte

nunca morrida suficientemente ao mesmo tempo em que permite a esse *infans* se constituir como sujeito. Entretanto, Blanchot parece frisar que essa operação não é tão simples, na medida em que trata-se de dar um fim, uma direção para aquilo que nunca se teve e nunca terá acesso, àquilo que, paradoxalmente, não podemos dar fim, posto que insiste como aquilo que “não pode deixar de se dizer e não pode ser ouvido” (BLANCHOT, 2005, p. 184).

Prosseguindo sua articulação, Blanchot correlaciona reflexões de Winnicott e Leclaire:

A criança de Serge Leclaire, o *infans* glorioso, aterrador, tirânico que não se pode matar na medida em que não se chega a uma vida e a uma fala a não ser cessando de enviá-la à morte, não seria esta, precisamente, a criança de Winnicott, aquela que, antes de viver, naufragou no morrer, a criança morta que nenhum saber, nenhuma experiência poderia fixar no passado definitivo de sua história? [...] O que nos esforçaríamos para matar, portanto, é justamente a criança morta (BLANCHOT, 1990, p. 65).

Em “Mata-se uma criança” cujo original em francês é “*On tue un enfant*”, tal como salienta Portugal: “Temos aqui a marca do neutro promovendo essa separação. Além disso, o tempo presente da construção – ‘mata-se’ (*on tue*) – também não nos engana, significando que a operação não teve lugar de uma vez por todas, que ela não se realiza num momento dado” (2006, p. 153). Dessa forma faz-se necessário a cada momento tentar dar forma a essa eternidade morta que insiste como “frase arrancada de toda linguagem” de timbre intraduzível.

Tal como salienta Portugal: “Quanto ao rastreamento de vestígios ou pegadas, no intuito de se chegar a algum tipo de esclarecimento sobre o ‘impronunciável’ ou o desconhecido, a escritura preserva, ao máximo, a nudez do vestígio, sua lisura, sua pura e simples condição de marca gravada” (2006, p. 154).

Penso então na menina: o resto e com ele o esquecimento falava na intimidade de seu *escreverdançar*; “não apenas o esquecimento parcial e limitado, mas o esquecimento profundo, sobre o qual se ergue toda memória” (BLANCHOT, 2007, p. 199). Esquecimento que não cansa de ser esquecido, a cada urgência muda, a cada tremor do corpo, a cada acidente de suas curvas e desenhos que, perdidos numa opacidade que cega e faz ver, insiste em tecer fios soltos, inacabamentos.

O que aqui se configura é um atravessamento desalojador, que desagrega e, porque

não dizer, visita/porta a morte... Des-situado, atravessado por certa experiência de estranhamento, fora de seu *Heim*, o corpo se nos apresenta em sua clandestinidade.

Dessa forma poderíamos afirmar, juntamente com Ana Maria Portugal, que, articulado ao desastre blanchotiano, “o estranho se reafirma como o impossível a ocultar e não só como ‘o que deveria ter permanecido oculto e veio à luz’” (2006, p.136).

Pensemos então nessa dança pega em delírio em que o corpo lembra, esquecendo sem cessar os primeiros traçados de uma escrita que foi sulcada em sua superfície – *lalangue*. Corpo atravessado por uma espécie de invasão involuntária do fora e dessa memória muda, de desenhos pulsionais, de carne.

Entretanto, esse silêncio, que de forma alguma faz silêncio, insiste como pressão constante. Essa pressão constante, essa pulsão que insiste e resiste fazendo chamado silenciosamente ensurdecador, reenvia-nos – a partir dessa origem sem origem, desse núcleo de perda que é excesso pulsional (ponto de exílio e de silêncio) – a esse corpo estrangeiro. Entretanto, algo desse chamado do corpo, desse timbre intraduzível e estranhamente familiar, resta como apelo inapreensível e inaudito, marcando um limite para a experiência, posto que “o pensamento do desastre não pode acolher isso que ele traz em si e que o traz, salvo se o esquece”, reitera Blanchot (1990). E o esquecido, o perdido nas tramas do vivido, timbre intraduzível a fazer presença na ausência é esse corpo estrangeiro, aquele que não cansamos de esquecer, que esquecemos reiteradamente, a cada dia, a cada tremor, a cada golfada de não sentido, de angústia, de algo que faz presença na ausência.

Busquemos daqui em diante algumas consequências dessa proposta blanchotiana. Sabemos da experiência do desastre que ela se mostra sem origem por que remete a um passado imemorial, que insiste como lembrança sem lembrança. Trata-se de entender a relação entre essa língua sem origem, a memória e a morte. Morte que, apesar de impossível de conhecer ou viver, pois dela não temos registro, insiste como chamado, como força avassaladora e constante.

Pensemos então nessa língua originária sem origem, que se envereda pelos rumores do corpo, pela morte e pelo silêncio...

2.3.2 – *Lalangue* do corpo.

Je fais lalangue parce que ça veut dire lalala, la lallation, à savoir que c'est un fait que très tôt l'être humain fait des lallations, comme ça, il n'y a qu'à voir un bébé, l'entendre, et que peu à peu il y a une personne, la mère, qui est exactement la même chose que lalangue, à part que c'est quelqu'un d'incarné, qui lui transmet lalangue.

Jacques Lacan

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história, mas palavras que vivem do som.

Clarice Lispector

Proponho aqui uma articulação entre essa língua originária sem origem e o conceito de *lalangue* cunhado por Lacan. Termo que ele associa à lalação do bebê. Pensemos então nesse bebê e nessa primeira experimentação da língua que se faz no encontro entre dois. “Desde a origem há uma relação com *lalangue*, que merece ser chamada, com toda razão, de materna, porque é pela mãe que a criança – se assim posso dizer – a recebe. Ela não aprende *lalangue*.” (LACAN, 1975: 42-45).

Língua que, impossível de ser aprendida, lhe é transmitida pela mãe através das entonações, dos ruídos e murmúrios do corpo. Imagino então essa lalia do bebê como sons que ele experimenta com/no corpo que acaba por sulcar a superfície deste, impressões que configuram uma espécie de escrita, de mapa afetivo que se desenha no bebê no momento em que ele experimenta sonoridades fazendo “palavras” com bolas de cuspe, com fiapos de matéria-voz, matéria-olhar, matéria-toque, matéria-mãe...

Podemos dizer que nessas primeiras relações entre o *infans* e a mãe o que se constrói é uma língua animada, motivada, pulsionada. Pensemos esse idiomaternal, que como salienta Juliano Pessanha se desenha como um “bilubilu afetivo e protético”, como algo que alcochoa e suaviza o encontro com o real, suaviza o desamparo primordial no qual todos nascemos.

Aqui proponho pôr a trabalho o conceito de *lalangue* dentro de duas perspectivas: a primeira referente à relação de *lalangue* com o corpo, relacionando-a às primeiras

marcações feitas no encontro inaugural entre mãe e *infans*.

A segunda referente à relação possível de ser tecida entre *lalangue* e a função poética. Desse modo este conceito nos interessa por enovelar, de forma singular sujeito-corpo-linguagem apontando para a singularidade do desenho afetivo de cada corpo-sujeito permitindo pensarmos o fazer artístico na dimensão de uma poética da corporeidade.

Lalangue torna-se um dos conceitos fundamentais do último ensino de Lacan, junto ao real, ao gozo e ao corpo. Aparece pela primeira vez em *O saber do psicanalista* (1971), mas é no *Seminário XX: Mais, ainda* (1985) que Lacan aprofundará ainda mais o conceito. Refere-se à *lalangue* nas aulas de 13 de março, 8 e 15 de maio de 1973, e a aula de 26 de junho é especificamente dedicada a esse tema.

Em sua aula, *O Rato no Labirinto* de 1973, avançando em suas pesquisas sobre a linguagem e o inconsciente, Lacan nos apresenta *lalangue* tecendo uma articulação entre essa e o saber. Pensando o saber como um enigma que nos é presentificado pelo inconsciente, o psicanalista associa esse saber, num primeiro momento, àquilo que se articula. Citemos Lacan: “A gente podia ter percebido isso a um bocado de tempo, pois, ao traçar os caminhos do saber, não se fazia senão articular coisas e, durante muito tempo, centrá-las no ser” (LACAN, 1985 [1973], p. 188). Sabemos que aqui o autor parte da perspectiva do inconsciente estruturado como linguagem, a qual ele nunca abandonará inteiramente. Entretanto, ele salienta um ponto importante, no tocante à nossa compreensão de sua afirmação, ao frisar que a linguagem serve à comunicação, ou seja, implica referência. Aqui, Lacan parece pontuar um novo horizonte de reflexão, principalmente se nos mantivermos atentos ao caráter singular de *lalangue*, o fato de que ela é da ordem da transmissão.

É nesse quadro que Lacan operará uma pequena torção, tendo como base o conceito de *lalangue* afirmando que: “Se eu disse que a linguagem é aquilo como o que o inconsciente é estruturado, é mesmo porque, a linguagem, de começo, ela não existe. A linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função de *lalangue*” (LACAN, 1985 [1973], p. 189). Dentro dessa perspectiva o autor apontará a linguagem como uma elocubração de saber sobre *lalangue*, instaurando um limite no domínio do saber, sempre marcado pela vertente do não-saber, ou se quisermos, de um saber que tangencia o Real, posto que a linguagem não o abarca a não ser sofrendo seus efeitos.

Tomemos Lacan:

Certamente, é assim que o próprio discurso científico a aborda, exceto que lhe é difícil realizá-la plenamente, pois ele não leva em consideração o inconsciente. O inconsciente é o testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao ser falante. Este ser dá oportunidade de perceber até onde vão os efeitos de *alíngua*, pelo seguinte, que ele apresenta toda sorte de afetos que restam enigmáticos. Esses afetos são o que resulta da presença de *alíngua* no que, de saber, ela articula coisas que vão muito mais longe do que o ser falante suporta de saber enunciado. A linguagem, sem dúvida, é feita de *alíngua*. É uma elucubração de saber sobre *alíngua*. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com *alíngua*. E o que se sabe fazer com *alíngua* ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem. *Alíngua* nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de *alíngua*, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível de enunciar. É nisto que o inconsciente, no que aqui eu o suporto com sua cifragem, só pode estruturar-se como uma linguagem, uma linguagem sempre hipotética com relação ao que a sustenta, isto é, *alíngua*. (LACAN, 1975 [1973], p. 190).

Lalangue, definida como restos de significantes com os quais o *infans* entrou em contato antes de ser capaz de entender suas significações, permanece como impressões que marcam o corpo da criança. Significantes indissociáveis do gozo, um “enxame (*essaim*) de significantes-mestres (S1)” (LACAN, 1972-73, p. 196) que não se encadeiam entre si. O que faz com que *lalangue* esteja presente antes mesmo que uma articulação seja estabelecida, antes mesmo de se constituir uma língua como sistema.

Sobre essas primeiras marcações, sabemos, tomando como base o *Projeto para uma psicologia científica* de Freud, que elas têm relações com os trilhamentos pulsionais. Trilhamentos esses que fundarão o aparelho psíquico.

Defendo que essas marcas, mesmo restritas a uma lembrança sem lembrança, sulcam o corpo, “formatando músculos, direcionando ossos, definindo diferentes maneiras de pisar e construir, por meio dos pés, o caminhar e o movimento” (LIMA, C., 2008, p. 31). Pouco a pouco uma cartografia afetiva se constitui. Cartografia que traz as marcas da primariedade desse encontro, na forma de traços do outro que no corpo do *infans* fizeram furo e borda.

Sobre o *Projeto*, Garcia-Roza (2004) salienta que ele tem um “estatuto peculiar” em relação ao conjunto da obra de Freud. Embora o texto tenha sido recusado pelo fundador da psicanálise vemos o reaparecimento de várias ideias nele contidas ao longo da construção teórica freudiana como, por exemplo, noção de ligação (*Bidung*).

Neste texto, Freud propunha a ideia de que o aparelho psíquico estruturava-se

segundo uma divisão entre tipos específicos de neurônios e funcionava a partir da tendência geral para a descarga da energia produzida pelos estímulos externos e internos.

Alessandra Canappele (2007), em seu primoroso artigo *O ouvido, a boca e o olho: a psicanálise entre o apagamento e a memória dos lugares da linguagem* propõe uma reflexão sobre a origem da linguagem tal como a postula Freud, tendo como base o *Projeto para uma psicologia científica*. A autora defende, em sua leitura desse texto que, em Freud, temos a proposição de uma concepção de linguagem mais ampla que excederia a visão de linguagem como puro código. Sabemos que é no *Projeto* que Freud fará uma das distinções mais fundamentais de seu ensino: a distinção entre processo primário e processo secundário.

É em torno dessa distinção que Canappele se apoiará, ao afirmar que:

Lemos em *Entwurf* [no *Projeto*] que o sentido atado ao som estaria originalmente ora submetido ao código, ora à atribuição – ora ao outro, ora ao corpo, ora ao objeto [...] No mesmo texto encontramos hoje indícios do privilégio da vivência que pressupõe o sujeito como detentor do código para a formação da linguagem como processo secundário e de sua função como submetedora do sujeito à moral. A palavra que funcionaria apenas no código, descrita aí no modelo limítrofe de uma vivência primária, ganhará uma inequívoca importância teórica por intermédio da postulação da vivência de castração, que esboça com as cores da violência a fundação secundária da linguagem como consciência moral de si. (CANAPPELE, 2007, p. 70).

Segundo a autora, Freud nos apresenta três vivências primárias na relação mãe-*infans*, duas delas concernentes a um processo anterior ao estabelecimento do processo secundário. De modo que a autora defende que:

A postulação da *lalangue* lacaniana, em contraposição à linguagem do puro código e de acordo com a memória de origem da linguagem que encontramos descrita em Freud vem contrariar a restrição da psicanálise a esse lugar, reinscrevendo teoricamente a indagação sobre a origem da linguagem na história da psicanálise – para além da linguagem do código, repropõe o enigma daquilo que ainda não é, mas quase já é linguagem e do que a marca por uma verdade outra. A *lalangue*, enquanto berço da linguagem sem ainda ser linguagem, enquanto o que fornece as “cifras do sentido” da bateria dos significantes, mas que permanece verdade “em ato, livre, sem cadeia” – rememorar para a psicanálise as vivências primárias de *Entwurf*, nas quais Freud descreve a linguagem ainda em sua qualidade de circuito primário (CANAPPELE, 2007, p. 70-71).

Entramos num território que acaba por apontar para um ponto limite, fazendo de *lalangue* uma língua motivada que põe em cheque a centralidade da ideia de linguagem

como puro código, abrindo esta para a primariedade das inscrições pulsionais. Dessa forma, penso que *lalangue* abre no ensino lacaniano a dimensão do afeto e uma problematização mais acurada sobre o corpo e sua relação instável com a linguagem. Segundo Lacan:

O homem sempre pensa com a ajuda das palavras. E é neste encontro entre estas palavras e seu corpo onde alguma coisa se esboça. [...] uma maneira de viver em relação à qual a gente podia se dar conta, muito antes de Freud, que a linguagem, essa linguagem que não tem absolutamente nenhuma existência teórica, intervém sempre sob a forma do que chamo com uma palavra que quis que fosse o mais próximo possível da palavra *lalação* – *lalíngua* (LACAN, 1985, [1975], p. 7)⁴⁸.

Sob os efeitos de *lalangue*, a linguagem é jogada fora de seus sulcos costumeiros, torna-se uma língua tensionada pela "função poética", uma língua que serve a coisas inteiramente diversas da comunicação. Para Lacan: "*Lalangue* não é para ser dita viva porque está em uso. É antes mesmo a morte do signo que ela veicula".

Ponto limite em que a linguagem emerge em sua potência de desconstrução. Linguagem poética dos ritmos que fazem deslizar os sentidos para novas composições signicas. É sob seus efeitos, rasuras na linguagem que podemos ouvir essa "língua outra, intraduzível em sua materialidade e singularidade, absurdamente sonora e corporal" (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 86).

Para Haroldo de Campos:

Toda a área semântica que essa aglutinação convoca (e que está no francês **lalangue**, mas se perde em **alíngua**) corresponde aos propósitos da cunhagem lacaniana, servindo a justaposição enfática para frisar que, se "a linguagem é feita de lalíngua", se é "uma elucubração de saber sobre lalíngua", o "inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua", sendo certo que esse "saber-fazer com lalíngua ultrapassa de muito aquilo de que podemos dar conta a título de linguagem". O "idomaterno" - LALÍNGUA - nos "afecta" com "efeitos" que são "affectos" resume Lacan.

Quando não é mais uma questão de dizer, de comunicar, mas de fazer, de por em ação, em ato, do que se transmite. Um timbre intraduzível que põe em causa o próprio corpo.

Lalangue tem a ver com aquilo do inconsciente, que jamais será interpretado, mas

⁴⁸ LACAN, J. (1975). *Conferência em Genebra sobre o sintoma*. Transcrição feita por Mario Cifali e autorizada a ser publicada por Jacques Alain Miller na revista *Le Bloc-Notes de la psychanalyse* nº.5, 1985, p.5-23. Tradução para fins didáticos, feita pelo Campo Psicanalítico de Salvador. Disponível em: <<http://www.campopsicanalitico.com.br/biblioteca/genebra.doc>>. Acesso em 08 ago. 2010.

que, no entanto, gera efeitos disruptivos sobre a linguagem.⁴⁹ De modo que podemos tecer uma articulação de *lalangue* com essa língua originária sem origem em sua vertente de real, uma vez que esta resta silenciosa, impossível, só se dando a ver por meio de seus efeitos disruptivos, efeitos que denotam um universo afetivo e pulsional que resta enigmático.

Como se *lalangue* nos mantivesse sempre em ponto de ignorância de um saber que não se sabe, mas que se presentifica nos vazios da carne, como se, sob os efeitos de *lalangue*, a linguagem nos interrogasse nesse ponto nodal em que o traço se prende ao corpo, enovelando-nos numa língua motivada, im-pulsionada como a lembrar-nos que, dentro de uma certa perspectiva, estamos na linguagem como estrangeiros, padecendo de não pertencer a essa inteiramente. Pertencemos à linguagem e, ao mesmo tempo, exilamo-nos dela, como se o dizer nunca fosse dizer o bastante.

Para Antonio Quinet (2010, p. 19) “o que cada um recebe da língua materna é o que lhe dará sua particularidade como ser corporal” um corpo que ele sinaliza que não tem nada de natural, posto que é desnaturalizado ao receber o que ele chama de “banho de lalíngua” (Ibidem, p. 19). Pensemos então nesse corpo banhado de *lalangue* e sua relação com o fazer do ator. Defendo que, nessa travessia que se instaura como experiência-limite quando fazemos do corpo espaço de abertura para o Real, o que se configura é um testemunho, via acontecimento de corpo, da relação do sujeito com *lalangue*. “O corpo é a via régia do inconsciente real”, diz Quinet (2010, p. 22).

Podemos pensar, no tocante à poética da corporeidade, que se trata de fazer dessas marcas (que, tal como salienta Lacan, são decorrentes do encontro da língua materna com o corpo do *infans* onde algo se esboça) sulcadas no corpo, espaço de escritura. Escritura que não deixa de ser, tal como salienta Quinet, um ravinamento do gozo que, ao banhar o corpo, lhe confere uma partitura gestual e de movimento. Eu diria que o que *lalangue* confere é o que anima essa partitura, o ponto como cada um de nós enovela o fluxo pulsional (ou ainda, a substância gozante, como propõe Quinet), e a partitura, o escrito, os traçados decorrentes do encontro com essa língua materna absurdamente sonora e corporal.

Tal como salienta o autor:

⁴⁹ É como na interpretação, é unicamente sobre o significante que porta a intervenção analítica que alguma coisa pode recuar do campo do sintoma. É aqui no simbólico, o simbólico, na medida em que é *alíngua* que o suporta, que o saber inscrito d’*alíngua*, que constitui propriamente falando o inconsciente, se elabora, ganha sobre o sintoma, isso não impedindo que o círculo marcado aí com S não corresponda a algo que, desse saber, não será nunca reduzido, é, a saber, o *Urverdrängt* de Freud, o que do inconsciente jamais será interpretado. (...) . In: http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=jlacan031105_2

O corpo é palco das manifestações do inconsciente real: partes esquecidas, movimentos falhos, lesões involuntárias – são inúmeros os lapsos do corpo. [...] O corpo em transformação permanente se vincula às cadeias associativas do Inconsciente demonstrando que o corpo é estruturado como uma linguagem – a linguagem da pulsão (2010, p. 23).

Se entendermos essa “linguagem da pulsão” como *lalangue*, tomada como “berço da linguagem sem ainda ser linguagem”, como o que fornece “as ‘cifras do sentido’ da bateria dos significantes, mas que permanece verdade ‘em ato, livre, sem cadeia’”, tal como defende Canappele e que tendo a concordar com ela.

Dançar às avessas seria subverter o corpo em sua utilidade. Seria ir ao encontro de uma força que subvertesse as funções e estruturas corporais ou que as amplificassem a tal ponto que elas começassem a revelar seus ruídos, seu excesso, sua inutilidade, sua opacidade...

2.3.3 – Exílio e passividade: a presença como desaparecimento

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça. [...] Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de solidão de não pertencer [...]. A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: pertencer é viver. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho.

Clarice Lispector

Se admitirmos que o fragmentário é aquilo que resta sem resto⁵⁰, poderíamos pensar que o que sustenta essa poética da corporeidade que se embrenha pelo terreno movediço de

⁵⁰ Cf. Barrento citado por BRANCO, 2011, p. 24.

lalangue, disso que resta como lembrança sem lembrança, é a insistência de extrair disso que resta sem resto, um *escreverdançar*...

Gosto de pensar que esse *escreverdançar*, ao bordejar essas primeiras marcações – fundo sem fundo de um corpo esquecido, estrangeiro e sempre por vir – acabam também por tocar a vida em sua concretude evanescente. Vida tomada aqui, apoiados em Blanchot, como “reticência daquilo que já não sabe calar não sabendo ainda falar”.

Ao pensar no desenho singular dos corpos como aquilo que justamente não se lembra, singularidade do extremo, me pergunto se ele não é exatamente o ponto em que algo do corpo desaparece, só aparece em sua vertente de perda; no seu fundo de ausência, como lembrança sem lembrança. Fundo sem fundo daquilo não começou a falar e que nunca falará posto que é da ordem da pulsação, do informe, do impossível. Enfim, é da ordem do Real. Estatuto daquilo que resta para sempre inconsciente, concretude. Nesse mais-além o corpo se apresenta a nós em sua opacidade indecifrável, mas através da qual pressentimos – esquecendo sem cessar – essa língua primitiva, esse corpo estranho.

Refletir sobre essa queda vertiginosa é levar em conta que esta ao nos jogar no inapreensível, gera efeitos, cria ressonâncias, nos põe a trabalhar, a construir sobre aquilo que perdido, nos interpela, nos põe em perda, nos leva a um *escreverdançar* “fora de si”.

Perda vista aqui como um excesso “de morte”. Uma morte nunca morrida o bastante. Um esquecido nunca suficientemente esquecido posto que insiste nos traçados imemoriais de um corpo por vir. Insiste como uma voz estranha, sopro mudo, timbre intraduzível... Insiste como ponto de inquietude, força disruptora, acontecimento de corpo.

Resta ao artista cênico escutar esse vazio central do corpo, padecendo de um passado sem nome, de um excesso que acaba por causar um corte, perverter caminhos. E o caminho pervertido aqui é aquele que toma o corpo como um organismo, posto que pensar o corpo em sua vertente pulsional é pensar num corpo que se sustenta nas bordas, nesse espaço intersticial, no limiar daquilo que se mantém inapreensível. Concretude, ponto cego, ponto de queda. Nessa queda o timbre infinito do corpo ressoa, único, singular, extimo, intraduzível.

Sobre esse excesso, essa crueldade que se impõe como ponto de travessia para alguns artistas Blanchot proporá novamente a figura da morte, articulando-a com essa experiência-limite:

Dir-se-ia que o homem dispõe de uma capacidade de morrer que ultrapassa em muito e de certo modo infinitamente o que lhe é necessário para entrar na morte e, desse excesso de morrer, ele soube fazer para si um poder. [...] No entanto, coisa estranha, isso não basta: sobra-lhe a todo momento como que uma parte de morrer que não pode investir na atividade; [...]; mas se chega a pressentir esse excesso de nada, esse vazio inutilizável, se descobre-se ligado ao movimento que, a cada vez que um homem morre, [...] se deixa tomar pelo infinito do fim, então tem que responder a uma outra exigência, não mais de produzir, mas de despendar, não mais de triunfar, mas de fracassar, não mais de realizar obras e falar utilmente, mas de falar em vão (BLANCHOT, 2007, p. 188).

Vemos pouco a pouco como esse excesso de morte acaba por configurar um vazio inutilizável na própria linguagem deixando-a ser habitada por um excesso que não pode ser aproveitado na atividade/produtividade das coisas do mundo e dos homens, mas que as excede, apontando para o fracasso, para um saber em fracasso.

2.3.4 – Retomando o “silêncio” do corpo e a pulsão de morte

Retomemos o silêncio, posto que é também por ele que Jacques Alain-Miller começa para pensar determinadas experiências que tangenciam o corpo, pela vertente do gozo, anunciando um mais além, um transbordamento, uma transposição de limites. Em seu texto “Falar do silêncio”, o autor afirma que o silêncio pode ser pensado como aquilo que permanece silencioso, e o analista teria sob sua alçada, através do fazer silêncio, “preservar o lugar do que não se diz, ou do que não pode se dizer” (MILLER, 2005: 11). Miller chama a atenção para o verbo *silere*, que pode ser traduzido como a atividade de “permanecer em silêncio”.

O que me parece interessante na proposta do autor é a relação que se estabelece entre silêncio e atividade. “Quando se diz “calar-se”, imaginamos sempre que alguém nos faz calar” (MILLER, 2005: 11), salienta Miller. Entretanto aqui se trata da atividade de guardar silêncio. Algo permanece ativamente em silêncio, ou ainda, algo atua ou exerce seus efeitos silenciosamente. E o autor completa:

O que permanece silencioso na psicanálise? O psicanalista, mas também a pulsão. A essa “pulsão silenciosa” Freud denominou pulsão de morte. Freud estabeleceu que, subjacente ao que se distingue na experiência do prazer e do sofrimento, há algo que invariavelmente se satisfaz e do qual não se sabe. Lacan deu-lhe o nome francês de *jouissance* (gozo)” (MILLER, 2005: 13).

Entretanto o sujeito do verbo *silet* poderia também ser a fala, posto que esta guarda silêncio e falha diante do indizível do gozo. É o que se percebe, salienta Miller, quando Freud propõe o paradigma da fantasia no texto *Uma criança é espancada*. Ele observa, no curso da demonstração, que a confissão dela extraída é a mais sofrida, a mais difícil de dizer, posto que o pivô da fantasia é o “não lembrado”, o que não tem reminiscência, o que se é obrigado a construir. Essa construção, por sua vez, responde a algo que não se pode dizer. “Há silêncio no coração da fantasia, que se revela de maneira patética, quando o sujeito se descobre nas garras de uma pulsão, na qual ele não se reconhece” (MILLER, 2005: 12).

O gozo está ligado ao *fading* do sujeito que não se reconhece nessa atividade silenciosa e pulsional. Sabemos com Lacan que o gozo não é simbolizável, está relacionado à falta de saber. E ainda que o que goza é o corpo. Tal como salienta Quinet, o gozo está sempre falando por meio do corpo (2010, p. 25). Dessa forma, estreitas são as relações entre silêncio, pulsão, gozo e corpo.

Retomemos então essas experiências-limite, experiências que tangenciam o Real e na qual alguns artistas se enveredam. Vimos como essas experiências parecem traçar os contornos de um outro corpo, atravessado pelo fora.

Pensemos nessa experiência-limite em sua vertente errante, tendo em vista que o fazer daqueles que se enveredam pelos territórios do gozo ou se preferirmos, dessa pulsão silenciosa resta a errância por territórios onde reina o invisível, o indizível, o Real. Daí a dificuldade, pois não se trata aqui de falar das possibilidades técnicas de um corpo, de suas diferentes expressões, mas exatamente do excesso, do inútil, dos detritos, daquilo que sobra, resta, daquilo que é inscrição, perda, transbordamento, ravinamento... Uma questão se coloca: como calar diante disso que excede e insiste como ponto de excesso nos trabalhos com o corpo?

Porque é exatamente em torno/em busca⁵¹, rodeando essa pulsão silenciosa, esse mais ainda (*Encore*), esse gozo que é no corpo (*En corps*), que essa dança pega em delírio, que essa poética da corporeidade se constitui como experiência-limite⁵². A que nos leva esse

51 Jogo de palavras, proposto por Maurice Blanchot, entre *trouver/turner* para falar do sentido do *buscar* (trouver), mesma palavra que, na língua francesa, aplica-se a *encontrar* (trouver). Trata-se aí da proposição de uma busca, e de um pensar errante que se sabe impossibilitada(o) ontologicamente de encontrar seu objeto, restando-lhe tão somente *turner*, ou seja, fazer-lhe o contorno, bordejando-o. (Cf. BLANCHOT, 2001: 63-64).

52 “A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão.

corpo marcado pelo silêncio, por essa língua materna e pulsional, por esse timbre imemorial, intraduzível? Como trazer para experiência esse corpo estrangeiro, esse corpo que somos com a condição de perdê-lo, de expropriá-lo, a não ser atendendo a esse chamado vindo do exílio, desse lugar “extimo” no próprio corpo?

Trata-se então de descobrir, de inventar, de construir no vazio, haja vista que esse corpo *entranho* se torna espaço infinito, que não cessa de projetar para além de si mesmo, na medida em que, em si, ele permanece inominável, intraduzível.

O corpo dentro dessa perspectiva é, retomando um termo do próprio Artaud, um subjétil. Introduz uma dissonância ou, como quer Derrida, o pensamento do lance, “o pensamento da pulsão mesma, da força pulsiva, da compulsão e da expulsão. Da força antes da forma” (DERRIDA & BERGNSTEIN, 1998, p. 43).

A partir dele sabemos que uma experiência-limite se insinua, visto que ele abre portas para esse fundo sem fundo. O que se precipita é esse corpo estranho, que nos trespassa infinitamente naquilo que ele tem de mais íntimo, a cada momento que nos colocamos a dançar, esquecendo sem cessar desse algo que não lembrado se lembra em nós como uma pulsação, língua estranha/*entranha*, *lalangue*...

Pensemos então nessa linha que contorna o corpo. Linha que dá forma e limite. Linha que se oferece entre a sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio. Perguntemos sobre o corpo, sobre seus pontos de silêncio, de excesso, de potencialidade... Perguntemos mais uma vez sobre a pulsão.

Pulsão de vida, pulsão de morte:

Luis Alfredo Garcia-Roza em seu livro *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões* nos atenta para o fato que, se a vida aponta para a morte isso não significa, no universo da psicanálise, que estamos abrindo mão da dimensão simbólica, mas que é possível admitir um limite para essa dimensão, de tal forma que Freud, em seu texto *Além do princípio do prazer*, nos interpelará exatamente nesse além do jogo dos signos. Esse além não significa “exceções ao princípio do prazer na vida psíquica, mas

experiência daquilo que existe fora de tudo, quando tudo exclui todo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido” (BLANCHOT, 2007, p. 185).

designa um *resíduo* irreduzível ao princípio” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 95). Não se refere, portanto, a algo contrário ao princípio, pois isto também estaria sob seu domínio, mas sim a algo exterior e heterogêneo para com este, um resíduo.

Vimos sobre a pulsão que estas não são dadas no inconsciente, mas sim presentificadas pelos seus representantes psíquicos. No caso específico da pulsão de morte, Freud nos ensina que elas são silenciosas e invisíveis. A pulsão de morte não tem propriamente representantes, ela se faz silenciosamente e ativamente como um princípio disjuntivo do sexual. Dessa forma, a pulsão de morte é aquilo que opera ativa e silenciosamente.

Para Garcia-Roza, a pulsão de morte seria esse fundo além de qualquer fundo. Importante salientar que a pulsão de morte é um conceito que nos permite operar levando em conta esse impossível, esse invisível que nos atravessa e nos constitui. E me interessa aqui pensar que o que nos atravessa configurando um além é aquilo mesmo que nos constitui, aquilo que temos de mais primário, núcleo duro do real, concretude...

Portanto, concordamos com Garcia-Roza quando ele nos diz: “Não é da morte que Freud nos fala quando se refere à pulsão de morte, mas da vida. É do vivido humano que a psicanálise trata, e se há algo desse vivido que impele o homem a sair dos limites da vida é ainda do vivido que estamos falando” (GARCIA-ROZA, 2003: 94).

Aqui gostaria de tecer uma breve relação entre essa diferença representada pela pulsão de morte e a *diferência* derridiana. Derrida vai desenvolver seu conceito de *différance* (*diferência*) para introduzir a noção de rastro puro, produtor de diferenças, obliterador de origem, não-origem por excelência. Dessa forma a *diferência* aponta para a rasura da origem, para uma não origem originária.

Tendo isso em vista, cabe pensar a poética da corporeidade como um esboroamento de uma certa experiência de corpo marcada pela ideia de instrumentalização deste para pensá-lo em relação com esse ponto impossível. Ruína de corpo, ruína de palavra. Queda vertiginosa – *des-à-stre*. Poética que busca abrir descaminhos por esses escombros.

Talvez só tangenciando esse lugar, indo em direção à radicalidade de uma experiência-limite, a dança possa ex-istir. Tangenciando o informe, o impossível, o imemorial.

Trago para o texto Clarice Lispector:

Já que tenho que salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão dos meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a coragem de resistir à tentação de inventar uma forma (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Padecer do informe...

Padecer da ausência...

Padecer do rumor...

Padecer do desastre...

Padecer da queda...

Padecimento, passividade⁵³, pathos, passado, pas... Passo em direção ao fora, pas de sens, passo além... Salto.

Tomemos Blanchot: “A angústia de ler: qualquer texto, por mais importante, ameno e interessante que seja (e quanto mais parece sê-lo) está vazio – não existe no fundo; há que cruzar um abismo, e não se entende se não se dá o salto” (BLANCHOT, 1990, p. 17).

Passo, *pas de sens*

53 “A passividade que permite quedar-se em familiaridade com o desastre”. (BLANCHOT, 1990, p. 17).

CAPÍTULO III

**ARTAUD, CORPO E POESIA: LINGUAGEM CONCRETA E POÉTICA DA
CORPOREIDADE**

Onde estiver a máquina / estará sempre o abismo e o nada / há uma interposição técnica que deforma e aniquila o que fazemos / ... / é por isso que nunca mais mexerei com o rádio / e de agora em diante me dedicarei exclusivamente / ao teatro / tal como o imagino / um teatro de sangue / um teatro em que cada representação terá feito algo / corporalmente / pra aqueles que representam e também para aqueles que vêm ver os outros representarem /

Antonin Artaud.

É apenas quando desaparece a cadeira em que um homem sentou ou quando some a forma em que ele se manteve durante toda-uma-vida que se tem o direito de começar a falar e se expor.

Juliano Pessanha

3.1 – O TEATRO, A VIDA E A CRUELDADE

*Quando danço, eu sinto a mão direita de Antonin Artaud
 Agarrar
 Uma de minhas costelas flutuantes, perto de meu coração,
 em vez de segurar sua taça
 Esta mão de esqueleto vivo (existe o risco de confundi-la
 com a mão de uma múmia) se estende a partir de uma
 fotografia de Artaud debilitado
 Diretamente para minhas vísceras e balança.
 Ela é tão pesada quanto flutuante como uma válvula
 Quando eu danço, ela é uma força que leva
 Minha dança a ser um divertimento cruel. Não é um método
 Mesmo se é um contágio que ele mesmo quer.*

Ko Murobushi

Era uma vez um homem que, não reconhecendo sua nomeação, nem tampouco sua filiação, inventou para si outros nomes, outras tantas existências... Formas mancadas, assemelhadas a furos, pequenos contornos em que o informe se colocava como uma espécie de sombra disruptiva, habitante de todas as formas, como a nos lembrar que, para alguns, faz-se necessário a construção de formas mancadas como imperativo para habitar o mundo ao invés de descrevê-lo.

Sabemos que ele nasceu no fora, e neste tentou construir para si – na precariedade, porque nesse fora algo do precário, do escorregadio e da nudez se insinuam – um corpo que ele quis sem órgãos. Diante do caminho percorrido até agora nessa escrita, podemos inferir que a tentativa, ou se preferirmos o imperativo – posto que aqui não se trata de uma escolha – de construir para si um corpo sem órgãos era a busca por criar um si-corpo que não tivesse ancoragem na imagem, um si-corpo sem apoio. Sem apoio na imagem.

Os questionamentos sobre a possibilidade ou não de realização dessa empreitada são pertinentes e numerosos, muitos são os pensadores e filósofos que se debruçaram sobre essa questão. Tal fato nos mostra que a questão proposta por Artaud é extremamente séria e fértil, com consequências igualmente sérias para se pensar não só a arte teatral, mas principalmente o sujeito em sua relação com o corpo e com a linguagem.

Busco não uma leitura puramente distanciada sobre a possibilidade ou não do desejo de Artaud – haja vista que, em se tratando do desejo, é exatamente do impossível que se

trata –, mas antes uma tentativa de padecer da escrita artaudiana por acreditar que ela vive de forma mais ampliada, situações que nos visitam ou que visitamos de forma mais branda no universo artístico.

Contra as amarras das palavras, contra as formas mortas cujas sombras as abandonaram, contra as situações e experiências por demais “en-formadas”, Artaud propõe, com sua escrita dilacerada, uma espécie de descentramento corporal e linguístico. O imperativo é o de se manter precariamente equilibrado dentro de algo que vaza, escapa. Questão presente em Artaud: existe uma forma de pensamento sem palavra?

Artaud repetia constantemente que a origem e a urgência da palavra que o impeliam a se expressar confundiam-se com a ausência da palavra nele. A escrita artaudiana é marcada, em muitos momentos do seu percurso, por uma erosão essencial, pela sensação de inadequação da palavra com a coisa, do corpo com o espírito, do sujeito com a cultura que o insere no laço social, mas que ao mesmo tempo, lhe cobra uma renúncia pulsional, sua libra de carne.

Na escrita do artista existe sempre a presença desse Outro que o invade, roubando-lhe, além dos pensamentos, o corpo.

Esta dispersão de meus poemas, estes vícios de forma, esta curvatura constante do meu pensamento devem ser atribuídos não a uma falta de exercício, de domínio do instrumento que manjava, de desenvolvimento intelectual; mas a um desmoronamento central da alma, a uma espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz, do pensamento [...]. Há, portanto, algo que destrói o meu pensamento; algo que não me impede de ser o que poderia ser, mas que me deixa, a bem dizer, em suspenso. Algo furtivo que me tira as palavras (ARTAUD *apud* DERRIDA, 1971, p. 118-119).

Pensemos nesse “deixar em suspenso”, nesse ponto de evasão que convulsiona a escrita artaudiana, uma escrita atravessada pelo “impoder”, cujo desejo era o de impedir que a palavra lhe fosse soprada longe de seu corpo. Importante salientar, com a ajuda de Derrida, que “o impoder”, tema que aparece nas cartas do artista a Jacques Rivière, não deve ser confundido com a simples impotência, mas sim, tomado como a força de um vazio que acaba por furtar ao sujeito o seu rosto, assim como tudo aquilo que ele julgava poder dizer em seu nome. Entretanto, tal como salienta o filósofo, para o sujeito, sua origem é desde já furtada a partir do campo organizado da linguagem, no qual ele procura em vão, um lugar que sempre falta.

É a esse campo organizado, a essa separação operada pela linguagem, que Artaud desfecha seus ataques mais mordazes. É a tragicidade da condição humana, assim como a precariedade da amarração corpo e linguagem, que Artaud não cessará de denunciar. Tragicidade pensada como essa mortificação do corpo natural pela linguagem para que o corpo entre na cadeia significante e possa se constituir para o ser falante. Como se, somente no fracasso da linguagem, em sua queda, em seu tropeço, algo do corpo pudesse nela ou a despeito dela se presentificar, entranhando-se nela, colocando-a tão perto da pele, de forma a tornar-se impossível separá-la da carne, de modo a tornar-se impossível separar letra e carne. Palavra-carne, palavra-crua, palavra-crueldade, palavra-vida.

Assim, para impedir que a palavra fosse soprada longe de seu corpo, Artaud postulou um teatro da crueldade, visto por ele como um atributo fundamental da vida que se impõe sobre nós (QUILICI, 2004, p. 75). E, para o artista, a vida se distancia do decorrer de acontecimentos cotidianos, caracterizando-se por ser essa força bruta que nos interpela sem mediação, “espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 1999, p. 8).

Para Camille Dumoulié, a essência do legado artaudiano aos artistas contemporâneos é a ideia de uma crueldade libertadora que se exerce contra o sistema da representação que domina nossa sociedade do espetáculo. Dessa forma, Artaud defende que, se “ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nesses tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras” (ARTAUD, 1999, p. 8).

O teatro, para o artista, se faz contra o espetáculo, contra a representação. De modo que não se trata, na visão de Artaud, de encenar a psicologia das personagens, de representar uma história, de copiar a realidade cotidiana. “Tudo isso constitui imagens congeladas da energia vital da crueldade” (DUMOULIÈ, 2001, p. 69). O verdadeiro teatro, pelo contrário, cria o vazio da representação e porque não dizer, também do corpo.

Sobre a crueldade, Dumoulié salienta ainda que:

Apenas o homem vive na e pela crueldade. É que o homem não é imediatamente na vida. Existir significa se encontrar fora de si, fora de seu ser o mais íntimo e da evidência primeira da vida. A consciência surge dessa dilaceração, desta separação do homem com o fluxo contínuo da vida. [...] Esta consciência, sobretudo quando ele fala dela em *Le Théâtre et son double*, não é uma realidade psicológica, mas, antes, uma instância metafísica (DUMOULIÈ, 2001, p. 63).

De modo que podemos pensar que a crueldade artaudiana nasce como reação a essa separação primeira operada pela linguagem, ou ainda, pela cultura. Dumoulié (2001) defende que o quê Artaud desenvolve é uma verdadeira metafísica da crueldade, dominada pela figura gnóstica de um demiurgo cruel. Um Deus ladrão, que encarna essa separação.

Este deus ruim, sorte de má consciência metafísica, mantém a criação num estado de divisão que provoca o sofrimento e o tormento dos seres. Contra esse deus, mesmo o fogo de Satã é uma salvação e uma força de liberdade. [...] A finalidade do teatro da crueldade não é o prazer de assistir ao espetáculo cruel, mas consiste em reencontrar a primeira unidade do mundo que é tão-somente o Nada originário (DUMOULIÉ, 2001, p. 64).

O que faz com que Derrida afirme que, à vida reconhecida pelo exterior dos fatos (a vida das formas), Artaud opõe a força da vida. O filósofo conclui então que, o teatro da crueldade não é representação, mas “a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não-representável da representação” (DERRIDA, 1971, p. 52). Donde deduz a impossibilidade dessa empreitada de transpor a “vida” para o palco.

Vimos até então delineando como essa transposição da vida para a cena encerra em sua trama algo da ordem do impossível. O que faz com que afirmemos, juntamente com Marco Antonio Coutinho Jorge, que a obra artaudiana traça insistentemente a solidão do sujeito “situado na margem, na beira, no umbral, no limiar em relação ao real” (2010, p. 248)⁵⁴.

Para Derrida, o teatro da crueldade expulsa Deus do palco, esse Deus ladrão que faz com que as palavras sejam sopradas longe dos corpos. Ou ainda, esse Deus ladrão, tomado como a linguagem, que se sustenta dissimulando o vazio que a constitui. De modo que Derrida afirma que “é a prática teatral da crueldade que, no seu ato e na sua estrutura, habita, ou melhor, *produz* um espaço não teológico” (1971, p. 154). Assim, configura-se como espaço teológico o palco enquanto for dominado pela palavra ou pela vontade de uma palavra, pelo objetivo de um *logos* primeiro que, não pertencendo ao teatro, entretanto o governa à distância. O teatro, na visão de Artaud está, portanto, sob a ascendência teológica desse “Verbo que dá a medida da nossa impotência” (ARTAUD *apud* DERRIDA, 1971, p. 175). O ator então se comporta, nesse espaço, como uma espécie de escravo, “executando

⁵⁴ Em seu livro, Marco Antonio Coutinho Jorge não se refere à obra de Artaud, mas à de outro artista, Edward Hopper. Entretanto, acredito que essa referência cabe também à obra de Artaud, que como veremos, se situa nesse espaço, nesse furo que se abre na relação com o real. Coutinho Jorge também fará referência às obras de Clarice Lispector e Duchamp.

fielmente os desígnios provinciais do ‘senhor’” (DERRIDA, 1971, p. 174), numa relação imitativa e reprodutiva da realidade. Do outro lado temos um público passivo, sentado, um público de espectadores, de consumidores, de usufruidores. Nas palavras de Artaud: “tudo o que serve para captar, dirigir e derivar forças é, para nós, uma coisa morta da qual já não sabemos extrair senão um proveito artístico e estático, um proveito de fruidor e não um proveito de ator” (ARTAUD, 1999, p. 5).

E ainda, ao contrapor arte a essas forças vivas encarnadas na cultura em tempos arcaicos, o artista afirma: “A verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação” (Ibidem, p. 5).

Donde Derrida concluirá que: “o irrepresentável do presente vivo é dissimulado ou dissolvido, elidido ou deportado na cadeia de representações” desse palco teológico, sinalizando que “esta estrutura jamais foi modificada” (Ibidem, p. 174).

Na visão de Derrida, a cena teatral teológica manteve com essa outra cena – uma cena “esquecida”, obliterada, violentamente apagada – uma relação de traição, desnaturalizando essa “outra cena” na medida mesmo que se configura como uma tradução infiel desta, mas também deixando, nesse mesmo movimento de tradução, que algo dessa força originária se manifeste. “Isto explica que o teatro clássico, aos olhos de Artaud, não seja simplesmente a ausência, a negação ou o esquecimento do teatro, não seja um não-teatro: antes uma obliteração deixando ler o que ela recobre, uma corrupção também e uma ‘perversão’, uma sedução” (DERRIDA, 1971, p. 156). Trata-se então de reconhecer, nesse movimento de tradução, uma operação de velamento, ou seja, a cena teatral, ao se submeter aos desígnios desse Deus ladrão que é a linguagem articulada, se sustentaria sob uma espécie de véu, que, numa relação de sedução – perversa na visão de Artaud – estaria presa a esse jogo do imaginário, presa no domínio do sentido, em que algo só se deixa entrever sob o resquício de um traço apagado.

Nas palavras de Artaud, esse duplo, tomado aqui como as forças que animam toda a forma, “é mais que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu” (1999, p. 171). De forma que podemos pensar que essa linguagem originária, obliterada da cena teatral, resta perdida, como lembrança sem lembrança, rastro puro, *diferência*⁵⁵.

⁵⁵ “Tal seria, pois, o rastro originário. Sem uma retenção na unidade minimal da experiência temporal, sem um rastro retendo um outro como outro no mesmo, nenhuma diferença faria sua obra e nenhum sentido

3.1.1 – Uma linguagem concreta

Artaud afirmará que o teatro, para se erguer como arte independente e autônoma, para ressuscitar, deve marcar bem o que o diferencia do texto. O teatro da crueldade pressupõe então, tal como defende Derrida, um assassinato, ou melhor, um parricídio. “A origem do teatro, tal como devemos restaurar, é a mão levantada contra o detentor abusivo do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto” (1971, p. 159). Para o artista:

A cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Perguntar-me-ão que pensamentos são esses que a palavra não pode expressar e que, muito melhor do que através da palavra, encontrariam sua expressão ideal na linguagem concreta e física do palco. [...] Mais urgente me parece determinar em que consiste essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra (ARTAUD, 1999, p. 36).

Sobre essa linguagem concreta Artaud diz que ela deveria ser: 1) Destinada aos sentidos e independente das palavras; 2) Mobilizadora de pensamentos que escapam à linguagem articulada; 3) Uma espécie de poesia no espaço – poesia concreta, capaz de produzir alguma coisa através de sua presença ativa em cena.

De modo que:

Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido que abala coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto, mas cuja extensão ele mesmo admite [...] É assim que essa identificação do objeto do teatro com todas as possibilidades da manifestação formal e extensa faz surgir a ideia de uma certa poesia no espaço, que se confunde com bruxaria [...]. É sob esse ângulo de utilização mágica e de bruxaria que se

apareceria. Portanto, não se trata aqui de uma diferença constituída mas, antes de toda determinação de conteúdo, do movimento puro que produz a diferença. *O rastro (puro) é a diferença*. Ela não depende de nenhuma plenitude sensível, audível, fônica ou gráfica. É, ao contrário, a continuação dessas. Embora *não exista*, embora não seja nunca um *ente-presente* fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se denomina signo (significado/significante, conteúdo/expressão, etc.), conceito ou operação, motriz ou sensível” (DERRIDA, 2004, p. 77). Ainda sobre o rastro Derrida salienta que: “O rastro não é somente a desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui – [...] – que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não origem, o rastro, que se torna assim, a origem da origem” (Ibidem, p. 75).

deve considerar a encenação, não como reflexo de um texto escrito e de toda projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como projeção ardente de tudo o que pode ser extraído, com consequências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles. Essa projeção ativa só pode ser feita em cena e suas consequências encontradas diante da cena e na cena (ARTAUD, 1999, p. 80-81).

Dessa forma, tal como salienta Derrida, não se trata, portanto de construir uma cena muda, mas sim uma cena cujo clamor, cujo grito não se apaziguou na palavra: “desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entonação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda palavra resta de gesto oprimido” (1971, p. 161). De forma que concordamos com Derrida quando afirma que a representação cruel é da ordem do investimento, da ligação, dos trilhamentos, enfim da litura.

Podemos pensar, tendo como base o exposto, que o teatro da crueldade se insere na vertente do ato, ou ainda, como acontecimento de corpo, haja vista que o quê está em jogo aqui para Artaud não é apresentar um quadro que se ofereça para leitura do espectador, mas convocar o espectador num nível dinâmico e visceral, situando-o na margem, na beira, no umbral, no limiar em relação ao Real.

Importante salientar que Lacan, no *Seminário XXIII Joyce, o Sintoma*, redefine o sintoma como acontecimento de corpo ligado ao que de *lalangue* se canta (LACAN, 2003, p. 565). Tal como observa Quinet, “o sintoma como obra de arte pode se localizar no corpo na medida em que o sujeito sintomatiza sua relação com lalíngua no corpo” (2010, p. 22), fazendo desse corpo uma escritura. Um “corpoema” na acepção do autor.

Vimos com Lacan que é no encontro com *lalangue* que alguma coisa se esboça, se desenha no corpo⁵⁶ e que produz algo que, como restos “(des)acomodados”, se deposita no corpo como um acontecimento, uma inscrição, uma “puls(ação)”.

Talvez por isso, Derrida associe esse lugar da “não-representação” – impossível desde a origem –, dessa representação originária, desse lugar perdido ao qual o teatro direciona seu chamado, com o desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, tomando-o como uma experiência produtora de seu próprio espaço. A esse desdobramento o autor aproxima a ideia de espaçamento visto aqui como a produção desse

⁵⁶ Cf. desenvolvido na p. 154.

espaço desdobrado que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender.

Sobre o *espaçamento* Derrida (2004) sinaliza, em seu livro *Gramatologia*, que essa palavra se caracteriza por articular de forma peculiar o espaço e o tempo como o vir-a-ser espaço do tempo e o vir-a-ser tempo do espaço. Diz ainda que ele é sempre o não-percebido, o não-presente e o não-consciente marcando, pela via da diferença, um corte, um tempo morto que age. “Talvez compreenda-se melhor por que Freud disse, do trabalho do sonho, que é mais comparável a uma escritura que a uma linguagem, e a uma escritura hieroglífica que a escritura fonética” (2004, p. 84). No que o autor defende que é importante entender essa proposição além das simples inversões de uma metafísica da presença ou da subjetividade consciente. E conclui:

Ora, o espaçamento como escritura é o vir-a-ser-ausente e o vir-a-ser-inconsciente do sujeito. Pelo movimento de sua deriva, a emancipação do signo retro-constitui, o desejo de presença. Este devir – ou essa deriva – não sobrevém ao sujeito que o escolheria ou nele se deixaria passivamente arrebatar. Com relação do sujeito à sua morte, este devir é a própria constituição da subjetividade. Em todos os níveis da organização da vida, isto é, da economia da morte (DERRIDA, 2004, p. 85).

Derrida propõe em seguida a articulação da ideia de espaçamento com sua noção de rastro, visto aqui em relação à alteridade de um passado que nunca foi e que não pode nunca ser vivido na forma, originária ou modificada, da presença. Diz o filósofo:

Esse rastro é a abertura para a primeira exterioridade em geral, a enigmática relação do vivo com o seu outro e de um dentro com um fora: o espaçamento. O fora, exterioridade “espacial” e “objetiva” de que acreditamos saber o que é como a coisa mais familiar do mundo, como a própria familiaridade, não apareceria sem o grama, sem a diferença como temporalização, sem a não-presença do outro inscrita no sentido do presente, sem a relação com a morte como estrutura concreta do presente vivo (2004, p. 87).

Dentro dessa perspectiva, concordamos com Quilici quando ele defende a problematização da noção de presença tendo como base o percurso artaudiano tirando dessa noção a centralidade do sujeito em relação à sua experiência. O autor reivindica então que levemos em conta essa “espécie de recalque” que “opera num nível microscópico, na construção de nossas próprias percepções” (2006, p.2) sob o risco de associarmos a presença cênica a uma “ilusão de consistência do sujeito, que preenche e fascina” (Ibidem, p. 3), na medida em que, mesmo visando um trabalho que opera num limite entre ficção e acontecimento, ela poderia resvalar e fazer originar “sensações e percepções, construídas e

interpretadas segundo padrões habituais aprendidos e herdados” (Ibidem, p. 3).

O cuidado me parece ser o de separar o trabalho sobre a presença de uma mera positivação do corpo como espaço de aprendizado de diferentes *modus operandis* que lhe daria a qualidade de extra cotidiano, mas de operar na vertente daquilo que resiste, um trabalho ancorado também na negatividade da experiência, naquilo que não se revela, que se presentifica como traço obliterado, como presença de uma ausência. Do contrário a noção de presença não se desembaraçaria da noção de sedução, presa por sua vez a esse jogo do imaginário. De modo que poderíamos concordar com Lacan⁵⁷ e afirmarmos que, dentro dessa perspectiva, o ator está capturado pela imagem de seu corpo.

O homem está capturado pela imagem de seu corpo. Este ponto explica muitas coisas e, em primeiro lugar, o privilégio que tem a dita imagem para ele. Seu mundo, se é que esta palavra tem algum sentido, seu *Umwelt*, o que o rodeia, ele o *corpo-reifica*, o faz coisa à imagem de seu corpo. Não tem a menor ideia, certamente, do que acontece neste corpo.

Para Quilici, desviar-se desse sistema que nos prende numa espécie de fantasmagoria exigiria o lidar com o que ele chama de “ansiedades relativas à desintegração de nossa imagem e à morte” (2006, p. 4) como a nos alertar para o fato de que o trabalho sobre si, tangenciado por essa noção de presença, carrega em seu horizonte algo da ausência, do informe, da morte. E também tangencia um espaço de travessia que viemos aproximando à travessia do fantasma e sua decorrente destituição subjetiva.

Dentro dessa perspectiva a articulação de Quilici o aproxima de Derrida, na medida em que reconhece a impossibilidade dessa presença sem um trabalho sobre o ausente, sobre aquilo que resta - e sempre restará -, obliterado da experiência presente, resta como traço perdido. Dessa forma o autor, apoiado na proposta artaudiana, propõe que a presença, dentro dessa perspectiva, pressupõe “uma familiaridade paradoxal com o informe e com a impermanência” (Ibidem, p. 4), tangenciando um enovelamento singular que pressupõe o não-nascido, o devir, o espaçamento.

De modo que podemos pensar que trata-se aqui de não sustentar a presença nos domínios do *eu*, que como vimos, está fadado a *corpo-reificar* o que o atravessa como força bruta à imagem de seu corpo e de sua percepção, mas da criação de uma posição de sujeito, menos como subjetivação e mais como apagamento.

⁵⁷ Lacan não se refere em seu texto ao ator e sim ao homem, afirmando que este está capturado pela imagem de seu corpo. Questão que trabalhamos no capítulo I.

Segundo Quinet:

A transformação do artista em obra de arte corresponde a uma dessubjetivação; em outros termos, a uma destituição subjetiva. O ser-para-a-arte se distingue do sujeito do inconsciente. Este é o sujeito do significante, que por um lado está sempre sendo representado por um significante para outro significante e assim está sempre deslizando na cadeia infinita da linguagem. Por outro lado ele se encontra assujeitado a determinados significantes primordiais de sua história que o alienam ao Outro e o fazem repetir sempre o mesmo mote. Para que o ser-para-a-arte se manifeste é necessária a destituição subjetiva com o consequente esvaziamento desses significantes que determinam sua repetição inconsciente e sua história. [...] Isto é necessário, apesar de contingente, para que se produza a arte como o novo, como criação ex-nihilo, do nada. O artista, a partir dessa indicação de Lacan, não faz obra de arte, ele é arte (2006, p.21-22)

Adentrar o informe, o imemorial é trabalhar o corpo a partir desse núcleo de perda, dessa queda, é inventar, tal como sinaliza Artaud, uma nova anatomia para o corpo – uma anatomia afetiva assim como um novo homem. Dessa forma, tal como salienta Quilici (2004), o fazer teatral torna-se semelhante a um processo alquímico no qual se dá a reconstrução do próprio artista. O que está em jogo aqui é o próprio sujeito que sustenta essa suposta presença.

O teatro não é uma parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne em que, anatomicamente, pela trituração dos ossos, de membros e de sílabas, os corpos se refundem, e se apresenta física e naturalmente o ato mítico de se fazer um corpo (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p.321).

Desse modo, é na dimensão da carne e da opacidade do corpo que essa poética se sustenta. Nesse processo de abertura para o exterior, para o seu fora, o corpo, no âmbito dessa experiência do sensível se situa no limite do apreensível.

Sabemos que essa língua que ainda não se apaziguou na palavra, tangencia o corpo, ou melhor, sua concretude. “Essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade” (ARTAUD, 1999, p. 103). Sabemos que em Artaud, o projeto de criação de uma nova linguagem para o teatro se associa à ideia de criação de um novo corpo. Cercar, encerrar órgãos. Circular na sensibilidade. Fazer das palavras encantações.

Processo invisível – ancorado nos trihamentos pulsionais –, a construção desse corpo se mostra como um processo de abertura para esse “infinito de fora”, para esse algo que

atravessa. “Não se trata mais de representar, mas de trazer à tona uma realidade latente, que pulsa numa região obscura” (ARTAUD, 1999).

Publicado em 1955, o livro *Les Tarahumaras* reúne textos de Artaud produzidos durante 12 anos. Nele estão desde artigos escritos durante a sua estada com os índios até o poema produzido em 1948 (*Tutuguri*) que acabou fazendo parte da emissão radiofônica *Para Acabar com o Julgamento de Deus*⁵⁸.

Neste livro, vemos um relato de Artaud sobre sua experiência mística, depois de tomar o Peyotl:

O que me saía do baço e do fígado vinha em forma de letras de um antiquíssimo e misterioso alfabeto mastigado por uma boca enorme, mas assustadoramente pressionada, orgulhosa, **ilegível**, ciosa de sua invisibilidade; sinais varridos em todos os sentidos do espaço, ao mesmo tempo em que eu tinha a sensação de subir através dele (ARTAUD, 1976-1984, p. 26).

Uma linguagem murmurante que se desentranha do corpo. *Lalangue*.

3.1.2 – O mal-estar e a crueldade

São a fome e o amor que movem o mundo.

Friederich Von Schiller

O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome.

Antonin Artaud

⁵⁸ Cf. QUILICI, 2004.

Artaud propõe uma ideia de cultura que é antes de tudo um protesto contra um “estreitamento insensato” que se impõe à cultura ao identificá-la com um “pensar em sistemas, em signos, em representações”. O artista insiste no perigo desse processo de redução da cultura a representações tomadas em sua vertente de normatização, estabilização e controle.

Tomemos as palavras de Artaud:

Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação dessas coisas. [...] É preciso insistir na ideia da cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito [...] (ARTAUD, 1999, p. 2).

Em *O teatro e a cultura*, o artista aponta para a tensão existente entre cultura e vida chamando a atenção para a estranha relação existente entre o esboroamento da vida e a forma como pensamos a cultura. Quanto mais a civilização avança, ou melhor, quanto mais avançamos como civilização mais somos testemunhas de um esboroamento generalizado da vida.

Concomitante a esse paralelo, o artista nos apresenta a ideia de fome. Fome que pode ser lida (e isso é uma interpretação minha) como força insistente perante a qual a cultura nada pode fazer, posto que esta não pode salvar o homem de ter fome, do movimento do desejo ou das moções pulsionais. Tal como sinaliza Guilherme Massara: “O excesso pulsional é uma marca inalienável da experiência subjetiva e não há meios de um sujeito ‘curar-se’ dele” (2010, p. 124).

Freud, em seu texto *O mal-estar na civilização* tece uma importante reflexão entre a civilização (com sua exigência de renúncia pulsional) e o mal-estar que dela advém como resultado desse acordo impossível entre cultura e as exigências pulsionais.

Lendo Artaud à luz de Freud, diríamos que todo laço social pede uma renúncia pulsional, se sustenta, portanto, no esquecimento e recalque dessas sombras que nos constituem e que continuam a nos habitar.

Segundo Freud a palavra civilização descreve a soma integral das realizações e regulamentos que servem a dois intuitos: o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar os relacionamentos mútuos. Ele assevera, portanto, que a civilização tem como tarefa evitar o sofrimento e oferecer a segurança, colocando o prazer imediato em segundo plano

impondo-lhe restrições (princípio de realidade). Entretanto salienta:

Não admitimos de modo algum; não podemos perceber porque os regulamentos estabelecidos por nós mesmos não representam, ao contrário, benefício e proteção para cada um de nós [...]. Esse argumento sustenta que o que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se abandonássemos e retornássemos às condições primitivas. Chamo esse regulamento de espantoso porque, seja qual for a maneira por que possamos definir o conceito de civilização, constitui fato incontrovertido que todas as coisas que buscamos a fim de nos proteger contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento, fazem parte dessa mesma civilização (FREUD, 1996 [1930], p. 93).

Para Freud, a cultura se sustenta por uma espécie de identificação da maioria com valores impostos por uma minoria. Para o autor a instalação da ordem obtida por meio das identificações é entendida como um avanço civilizatório em relação à ordem imposta pela força. Por outro lado, o substrato pulsional da vida humana, com seus apelos ininterruptos de satisfação, estabelece uma tensão permanente com as exigências da civilização (MASSARA, 2010, p. 33).

Isso faz com que Artaud reconheça o mal-estar como abscessos que a cultura gera, tampona e sobrevive deles. De forma que o artista usará a peste como metáfora para pensar o teatro e seu poder de força disruptiva e de contágio.

Voltemos à fome e a crueldade:

Sobre a fome, Artaud nos alerta que ela não se deve confundir com uma questão grosseiramente digestiva posto que o que se coloca é da ordem do excesso. Dessa forma, se “aquilo que sai do interior de nós mesmos não deve perpetuamente voltar sobre nós numa preocupação grosseiramente digestiva” (ARTAUD, 1999, p. 2), é porque existe um limite para aquilo que pode ser assimilado, existem coisas que atuam, e que nós, não conseguindo fazer um movimento reflexivo, a expulsamos, e elas permanecem ali, a nos chamar como fome, como força estranhada/entranhada.

E Artaud completa:

Todas as nossas ideias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida. E essa penosa cisão é a causa das coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida (ARTAUD, 1999, p. 3).

De modo que concordamos com Dumoulié quando este afirma que a crueldade artaudiana nasce do dilaceramento entre as formas do vivo e a força vital. Entre o corpo que temos que construir e a pulsão que nos atravessa. Entre o mundo particular do sujeito emoldurado pela fantasia e pelo i-mundo sem nome que o atravessa⁵⁹, desconcertando aquilo que, tal como salienta Clarice Lispector, nos faz reconhecermo-nos como pessoas. “Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver”.

E ainda: “Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo. Essa coisa sobre natural que é viver. O viver que eu havia domesticado para torná-lo familiar”.

O que Lispector parece nos sinalizar é que a vida, com sua vertente de acontecimento que invade trazendo em seu bojo o descentramento do homem de si mesmo aliado a uma perda irreparável de sentido, nos aparece como algo assustador e estranho. E tal como salienta Coutinho Jorge: “O estranho é evitado porque desperta e sacode o familiar” (2010, p. 205).

De acordo com Dumoulié:

Para as plantas e os animais, parece que existe um acordo natural entre a força da seiva e a forma da flor, entre a potência da carne e o corpo do cachorro ou do pássaro. Essa ligação representa sempre um problema para o homem. Nossa vida nunca é um dado imediato. Ela tem sempre que ser trabalhada. A natureza humana é o fruto desse trabalho ininterrupto que se chama cultura, mas que é também a natureza do homem, e aquilo representa um *tripalium*. O *tripalium*, na antiguidade latina, era um instrumento de tortura sustentado por três estacas envolvendo um membro. Elas eram marteladas até esmagar o membro. A palavra trabalho tem essa origem, e cada um de nós sabe que o trabalho é mesmo uma tortura. Em termos lacanianos, essas três estacas do ser humano são o simbólico (ou a ordem da linguagem e da cultura), o imaginário (desde as capturas visuais até os roteiros fantasmáticos) e o real (isto é, essa potência bruta e imediata da vida que as duas outras vão formatar) (2001, p. 67).

Vimos como juntamente com o advento do eu temos o advento da imagem corporal, delimitando contornos e dando alguma consistência para a desordem que nos habitava. Podemos pensar, dentro desse viés e articulando ao que foi desenvolvido a respeito do

⁵⁹

Cf. Coutinho Jorge, 2010, p. 250.

informe e sua relação com o corpo, que aqui o teatro torna-se uma “arma de guerra” contra as forças alienantes do corpo e do espírito. Contra essa moldura que “con-forma” o corpo.

É importante chamar atenção, com a ajuda de Quilici, para a abrangência que as palavras “teatro” e também a palavra “ação” ganharão no decorrer da obra artaudiana, sinalizando que estas deixam de se restringir ao universo do espetáculo e da representação e “passam a designar um ato de recriação do homem e do mundo que guarda relações importantes com o universo dos ritos arcaicos, instigando-nos a repensar o lugar da arte no mundo contemporâneo” (2004, p. 31). A potência de Artaud reside no fato de sua obra nos convidar a pensar não só a arte fora de seus enquadramentos estéticos, mas também a subjetividade e o corpo fora de seus enquadramentos imaginários.

Para o artista a representação teatral não deveria ser tomada como recorte de ideias que lhe permanecem exteriores, mas antes como um acontecimento destinado a produzir efeitos mágicos. Acontecimento que se concretiza a partir de uma linguagem concreta e encarnada, cujo objetivo é, primordialmente, agir sobre a sensibilidade de seus destinatários. Uma linguagem que muito mais do que dizer algo, faz algo ao dizer.

A esse algo que age diretamente sobre o corpo, o artista também associou à crueldade. Para Artaud, tudo o que age é uma crueldade. Dessa forma, a vida e a crueldade, constituem um campo de forças, ora trabalhado pela ideia de ação, levada a consequências extremas, ora por um corpo a corpo com a experiência da morte.

Segundo Dumoulié: “A crueldade, como diz ainda Artaud, é que a vida é sempre a morte de alguém. Para começar, a morte de si mesmo, de cada forma em nós que quer morrer para torna-se outro. (“Morre e advém”, repetia Nietzsche, após Goethe)”(2001, p. 67).

Artaud dizia que o teatro deveria ser acima de tudo, um lugar onde o homem se refaz. Concordamos com Quilici quando afirma que: “Cada homem se refaz a partir do ponto em que se encontra. Pode-se passar a vida sem saber onde se está, sem ser ferido pela ‘inquietação de si’. É possível apenas criar condições propícias ao aflorar das questões e movimentos necessários”. Algo assim com um processo voltado, num primeiro momento, ao trabalho do artista sobre si mesmo. Para Quilici, se o trabalho é real e prossegue, a própria imagem de um “si mesmo” sólido e substancial começa a fraquejar.

Portanto, a perspectiva artaudiana propõe uma experiência singular. Experiência que se faz num lugar limite, de testemunho da relação do corpo com a linguagem focando nessa

relação esse ponto de excesso que a linguagem não abarca. O que é importante salientar é que o artista faz desse ponto limite, espaço de criação. Ou seja, faz do real do corpo, espaço de criação, faz falar o exilado.

Veremos em Artaud a busca por um espessamento da existência – visto como base para um trabalho sobre si – que procura o contato com lugares silenciados, de uma potencialidade estranha ao eu, lugares que pressupõem uma abertura para o opaco, para o informe, ou melhor, espaço para se interrogar sobre essas zonas de passagem em que o timbre intraduzível opera um chamado que nos coloca em ponto de perda e acaba – por via desse espessamento que é padecimento e espera – nos colocando em estado de escuta.

Reiteramos, portanto, que esse espessamento da existência comporta uma tragicidade. A ela se enovela a morte, a dor, a angústia. Se por um lado tangencia-se a loucura, por outro tangencia-se a poesia.

E Artaud é extremamente sensível a essa espécie microfísica da dor.

O ato que eu falo visa a total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano. Porquê? Porque o teatro não é essa parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne em que, anatomicamente, pela trituração dos ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural, o ato mítico de se fazer um corpo. Se bem me compreendem, ver-se-á nisso um verdadeiro ato de gênese que a todo mundo parecerá ridículo e humorístico sobre o plano da vida real. Pois ninguém, no momento que passa, pode acreditar que um corpo possa mudar a não ser através do tempo e da morte (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 1978: 321).

O fazer artaudiano critica a representação teatral como plano de visibilidade confundido com o plano de discursividade presente em várias propostas teatrais. Devemos admitir que dentro dessa perspectiva o questionamento artaudiano nos leva mais longe.

A proposta artaudiana é a de um teatro não marcado especificamente pelo dizível e pelo visível, mas que tensiona uma abertura para as “zonas de indeterminação”, não adequando o que é visto e ouvido à esfera do dizível, mas abrindo-se para uma certa instabilidade dessas categorias.

Quilici defenderá, em sua atenciosa leitura da obra artaudiana, a busca, por parte de Artaud, de uma poética que invista nesses espaços de indiscernibilidade – espaços engajados pela não forma e pelo não sentido.

3.1.3 – Trabalhar a dura matéria, mover a língua

Quisera uma linguagem que obedecesse a desordem das falas infantis do que as ordens gramaticais. [...], pois eu quisera modificar nosso idioma com as minhas particularidades. Eu queria só descobrir e não descrever.

Manoel de Barros

Tomemos essa epígrafe e fiquemos atentos ao desejo que ela porta: que a linguagem não se restrinja à sua funcionalidade descritiva, mas como um operador de descoberta. Uma linguagem que abrisse espaço para o particular, para a singularidade do extremo...

Aproximemos essa escrita de Manoel de Barros à de Antonin Artaud. Em Barros, uma linguagem não para descrever, mas sim para descobrir. Em Artaud vimos a busca por um teatro que não deveria imitar a vida, mas refazê-la. Tentativas de criar passagens pela linguagem que se atenta para o particular, para a trajetória do sujeito na carne da língua...

Em Barthes, encontramos que: “Para que a representação seja realmente privada de origem e ultrapasse sua natureza geométrica sem deixar de ser representação, há um enorme preço a pagar: nada menos do que a morte” (BARTHES, 1990, p. 91). A morte como o encontro com a perda, com o furo (o olho do morto) que acaba por fazer vacilar o recorte que se quer inteiro, sem falhas. Esse recorte, ao vacilar, acaba por revelar a presença de uma materialidade que faz falar na língua uma outra língua, e que faz falar no corpo um outro corpo.

“Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?”, perguntou Didi-Huberman (1998, p. 35).

Vimos, com Didi-Huberman, que o que nos olha nos olha como uma obra de perda. De modo que podemos pensar que essa abertura de caminhos não se dá, como vimos, na direção de um assentamento da noção de representação teatral, mas aponta para uma ampliação dessa, na medida em que essa busca a escavação do real, a vida.

Dessa maneira, entendo que a morte a que o autor se refere não deve ser tomada como negação pura e simples da representação, mas como um trabalho de invenção (que

comporta determinada operação de transgressão do dizível e do visível) em direção à vida. Essa vida que se revela no tropeço, na queda “gagueira da língua”, quando a linguagem. É a vida que estivemos bordejando ao longo dessa exposição, é ele que se revela na inelutável modalidade do visível como um atravessamento. É ela que coloca em evidência todo um universo sensível, pulsional, irredutível ao recorte do olhar que se quer completo, sem fissuras, negando a própria vacuidade do sujeito.

Tal como sinaliza Barthes, esse além da representação não quer dizer sem representação, mas sim não dominado por sua lógica. O desejo de Artaud é o de reconstrução de um teatro que não imite a vida, nem tampouco que descreva ou comunique algo dela, mas que refaça a vida – uma operação que faz com que possamos aprender algo dessa língua de lá, dessa língua esquecida, *lalangue*. O objetivo dessa linguagem não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; mas os incidentes pulsionais, “a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem” (BARTHES, 1973, p. 22).

Dessa forma a operação poética é busca de concretude, de um teatro que se “faça ouvir em sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, [...], para que se consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso goza” (Ibidem, p. 86).

3.2 – ARTAUD E A METAFÍSICA DA CARNE

*Eu conheço um estado fora do espírito, da consciência,
do ser, / e que não há mais nem palavras nem letras, /
mas onde se entra com gritos e golpes. / E não são
mais sons ou sentidos que saem, / não mais palavras, /
mas CORPOS.*

Antonin Artaud

Tomemos então a noção de carne em Artaud e Lacan. Longe de mim tomá-las como a mesma coisa, gostaria apenas de colocá-las em perspectiva para problematizar o lugar de investigação artística sobre/no corpo. De forma a podermos refletir de forma mais ampla sobre essa opacidade do corpo, do signo e do objeto. Artaud por vezes associará essa

opacidade a uma força viva que seria como uma espécie de sombra que anima as formas e que necessita ser despertada.

Sabemos que a esfera da metafísica para Artaud estava intimamente associada a uma determinada experiência do sagrado, determinada no teatro pelo seu caráter ritual. Dessa forma o teatro deveria ter um poder operatório que o aproximaria também da alquimia, daí a associação frequente que vemos em Artaud entre teatro, rito e magia.

Segundo Quilici a ideia de magia, na construção artaudiana, não deve ser entendida como uma “ciência ingênua que visa provocar alterações concretas no real” (2004, p. 39), mas como “ação poética, que lida basicamente com a linguagem, abrindo novos modos de percepção”. Ação poética esta que Artaud chamou “metafísica em atividade”.

No teatro oriental de tendências metafísicas, oposto ao teatro ocidental de tendências psicológicas, todo esse amontoado compacto de gestos, signos, atitudes, sons, que constitui a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas que são o que poderíamos chamar de *metafísica em atividade* (ARTAUD, 1999, p. 44, grifo do autor).

Para Quilici, esses novos modos de percepção, decorrentes de um trabalho (metafísico e poético) sobre a linguagem, acabam por inaugurar uma forma singular de experiência intelectual que se enraíza no corpo. Dessa forma, é-nos possível afirmar que, na artesanaria de Artaud, a transformação da linguagem se faz pela via da ação, não qualquer ação, mas aquela que enovela uma operação de descentramento e eroização da linguagem. Importante salientar que essa operação não é meramente intelectual. O que parece é que, quando o artista propõe que esta seja uma ação, ele já coloca o seu corpo como o lugar em que essa operação se fará.

Trata-se, portanto, de criar um novo corpo, enovelando o corpo da língua ao seu corpo de uma forma singular. A essa forma singular Artaud deu o estatuto de poética.

Devemos destacar que tal ação poética deve se dirigir simultaneamente à dimensão orgânica, psicológica e espiritual do homem. Tal como nos apresenta Quilici o que parece estar em jogo nessa operação não é da ordem de um aprendizado de técnicas que visam atingir certos efeitos, mas “um processo que inclui múltiplas dimensões da experiência, e que não pode ser dirigido a um saber experimental”. (2004, p. 39). Trata-se, portanto de um saber de outra natureza que pressupõe a abertura de espaços no corpo para além de padrões,

códigos e formas apreendidas. Esse saber, que se precipita como decorrente de uma forma singular de experiência, enraíza-se no corpo e se debruça sobre suas zonas de opacidade e indeterminação, sobre suas bordas.

Poderíamos pensar que aqui é a materialidade do corpo – sua libra de carne – que se coloca como espaço de travessia. Entretanto um esclarecimento é necessário, este espaço de travessia, de abertura no corpo deve ser criado a partir de uma operação poética que não destitui de seu universo uma ação sobre a linguagem. Trata-se então de uma ação simultânea na linguagem e no corpo.

Sabemos que os efeitos que o “teatro da crueldade” deve despertar estão ligados a uma experiência de “estranhamento”, de choque sobre as percepções automatizadas. Porém, eles não irão necessariamente conduzir a um processo reflexivo, tal como quer Brecht. O que mais importa, no caso de Artaud, é a desestabilização das referências cristalizadas e a abertura para uma experiência “vital”, ainda não codificada em conceitos⁶⁰. Quilici chama atenção para o lugar de conflito que essa *poiesis* se sustenta, tendo em vista que ela se colocará em conflito com certas formas de linguagem e semiotização.

É à língua, residência desse Outro que ela hospeda, que Artaud deflagrará seus ataques mais violentos. Segundo André Silveira Lage a língua torna-se para o artista:

o duplo de um outro Outro, aquele que pertence a uma cena teológica, aquele que Artaud designa como um impostor, um invasor, um ladrão potente que roubou seu corpo desde o seu nascimento, impedindo-o cruelmente de ser, de existir e de nascer. Esse Outro que será preciso combater para que Artaud não se aborte continuamente de suas obras e não se sinta um eterno nati-morto tem um nome bem conhecido: ele se chama Deus. [...] Mas não devemos esquecer que esse Outro se apresenta também sob suas duas formas maiores e que uma é o duplo da outra, a saber: o Deus ladrão que é também a língua (LAGE, 2010, p. 5)

Para Derrida: “Artaud sabia que toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna imediatamente palavra roubada” (DERRIDA, 1971, p. 116). Tendo isso em vista concordamos com o autor quando ele diz que a noção de roubo – embutida na imagem de um Deus ladrão –, desenvolvida por Artaud, faz comunicar, explicitamente e numa mesma questão “a essência do roubo e a origem do discurso em geral” (Ibidem, p. 117).

Esse roubo de si e de seu corpo, essa subtração do pensamento acaba por revelar a

⁶⁰ Cf. Quilici, 2004.

“estrutura da subtração instantânea e originária sem a qual palavra alguma encontraria seu sopro” (DERRIDA, 1971, p. 120). Ela se produz como o enigma originário, isto é, como uma palavra que existe sob o preço de esconder sua origem e seu destino.

Somos remetidos para o fato de que, para o sujeito, sua origem é desde já, furtada a partir do campo organizado da linguagem no qual ele procura em vão um lugar que sempre falta. E esse campo organizado é “o campo cultural onde devo ir buscar minhas palavras e minha sintaxe” (DERRIDA, 1971, p. 120).

Se a palavra soprada desde a origem me destitui de um corpo supostamente originário é importante salientar que isso se dá devido à impossibilidade de pensarmos a constituição de um corpo anterior ao advento da linguagem. Vimos como o nosso corpo é fruto de uma construção na qual opera o recorte do olhar Outro. Aqui podemos afirmar, tal como José Gil, que essa linguagem pré-verbal, que ele pensa como uma infralíngua, se constitui como um pós-verbal na realidade. “A infralíngua (e, assim, toda linguagem dita pré-verbal) não existe antes da linguagem verbal se constituir” (GIL, 1997, p. 47). É a linguagem que funda suas bordas e que faz falar o indizível, o pós pré-verbal, como diz José Gil.

Dessa forma podemos inferir que se essa origem é-nos desde sempre furtada pela linguagem, e se é através dessa ou dos efeitos dessa sobre o corpo que podemos inferir uma origem, desde já interdita, podemos pensar que essa origem só se presentificará sobre um fundo de ausência. A isso Lacan chamou de resto: “E o que é o resto? É aquilo que sobrevive à provação da divisão do campo do Outro pela presença do sujeito. Numa certa passagem, do qual, em sua função viva, o novo tronco ressurgir”. (LACAN, 2005, [1963a], p. 243). Lembremos que aqui Lacan está fazendo referência ao objeto *a*.

Desse modo, podemos pensar que tal como o espelho, a linguagem transporta detritos. A *letter/a litter* dirá Joyce. Restos não assimiláveis, insistência de algo que não se escreve, mas que produzem efeitos para além do argumento ou do entendimento daquilo que se lê. Importante salientar que esses detritos são corporais, e produzem, ou têm como suporte, a constituição do corpo pulsional.

Convém ressaltar, portanto, que esses restos que se encontram “fora da linguagem” são exatamente o que delimita nesta um ponto de fuga a partir da qual ela se sustenta. Restos, inscrições, traços singulares que habitam o sujeito e geram efeitos na linguagem descentralizando-a, tensionando-a ao extremo, provocando nela estranhamentos de seu

interior – *lalangue*.

Clarice Lispector em seu livro *A paixão segundo G.H* aponta claramente essa relação tensa entre sujeito e linguagem assim como da relação entre real e simbólico:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto de mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (1998, p. 176).

Lispector continua então afirmando que nessa operação, nessa *via crucis* do humano, torna-se “inútil procurar encurtar o caminho”, tentando saber desde o início que a voz diz pouco, “já começando por ser despessoal”. Chama nossa atenção para a trajetória afirmando que essa não é apenas um “modo de ir”. “A trajetória somos nós mesmos”, afirma. “Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes”. Aproximando essa trajetória a uma *via crucis* a artista assinala que ela não é um mero descaminho, mas passagem única, “não se chega senão através dela e com ela”. E nessa insistência incessante de responder e permanecer nessa *via crucis* a personagem nos apresenta a desistência como prêmio, como escolha final, poderíamos pensar. Afinal é ela quem afirma “A desistência é uma escolha”. A este prêmio só se chega quando se experimentou “o poder de construir, e, apesar do gosto do poder, prefere-se a desistência”, posto que a desistência é o verdadeiro instante humano. A desistência é uma revelação.

Para Marco Antonio Coutinho Jorge:

O ser humano sonha continuamente, esteja dormindo ou acordado, sempre movido pela fantasia inconsciente que não apenas representa para ele e sua realidade, como lhe fornece meios para se relacionar com o mundo real. Contudo, se a linguagem permite o acesso da criança ao mundo humano, ela constitui, simultaneamente, uma prisão na qual o sujeito perde o acesso direto ao real. [...] Mas esse limiar pétreo forjado pela linguagem e pela fantasia pode ser, se não franqueado, objeto de uma diletalização tal que dele retire o poder alienante, [...] permitindo o sujeito resgatar aqueles elementos que participam de sua própria gênese [...]. Dessa forma, o que a análise visa é precisamente destituir o sujeito e imaginários mais primordiais, esvaziar e extrema significação de que estão – e não sem razão – imbuídos e, desse modo, fornecer-lhe algum acesso ao real que, subjacente, presidiria seu evento. (2010, p. 223).

Sabemos que Artaud teve que se embrenhar de forma num corpo a corpo com a linguagem em busca de uma escrita que fosse testemunho da microfísica de seu sofrimento. Dessa forma é perfurando, criando hiências e furos nessa que o artista vai, pouco a pouco, tecendo uma passagem, construindo um enovelamento entre seu corpo e a linguagem. A esse movimento de perfuração e rasura Derrida chamou de enlouquecer o subjétil que pode ser tomado como uma guerra contra a lógica da representação e seu suporte (o subjétil).

O subjétil, como nos explica Derrida, é uma antiga palavra francesa cujo uso bastante técnico pertence ao código da pintura e designa o suporte, a superfície (a tela de uma pintura, o papel que sustenta um texto), o material ou ainda o corpo único de uma obra em seu primeiro acontecimento (1998, p. 29). Derrida relaciona-o também com a ideia de membrana. O subjétil torna-se uma membrana que será preciso dinamizar por atravessamentos e perfurações para que ela como imantada por essas ações tenha a capacidade mágica de atingir o Outro, como um projétil.

Segundo André Silveira Lage, o termo subjétil, nos escritos de Artaud, toma forma, também, na figura do Outro, “uma espécie de inimigo contra o qual Artaud se insurge tal como um raio ou um trovão, perfurando-o, abrindo pequenas passagens, atravessando-o com um projétil” (2010, p. 5). A guerra contra a lógica da representação e seu suporte (o subjétil) se afirma como uma maneira de retomar a guerra contra a impregnação invisível e sub-reptícia desse Outro.

Desse projétil, sabemos que ele busca a transgressão de um limite à medida que “maltrata a pele das palavras” deformando a língua, desfigurando a sintaxe. Desse modo a cena do subjétil se configuraria como um espaço de travessia (travessia da representação, assim como travessia do corpo como suporte de projeções e representações), com o abrir para si uma passagem através de um trabalho que torna oblíqua a relação com a linguagem e corpo.

Se a matéria do corpo antecede o corpo e a linguagem antecede a posse do silêncio é porque esse caminho, essa *via crucis*, essa travessia devem ser feitos no/pelo corpo assim como na/pela linguagem. E aqui me remeto ao título de outro livro de Lispector, no qual ela se propõe a indagar sobre a *via crucis* do corpo. Talvez possamos nos perguntar se a *via crucis* do corpo, tal como a *via crucis* de G.H. não se faz também por um caminho único, caminho em que uma travessia se coloca e que acaba por desaguar na queda, na perda, na desistência:

Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto e, finalmente me voltando à minha queda, despesoal, sem voz própria, finalmente sem mim – eis que tudo o que não tenho é que é meu. Desisto e quando menos sou mais vivo, quanto mais perco meu nome mais me chamam. [...] Não sei, mas eu me aproximava com angustiada idolatria de alguma coisa, e com a delicadeza de quem tem medo. Eu estava me aproximando da coisa mais forte que já me aconteceu. [...] Talvez eu agora soubesse que eu jamais estaria à altura da vida. Eu não alcançaria jamais a raiz, mas minha raiz existia (LISPECTOR, 1998, p.177-178).

Uma queda do corpo no corpo. Travessia que se dá a partir de uma despersonalização, de uma desistência, de uma destituição subjetiva. Sabemos da destituição subjetiva que ela abre para nós exatamente a opacidade do objeto que nos constitui.

O mundo independia de mim – e esta era a confiança que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que disser. Pois como eu poderia dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro - - - (Ibidem, p. 179).

Aqui, tal como salienta Coutinho Jorge, o silêncio, como forma de manifestação do real, adquire um contorno, preciso, quase sólido: uma sulcagem, a nudez do traço.

Para Lacan, a arte nos apresentaria um objeto que mostra o que resta do sujeito quando a fortaleza do eu se dissolve. A figura da arte permitiria ao sujeito reconhecer, na sua relação consigo, algo da ordem da opacidade que o determina como ob-stante, não saturado no universo simbólico (SAFATLE, 2006, p. 274).

3.2.1 - Corpo e travessia poética

O que nos interessa aqui é propor um percurso que tangencia o universo do corpo como espaço de travessia (com todas as consequências que vimos comportar essa travessia), relacionando-o à ação poética, para que possamos pensar no corpo em cena como espaço em que uma operação poética singular se dá. Vemos que essa operação não está distante de um lugar de experiência que se localiza nos limites da linguagem.

Para tanto realizaremos dois movimentos: o primeiro tentando problematizar e clarificar o que Artaud propõe como ação poética e sua relação com o corpo, o segundo problematizando especificamente a relação do corpo com a linguagem para que possamos

entender como se dá essa ação poética tendo o corpo como lugar de passagem.

Debrucemo-nos então sobre os textos de Artaud nos quais ele tenta clarear sua noção de teatro associando-a a linguagem poética, visto por ele como uma linguagem por signos que se oporia à linguagem articulada.

Segundo Artaud, a decadência do teatro de sua época pode ser pensada em vista de seu rompimento com o Perigo, com o “espírito de anarquia profunda que está por trás de toda a poesia” (ARTAUD, 199, p.42). Desse modo, diz o artista, “é preciso admitir que tudo na destinação de um objeto, no sentido ou na utilização de uma forma natural, tudo é questão de convenção” (Ibidem). A poesia teria um lugar anárquico por colocar em questão todas as relações entre objetos, formas e sua significação, ou seja, o que ela coloca em xeque é exatamente essas convenções que sustentam nossa forma de ler o mundo e significá-lo, dotá-lo de algum sentido. Poderíamos pensar, inspirados pela construção artaudiana, que, por efeito dessa convenção esvaziada (que ele associa à linguagem articulada que acaba por mediatizar nossa relação com o mundo, com os objetos e com nosso corpo), nossos sentidos estão viciados, entumecidos pelo recorte que a linguagem opera. Diz Artaud: “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos, antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (1999, p. 95).

Tomemos Quilici:

Os automatismos corporais não se manifestariam apenas nos movimentos externos do corpo, nos seus gestos mecânicos e estereotipados. Eles atuariam num nível micro-físico, por exemplo, no nascer de uma sensação e no modo como ela é rapidamente nomeada, classificada, interpretada, trazidas para o campo do já conhecido. [...] Pode [a sensação] ser precocemente submetida a juízos de valor ou pode ser “fixada” numa representação, perdendo-se a apreensão de suas contínuas metamorfoses (QUILICI, 2004, p.200).

Essa preocupação não se restringe somente a Artaud. Vemos em Pina Bausch uma preocupação semelhante com essa nomeação apressada no campo da experiência corporal. Como se quiséssemos desde já silenciar Isso que atravessa o fazer corporal como uma zona nebulosa, tamponando a angústia, denegando o vazio que se apresenta quando tentamos trabalhar o corpo enovelando em seu horizonte o sujeito.

Pensando a poesia como um espaço independente da linguagem articulada, Artaud defendia que o teatro deveria buscar para si um estatuto de poesia no espaço, extraindo de

suas possibilidades de realização (dos gestos, das entonações, etc.) as consequências poéticas mais extremas que, como vimos, pressupõem uma operação de dilaceramento dessa linguagem articulada e de suas convenções de sentido em relação aos objetos e às formas.

Sabemos que essa operação não é simples. Encontrar essa poesia seria o equivalente a fazer uma metafísica da linguagem articulada para fazê-la expressar “aquilo que ela habitualmente não expressa” (ARTAUD, 1999, p. 46). Seria uma operação próxima a uma alquimia, de modo a devolver à linguagem suas “possibilidades de comoção física”, devolver-lhe o poder de dilaceramento e de encantamento, de manifestação de alguma coisa. Coisa essa que se encontraria além das possibilidades da linguagem articulada.

Poderíamos aqui abrir um parênteses para pensarmos a proposição de Deleuze quando ele diz, em seu livro “Crítica e clínica”, sobre a relação de alguns escritores com a linguagem, relação que operaria a criação de “uma nova língua na língua”, uma língua de algum modo estrangeira, “que traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas” (DELEUZE, 1997, p. 9). Tal ação deve-se ao fato de o exercício poético levar a linguagem para fora de seus sulcos costumeiros, levando a linguagem para um limite “assintático, agramatical, ou que se comunica com seu próprio fora” (Ibidem). Estamos falando de acontecimentos na fronteira da linguagem, nos alerta o autor.

A literatura só se instala quando descobre a potência de um impessoal, quando “nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (Ibidem, p.13). Entretanto o autor nos atenta para o fato de que esse limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora. É “feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis” (Ibidem, p. 9). E aqui vemos também uma torção se fazer a partir do momento que podemos dizer que a língua faz falar o fora em seu interior.

Na operação poética trata-se, portanto, de fazer falar o fora no interior da língua. Deve-se abrir esses caminhos na própria linguagem, posto que é ela quem faz falar o indizível, ou se quisermos, aquilo que se encontra perdido num suposto alguém ou além que ela convoca. Tendo como base Artaud, trata-se de abrir na linguagem caminhos para uma outra linguagem perdida a qual o teatro deveria se fazer duplo. Duplo que funcionaria como eco, como “a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu” (ARTAUD, 1999, p. 171).

Poderíamos nos perguntar se aqui não se trata também de fazer falar o fora no interior do corpo, restituindo-lhe certa opacidade. Para Safatle, a opacidade, tal como Lacan

a postula, indica, sobretudo, aquilo que há de impessoal no sujeito. “A carne é aquilo que marca a insistência do informe e do impessoal diante da tentativa de personalização produzida pela constituição da imagem do corpo próprio” (2006, p. 217).

E aqui também será por meio de uma travessia, de “uma saída de cena”, que o sujeito pode ter uma experiência do real do corpo, ou seja, “do corpo como carne opaca que não se deixa submeter às formas fetichizadas do imaginário, nem se corporificar por meio do significante [...]” (Ibidem, p. 210).

E não podemos esquecer que a poética artaudiana se situa exatamente nessa tensão, uma travessia que faz falar o fora dentro da representação teatral a partir da substituição da linguagem articulada, que nos estabiliza, que nos petrifica num “conformismo que nos faz confundir o sublime, as ideias, as coisas com as formas que tomaram através do tempo e de nós mesmos” (ARTAUD, 1999, p. 85) por uma linguagem de signos que o artista caracterizará como uma linguagem a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

Essa nova linguagem deveria questionar organicamente o homem, assim como suas ideias e seu lugar poético na realidade. Deveria extrair da palavra sua possibilidade de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. “Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sobre os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares” (Ibidem, p. 103).

Desse modo, Quilici reconhecerá, na proposta artaudiana, uma poética que se faz numa zona intersticial, posto que ela se sustenta numa experiência de instabilidade, numa espécie de limbo, na busca por empreender uma experiência primeira, anterior à representação, arejada pela não-forma e pelo não-sentido.

Através dos fragmentos de uma geologia simbólica, Artaud nos lança num espaço caótico e originário, prenhe de virtualidades, em que a figura do sujeito se dissolve. Nesse trabalho de desfiguração, pressente-se o anseio de um novo corpo, permeável às forças naturais, corpo perdido pela radical separação entre o sujeito que passa a ver a natureza como objeto (QUILICI, 2004, p. 51).

Perguntemo-nos então sobre esse “corpo perdido”, corpo originário anterior à divisão.

3.2.2 – Corpo e linguagem

Os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não o pode. Mas animal tampouco pode falar. A relação essencial entre morte e linguagem surge como num relâmpago, mas permanece impensada. Ela pode, contudo, dar-nos um indício relativo ao modo como a essência da linguagem nos reivindica para si e nos mantém dessa forma junto de si, no caso de a morte pertencer originariamente àquilo que nos reivindica.

Martin Heidegger

Voltemos a Derrida e sua análise do texto artaudiano:

Se a minha palavra não é meu sopro, é porque já o meu sopro não era mais meu corpo, porque meu corpo não era mais o meu gesto, porque meu gesto não era mais minha vida. É dentro dessa perspectiva que Derrida afirmará que, para Artaud, tratava-se de restaurar, no teatro, “a integridade da carne rasgada por todas essas diferenças” (DERRIDA, 1971, p. 122). Para Artaud, essa restauração deveria ser feita através de um renascimento que passaria por uma espécie de reeducação dos órgãos. Reeducação essa que desembocaria no refazer do corpo na busca de não se deixar despojar da vida pelo deus ladrão que habita a linguagem.

Desse modo, Derrida assinala que desde que me “relaciono com meu corpo, portanto desde o meu nascimento não sou mais o meu corpo. Desde que tenho um corpo, não o sou, portanto não o tenho. Esta privação institui e instrui minha relação com a vida. Portanto, desde sempre meu corpo me foi roubado”. (Ibidem, p.123-124) O corpo nos foi roubado porque desde início na sua construção opera o recorte do olhar do Outro. Segundo Miller: “O órgão-linguagem do sujeito faz um falasser, ou seja, lhe atribui um ser, mas ao mesmo tempo lhe confere também um ter, seu ter essencial que é o corpo” (MILLER, 2003, p. 11). Aqui uma separação, uma divisão, um roubo já se deu.

Devemos, portanto, nos mantermos sensíveis à dupla face da linguagem: ser portadora da vida e da morte ao mesmo tempo, silenciar e ao mesmo tempo fundar um corpo.

Tal como sinaliza Miller:

A boa educação é em grande parte a aprendizagem de soluções típicas, de soluções sociais para resolver o problema que o bom uso do corpo e das partes do corpo constitui para o ser falante: com esta, é preciso fazer isto, com aquela, não se deve fazer isto (MILLER, 2003: 7).

Dessa forma, adequados a essas soluções típicas que acabam por empreender um silenciamento progressivo do corpo e de seus ruídos, seguimos acreditando que nosso corpo não nos faz mais enigma. Artaud afirmará que é o corpo do homem que a cultura trabalha. Entretanto convém esclarecer que é o órgão-linguagem, como existente no corpo e existente a esse, que “desestabiliza os órgãos do corpo e que ao mesmo tempo os significantiza e os torna problemáticos, ou seja, faz com que se coloque a questão do que fazer dele” (MILLER, 2003, p. 11). De modo que esse processo de aprendizagem de soluções típicas não consegue resolver a contento a questão sempre em aberto para nós do que fazer com o nosso corpo, ou ainda, do que pode o corpo, esse entranho/estranho. Podemos ver que Artaud problematizará de forma radical essa questão.

Sabemos, portanto, que trata-se aqui, como quer Derrida, de um corpo rasgados pela diferença, ou seja, trata-se do modo como a linguagem repercute no corpo. Em se tratando de Artaud, podemos afirmar que ele desenvolve uma teoria do corpo que é ao mesmo tempo uma teoria da linguagem ⁶¹.

Voltemos então à artesanaria de Artaud e à sua proposta de criação de uma nova linguagem – uma linguagem de signos – em oposição à linguagem articulada. Sabemos que para o artista essa transformação se confunde com a vida, pressupõe, portanto, um trabalho sobre si que visa a transformação orgânica do homem. O teatro da crueldade na acepção artaudiana deve então deixar de ser um espaço de figuração do homem para se tornar espaço de transfiguração deste. Deve tornar-se lugar de passagem e não de reconhecimento, espelhamento, mimeses...

Manoel de Barros, numa declaração feita no filme *Janela da alma*, ao falar da relação entre criação e visão, indica a transfiguração como processo por excelência da arte em geral e da poesia em particular. Diz ele: “Eu sou muito abrigado pelo primitivo... Eu acho que o primitivo é que manda na minha alma, mais do que os olhos. Eu não acho que entram pelo olho as coisas minhas. Elas não entram, elas vêm, elas aparecem, de dentro, de dentro de mim. [...] O olho vê. A lembrança revê as coisas e é a imaginação que trans-vê,

⁶¹ Anotações feitas na disciplina “A Poética de Antonin Artaud”, ministrada pelo prof. Dr. André Lage no curso de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

que transfigura o mundo, que faz outro mundo para o poeta e para o artista de forma geral. A transfiguração é que é a coisa mais importante para o artista”.

A compreensão dessa modificação integral exige um novo tipo de equacionamento entre linguagem e corpo. Dessa forma, de modo a indagar sobre esse primitivo, sobre esse “corpo perdido”, convém retomarmos a construção de nosso corpo (im)próprio.

Lembremos que o que está em jogo em “ser/ter um corpo” pressupõe uma relação entre corpo do sujeito e corpo do Outro em suas instâncias simbólicas e imaginárias, mas também com instâncias afetivas, pulsionais, de gozo. O que se encontra em jogo neste processo é da ordem da ligação, do contorno, da construção de um invólucro capaz de sustentar uma ideia de si como um corpo. Tão questão coloca em pauta a construção de um enovelamento singular entre corpo e linguagem.

Se esse corpo originário já é desde já roubado, ou seja, se a linguagem opera sua função disjuntora, deveríamos situar a operação poética não no nível de um resgate de um corpo originário, mas em direção à construção de um novo corpo e de uma nova linguagem.

Desse modo, tal como salienta Quilici, quando Artaud menciona um estado anterior à linguagem “não está propondo exatamente uma regressão a uma forma de consciência pré-linguística, mas a sustentação de um recuo em relação à linguagem” (ano, p. 72). Recuo esse que se mostrará permeável aos espaços silenciosos, a experiências de um vazio...

Artaud buscará, portanto, uma poética em que os signos sejam sustentados por esse vazio: “Os signos buscados por Artaud mascaram esse vazio, não exatamente no sentido de escondê-lo, mas de resguardá-lo e protegê-lo contra as pretensões da razão de traduzi-lo numa representação”. (DUMOULIÉ, 2001, p. 72).

Convém então nos atermos por um momento na análise de Doumilié. Segundo o autor se o corpo se caracteriza para a humanidade como lugar de um investimento simbólico e imaginário infinitos é porque nos falta *O* corpo. Por isso o trabalhamos por incessantes metamorfoses, “como se, de corpo em corpo, a humanidade tentasse provar que é capaz de inventar *O* corpo” (DOUMILIÉ, 2011, p. 2). Desse modo o autor chama nossa atenção para o fato de que *O* corpo, tal como a coisa em si kantiana, designa um vazio, um “não-lugar”, o inominável por excelência.

Vemos então que os gritos artaudianos nesse embate com seu corpo e com a linguagem são testemunho do desejo de colapsar esse corpo como estrutura estabilizadora e

reconhecível por um sujeito. Poderíamos dizer, juntamente com Derrida (1971), que Artaud teme o corpo articulado assim como teme a linguagem articulada, pois a articulação, a organização do corpo que dá a cada órgão ou membro a sua função, leva a sedimentação de formas de apreensão do corpo e ao mesmo tempo acarreta a negação desse rumor intraduzível do corpo, disso que excede, vaza, faz interferência, como uma viscosidade incômoda. Exílio do corpo pela linguagem...

Sendo assim, a construção do corpo sem órgãos, segundo Quilici (2004), significa viver o corpo como algo parcialmente conhecido e mapeado, vivê-lo como uma realidade instável, campo de circulação de afetos não nomeados. “A dificuldade de conexão com este corpo instável advém também do fato que ele coloca em cheque também as nossas representações de um “eu” unitário e solidamente construído” (QUILICI, 2004: 200).

O corpo na acepção artaudiana torna-se invólucro de um espaço infinito. Entretanto, concordamos com Miller quando defende que este “espaço infinito”, que enigmatiza nossa presença no corpo, tornando enigmático o ser no corpo, não quer dizer que o sujeito passeia num espaço infinito, mas qualifica alguma coisa que escapa, mas que, entretanto, permanece ligada ao corpo.

Há algo nessa experiência no corpo que resiste a ser objetivado, resistindo também à nomeação. Seria um processo que assemelha-se a uma “morte”, vista aqui como uma dissolução das representações cristalizadas de experiências. Essas experiências limites nos interessam aqui por que elas apresentam de forma ampliada, experiências que nos invadem de forma mais “branda”: a experiência do estranho ou do abjeto. Do estranho *en*tranho.

Percepiens e *perceptum* se misturam. O sujeito não unifica o percebido, não consegue objetivá-lo, está incluído nele. A pulsão se presentifica neste corpo apresentando, tal como o olhar no campo escópico e a voz que fala na cadeia significante, uma puls-ação, uma vibração que invade o sujeito de um fora interior ao seu corpo. Interior que, a partir dessa experiência de borda, faz vacilar o contorno corporal apontando para uma extraterritorialidade, para esse algo do corpo que ex-iste.

“Há um corpo, mas há alguma coisa do corpo, uma certa zona, que se estende em torno do corpo e que é contígua a esse” (MILLER, 2003: 9).

Sabemos com Lacan que nem todo o corpo foi pego pelo processo de alienação. O processo de criação ou percepção desse outro corpo – corpo marcado pela opacidade e por um dentro/fora que escapa – é inseparável de uma destruição, de uma decomposição, de

uma queda. Marcada pela erosão da imagem especular, a experiência corporal aqui pautada é sempre marcada pela parcialidade das pulsões de nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos.

Sabemos que, se por um lado, a formação da imagem corporal é fundada no estágio do espelho, espelho esse que além de unificar, dar contorno instaura um anteparo que nos permite dizer eu e meu corpo; por outro lado é certo que, as primeiras experiências de um *corps morcelé* (corpo fragmentado), também traçaram caminhos, trilhamentos afetivos, marcas de afeto.

Sabemos que as primeiras marcações de um *corp's morcele*, continuam a se precipitar na vida adulta nos sonhos, delírios e processos alucinatórios, ou ainda, na arte, desde as pinturas surrealistas até determinadas práticas de escrita que assumem seu caráter litoral até práticas corporais que buscam tangenciar o informe.

3.2.3 – Artaud e o corpo como caixa de fundo falso

O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a eternidade.

Antonin Artaud

Ao tomarmos o corpo como uma caixa de fundo falso perceberemos que, como o sonho, ele possui seu umbigo, seu ponto de concretude que viemos até então articulando a um ponto de perda. Desse corpo não podemos saber a não ser no que nele vaza, faz furo, só se inscreve como fora, como algo urdido no esquecimento, pulsão silenciosa.

Seguindo a imagem do corpo como uma caixa de fundo falso, como propõe Artaud teremos que nos perguntar se aqui o que se busca é um mergulho em sua profundidade ou se essa profundidade não se apresentaria estranhamente enovelada ao seu oposto. Pergunto-me então se para pensar esse corpo-caixa de fundo falso não deveríamos debruçar um olhar mais demorado, interrogando-nos por sua superfície.

A caixa

Imagino essa caixa de fundo falso e sei que nela é possível perder-se, haja vista que nela insinua-se a um só tempo a superfície e o abismo. A superfície dessa caixa é uma espécie de continente de escritas e impressões, tece um limite – margem, borda, moldura – dá contenção a infinidade de objetos que abriga, entretanto ela é também a um só tempo o conteúdo, o que essas impressões comportam, a que resíduos, traços elas remetem. Vejamo-la em sua superfície moebiana, superfície em que a partir de um corte e um torção, interior e exterior estão em continuidade... A mulher e a caixa. Bailarina e objeto... Estranho/Entranho.

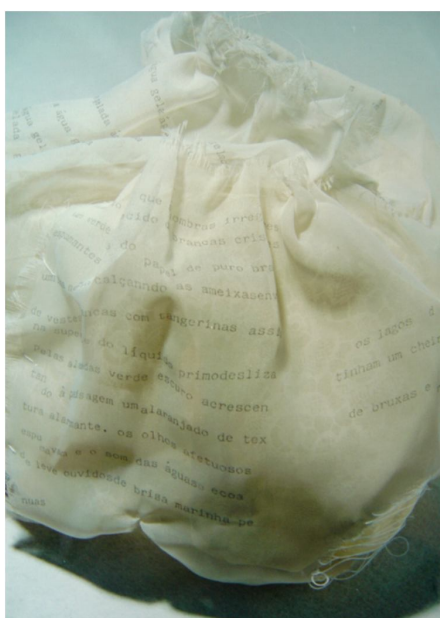


Figura 7- Objeto mole, Christiana Quady

A caixa como um prolongamento de si, na qual algo dela se re-conhece. Pensemos a caixa em seu processo de fazer-se objeto em que a mulher busca um si-outro assim como muitos de nós diante do espelho.

Coisas que ganham existência de guardados: cartas dos que chegam e dos que se foram, fotos, fitas de cetim, pedaços do cabelo de neném, pedra que foi tirada da terra, momento em que se viveu algo especial...

Coisas invisíveis guardadas, resíduos que se presentificarão pelo seu fundo de ausência: pequenas reminiscências, lágrimas, dança, traço... Fios invisíveis que com outros trançados constituem a

caixa, assim como o olhar que a busca. E sabemos que a caixa, assim como o olhar que a busca, que eles se constituem no encontro com o Outro e que eles comportam uma perda. A perda do outro, de si, de uma língua...

A caixa, ao comportar todos esses fragmentos, transporta resíduos, e acaba por ser portadora de uma realidade outra. Costura, a um só tempo, o perdido e a potência, pois o sujeito que a reencontra – e que teme o encontro com um pedaço de si – sabe que esta caixa que guarda também gera, que nessas costuras afetivas se enreda uma possibilidade, uma abertura. E a abertura aqui é para um estranho que invade. Dessa forma a caixa nos incita a

uma experiência de borda.

Pensemos então nessas bordas. Para minha análise tomarei um objeto da artista plástica Christiana Quady, chamado por ela de objeto-mole (fig. 1) e articulo-o a uma espécie caixa.

Vemos que sua superfície se constrói de um tecido bem fino e quase transparente. Seu exterior apresenta-se com curvas, linhas bastante tênues, dobras... Parece em alguns momentos que esse exterior é o interior des-dobrado.

À observação cuidadosa percebemos que ele nos desafia pela plasticidade de seu contorno e por sua organicidade. Sua película, uma espécie de continente frágil, porta uma escrita. Dessa feitura dessa escrita, a artista nos conta que ela às vezes se pregava no tecido de tal forma que o rasgava, a grafia da letra imprimia escrita e corte e a partir desses criava enovelamentos singulares no desfiar do tecido.

Quando penso no caminhar dessa mulher-artista, quase tento não ceder aos momentos em que a escrita fez urgência e rasgo, se fez tão concreta e ar-riscada, enovelando-se ao corpo, colando-se a ele de forma tão densa que se tornava impossível diferenciar carne e letra. É que existe, em seu percurso de bailarina, o atravessamento, o chamamento de uma escrita que é próxima ao corpo, tão prenante que interpela, atravessa, rasga, faz marca...

Lembro-me então dos poetas, para quem a palavra é coisa, matéria bruta... Penso então no corpo, matéria bruta de escrita, não qualquer escrita, mas aquela pela qual os poetas fazem travessia, essa que carrega a dimensão da letra. Letra que sulca a superfície dessa película-corpo, fazendo nessa litura, litoral entre Real e Simbólico...

A configuração dessa escrita na superfície da caixa, como um traçado, como marcas que preenchem parcialmente a nudez do tecido, tem a vantagem se nos sugerir a imagem do traço – e de seu apagamento. O traço é marca – marca da passagem de alguém, marca que a letra faz no papel, marca que a mãe faz no corpo do bebê ao niná-lo, ao chamá-lo por um nome.

Vemos também que essa película por ser transparente torna-se também uma espécie de véu. Para Christiana Quady a transparência do véu acaba por nos revelar dois planos antagônicos de visibilidade. De um lado a imaterialidade, o desaparecimento, posto que as fronteiras do mundo visível residem no limite da nossa capacidade de ver e enxergar. A

superfície torna-se evanescente, em seu processo de desaparecimento, situa-se no limiar do visível e do invisível revelando uma zona de contato instável. Por outro lado o tecido transparente, por seu caráter evanescente, acaba por ressaltar o que está por detrás ou dentro, deixando entrever o que não poderia ser visto, favorecendo uma visão através de seu quase desaparecimento, como uma aparição, numa dialética de fazer ver deixando de fazer ver, e ao mesmo tempo criando uma névoa sobre o que vela, a mesma névoa que nos impede de vê-lo por completo. Esse objeto de película transparente trás em si uma opacidade, nesta um vestígio se insinua.

Esse objeto-mole, que tomamos aqui como caixa, resultou de um processo que começou com um livro, que rasgado folha por folha, em pedaços bem pequenos, os menores pedaços possíveis, acabou por constituir seu interior, aquilo que se esconde/revela por detrás da película. O fragmento ocupa o centro da caixa.

Do fragmento o que sabemos é que eles são partículas de um todo que definitivamente se perdeu, anunciando que há algo desse mais além/mais alguém que, perdido, inacessível, excessivo e desconhecido se precipita sobre o sujeito e que acaba por insinuar uma passagem. O que vemos também, com o processo de criação desse objeto mole, é que o processo de surgimento do fragmento nasce atrelado a um processo de corte, de rasgadura, de descascar o livro em letra.

Esse véu acaba, portanto, por portar uma dupla inscrição: a escrita da superfície e o que por detrás se revela no apagamento, o traço, o fragmento. Dessa forma, vemos que essa película dá continente e vela e revela uma outra inscrição.

Pensemos então naquilo que na caixa se inscreve por meio do apagamento.

A película/pele

Um corpo tem muitos corpos dentro de si
Tadasho Endo

Teçamos uma articulação dessa película como a pele. Bem devagar, nós entraremos pelos poros da pele. Quase fractalmente, um poro abrir-se-á. Dessa forma a partir da pele, fazendo passagem por seus poros, um atravessamento se insinua, como a buscar o interior do corpo. Sabemos a respeito do corpo, tal como salienta Artaud, que ele é caixa de fundo

falso.

José Gil (1997) defende, em seu livro *Metamorfoses do corpo*, que o interior do corpo só pode ser pensado como uma espécie de zona de limiar. É o interior que buscamos ao olhar nos olhos de alguém, entretanto convém salientar que ali não são os olhos como órgãos que procuramos, salienta o filósofo, mas o olhar e o que ele traz por detrás. Onde se pode concluir que não temos como objetivar esse espaço a que chamamos interior do corpo.

Essa indeterminação afetará toda a região à volta dos órgãos da fonação, da audição e da visão assinalando que não é na superfície do corpo, nem tampouco nos órgãos e suas determinadas funções, mas em profundidade, para lá desses orifícios e órgãos que a questão do interior do corpo se coloca para nós. “Todos os orifícios de entrada do corpo conduzem a esse espaço indeterminado, sem contornos nem limites interiores” (GIL, 1997, p. 153). Entretanto, o autor nos alerta para o fato de que também a pele leva ao fundo, e que este fundo é um espaço indeterminado. Assinala também que é no interior do corpo que se transformam os espaços.

De modo que não podemos perder de vista a imagem da caixa de fundo falso nos indagando sobre o estatuto dessa profundidade evocada por José Gil e se ela realmente se opõe à superfície.

Tomemos essa imagem de Bellmer: vemos nesta, a figuração de um corpo. Entretanto esse corpo não nos é apresentado em sua organização habitual, mostra-se fragmentado, em partes que parecem se unir de forma estranha e surpreendente. Vemos em seus traços leves a fragilidade de seu contorno, do que o mantém coeso. Nesse corpo as coisas parecem se misturar numa plasticidade absurda, numa flexibilidade excessiva. A



Figura 8 - Bellmer

imagem enovela-se em alguns pontos, é sinuosa. Desse corpo linhas se diferenciam do conjunto e se insinuam no espaço circundante, destacam-se reentrâncias e dobras.

Lacan chamou essa estrutura fragmentada, de *corps morcelé*, corpo anterior à frágil unificação feita pelo estágio do espelho. Dessa forma é da própria dificuldade de delimitar os contornos corporais que se trata aqui e de como nesse lugar o que nos apresenta é uma experiência de borda.

Algo do corpo, referente a esse *corps morcele*,

sustenta-se como lacunar, inapreensível, exilado do simbólico e da unidade fantasmática da imagem corporal.

Portanto podemos dizer que nossa construção corporal é tributária das bordas. Ela se faz a partir da relação do sujeito com o outro, nisso que circula entre sujeito e outro. E essas bordas são referentes às primeiras marcações que a mãe faz no corpo do bebê, transformando um corpo de sensações em corpo erógeno. Marcação que só podemos concebê-las pela via do afeto.

Ter um corpo está associado assim aos encontros e laços que construímos. “Por laço entendemos a própria expressão da pulsão, que afeta aos indivíduos a ele ligados...” (COSTA, 2001, p. 37).

Diz-se do afeto que ele é a via pela qual criamos laços, nos enlaçamos às coisas e ao outro semelhante. Por isso, o afeto tem destino no mundo, mas se ocupa prioritariamente do retorno ao próprio corpo. André Green diz que é próprio do afeto a plasticidade e o fato de esse ter como direção o interior do corpo.

Segundo Paul Laurent-Assoun, é com a ‘psicologia científica alemã’ que a noção de *Affekt* se vê promovida, mais precisamente com as proposições de Wundt: “lá onde a psicologia clássica definia a ‘afecção’ como ‘todo um movimento da sensibilidade, constituindo numa mudança de estado causada por uma causa exterior’, Wundt introduziu o ‘afeto’ como aquilo que coloca em movimento (móvel) e vem da sensibilidade”. De imediato, abre-se aqui a possibilidade de pensar afeto para além da passividade/receptividade – ‘reação do ser que sente’ –, para que se leve em conta a sua dinâmica. “Se o afeto é realmente, em certo sentido, ‘sofrido’, ele serve também para designar aquilo que, vindo da ‘sensibilidade’, põe em movimento alguma coisa da dinâmica psíquica”.

Dessa forma concordamos com Ana Costa quando ela diz:

Nosso corpo se apoia nas bordas e é isso que o torna coletivizável. Ou seja, o princípio do que seja sociável começa e termina no corpo, na medida em que sua ‘espinha dorsal’, aquilo que o erige e sustenta são os orifícios pulsionais. [...] E é no lugar desses orifícios que se situam os objetos de circulação, os objetos que unem/separam, aquilo que Lacan denominou objetos pulsionais (Ibidem, p. 38).

Essa é uma questão muito relevante, porque, como vimos, remete à forma como sustentamos nossas referências corporais.

Dessa maneira, tomando como ponto a pulsão, nosso corpo se faz existir pelas bordas: “São essas bordas corporais que insistentemente precisamos refazer, elas não estão feitas, constituídas de uma vez para sempre. O corpo, nesse sentido – o corpo todo – ele não tem apoio na forma como o percebemos, ele tem apoio nas bordas. É pelas bordas que nos sustentamos corporalmente” (Ibidem, p. 40).

Retomemos a citação de Artaud: “O corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a eternidade” (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p. 197).

Para Cassiano Sydow Quilici (2004) o que Artaud nos apresenta são imagens paradoxais do corpo e de seu interior. Também em Artaud o interior do corpo não se assemelha ao interior anatômico, aquele que ao ser aberto nos apresenta órgãos e vísceras. O que é importante frisar aqui é que esse interior não é passível de ser aberto, dissecado, tornado objetivo sob o risco de deixar de ser interior. “É um interior que permanece, de certa forma, vedado ao órgão da visão”, diz Quilici. (2004: 197).

Continuemos com Gil:

Esta zona fronteira tem realmente uma interface paradoxal: por um lado limita-se por fora graças à pele; por outro, prolonga o espaço da pele para dentro, conferindo à pele um espaço que a continua, transformando-a: não é já superfície, mas volume ou, mais exatamente atmosfera. [...] Numa palavra, esse espaço atmosférico de limiar é elástico, e delimita-se a ele próprio através de superfícies e *écrans* sucessivos: outras peles (“peles psíquicas” lhes chamou Didier Anzieu, psicanalista que promoveu o conceito de “eu-pele, *moi-peau*”) que definem outros dentro e outros fora (GIL, 1997: 155).

O mapa da epiderme exprime certamente mais que o toque, uma vez que o tocar a pele, faz ver um outro espaço, um espaço de eco, aquele que se faz nas bordas entre eu e outro, como se a pele, ao se tornar superfície de encontro, abrisse caminhos, ressonâncias e reentrâncias naquilo que antes julgávamos plano. Transforma-se em abertura e transporte. Transforma-se em zona de passagem, faz borda: separação e confusão entre interno/externo.

Se o interior e o exterior estão em continuidade, constituindo uma zona de limiar em que um desdobra-se em outro, neste passeio pela epiderme, pela superfície, não estaríamos distanciando, mas nos aproximando da profundidade.

Vemos aqui que uma torção se faz, a pele torna-se então uma zona que faz trabalhar

a profundidade na superfície. A pele deixa de ser um limite e se converte em meio invisível de moldar as formas e principalmente se revela como superfície/profundidade drapeada e vazada que fecha/abre um corpo.

Dessa forma, esse “fundo do corpo” é profundidade sem medida, situa-se no seguimento desse espaço de limiar, sempre desfolhável e plástico. Os corpos são pois invólucros que, no entanto, nada envolvem de visível, diz José Gil (1997). O que constitui o espaço do corpo são espaços encaixados em abismo..

Experimentar o corpo como uma caixa de fundo falso. Para Quilici esta experiência é determinada por uma escuta do corpo que nos “abriria para este espaço vertiginoso, este “dentro” sentido como um abismo”. Posto que “desse espaço interior vazio emerge um movimento infinito de revelação” O que faria do espaço interno do corpo ao mesmo tempo “abismo 'sem fundo' e fonte. [...] Um vazio-fonte” (QUILICI, 2004: 198). Quilici (2004) salienta ainda que dentro dessa perspectiva aberta por Artaud torna-se impossível pensar tanto o corpo quanto o indivíduo como apartado do mundo, fechado sobre si tal qual uma mônada. O corpo e o indivíduo apresentam-se vazados, atravessado pelo infinito de fora.

Diário de bordo



Penso então nessa mulher-caixa de fundo falso, penso que esse fundo sem fundo tem algo a ver com a esquizofrenia do sujeito, com o momento em que algo do corpo cai. Tem a ver com ser lançado num fora tão dentro que a errância parece ser a única forma de caminhar possível. Entretanto sua sensação era a de existir na superfície, de existir... Como se toda a superfície da pele se revertisse em algo denso, grave... Vazava em espessura muda, adensava-se tanto que podia jurar que estava a semear flores com o corpo. A cada movimento de seu corpo, furava o ar pesado que era ele mesmo e a cada vez que furava o espaço adentrava mais e mais no corpo. Uma atmosfera estava se fazendo no entorno interno de seu dançar, a ponto de parecer que era essa atmosfera, esse

fora/dentro, que conduzia seu corpo. Ela era seu interior desdobrado que, fazendo vazar furo em letra, em dança, em poesia de espaço acabava por construir seu corpo de novo, tecia-se destecendo, tessitura do fora, como uma desmemoriada dança pega em delírio. É que esse espessamento criava uma espécie de surdez que tudo ouve, pois o que era para ser ouvido era excessivo demais tomando o corpo numa espécie de ressonância inaudita, prenante... Seu corpo latejava, ressoava um eco entranhado... Estava impregnada de algo antigo, concreto e fugidio. Sustentava-se por um fio. Este fio de sustentação era condição para dançar sem se perder de vez, sem se embrenhar na loucura... Fio da navalha, ponto de perda, de queda e também ponto de contato, de encontro... Era atingida num lugar certo, mas que nada tinha a ver com a certeza. Os olhos, os ouvidos, a boca... o invisível, o inaudito, o inominável... Seu corpo fazendo borda com o mundo... Corpo-precipício, corpo matéria-bruta... Lembrou de certa vez ler um escrito de Pina Bausch em que ela dizia...

Há de se encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos e estados de ânimo que fala pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bem preciso. Nossos sentimento, todos eles, são muito precisos. Mas é um processo muito difícil torná-los visíveis. Sempre tenho a sensação que é algo com que se deve lidar com muito cuidado. Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais. Mas, mesmo assim, é um saber bem preciso o que todos temos, e a dança, a música, etc...

CAPÍTULO IV
O CORPO-VIDA E A MEMÓRIA

Existe esse Aleph no fundo de uma pedra? Eu o vi quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa ao esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz.

Jorge Luís Borges

4.1 – UM BREVE RECORTE DO TEATRO E SUA RELAÇÃO COM A VIDA NO PENSAMENTO DE GROTOWSKI

É a dinâmica que se estabelece entre ator/espectador, teatro/ritual, arte/vida que Grotowski se debruçará de diferentes formas durante todo seu percurso. Interessa-nos sobremaneira a articulação arte/vida ou mais especificamente representação teatral/vida. Vimos como nessa engrenagem algo próximo à morte se articula, se pensarmos que essas práticas tangenciam algo do pulsional e do real tal como o postula Lacan.

As práticas e reflexões vinculadas, ao longo do percurso do artista, a esse binômio teatro/vida que no final de seu percurso se tornou estrutura/espontaneidade são múltiplas e ganharam roupagens variadas. Segundo Lima (2012, p. 400), Grotowski se referiu a termos como artifício, forma, partitura, estrutura, signos, no que tange ao primeiro e à espontaneidade, fluxo de vida, vida, sintomas, impulsos e organicidade para o segundo.

Importante salientar, tendo como base sua pesquisa, a tensão existente entre esses dois polos, nunca pensados como complementaridade que excluiria deste sua vertente paradoxal.

Num primeiro momento Grotowski tangenciará essa polaridade sob a vertente do “elogio à artificialidade” (LIMA, 2012, p. 401). O diretor se apoiará para tanto na dimensão ritual do teatro como aquilo que lhe confere algo de específico. Tecendo um paralelo entre teatro e ritual, o artista se interessou em pensar o teatro como um ato coletivo, uma espécie de jogo ritual tomado com um sistema de signos definido a priori e marcados por uma convenção. Havia, para o artista, “uma diferença entre a chamada lógica da forma, justificada pelas leis da teatralidade e baseada na construção de signos, na convenção, e a lógica da vida corrente que, não sendo estruturada, não seria, portanto, artística” (Ibidem, p. 402).

Uma das proposições grotowskianas era a da reconstrução, no teatro, do jogo ritual restituindo o teatro ao seu princípio vital⁶². Cito Grotowski:

62 “A reconstrução no teatro do jogo “ritual” a partir de elementos residuais, ou seja, a restituição ao teatro de seu princípio vital, seria um dos objetivos da nossa prática” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 41).

Na antiguidade, na Grécia, formas teatrais semelhantes, que funcionavam evidentemente ainda na fronteira do culto dos deuses, eram chamadas mistérios (da palavra “misterium” – “segredo”). Só que nos mistérios da Grécia antiga (assim como nos posteriores, da Idade Média) o “segredo” estava de algum modo “no exterior” dos participantes, por exemplo, na divindade, nos espíritos bons e maus, etc... O segredo no mistério moderno seria, ao contrário, algo de inseparável dos próprios participantes (pelo fato de que não procuramos nada fora deles, fora do homem). O que constitui o “segredo” coletivo dos participantes do jogo teatral, portanto o seu destino e estrutura da sua vida, aparece aqui como objeto evidente, fundamental do mistério (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 42).

Dessa forma os conflitos vividos com os deuses – ou o enigma que esses deuses portavam –, enigma esse que se apresentava como exterior ao homem, o artista os devolve ao homem. Convém ressaltar que nessa proposta particular e universal se articulam de forma singular no fazer do artista. Como diz Bataille “esse mundo é dado ao homem como um enigma a resolver” (1992, p. 7). E eu completaria que ao homem, sua própria existência é dada como um enigma a resolver. Dessa maneira urge para o teatro moderno trazer o homem e suas questões mais existenciais para o interior da cena dirigindo suas perguntas não mais aos deuses, mas ao próprio homem.

Importante salientar que num segundo momento a artificialidade “começou a ser trabalhada através de signos vocais e corporais do ator fixados precisamente em uma partitura” (LIMA, 2012, p. 402). Sistemas de signos que serviriam como encantamentos. Interessa-nos pensar aqui o encantamento em sua vertente simbólica e mágica, ou seja, que coloca o signo em movimento, tirando-o de seu lugar comum para o lugar de invocação. Interessa-nos aqui debruçar nossa atenção para a ressonância significante. O signo invocará não necessariamente o que ele significa, mas sim uma outra coisa, provavelmente latente. Como os objetos mágicos e os sonhos. Grotowski propõe a imagem do ator-xamã, construtor de signos com poder de invocação, de despertar diferentes associações, impactando o psiquismo do espectador.

Assim, ao pensar essa relação do teatro com o ritual, Grotowski defende que o espetáculo teatral deveria ser uma espécie de cerimonial com uma estrutura artificial fixada. Ele faz então uma comparação entre a ação de um xamã no ritual, mais precisamente a forma como ele usa signos para evocações e o trabalho dos signos do teatro. Tal articulação parece servir à defesa de um teatro que não tenta passar a ilusão da realidade, mas que

assuma em sua tessitura a artificialidade como matéria-prima, tal como o xamã utilizaria uma sequência fixada de encantos como base para seu ritual. Cito:

O xamã, que no dia anterior à caça lança um encanto sobre o urso, para que este se deixe matar e comer impunemente, serve-se de uma sequência fixada de encantos (signos de movimentos, palavras e entonações). O ritual é um cerimonial com princípios fixados; no jogo ritual vige um sistema de signos abreviado, definido *a priori* – e, portanto, convencional (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 42).

Pensemos então no xamã: é por meio de encantações (feitas de movimentos, palavras e entonações) que ele invoca as forças da natureza. Poderíamos pensar que, nessa operação de intermediário entre essas forças e os homens, o xamã se coloca numa posição de excluído/incluído, tanto em relação à cultura quanto em relação à natureza. Digo incluído/excluído porque o xamã parece transitar entre estes dois extremos: ser natural/ser cultural, natureza/cultura. Ao usar encantamentos o xamã o faz através de símbolos, é capaz de influir nas forças da natureza e, portanto, de olhá-la de fora, está inserido no universo da cultura. Entretanto esses encantamentos são capazes de evocar forças desconhecidas, carregam algo de um tempo perdido do homem (o homem natural) e permite que esse xamã se misture à natureza, invocando-a.

Entretanto, salienta Grotowski:

O ritual religioso desempenha uma função mágica. Os encantos do xamã e o gesto sagrado do sacerdote têm o escopo de obter um contato socorredor com a divindade (com os demônios, com o espírito dos antepassados). A função do teatro como jogo “ritual” é evidentemente diferente. O ritual da religião é uma espécie de magia, o “ritual” do teatro, uma espécie de jogo (Ibidem, p. 43).

Tal jogo seria regido por um “sistema de signos” que tem como princípio o abandono de ações reais, imitativas e literais (próprias do teatro realista em voga) em defesa de uma estrutura simbólica que seria capaz de invocar forças e evocar sentidos variados, ou seja, o importante, nessa estrutura simbólica, não é o sentido do que ela designa, mas sim os efeitos que provoca no espectador.

Dentro dessa perspectiva, essa cena diz também daquele espectador, na medida em que toca e invoca o enigmático que o constitui. Através do jogo ritual, o espectador construiria com o espetáculo uma relação de co-participação:

O espectador, também no teatro “normal”, inclusive no burguesmente desteatralizado, influi em parte sobre o desenvolver-se do ato criativo: digamos, se os espectadores começam a aplaudir no decorrer da ação cênica, os atores devem esperar para dizer a fala seguinte, mudar, portanto o ritmo, a velocidade e, conseqüentemente, a estrutura do espetáculo. Em uma construção análoga, durante um filme, a fita não para, lá tudo já está pronto antes, indiferente à reação dos espectadores, que não são participantes, mas só e exclusivamente, observadores, espectadores (Ibidem, p. 41).

Pensemos um pouco nessa diferenciação que propõe Grotowski ao pensar a situação do espectador no teatro e no cinema. O que diferenciaria o teatro do cinema é o recorte prévio que o cinema oferece para o espectador e a impossibilidade desse espectador intervir de forma direta no filme, no seu vir a ser. No cinema, uma ideia prévia recorta o olhar do espectador direcionando-o. Até então nenhuma diferença com o teatro. Poderíamos argumentar que a cena teatral também faz moldura para o olhar. Entretanto, é inegável que, no cinema, é com o olhar do outro que o diretor joga. O que Grotowski salienta é que no cinema, o espectador, uma vez imerso nesse recorte proposto pelo diretor, é capturado por esse, não tendo qualquer capacidade de interferência concreta no decorrer disso que se põe como objeto do olhar. Pois o meio em que aquilo foi impresso é definitivo, não passível de mudança. Donde vem a questão: No teatro esse meio seria mais flexível? E ainda: que flexibilidade seria esta?

Na visão de Grotowski, isso que conferiria à cena teatral uma dinâmica diferenciada é marcada pela presença do ator. Donde poderíamos concluir que para Grotowski é com a presença, e não com o olhar do espectador, que o diretor joga. “Portanto um teatro assim pensado não é tanto espetáculo, isto é, algo que se olha, mas algo de que se participa” (FLAZSEN *apud* GROTOWSKI, 2007 [1962], p.61).

Tal como uma brincadeira de criança, o teatro brincaria com a própria convenção sobre a qual ele se sustenta. Entretanto qualquer um sabe que a brincadeira é uma coisa séria para uma criança, é, ao mesmo tempo, algo que ela constrói no instante da experiência e que a ajuda a intermediar suas relações com o mundo, encantando-o. Tomemos Grotowski:

Brincamos, isso significa que buscamos a heterogeneidade, o que é inesperado, do avesso, que é o “diabo a quatro”. A forma pulsa, refrata-se, tem lugar uma ruptura das convenções correntes, nascem aproximações e semelhanças inesperadas. [...] A dialética da forma e, conseqüentemente, a dialética do processo psíquico, das convicções, dos modos de perceber (GROTOWSKI, 2007 [1960], p. 44).

Dessa forma, através da artificialidade o ator não imita a realidade, mas invoca algo dessa realidade. O foco aqui não é no signo *ipsis literis*, mas seus efeitos, aquilo que o signo traz em seu rastro. Para o autor, é a artificialidade que confere à teatralidade o *status* de arte por meio da composição e da síntese. Dessa forma faz-se necessário “retornar às banalidades”, ao que foi esquecido pelo teatro: que o termo arte é próximo, afim do termo artificialidade. Diz Grotowski: “Artístico é aquilo que é construído, portanto artificial (composição é igual à construção)” (GROTOWSKI, 2007 [1960], p.43).

E aqui vemos uma primeira proposta de articulação entre teatro e vida marcada por uma oposição entre forma e fluxo vital. Ele opõe a lógica da forma (própria à linguagem teatral) à “lógica corrente da vida” e afirma:

O teatro burguês identifica a lógica da forma com a lógica corrente da vida e desta maneira falseia ambas. Em cena, o ator está sentado, come, caminha, cospe, fuma, tosse, tamborila com os dedos na mesa, agita a perna, faz perguntas, responde, medita. E se estas atividades são justificadas, em linhas gerais, por alguma circunstância da vida (“a lógica da vida”), considera-se habilmente que tudo já está em perfeita ordem (Ibidem, p.44-45).

Tal como sinaliza Tatiana Motta Lima, Grotowski fez, em inúmeros textos, críticas a esse período de sua investigação, voltadas principalmente para o arsenal de habilidades construídas pelo ator, o que acabava produzindo um “corpo domesticado”, disciplinado, partiturado, “não liberado para as possibilidades do próprio processo criativo” (2012, p. 402).

Pouco a pouco esse percurso vai se transformando, principalmente quando o artista começa a se debruçar mais sobre o ator e seus processos. Dessa maneira, Grotowski adotará uma perspectiva crítica em relação a seu posicionamento buscando cada vez mais a noção de encarnação. Ainda segundo Tatiana Motta, nesse período vê-se uma relação forte, nos textos de Grotowski, entre o mito e a encarnação: “O cadinho para destilar ou plasmar o mito não era apenas o texto escolhido, o roteiro e a encenação – que continuavam tendo, de qualquer maneira, um papel importante –, mas era, primordialmente, o próprio organismo do ator” (LIMA, 2012 p. 321-322).

A partir de 1962 o artista começa a dar atenção para o “empenho interior”, para “as associações íntimas do ator” como norteadores importantes do processo criativo (LIMA, 2012). Insere-se aqui, paulatinamente a perspectiva do trabalho sobre si, fazendo com que o processo pessoal do ator e o aspecto formal da encenação apareçam como novo binômio, o

que acaba por colocar a relação arte/vida em uma nova perspectiva.

O ator grotowskiano, segundo Flaszen, “choca-se na sua palpabilidade espiritual com um certo modelo humano elementar, com o modelo de um personagem e de uma situação, destilados do drama, é como se literalmente se encarnasse no mito” (FLAZSEN, 2007 [1965a], p. 89). Não se busca um personagem para então representá-lo, trata-se de descobrir, a partir do encontro do ator com a personagem – tida aqui como modelo humano elementar – sua própria verdade, o que é pessoal, íntimo, subjetivamente deformado, desvelando suas próprias fontes, uma após a outra, como se desnudasse um tecido vivo.

Flaszen, em seu texto *Depois da vanguarda* delinea o campo de pesquisa do teatro laboratório defendendo que esse é “uma disciplina que possui princípios próprios, uma matéria-prima específica, conteúdos e fins próprios tais que nenhum outro campo da atividade humana pode substituí-lo” (FLAZSEN, 2007 [1967], p. 113).

Desse modo a matéria-prima do teatro seria a vida, mas não qualquer vida, não essa que se torna hábito, mas aquela que escapa à tessitura deste. Faz-se necessário, nesse cotidiano de coisas já habitadas, encontrar o inabitado. Aquilo que o hábito vela torna-se necessário desvelar. O teatro nos levaria, portanto, às portas do desconhecido. O que rege o percurso de Flaszen nesse texto é a tentativa de precisar o que restaria ao teatro da modernidade, tendo como ponto de partida, para a construção de sua análise, as mudanças operadas no teatro pelo movimento vanguardista. Ele salienta que, se por um lado haviam levado a decomposição da língua ao seu limite extremo (sendo Beckett aquele que levou isso a consequências extremas ao problematizar a relação da linguagem com o silêncio e o esvaziamento do sujeito como aquele capaz de se dizer ou se reconhecer no tecido da língua), por outro lado, os atores não caminharam frente a esse novo teatro. As vanguardas não se ocuparam da arte do ator. Esse, na visão de Flaszen, permaneceu apegado aos seus velhos clichês e a uma atuação fria e mecânica.

Para o autor, depois da dissolução da tradição e dos ritos, o lugar do teatro no espaço social da modernidade permaneceu indefinido. Flaszen se pergunta:

O que é o teatro? Um templo? Um estádio? Uma ágora? Uma feira? Uma tribuna? Um cerimonial de corte? Um rito carnavalesco? Para dizer a verdade hoje pode ser tudo isso em virtude da estilização, desse expediente habitual do empenho parcial. Mas se for levado totalmente a sério? Além da diversão estética e do passatempo? O teatro permanecerá o hobby de maníacos solitários. Portanto, perceber a situação de maníaco solitário pode suscitar o *pathos* da autenticidade (Ibidem, p. 115).

Pathos: Tudo aquilo (contigência) que afeta o corpo ou a alma.

Na visão do autor, a língua, por causa de sua mecanicidade, não seria capaz de transmitir a verdade. Faz-se necessário então que o teatro (levando-se em conta que a palavra e o texto já haviam sido levados às fronteiras de sua capacidade com o movimento vanguardista) fosse além da literatura. “Ele começa lá onde acaba a palavra”, salienta Flaszen (Ibidem, p. 115). A linguagem teatral é reivindicada no seu lugar de “linguagem própria, construída por uma matéria-prima própria”. Continuemos com Flaszen: “Essa mesma coerência de pensamento que vê a possibilidade do teatro na condição de eremita, requer que se vá não só além da palavra discursiva, mas também que se rejeite tudo aquilo que o fenômeno teatral possa prescindir” (Ibidem, p. 115). E a única coisa que o teatro não poderia prescindir sobremaneira é do ator e da ligação viva que ele tece com o público e com os outros atores. O que aqui se insinua é o fato de que existe algo, nessa relação inter-humana, que não sendo totalmente mediado pela linguagem, estabeleceria uma ligação viva. Atores e espectadores em contato direto, baseado na contiguidade física, no corpo a corpo que supõe o acordo recíproco de transformação. Retomemos a significação de *pathos*: tudo aquilo (contingência) que afeta o corpo e a alma. Dessa forma Flaszen salienta que “o verdadeiro objetivo do teatro, a sua específica partitura, inacessível aos outros ramos das artes, é – como diz Grotowski – a partitura dos impulsos e das reações humanas. O processo manifestado através das reações corpóreas do organismo vivo. Eis a essência da teatralidade” (Ibidem, p. 116).

Para esse processo Grotowski elege a via negativa para o trabalho do ator, tal via buscava não o acúmulo de habilidades, mas a eliminação dos bloqueios que impediam a livre circulação dos impulsos vitais no corpo do ator. Entretanto Grotowski nos atenta para o fato de que esse processo de desnudamento não é voluntário, no sentido que não se espera um controle do ator em relação a esse processo. “O estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se quer fazê-lo, mas antes renuncia-se a não fazê-lo” (GORTOWSKI, 2007 [1965b] p. 106).

O nosso método não é um método dedutivo para colecionar técnicas. Aqui tudo se concentra na “maturação” do ator que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar a própria intimidade [...]. O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica do transe e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo numa espécie de transiluminação (GROTOWSKI, 2007 [1965b], p. 106).

Dessa forma o ator se tornaria assim um canal para a descoberta de seus impulsos mais primários, de um invisível que move, que atua. De forma que, diante daquilo que se silencia em nós e do qual não queremos nada saber resta renunciar ao fazer, ao saber fazer com seu corpo. O corpo torna-se assim espaço de uma escuta ativa, escuta que busca através do despojamento das defesas, um estado de disponibilidade ativa no qual torna-se possível lidar com o recalque e com aquilo que no corpo se silencia.

O que considero importante de se levar em conta é como a via negativa acaba por alargar e por em xeque, seja em busca da especificidade da arte teatral, seja pela busca da intimidade do ator, a própria ideia de representação e de corpo no universo teatral.

Na visão grotowskiana é no embate com seu corpo, com seus impulsos e silêncios que o ator constrói. Podemos pensar que o ator assim como o escritor constrói no vazio. Ao tomar essas questões pela via negativa Grotowski exercita uma escuta que se debruça também sobre o vazio, o informe e o esquecimento.

Em Grotowski essa realidade corporal nos traz um conhecimento concreto, mas que “não pode ser idêntico ao conhecimento do cientista” (GROTOWSKI, 2007 [1972], p. 202), posto que age “na interpenetração de consciente e inconsciente” (Ibidem, p. 202). Diante dessa realidade devemos buscar uma atitude de confronto e desvelamento com relação ao corpo e seus impulsos vitais. Assim, o espaço do corpo torna-se espaço de contato entre a estrutura e os impulsos vivos. Entre aquilo que já se encontra fixado numa memória e aquilo que invade como um “além da memória” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 173). Somos convidados ao desconhecido, numa atitude de desvelamento, em busca do que é mais íntimo. Desvelamento que não deixa de ser visto, nesse sentido, como uma aproximação íntima demais.

Portanto, é na dimensão do “exterior” e, sobretudo do desvanecimento do sujeito, que essa poética negativa se sustenta. No processo de busca de revelação da intimidade, acaba-se por demarcar um ponto exterior a essa, um ponto de perda em que ambos, o teatro e o corpo do ator que o sustenta se veem tragados para uma dimensão de borda. Tangencia a vida e com ela o Real.

Tatiana Motta Lima (2012) tece uma importante reflexão acerca do corpo-vida em Grotowski e sua relação com a memória e temporalidade. Em sua reflexão a respeito desse universo, questões como a crítica a uma metodologia no que tange ao trabalho do ator sobre

si, assim como a problematização dessa relação teatro-vida, estrutura-espontaneidade, são detectadas no percurso do artista.

O ponto que me interessa abordar agora diz respeito à crítica contundente de Grotowski a um tipo de apropriação alienada de seus trabalhos. Apropriação essa que acaba por sustentar um lugar dogmatizante, lugar de certezas esvaziadas e estéreis, haja vista que destituídas de qualquer trabalho, tendo em vista que, nessa relação especular, na qual o sujeito busca fazer-se objeto, alienando-se ao discurso do mestre de plantão (às vezes sobre protestos daquele que é colocado no lugar de Mestre) podemos muito bem dizer que, nessa engrenagem, o sujeito não se põe em trabalho. Poderíamos dizer, juntamente com Grotowski que “em tudo aquilo que fazem não há confissão alguma” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 104).

Segundo Lima (2012) havia em Grotowski um mal-estar frente à leitura, aplicação e apropriação de ideias e exercícios apresentados em seus textos. O artista problematiza a ideia corrente de treinamento como base para se adquirir certo controle sobre o corpo. O problema residiria em duas pontas: a primeira na apropriação de modelos sem se questionar sobre o que os sustenta, mantendo-os numa espécie de pedestal e acreditando que ali, no Outro, reside a resposta sobre seu fazer; a segunda referente à ideia de que é pela via de um corpo bem preparado que o ator seria capaz de se colocar em contato com o corpo-vida ou conduzi-lo a o que Grotowski passou a chamar ato total. Diz Grotowski:

Frequentemente [...], me ocorre encontrar grupos que começam pelos exercícios tomados emprestados do meu livro. [...] Crê-se que um certo tipo de training preparatório, se submete-se a ele por um período de tempo convenientemente longo, seja capaz de conduzir o homem ao ato. Mas o que recebe aquele que se exercita durante essa espera é apenas uma peculiar ilusão (*apud* LIMA, 2012, p. 260).

Para o artista não adiantava buscar essas chaves miraculosas, na esperança que elas nos dispensariam de termos que nos haver com nós mesmos (Ibidem, p. 222). É o momento em que, sedados pelo gozo de pertencer a um modelo, de podermos nos significar e ganhar uma consistência de ser, negamos o ponto de angústia que nos liga a nosso corpo e desejo, posto que esse ponto remete a uma queda, uma renúncia, uma perda. Uma perda de corpo que acarreta com ela uma renúncia ao gozo que obtemos quando nos alienarmos e nos enovelarmos nessas diferentes malhas discursivas e imaginárias.

De modo que poderíamos nos perguntar se a insistência em manter o Outro consistente não serve para mantermos a nossa consistência, mesmo que imaginária. O artista

já denuncia nesse processo que essa situação de alienação é mantida para que o sujeito-ator não tenha que lidar com a singularidade de sua experiência, de seu não-saber.

Lima afirma que o artista se posicionará contrariamente à formação concedida aos atores denunciando o foco desta em “ensinar o ator a observar, controlar e manipular os seus chamados instrumentos vocal e corporal – dissociando o ator de seu corpo/voz – com vistas à produção da expressão requerida” (LIMA, 2012, p. 254). Tais processos acabam não levando em conta os processos singulares de cada ator, seus fluxos, associações, temporalidades. O que se nega nessa postura objetivante do corpo é exatamente seu ponto de queda, aquilo que escapa a essa imagem dada pelo Outro: seus movimentos afetivos, assim como os trilhamentos e impulsos particulares que o habitam.

Grotowski criticava, portanto, esse tipo de profissionalismo alienado e seu interesse voraz por técnicas e exercícios tendo em vista que dentro desse horizonte tudo tende a se transformar em truques. Para o artista “o ato precisava ser humano e não profissional” (GROTOWSKI apud LIMA, 2012, p. 255).

Outra crítica feita por Grotowski, apontada por Lima, e que se articula com as questões colocadas até então, diz respeito à ideia de aperfeiçoamento. Essa ideia desprezava o aqui e agora da experiência sem o qual nenhum ato seria possível. Isso se deve ao fato de que a ideia de aperfeiçoamento pertence a um tempo cronológico e linear, negando nesse o presente que mascararia, por sua vez, o desejo de evitar o ato (LIMA, 2012). Para a autora, no tempo Kairós de Grotowski há uma busca “d’Isso” que se faz no presente da experiência: “é no aqui e agora que estão localizadas as memórias”.

Arrisco a dizer que o que se nega nessa temporalidade cronológica é a escansão própria da temporalidade do sujeito do inconsciente, seu caráter pulsativo, evanescente, de abertura e fechamento. Lacan ao referir-se, em seu *Seminário II* à primeira característica do inconsciente afirma que este se manifesta para nós como algo que fica na espera (*dans l'attente*), na região (*dans l'airé*), eu diria, do *não nascido* (LACAN 1998 [1964a], p.29). Nem irreal nem não real, nem ser nem não ser, esse não nascido, completa Lacan, é da ordem do “não-realizado”. Desse modo, devemos aqui nos ater à fulguração instantânea em que ele se nos apresenta, como algo que nos visita ao mesmo tempo em que se retira. Esse tempo é singular e depende de um estar em trabalho que não tem necessariamente a ver com a ideia de questões que vão se desenvolvendo e se aperfeiçoando dentro de uma cronologia ascendente. Esse tempo opera por saltos, nele algo se deixa pegar para logo em seguida nos

jogar no mais absoluto marasmo, de modo que os momentos tédio em que nada aparentemente acontece, assim como a angústia que em geral deles advém, podem fazer parte do estar em trabalho na medida em que algo se passa e nos coloca em ponto de padecer d'isso que age à revelia da minha vontade.

4.2 – A TECELAGEM DA MEMÓRIA

O homem é feito de tempo.

Jorge Luís Borges

Como início dessa reflexão sobre a tecelagem da memória e sua relação com o corpo, me remeto a uma experiência que tive num workshop com Vassiliev, grande diretor de teatro com formação na escola stanislavskiana e que no seu percurso artístico desenvolveu uma abordagem específica no tocante ao trabalho do ator. Desta experiência pretendo tecer algumas correlações bem pontuais que nos ajudarão a pensar o trabalho do ator e sua relação com a memória.

Nesse workshop⁶³, Vassiliev tentava nos fazer entender de forma muito sutil e detalhada o que era uma ação: “Vocês querem usar a memória, isto não pode. Pela memória não existe ação. Pela memória só se pode imitar”. Diferenciar duas memórias era aparentemente o objetivo: uma memória que viria do intelecto (em contato com esta, estaríamos fadados a imitar o lembrado) e outra que viria da psique (a necessária para existir ação). Esta não se mostra passível de ser acessada pelo intelecto, mas deve emergir das zonas de silêncio, do trabalho da psique quando o ator se coloca na posição de “ler o texto com os pés, com o corpo, com seus sentimentos”. Nessa memória encontraríamos o germe da ação. Vassiliev nos alertava para a diferença entre fazer e agir: “A ação germina no silêncio”. Você deveria imergir nas zonas de silêncio para que algo real, referente à ação pudesse ser gestado. Dessa forma, trabalhar pela via da memória estaria mais próximo do

⁶³ Aqui procuro reproduzir algumas orientações e observações do diretor sem, contudo, ser literal, haja vista que as questões aqui pontuadas são resultado de minhas anotações pessoais da oficina e estão presentes interpretações pessoais do que foi ouvido e discutido no workshop.

esquecimento do que do resgate memorialístico que alimentaria a ação pela via do intelecto.

Interessante essa construção que, pouco a pouco, parece aproximar, mesmo que de forma indireta, esses dois lugares: o da memória e o do silêncio. Nesse lugar de investigação, territórios independentes se confundem a ponto de não sabermos se a memória é o lembrado ou o que se silencia em nós.

Estas palavras e as imagens que dela advieram me colocaram numa suspensão de sentido e, por um breve momento, deixei que elas derivassem, criassem ressonâncias com o até então ouvido, lido e vivido.

Pensemos estão nessa memória que não é coincidente com o lembrado. Talvez ela esteja mais próxima daquilo que, não lembrado, se lembra em nós. Essa memória se revela no momento que colocamos nosso corpo em trabalho. Sabemos que, por esse viés, faz-se necessário um trabalho de criação específico – e esse trabalho é, a meu ver, o de construção de uma cartografia afetiva – cartografia que caminha junto com a geografia pulsional singular de cada sujeito.

Ouvir com o ouvido da pele, dos ossos, das articulações.⁶⁴ Abrir os ouvidos para o invisível que age, ou melhor, para o que age a revelia de nossa vontade e que nos escapa a cada momento que dele tentamos nos apropriar. Como já dissemos: Seria como surfar uma onda: se tento controlar a onda inevitavelmente vou cair, pois não há como controlar essa força da natureza, se simplesmente me abandono a ela, também o mar me engole. Trata-se de encontrar, portanto, uma qualidade de escuta em que o ponto de atenção não está nem na onda nem nos pés que se equilibram, mas sim nesse espaço invisível que os separa e os une. Algo se estabelece entre o surfista e a onda. Dentro dessa perspectiva o corpo faz borda com a onda. Dessa forma, ao trabalharmos isso que age não se trata nem de controle nem de abandono, trata-se, igualmente, de investir numa qualidade diferenciada de escuta. Colocar-se em trabalho, ocupar-se do trabalho da memória, é ocupar-se também dessas zonas de indiscernibilidade. Corpo e psique, sujeito e corpo: princípios independentes que se confundem ao ponto de não sabermos mais o que é dentro e fora.

Importante frisar que ampliar a escuta para “isso que age” não é submergir no caos. É preciso diferenciar: trabalhar o Inconsciente a partir de seus efeitos ou trabalhar o corpo

⁶⁴ Cf. Carla Lima: “Não existe um terceiro olho? Pois inventei para mim um terceiro ouvido e com ele ouço o escuro. Ouço com o ouvido da pele, dos ossos, das articulações”. In: “A falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater”. Dissertação de mestrado, UFMG, 2008, p. 16.

pulsional não é o mesmo que ficar inconsciente, no sentido de se manter cego para aquilo que nos interpela à nossa revelia jogando-se no redemoinho de sensações de forma quase narcotizada, o que impediria exatamente a escuta dos ruídos, daquilo que no corpo nos chama. O movimento aqui é o de estar atento, fazendo borda com isso que ressoa. O objetivo é sustentar um lugar de borda: nem o conforto do nomeado, nem o perder-se numa dimensão excitada onde nada se diferencia. Trata-se então de investir numa escuta que possa suportar o paradoxo, sustentado nessa zona de opacidade corporal. Assim, para haver ação, é preciso ampliar a escuta para essas bordas que se fazem entre o que eu vivo e aquilo que vive em mim. Entre memória e corpo.

Nesse encontro com a memória, o corpo trabalha ativamente sobre o sujeito, sobre psique e desejo, esboçando formas, contornos, ações variadas. Esboços que exercitam e clareiam o traço e o caminho na medida mesma em que o corpo o faz e o refaz.

Dar ao corpo uma oportunidade de fazer caminho é dar ao sujeito a tarefa de mapear uma memória, os laços de afeto que seu corpo, para se constituir, teceu com o Outro. O trabalho sobre o afeto é o trabalho sobre a potência do corpo, na medida em que esse corpo é enodamento.

Trabalhar a memória quando essa se faz ação tem a ver aqui com trabalhar essa escuta ativa, que não busca recobrir o todo da experiência vivida, mas que se confunde com um mapear que insere em seu movimento uma dimensão de perda. E o mapeamento aqui se faz viajando nesses restos do vivido não tendo como objetivo a apreensão desse vivido, ou seja, o objetivo não é lembrar sabendo do que se lembra. Esse mapeamento se daria num registro mais primário, dos afetos não nomeados, como a farejar restos, indícios. Ao invés de preencher os vazios trabalhar com eles, com as zonas de silêncio.

4.2.1 – O tempo perdido da memória

O homem de boa memória nunca lembra de nada, porque nunca esquece de nada. Sua memória é uniforme, uma criatura de rotina, simultaneamente condição e função de seu hábito impecável, um instrumento de referência e não de descoberta.

Samuel Beckett

*É preciso esquecer? É preciso se lembrar? De quê? Do
que não se sabe nomear...*

Maurice Blanchot

Penso então nessa memória que se torna sinônimo do lembrado e de seu destino: o reconhecimento das coisas e a manutenção do vivido. É essa a memória que nos organiza como sujeitos e que nos faz reconhecermo-nos no mundo e nas relações de afetos que construímos? Sabemos da memória que ela carrega relações com o tempo – o tempo que se perde, que se vai, que se reinventa. Sabemos do tempo que incita transformações. Para Beckett essa transformação é próxima de uma deformação.

Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã, nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso (BECKETT, 2003, p. 11).

“O homem é feito de tempo”, diz Borges. Arrisco-me a dizer que o homem é aquele que sofre o tempo, e ao sofrê-lo o transforma e é por ele transformado. O tempo deixa marcas – marcas dos encontros, das passagens, dos diferentes estados, mas é próprio do tempo também apagá-las, seja por desgaste ou por decantação da perda. É-nos próxima a frase “O tempo cura tudo”, até a perda de um amor. Ou seja, é próprio do movimento do tempo nos ajudar a deixar as coisas passarem e através delas, do vazio deixado, fazer nossa própria passagem. É próprio do tempo articular os vazios.

Na *Recherche* proustiana, vemos o tempo prosseguir seu jogo de marcar e apagar. Uma questão se coloca: como recuperá-lo? É nesse ponto que intervém a memória. Não a memória cotidiana, produto de nosso intelecto e que, com um simples esforço restitui os fatos passados. O autor sinaliza que essa memória depende da nossa vontade e debruçando-se sobre a obra de Proust, compara-a ao Hábito: “A obrigação fundamental do Hábito, em torno à qual descreve os arabescos fúteis e entorpecentes de seus próprios excessos, consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica às condições de seus mundos” (Ibidem, p. 27). Esta memória, como um simples arquivo, fornece apenas fatos,

datas, nomes... Entretanto, ela nada pode falar das sensações que nos habitavam outrora e que, no entanto, não habitavam nossa consciência.

Assim diz Beckett:

A memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo, ele [Proust] chama de “memória voluntária”. Esta é a memória uniforme da inteligência; é de confiança para a reprodução, perante nossa inspetoria satisfeita, daquelas impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência. [...] Apresenta-nos um passado monocromático. [...] Sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um álbum de fotografias. [...] A memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo (2003, p. 27).

Deixemos que essas ideias se aproximem e que pouco a pouco formem núcleos constelares de reflexão, a elas voltaremos mais à frente.

“Vocês querem usar a memória, isto não pode. Pela memória não existe ação. *Pela memória só se pode imitar*”. (Vassiliev)

“Esta é a memória uniforme da inteligência; *é de confiança para a reprodução*”. (Beckett)

“A memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e *monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo*”. (Beckett)

Em oposição a essa memória, em que o sujeito não pode se reconhecer a não ser como um arremedo de si mesmo, Proust nos coloca diante de outra, a memória que não se confunde com o registro do vivido ou de nossas percepções. Nesta memória o vivido não é coincidente nem com o registro nem com o percebido; nela as sensações que nos habitaram outrora estariam latentes. O contato com elas (ou o retorno delas) não depende do esforço de recordar. A essa memória Proust chamou “memória involuntária”. Não somos nós que as buscamos, elas nos buscam. Basta um cheiro, uma ação, uma sensação e ela se atualiza, no instante-já da experiência. Essa memória jaz “adormecida” em nós, à espera que o corpo a busque ou que um tempo sensível acesse o fazer.

A memória involuntária é explosiva, “uma deflagração total, imediata e deliciosa”. Restaura não somente o objeto passado, mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real (Ibidem, p. 33).

O que a memória involuntária acaba por convocar é o objeto perdido, pertencente a um tempo perdido.

O trabalho da memória é composto de um duplo gesto, do esquecimento e rememoração, de perda e recuperação do traço mnêmico⁶⁵. Essa recuperação se faz a partir de resquícios/ resíduos. Ao sujeito resta construir a partir da ruína, tal como o esquecimento a apresentou para nós.

Tendo isso como base, não seria estranha a afirmação de que a memória é feita de ausências. Ou então, que a memória se dá contornando as ausências.

Retomemos Beckett:

Mas a memória involuntária é um mágico rebelde e não se deixa importunar. Escolhe seu próprio tempo e lugar para a operação do milagre. [...] Mas a primeira – o famoso episódio da *madeleine* embebida em chá – justificaria a asserção de que seu livro é todo ele um monumento à memória involuntária e a epopéia de sua atuação. O mundo inteiro de Proust sai de uma taça de chá e não apenas Combray e sua infância. [...] uma infância que a memória involuntária, estimulada ou encantada pelo gosto há muito esquecido de uma *madeleine* embebida em chá, evoca, em todo relevo e cor de seu significado essencial, do poço raso da inescrutável banalidade de uma taça (BECKETT, 2003, p. 33-34).

Em Proust não há a resgate de um passado vivido tal como ele foi, a memória involuntária o reencontra. Proust, ao ser invadido pela lembrança de sua avó, a reconstrói na tessitura de sua vida. Diz Benjamin: “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (1994, p. 37).

E, diante do esquecimento, de nada adianta que procuremos trazer à luz o que foi perdido pelo seu trabalho, não há como resgatar o objeto perdido, apossando-nos do que foi, de forma integral. É próprio da memória o desgaste, e mais, é próprio da memória, a partir do desgaste, evocar a presença do objeto pela sua ausência. É porque há o apagamento que algo se pode vislumbrar, afinal substitui-se o acontecido por um traço que faz com que, pela via da construção, se possa inferir sobre o que ali passou e fez marca. Dessa forma o traço marca a presença de uma ausência. É a partir dessa ausência, marcada por esse objeto perdido que a memória se constrói...

Sobre essa relação da memória com o esquecimento e do trabalho de construção Walter Benjamin fala:

⁶⁵ Cf. BRANCO, 2004.

Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar o trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos reminiscência? (Ibidem, p. 37)

E ainda:

Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope mais que a cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido (Ibidem, p. 37).

Se texto é aquilo que se tece, Benjamin nos atenta para o fato de que na obra proustiana é a memória, ou melhor, o trabalho do esquecimento efetuado por esta que prescreve o modo de textura. Dessa forma a memória, ao prescrever o modo de textura nos oferece um texto urdido no vazio.

4.2.2 – O tempo sensível e a ação

A lembrança fica impressa no corpo e é somente lá que ela pode ser despertada.

Sandor Ferenczi

As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa.

Walter Benjamin

Pensemos então nessas inscrições que são feitas no corpo quando “não estávamos em casa”. Para tanto tomaremos a psicanálise e o que ela tem a nos dizer sobre o trabalho da

memória. Tal articulação nos interessa, pois permitirá tomarmos a ação teatral como um trabalho sobre a memória, principalmente na sua esfera de construção sobre o vivido e não do regate desse.

Freud, em seu texto “Uma nota sobre o bloco mágico” aproxima o nosso aparelho perceptual a um bloco mágico, espécie de prancha de resina coberta por uma folha de papel transparente e outra de celulóide. Para utilizá-lo escreve-se sobre a parte de celulóide com um estilete, que pressiona o papel sobre a prancha de cera. Ao se levantar a folha de celulóide a inscrição é apagada, mas a prancha de cera conserva os traços daquela escrita, que poderão ser vistos sobre luz apropriada. Freud nos alerta para o fato que, tal qual essa escrita, – da qual só se retém os sulcos– a memória se dá por esse duplo gesto que vive da inscrição e da rasura, do traço e da obliteração do traço.

É essa ideia que Freud desenvolverá em seu texto “Construções em análise”. Nele o autor aproxima o trabalho do psicanalista ao do arqueólogo, que constrói (ou reconstrói) o objeto a partir de restos, de ruínas, do que se perdeu. Assim, a tarefa do analista seria a de edificar uma história do sujeito a partir desses restos e lacunas, efetivando a construção do infantil ali onde a rememoração falha.

O infantil, para Pierre Fédida, remete a uma memória subtraída à rememoração – restaria num além da memória, como lembrança sem lembrança. Ele aponta o sonho – e seu poder paradigmático de transferência – como essa memória do infantil fora de uma rememoração da infância⁶⁶.

Freud, por sua vez, em seu texto “Lembranças Encobridoras” afirma:

O enigmático reside no fato de que estamos sob o jugo ou sob o efeito, durante toda a nossa vida, dessas impressões precoces. Esse efeito (*Einwirkung*) é o infantil que perdura em cada indivíduo. E o que nos deixa perplexos é que essas impressões de infância, as mais poderosas e soberanas pela vida inteira, não têm necessidade de deixar atrás de si uma imagem mnemônica (FREUD *apud* FONTES, 2002, p. 61).

A particularidade dessa memória do infantil é que esta não constitui traço mnêmico. Freud ainda nos alerta, em seu texto Moisés e o Monoteísmo que “essas experiências inaugurais produzem fortes impressões e são relativas ao corpo ou a percepções sensoriais principalmente de ordem visual ou auditiva”. Ivanise Fontes nos lembra que essas marcas,

⁶⁶ Cf. FÉDIDA *apud* FONTES, 2002, p. 61.

apesar de não deixarem atrás de si traços mnêmicos, permanecem no registro do sensível, como uma impressão – a *eindrucke* freudiana. Essa impressão “remete a um processo mnêmico que não é de início informativo e sim energético. Essas impressões podem se integrar a traços mnêmicos, ou permanecerem em seu nível específico, sem chegar à representação” (FONTES, 2004, p. 48). Permaneceriam inacessíveis à rememoração.

A hipótese da autora é a de que também o corpo é um lugar de manifestação dessa memória do infantil.

Segundo Ferenczi “quando o psiquismo fala, o organismo começa a pensar”. Em realidade o corpo já estava lá onde a história se fazia. O corpo é testemunha de todas as circunstâncias vividas pelo indivíduo. Ele não esquece e mantém a memória do acontecimento. Ferenczi afirma também que “as sensações desagradáveis continuam a vibrar em alguma parte do corpo”. (FONTES, 2010, p. 16).

Para Andre Green:

A tendência do afeto à difusão (mais que a combinação) explicaria igualmente o fato de a representação de coisa, sozinha, não poder tudo ligar daquilo que faz parte do representante psíquico. Daí os efeitos conhecidos do afeto sobre o corpo (ou do corpo sobre o afeto). [...] Enfim, o afeto nos coloca diante desta evidência de que nem tudo se pode dizer, ou seja, ainda, de que nem tudo é simbolizável pela linguagem. [...] A pulsão é um pensamento em germen e há, com certeza, um pensamento sem linguagem (GREEN apud, FONTES, 2002, p. 108).

4.2.3 – A experiência de um tempo in-corporado

Eu quis beijar minha mãe; nesse instante ouviu-se a sineta do jantar. “Não, não, deixa sua mãe em paz, vocês já se despediram bastante, essas demonstrações são ridículas. Ande, suba!” e eu tive de partir sem viático; tive que subir cada degrau “contra o coração” [...]. Essa escadaria detestada que eu sempre subia tão tristemente, exalava um cheiro de verniz que havia de certo modo absorvido e fixado aquela espécie particular de mágoa que eu sentia a cada noite e tornava-a talvez mais cruel para a minha sensibilidade, porque sob essa forma olfativa, a minha inteligência não mais podia tomar parte dela.

Marcel Proust

Júlia Kristeva, ao se debruçar sobre a obra proustiana, relaciona a *recherche* proustiana a um tempo sensível. A autora dedicará uma atenção particular ao sensorial, a

essas experiências “pré-linguageiras”.

Esse tempo sensível diz respeito a uma memória que se desdobra em sabores, odores, reverberações e sensações. Para a autora, Proust faz ressoar a memória das sensações até a palavra e vice-versa. Dentro dessa perspectiva, as sensações, tal como Proust as apresenta, seriam a carne de nossa memória.

Dessa forma, na obra de Proust, redescobrir o tempo perdido:

...não quer dizer simplesmente se reconciliar com aquilo que excitava e que recalamos. Redescobrir o tempo seria fazê-lo advir: extrair a sensação de seu apartamento escuro; arrancá-la do indizível, dar signo, sentido e objeto ao que não tinha. Reencontrar a memória seria recriá-la, criando palavras e pensamentos novos. Ao enfrentar uma sensação indizível, ao inscrevê-la na memória, Proust vence onde o autista fracassa (KRISTEVA, 1994, p. 294).

Pensemos então nessa caverna sensorial de sensações e afetos. Para Kristeva, essa caverna sensorial diz respeito à co-excitação primária entre a mãe e o bebê onde ocorre uma “troca pulsional, uma excitação corporal a um nível arcaico de relação, uma sensorialidade passional primária” (FONTES, 2002, p. 82). Trata-se aqui de uma excitabilidade irrepresentável.

Para Kristeva se a associação é metáfora e se as sensações implicam o corpo, o tempo proustiano, ao dar signo a essas sensações indizíveis, opera uma metamorfose. E aqui, um esclarecimento se faz necessário para compreendemos melhor o que a autora propõe como metamorfose. Kristeva defende, em seu livro *Sentido e contra-senso da revolta* que Freud nos propõe um diferente modelo de linguagem chamado por ela de um modelo de “significância”, que pressupõe a linguagem e seu substrato pulsional – a palavra-coisa. Trata-se aqui de uma linguagem afetada, atravessada pelo que Kristeva chamou de caverna sensorial – sensação indizível que carrega traços arcaicos da não-diferenciação da libido, de sua fusão com o continente, desse ainda não outro. Destarte, para a autora, a coisificação da palavra parece ser uma passagem obrigatória da sensação à ideia. Estabelece-se uma frágil aliança – uma língua viva.

Tendo como referência esse berço de sensações e sua ancoragem no corpo, podemos pensar nos territórios a que essa operação poética pode nos levar se a inserimos na tessitura da ação. Ao trabalhar com a memória, não se espera do ator a ilusão do resgate, mas um trabalho sobre o esquecimento. Dessa forma não se trata de lembrar, mas mapear no corpo

esse fluxo pulsional – pensamento em gérmen. O ator, na ação, atualiza, uma desmemória desse tempo sensível, urdido no vazio e na parcialidade das pulsões.

“Estou lidando com a matéria-prima”, diz Clarice Lispector. “Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (1973, p. 12).

Não há o movimento de voltar ao passado, esse corpo lembra agindo. Quando algo me visita, convocando meu corpo, não se torna mais algo passado, mas algo que o meu próprio corpo atualiza no instante presente, trata-se do agora e do que nesse agora o corpo convoca. Dentro dessa perspectiva, no teatro, o corpo age porque lembra.

Poderíamos dizer que o corpo sofre de lembrança? Dizer, inspirados pela obra proustiana, que essa memória que é corpo tem a ver com algo que visita e se materializa no instante da experiência?

Para Proust:

Às perturbações da memória estão ligadas as intermitências do coração. É sem dúvida a existência de nosso corpo, semelhante para nós a um vaso em que estaria encerrada a nossa espiritualidade, que nos induz a supor que todos os nossos bens interiores, as alegrias passadas, todas as nossas dores, estão perpetuamente em nossa possessão. [...] Em todo o caso, se ficam em nós, é a maior parte do tempo no domínio desconhecido [...]. Mas, se for recuperado o quadro de sensações em que estão conservadas, têm elas por sua vez esse mesmo poder de expulsar tudo o que lhes é incompatível, de instalar sozinho em nós o eu que as viveu (PROUST, 1981 [1921], p. 127-128).

Na obra proustiana a memória involuntária atravessa um fazer, como uma interferência não esperada, que acaba por convocar o corpo. Vêm com cheiros, tatos, paladares que parecem acessar, na sua vertente de estranhamento, algo extremamente concreto e preciso, mas também vago, difuso. Convocam e invocam o corpo em sua concretude afetiva.

À voz proustiana, busco a ressonância de outra voz: a de Grotowski e suas reflexões sobre o corpo-memória e sobre o corpo-vida.

Sobre a relação da memória e corpo Grotowski salienta que comumente tomamos a memória como algo independente do resto do corpo: “Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não *tem* memória, ele *é* memória”, diz ele. Frase aparentemente simples, mas que carrega em seu cerne uma reflexão muito pormenorizada a respeito do corpo, mais especificamente da relação do ator com seu

próprio corpo. Para Grotowski essa relação estava associada no final de seu percurso, ao encontro da organicidade. Penso então nessa ideia de memória que não se desvincula do corpo e, conseqüentemente, na organicidade como sintoma desse corpo quando este está em ação. Dentro dessa perspectiva podemos salientar que há algo muito particular nessa questão que aponta para o próprio “revirão moebiano” que ela incita. Nesse “revirão” é como se corpo e memória tornassem uma só coisa, parte de um mesmo “esquecerlembrar.” Nessa vertente poderíamos pensar que quando o corpo toca a ação ele lembra, primariamente.

4.3 – O CORPO-VIDA

“No princípio era o ato, mas – por sorte – era também a palavra”, diz Flazsen. Pensemos então na palavra. Pensemos isso em relação com outro ato – aquele próprio do teatro, em que poeticamente se escreve com o corpo. Entretanto o ator, ao fazer do corpo suporte para que a “escrita” teatral se estabeleça atesta, no movimento mesmo do ato, o próprio limite que o corpo engendra. O corpo em ato ultrapassa (e muito) o limite do conhecido e do entendimento, se tomarmos como entendimento aquilo que conseguimos organizar de nossa experiência numa rede lógica, causal e sem paradoxos. A escrita tangencia uma experiência, mas não dá conta dela em sua inteireza. Ao artista é dada a função, alimentar-se da linguagem, sempre escorregadia, a deslizar...

Sobre a relação de Grotowski com a escrita, diz Flazsen: “Grotowski amava repetir – para dizer a verdade com o passar do tempo – que as palavras e as definições não têm grande importância, que de bom grado poderia substituir uma fórmula ou uma palavra. Porque só a prática, só o ato conta. No entanto, a ideia de fixar as próprias experiências na palavra talvez não o tenha jamais abandonado” (FLAZSEN, 2007, p. 18).

Na sua tentativa de contornar a experiência, Grotowski parecia reticente com a escrita, pois ela poderia ser portadora tanto da vida da experiência como da morte da mesma. Poderíamos dizer que o trabalho sobre a memória também tangencia esses dois extremos.

O grande receio parecia ser o de que as palavras abrissem espaço para equivocidades ou o congelamento do fazer em estereotípias – o que não nos surpreende, tendo em vista ser característico da linguagem justamente a equivocidade. “Grotowski-Autor-da-Mensagem-Verbal travava batalhas maníacas de horas e horas para cada palavra” (Ibidem, p. 18). Dessa

forma: “Apesar daquilo que repetidamente declarou, Grotowski atribuía às palavras uma enorme importância. Como se de uma certa enunciação no papel impresso, e até mesmo de uma palavra ou de uma fórmula, dependesse o mais alto ser ou não ser” (Ibidem, p. 19).

Trabalhar com as palavras é uma tarefa árdua, principalmente quando essas tentam recobrir a experiência. É como se, na relação com as palavras, tivéssemos que refazer o trabalho quase artesanal da prática. Encontrar a palavra “certa” torna-se uma tarefa árdua e difícil, se é que é possível. O trabalho artesanal com as palavras pede tempo, tempo para deixar que elas brotem. Faz-se necessário que essa palavra roce a carne. É preciso fazer sua passagem pelas palavras. Entretanto essa passagem não é simples, pois é próprio das palavras portar a equivocidade. Poderíamos pensar que em sua essência toda palavra aponta para um desconhecido.

Toda palavra carrega em si o desconhecido e é algo desse desconhecido referente a uma certa relação com o saber que se transmite através das palavras. Dessa forma o que se transmite é algo dessa relação do sujeito com o saber.

Encontrar uma forma de fazer essa passagem é uma preocupação que podemos ver nos textos de Grotowski. A questão da transmissão do saber se ancora, aí, na dialética paradoxal entre o inexprimível e o exprimível, entre a palavra e o silêncio. Segundo Flaszen, tal dialética está presente em todo percurso de Grotowski.

O conceito de corpo-memória foi usado por Grotowski pela primeira vez no texto *Resposta a Stanislavski* em fevereiro de 1969. Nesse texto, ele começa fazendo uma reflexão sobre o que está em jogo nesse processo de herdar e transmitir um saber.

Vimos ao longo dos capítulos I e II que a identificação comporta um risco: o da identificação cega com as palavras e com o fazer do outro, a ponto de não sabermos mais separar o que é o nosso caminhar daquilo que o outro construiu, de não sabermos nos desembaraçar do desejo do Outro. Dentro dessa perspectiva mitificamos o outro e seguimos “desenhando sobre o pontilhado”, seguindo métodos, institucionalizando saberes. Tornamo-nos repetidores de fórmulas prontas, incapazes de dar o salto que nos separaria do Outro, inaugurando um fazer. É que o separar do Outro nos joga no vazio do traço, exige trabalho sobre si, exige criação. Dessa forma, diz Grotowski, nesse processo de herdar se faz necessário seguir sua própria natureza, se colocar questões. A relação com o conhecimento abriria espaço para que algo do sujeito se revele.

Diz Grotowski:

Certas perguntas não têm sentido: “Stanislavski é importante para o novo teatro?” Não sei. Há coisas novas como as revistas de moda. E há coisas novas, mas antigas, como as origens da vida. Porque perguntam se Stanislavski é importante para o novo teatro? Dê tua resposta a Stanislavski – que não se baseie na ignorância da coisa, mas em seu conhecimento prático. Ou és criativo ou não. Se és, de algum modo o superas, se não és, és fiel, porém estéril (GROTOWSKI, 1993, p. 18).

Assim, o herdar não pode ser pensado como destituído de um fazer, de uma passagem do sujeito onde algo do seu traço singular na relação com o Outro se revela.

O que se opera no decorrer do texto é todo um trabalho de Grotowski para apontar seu processo de construção ímpar a partir da herança deixada por Stanislavski. O artista aponta nesse percurso como, pouco a pouco, a palavra método foi ganhando significados distintos em seu fazer.

Para Grotowski:

Existe o desafio ao qual cada um deveria dar uma resposta própria. Cada um deveria ser fiel à própria vida. [...] Em todo caso, a experiência da vida é a pergunta, enquanto que a criação na verdade é simplesmente a resposta. Então o método – no sentido de um sistema – não existe. Não pode existir de outra maneira que como desafio ou chamado. E não se pode jamais prever qual será a resposta de algum outro. É muito importante estar preparado para o fato que a resposta do outro será diferente da nossa. Se a resposta é a mesma, então é quase seguro que é falsa (Ibidem, p. 19).

E o desafio que aqui se delineia é o desafio do sujeito diante da vida, ou se preferirmos, diante do inominável de seu desejo e das forças pulsionais que o habitam. “Como tocar o que não é tangível?”, pergunta Grotowski. No que ele salienta que Stanislavski “quis encontrar vias concretas até o que é secreto, misterioso” (Ibidem, p. 20).

Tratava-se então de buscar não os meios, as habilidades para fazê-lo, mas as vias concretas de ação. Para tanto, Stanislavski, em sua última etapa, se debruça sobre as ações físicas, revendo suas descobertas anteriores. Grotowski salienta que esse retorno de Stanislavski sobre as ações físicas o levou a descobertas consideradas por ele como uma espécie de revelação:

...que os sentimentos não dependem de nossa vontade. Na fase precedente isto ainda não era claro para ele. Buscava a famosa “memória emotiva”. Seguia acreditando que o recurso da recordação de diferentes sentimentos significava a possibilidade de voltar aos sentimentos mesmos. Nisto havia um erro – a fé no fato de que os sentimentos dependem de nossa vontade (Ibidem, p. 20).

Aqui há uma reflexão importante para nos atermos por um momento. Na impossibilidade de resgatar os sentimentos a partir da memória – da memória voluntária poderíamos dizer – se faz necessário o retorno ao corpo. Dessa forma, Stanislavski proporá que o passível de se guardar é a ação, pois esta dependeria de nossa vontade. A ação tomada aqui como uma espécie de isca para que algo, enovelado pela própria ação, se revele. Entretanto há uma relação que aqui se insinua que merece ser pensada e problematizada: aquela que acaba por enlaçar a memória ao corpo. Pensemos: porque o retorno ao corpo?

Não acredito que na segunda fase de seu percurso Stanislavski proponha esse retorno ao corpo para que o ator guardasse uma sequência estéril de ações. O que fica evidente é que o que aqui se delineia é um trabalho sobre as ações, sobre os seus detalhes. É como se, no rigor da escuta desses detalhes, uma tessitura interna encontrasse caminho no corpo – tessitura que como vimos tem relação com um mapeamento de uma cartografia afetiva presente no corpo.

Retomemos Grotowski:

Mas que coisa é aquela que se faz, que coisa é a ação? [...] Na concepção de Stanislavski as ações físicas eram elementos do comportamento, ações elementares verdadeiramente físicas, mas ligadas pelo fato de reagir aos demais. “Olho, olho nos olhos, trato de dominar. Observo quem está comigo, quem está contra” [...] Todas as forças do corpo estão orientadas para alguém ou para si mesmo: escutar, olhar, proceder com o objeto, encontrar os pontos de apoio; tudo isto é ação física (Ibidem, p. 21).

Podemos depreender que, mais do que uma ação executada pelo corpo, o que parece ser acentuado na ideia de ação física é o fato de elas estarem ancoradas no corpo, mas se darem em ligação/relação com o outro, com o entorno. De modo que concordamos com Lima quando essa nos averte que, nesse ponto da construção grotowskiana, não se trata de pensar que esta ação se dá num movimento de introspecção, mas a partir da vertente, ou melhor, da noção de contato. Diz Lima:

Para Grotowski, o ator não deveria ficar concentrado “no elemento pessoal como um tipo de tesouro” [...], “procurando a riqueza de suas emoções”. Esse seria “uma ator que apenas estimularia artificialmente o processo interno, um ator imerso em uma espécie de narcisismo”, [...]. Estar em *contato* significava, concomitantemente, perceber o ‘outro’ e reagir intimamente de acordo com essa percepção. Grotowski contrapunha o *contato*, que forçaria o ator a modificar o seu jeito de agir, ao padrão que “está sempre fixo”. Também importante na ideia de *contato* é que a reação

não era nem premeditada, nem resolvida *a posteriori*: o *contato* pressupunha uma escuta que era imediatamente reação (2009, p.163).

Assim podemos pensar a ação física não como um simples fazer, mas como um fazer em passagem, no hiato que se abre entre aquilo que realizo e o que julgo realizar, entre eu e Outro. A ação está dentro, fora e no entre, a enovelar-se no espaço e no corpo. Dentro dessa perspectiva existe algo do corpo que se dirige para e algo que retorna para o próprio corpo provocando reações, relações, derivações. Cabe a pergunta: ativa-se aí uma memória?

Grotowski nos apresenta uma questão que parece tomar a ação numa nova perspectiva.

Porque frequentemente nos parece que fazemos algo, enquanto na realidade estamos fazendo outra coisa. A análise precisa desse tipo de ações teve início com Freud, porém, já no *Idiota* de Dostoiévski temos, por exemplo, a história de um homem que olha na vitrine uma faca. Fazia algo completamente diferente do que lhe parecia fazer. Inconscientemente sua natureza se preparava para algo diferente daquilo que sua consciência estava analisando. Assim posto, ter consciência do que se faz não é tudo, porque não envolve a integridade. [...] Stanislavski compreendia que este dilema existe e buscava – a seu modo – como tocar *indiretamente* o que é inconsciente (Ibidem, p 22).

Aqui o campo da ação se abre para o invisível que age, para os intervalos, para uma erótica, para um campo de significância. Enovelemos duas questões apontadas por Grotowski: Como tocar indiretamente o que é inconsciente, intangível? Encontrando vias concretas até o que é secreto.

Enovelemos ainda uma voz estranha ao universo teatral, mas não à dimensão poética que venho tecendo juntamente com o universo da ação:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando a não-palavra. Quando a não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (LISPECTOR, 1973, p. 23).

Escrever distraidamente... Tocar indiretamente...

Podemos pensar essas vias concretas como iscas para pescar algo dessa caverna sensorial, desse campo de afetos não simbolizados, desse imemorial que Blanchot associou a uma lembrança sem lembrança?

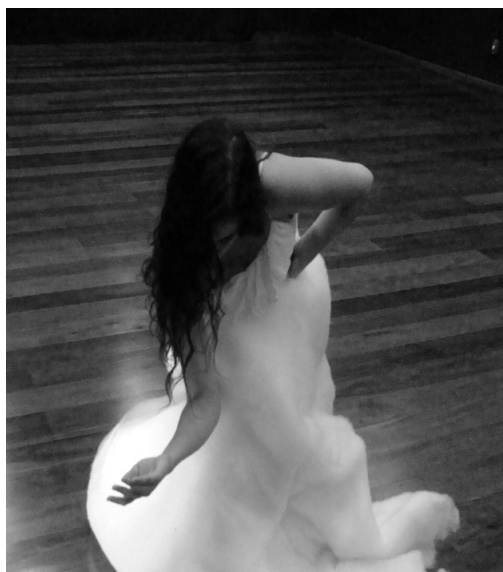
Retomemos Grotowski e sua reflexão acerca da memória:

Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não *tem* memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória. Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios “plásticos” e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes, etc., não liberarão o corpo memória. Justamente porque é um comando. Portanto, é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, [...] quase como pegando os detalhes no ar, então quem dá os comandos? Não é a mente nem acontece por acaso. *Não sabemos nem mesmo como acontece*, mas é o corpo-memória, ou mesmo o corpo-vida, *porque vai além da memória*. O corpo-vida ou o corpo-memória determina o que fazer em relação a certas experiências ou ciclos de experiências de nossas vidas. Então qual é a possibilidade? É um pequeno passo rumo à encarnação da vida no impulso (GROTOWSKI, 2007 [1971], p. 173, grifo nosso).

Desse texto, que mereceria por si só um comentário extenso, podemos reter a princípio três coisas pelo menos:

1. A imbricação corpo, memória e vida.
2. O fato de que vida e memória são apresentadas e pensadas como algo que inclui, mas ao mesmo tempo ultrapassa, vai além da vida do homem.
3. A ancoragem, encarnação da memória no corpo pela via do impulso que viemos até então mapeando ou relacionando com os trilhamentos pulsionais.

Diário de bordo: 2º atravessamento



A orquídea a seus pés tornou-se presença/ausência amplificada, todo o interior deslocara-se para as bordas dos pés, olhava com cada poro de seu corpo. Podia-se, naquele momento ouvir a queda de um grão de areia. A orquídea tinha uma voz, que chamava de fora, um fora que era interior ao corpo. Superfície pulsante, fundo sem contorno. Brotamentos como que caídos uns sobre os outros, construindo dobras, volumes, ressonâncias inaudíveis... Silêncio ensurdecedor. Concretude frágil. Havia outra coisa ali, a conduzir o corpo... Era convidada a testar o informe, a habitar o vazio da morte, a perverter a motricidade, subverter o tempo.

A exigência de trabalho era a de tecer corpo ao sabor de seus desdobramentos, mergulhando em suas superfícies... Por ele ser conduzida ao invés de conduzir, talvez porque, perdido o fio de Ariadne, perde-se ou arrisca-se a perder o caminho de volta do labirinto pulsional. Existia por dentro, no avesso do corpo, no vazio do traço...

4.3.1 – O lugar da memória no percurso de Grotowski

Segundo Tatiana Motta Lima a noção de memória no percurso de Grotowski é uma das mais difíceis de ser analisadas em virtude das diferentes formas que assumiu no decorrer das investigações do artista e, principalmente, pelo fato de que essa noção “envolve uma série de investigações que, ultrapassando largamente uma noção mais estrita de teatro, diz respeito a uma certa *percepção de si* experienciada pelo *atuante*” (2009, p. 159, grifo da autora).

Em decorrência disso Lima decide então tangenciar a noção de memória no percurso de Grotowski tendo como base dois pontos que considera relevantes para uma aproximação dessa noção. O primeiro, referente aos processos e descobertas de Grotowski em seu trabalho com Ryszard Ciésłak na montagem do espetáculo *O Príncipe Constante*, que ela chamou “memória da organicidade”. O segundo, referente à Action *The Letter*, dirigida por Thomas Richards e desenvolvida pelo *Workcenter*, que ela chamou “memória do eu-ninguém”.

Segundo a pesquisadora:

São obras extremamente diferentes e que dizem respeito a momentos, além de distantes entre si no tempo, também distantes nas intenções e investigações dos artistas envolvidos. Por outro lado, são obras que permitem uma aproximação com certas maneiras de considerar e experimentar a *memória* presentes no percurso de Grotowski e de seus colaboradores. (LIMA, 2009, p.159).

Acompanhemos o percurso desenvolvido por Lima e vejamos até onde ele nos conduz. Começemos com a experiência com Ciésłak:

O espetáculo *O Príncipe Constante* foi construído tendo como base não a peça de Caldéron de La Barca, dramaturgo espanhol do século XVII, mas sim uma adaptação desta feita pelo poeta romântico polonês da primeira metade do século XIX, Julius Slowacki; adaptação que, segundo Grotowski (1992 [1990], p 14), “é bastante diferente do texto de Calderón, mesmo se os temas são os mesmos”⁶⁷.

⁶⁷ Tradução feita por Renata Santiago e revisada pela professora Tatiana Motta Lima para fins didáticos. No original: “Ce que nous avons joué, c’est ne pas vraiment la pièce de Caldéron, mais l’adaptation d’un grand poète de la première moitié du XIX siècle, Slowacki, adaptation qui est bien différent du texte de

Nele temos a história de Don Ferdinand, um príncipe cristão que, no tempo das batalhas entre cristãos (os espanhóis) e os muçulmanos (os mouros), é aprisionado e, ao se recusar em colaborar com seus algozes, é submetido a todo tipo de pressões, sofrimentos e torturas, que culminam com sua morte. De certa forma, o que se desenrola aos nossos olhos, é a história de um martírio. Grotowski assim descreve a forma como a peça foi concebida e trabalhada no Teatro Laboratório:

Nós sabíamos, trabalhando esse texto, que a estrutura narrativa, a “história” devia aparecer. Sim. Nós fizemos também algumas alusões à situação contemporânea da Polônia, assim os personagens, com exceção do Príncipe Constante, foram vestidos como júris de um tribunal militar; mas isto não era essencial. A situação do espectador foi resolvida de maneira bem premeditada. Ele foi posto atrás de uma paliçada, como um *voyer* ou como um observador em uma sala de operação: aquilo não era para ele, ele está presente, ele olha, exatamente como um *voyer*, atrás de uma barreira, embaixo, o que se passa, ele não é realmente admitido (GROTOWSKI, 1992 [1990], p. 14).

Interessante observar como, na própria disposição da cena, ao colocar o espectador como *voyer* de uma cena de tortura, Grotowski já parece trazer à tona nessa encenação a dimensão do gozo propriamente dito. Podemos dizer, de forma breve, a respeito do gozo que ele se manifesta como um excesso em relação ao prazer, coadunado com a dor.

Retomemos o processo de trabalho de Grotowski com Ciéslak: Foi em 1990, num encontro dedicado a Ryszard Ciéslak, que o diretor revelou alguns segredos sobre o trabalho desenvolvido com o ator no espetáculo *O Príncipe Constante*. Ele nos alerta para o fato de que Ciéslak, em seu processo, não havia de modo algum trabalhado na construção do personagem Ferdinand, mas sim, baseado num tempo bem preciso de sua memória pessoal, do período da adolescência do ator, na qual tinha vivido sua primeira experiência amorosa (sensual/sexual)⁶⁸:

Tal como salienta Lima (2009, p. 160), “a memória psicofísica dessa experiência – que durou em média 40 minutos – era atualizada (através de *ações físicas*), principalmente durante os três monólogos realizados pelo ator ao longo do espetáculo”. O personagem do príncipe, assim como sua história aconteciam, de acordo com Grotowski, apenas na vertente do espectador. É o diretor que preparou esse recorte para o espectador tanto através do

Caldéron, même si les motifs sont les mêmes”.

⁶⁸ Importante salientar que essa investigação foi de longa duração e feita a portas fechadas, com a presença somente de Ciéslak e Grotowski, não compartilhada sequer com os outros atores do Teatro Laboratório num primeiro momento.

próprio texto do espetáculo, quanto através da composição feita entre a ação de Ciéslak e os outros elementos da peça. Ainda segundo a autora, “a cena preparada por Grotowski dava a ver ao espectador não a memória de juventude de Ciéslak, mas a história de um príncipe cristão que se recusava, até o fim, a renegar sua fé diante dos mouros” (2009, p. 160).

Impossível não frisar que essa superposição, aparentemente sem conexão lógica, feita por Grotowski, parece provocar o espectador, colocando-o numa situação no mínimo ambivalente em relação ao que ali era exposto, desnudado. Desnudado, como salienta Flaszen, como se desnuda um tecido vivo. É Tatiana Motta Lima que nos alerta, numa nota de rodapé, que “seria faltar com a verdade deixar de dizer que Grotowski percebia este trabalho em torno da narrativa como uma forma de aquietar a mente do espectador (para que ele não ficasse se perguntando o que o espetáculo queria dizer) permitindo que outros canais de recepção/percepção fossem abertos para receber e se confrontar com a investigação que estava ocorrendo no ator” (2009, p. 160). Pensemos então nisso que se opera no corpo do ator, nisso que se desnuda na cena na forma de uma ambivalência.

Voltemos a Ciéslak e a sua primeira experiência amorosa e o que daí adveio.

Segundo Grotowski:

Tudo estava ligado a essa experiência. Isto se referia aquele tipo de amor que, como só pode acontecer na adolescência, carrega toda sua sensualidade, tudo o que é carnal, mas ao mesmo tempo, atrás disso, alguma coisa que é totalmente diferente e que é muito mais como uma prece. É como se entre esses dois aspectos, se criasse um ponto que é uma prece carnal (GROTOWSKI, 1992 [1990], p. 17)⁶⁹.

Vemos, na citação acima, como Grotowski opera relacionando pares supostamente antitéticos. De um lado a palavra prece, que rapidamente associamos ao universo espiritual, à alma, ao religioso, ao místico; que aparece adjetivada com a palavra carnal que nos remete à dimensão da carne, do corpo, do terreno. Entretanto, me parece, tendo como base a última frase, que o que Grotowski propõe, o que está aqui sendo mobilizado não pode ser pensado como uma união pura e simples desses pares; como se a descoberta operada pelo trabalho sobre a memória realizado por Ciéslak pudesse ser interpretada como um simples somatório

⁶⁹ Tradução feita por Renata Santiago e revisada pela professora Tatiana Motta Lima para fins didáticos. No original: “Tout était lié à cette expérience. Cela se référerait à ce type d’amour qui, comme cela peut arriver seulement dans l’adolescence, porte toute sa sensualité, tout ce qui est charnel, mais, en même temps, derrière cela, quelque chose de totalement différent qui n’est pas charnel, ou qui est charnel d’une autre manière, et qui est beaucoup plus comme une prière. C’est comme si, entre ces deux aspects, il se créait un point qui est une prière charnelle”.

desses. Ou ainda, como se a tensão e o paradoxo incluídos nessa articulação pudessem se resolver numa simples intersecção que estabilizaria essas forças numa completude, amenizando a própria hiância, abertura para o desconhecido que esse trabalho põe em jogo. A não ser que pensemos esse ponto de intersecção como um furo a partir do qual o novo pode advir.

Tal como sinaliza Lima (2009, p. 163):

No trabalho com as lembranças estava implícita a ideia de *autopesquisa* e de *risco*, ideias nucleares para pensarmos o trabalho do ator no T. L. Grotowski acreditava que o trabalho de ator só se realizava quando estava voltado para a busca do “desconhecido dentro de nós”. O trabalho sobre a memória não era, portanto, aquele de reprodução no corpo do já conhecido, mas um trabalho ativo de descoberta do ‘desconhecido no corpo’, ou de um ‘corpo desconhecido’ (grifo da autora).

É fato que Grotowski fala em muitos momentos de não estarmos divididos quando nos embrenhamos sobre os territórios do “trabalho sobre si”. É fato também que suas críticas recaem muitas vezes para o que ele chamou de “computador mental”, aquela parte de nós que julga, filtra, em suma, dá os comandos de como devemos operar em relação ao nosso corpo, enfim, essa parte que insiste em fazer algo para evitar que algo se faça, numa operação de resistência em relação ao corpo e as verdades, intuições, opacidades que possam dele advir.

Nessa empreitada Grotowski salienta que é a mente que age enquanto o corpo-memória se encontra em letargia. Vale a pena retomar a citação:

O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória. Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios “plásticos” e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes, etc., não liberarão o corpo memória. Justamente porque é um comando. Portanto, é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, [...] quase como pegando os detalhes no ar, então quem dá os comandos? Não é a mente nem acontece por acaso. *Não sabemos nem mesmo como acontece*, mas é o corpo-memória, ou mesmo o corpo-vida, *porque vai além da memória* (GROTOWSKI, 2007 [1971], p. 173, grifo nosso).

Para Grotowski, os atores têm vários bloqueios, não somente no plano físico, mas principalmente na relação com o próprio corpo. O artista aponta então para a ambiguidade afetiva que sustenta a relação do ator – e sabemos que não só a dele – em relação ao próprio corpo. “O corpo funciona tanto como algo precioso demais como uma espécie de inimigo

íntimo” (GROTOWSKI, 2007 [1971], p. 175). Liberar o corpo, portanto, dentro da perspectiva grotowskiana, não é domesticá-lo, controlá-lo segundo os ditames das regras sociais ou das diferentes mascaradas que esta nos impõe, treinando “certas zonas”, mas dar ao corpo uma possibilidade. Uma possibilidade de ser pessoal.

De acordo com Lima o trabalho com Ciéslak sobre a memória foi a descoberta, dentro do Teatro Laboratório, de uma “nova abordagem, uma nova relação – diferente daquela que operava até então – com o corpo, com o outro e com o mundo” (2009, p. 161).

Flazsen, grande colaborador de Grotowski, nos chama atenção para o fato que uma criação de grande amplitude é uma confissão do autor, uma voz individual de pesquisa sobre o si-mesmo, de modo que o processo criativo torna-se o caminho do autoconhecimento. Ele sinaliza que, em seu trabalho, Grotowski conduzia o ator à verdade de si mesmo, cujo critério era a intensidade da presença corporal: “É uma confissão pelo corpo [...]. Fixada dentro de uma partitura do ator, ele transporta verdade pessoal, pudica ao extremo ou provocativa, em uma dimensão supra-individual, existencial”⁷⁰ (FLAZSEN, s/d, p. 1).

Podemos afirmar com Flazsen que, dentro dessa perspectiva, o teatro não se configura como “um sucedâneo da vida para satisfazer nosso narcisismo”, nem tampouco “um sedutor espantoso para se fugir de si mesmo”, ou ainda “um promotor de ilusão”, mas como o lugar em que uma verdade acerca do sujeito e de seu desejo se revela. “O dever do artista”, salienta Flazsen, “é a fidelidade à suas fontes, à sua verdade e à sua tentação interior que põe em movimento o processo criador [...]”⁷¹ (s/d, p. 4-5).

O autor associa, portanto, a perspectiva de um trabalho do ator sobre si, a um “nascer de novo”, de uma maneira pessoal. Para Flazsen, uma das questões que norteou seu percurso durante 40 anos foi: “Como se desfazer das máscaras?”. Ele nos alerta para o fato de que esse desfazer-se de uma máscara é logo por em jogo uma nova, como por exemplo, a máscara do “eu não porto nenhuma máscara”. Entretanto, salienta que é entre esses dois pontos, o da máscara propriamente dita e o da máscara de não portar máscara (que não deixam de marcar uma dimensão de resistência do eu em relação aquilo que se revela), na passagem, que se produz uma espécie de milagre, que “qualquer coisa de vivo” se revela (FLAZSEN, s/d, p. 5).

⁷⁰ No original: “C’est une ‘confession par le corps’ [...]. Fixée dans la partition de l’acteur, elle transporte vérité personnelle, pudique à l’extrême ou provocatrice, dans une dimension supra-individuelle, existentielle”.

⁷¹ No original: “le devoir de l’artiste est la fidélité à ses sources, à sa vérité et à sa ‘tentation’ intérieure qui met en branle le processus créateur”.

Podemos pensar, tendo como base o exposto, que a força do trabalho do ator sobre si reside no poder de abrir portas que nos permitam transcender a nós mesmos, para descobrir o que está oculto em nós e consumir o ato de ir ao encontro dos outros. Nele é o próprio “si” que se coloca em questão e podemos pensar que nesse movimento é a própria ancoragem da ideia de si como corpo que também é colocada em questão. Não só o “si”, mas o corpo que o sustenta e lhe dá consistência e ancoragem.

Voltemos então a Grotowski e a ideia de prece carnal defendida por ele no trabalho sobre a memória de Ciéslak. Recuperemos a última frase: “É como se entre esses dois aspectos (prece e carne), se criasse um ponto que é uma prece carnal” (GROTOWSKI, 1992 [1990], p. 17). Nessa frase Grotowski afirma que é no entre esses dois aspectos que se cria um ponto que se configura como uma prece carnal; sobre esse ponto, podemos pensá-lo como um enovelamento singular realizado por cada sujeito nesse trabalho sobre a memória. Enovelamento que não deixa de carregar em seu tecer a dimensão do sujeito e de seu desejo, assim como os destinos pulsionais singulares de cada um, dando ao corpo, portanto, uma possibilidade de ser pessoal. É nesse “entrelugar” que ele encontra sua potencialidade.

Grotowski sobre essa experiência ainda salienta que: “O que é preciso ver nisso são duas coisas: sim, é corporal, mas não verdadeiramente. Há alguma coisa que se revela como a vida que corre no corpo, através do corpo, é a pista de decolagem, mas o verdadeiro vôo não está ligado ao físico” (GROTOWSKI, 1992 [1990], p. 17). O corpo aqui se configura como porta, abertura para aquilo que o atravessa, como um fora interior a ele. Pensemos então na opacidade do corpo, sua dimensão de carne, nos restos não especularizáveis que, se por um lado estão “fora” da imagem corporal, só se presentificando nesta como não inscrição; por outro é o que sustenta essa imagem, como aquilo que fora, configura o que ela tem de mais nuclear.

Proponho que é em direção a esse ponto nuclear, esse ponto que viemos delineando como o sendo o de uma concretude corporal, que o movimento de Grotowski se dá, posto que o que ele propõe é um retorno aos “mais sutis impulsos da experiência vivida” não simplesmente para recriá-la, “mas para decolar em direção a essa prece impossível” (GROTOWSKI, 1992, p. 17). De modo que podemos nos perguntar se esses pontos concretos, necessários de serem mapeados na ação física, correspondem simplesmente à fisicalidade da ação – decorar exatamente como estava a minha mão, por exemplo –, ou se, nesse movimento, não devemos permanecer atentos àquilo que, a partir desse mapeamento

se configura como ressonância. Tal como salienta Lispector, “a palavra pescando a não palavra. Quando a não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu”. Esses detalhes funcionando como iscas, como chamados, que enovelam, enlaçam o que ali só se revela no instante da experiência, de forma pontual e pulsativa. Por isso a necessidade de precisão.

É como se trabalhássemos aqui com ideia de refração. Imaginemos um peixe na água e que essa água, o ambiente em que ele se encontra, oferece uma espécie de refração que faz com que vejamos o peixe a partir de uma certa perspectiva, tal como a água o configurou para nós. De modo que, para pescar esse peixe, para encontrá-lo, deveremos, levando em conta a ação da refração, buscá-lo onde ele não está, ou seja, nos espaços vazios em torno desse.

Dessa forma Grotowski salienta que:

Nos movimentos do corpo existem formas fixadas, detalhes que podem ser chamados de formas. A primeira coisa essencial é fixar um certo número desses detalhes e torná-los precisos. Depois, reencontrar os impulsos pessoais que podem encarnar esses detalhes; ao dizer encarnar, entendo: transformá-los (GROTOWSKI, 2007 [1971], p. 171).

Grotowski salienta ainda que essa transformação se daria não de maneira premeditada, mas com o fluxo ditado pelo corpo. E pergunta: “Como reencontrar no corpo essa linha ‘espontânea’ que é encarnada nos detalhes, que os abraça, os supera, mas que – ao mesmo tempo – mantêm a precisão deles?” (2007 [1971], p. 172). Aqui vemos a mesma ideia de algo que se enovela nos e a partir dos detalhes, como se eles constituíssem sim uma espécie de chamado e esse fora interior ao corpo.

Diz Grotowski:

Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos das mãos e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que *existiu* ou que *poderia ter existido*. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. Os detalhes existem, mas são superados, tocando o nível dos impulsos, do corpo-vida, [...]. E um após o outro, o corpo-vida “come” – isso acontece por si – os detalhes que ainda existem na precisão exterior, mas é como se explodissem do interior, do impulso vital. E o que alcançamos? Não *alcançamos* nada. Liberamos a semente: entre as margens dos detalhes passa o “rio de nossas vidas” (2007 [1971], p. 173-174, grifo do autor).

Vemos aqui que trabalhar o corpo-memória não se configura nem se confunde puramente com o resgate do vivido, posto que o autor frisa, a respeito dessa experiência importante, que ela ganha sua força em sua potencialidade, ou seja, naquilo que ela enovela, algo que existiu ou poderia ter existido. Dentro dessa perspectiva essas vias concretas parecem se localizar num território de passagem, entre a carne e prece, entre corpo e psique, entre eu e outro, entre recordar e construir.

Nas palavras de Lima “Grotowski não se interessava por essa ‘narrativa’ de um si mesmo privado e estável, ‘narrativa’ que podia se apoderar do corpo do ator – exercer sobre ele um saber/poder – quando este estivesse buscando trabalhar sobre a memória. O trabalho sobre a memória, ao contrário, era um afrouxar de crenças, dos automatismos e dos condicionamentos impetrados por essas ‘narrativas’, por esses ‘padrões fixos’”.

Poderíamos pensar aqui que a oposição do diretor era ao que poderíamos chamar de um corpo-arquivo, marcado pelos diferentes hábitos, projeções e automatismos, muitas vezes impetrados por esse jogo de identificações que, se por um lado nos permite entrar na linguagem, por outro acaba por construir para nós uma espécie de prisão domiciliar... não nesse corpo somatório de traços que estão nele, mas a esse corpo desconhecido, a esses traços apagados, tal como o bloco mágico, mas que, sob luz apropriada podem se dar notícias dos vestígios...

Pensem então nessa confissão pelo corpo, nessa prece carnal e, principalmente no impossível que ela comporta ou convoca.

4.3.2 – O corpo, a memória e a concretude: espaço de uma prece impossível

“Para que eu continue humana meu sacrifício será o de esquecer? Agora saberei reconhecer na face comum de algumas pessoas que – que elas esqueceram. E nem sabem mais que esqueceram o que esqueceram”.

Clarice Lispector

“Esqueci alguma coisa? Está pergunta é fundamental no nosso trabalho [...] Todos nós tivemos momentos nos quais a vida se torna uma pérola, torna-se de repente resplandecente, transparente, alguma coisa especial que não se pode descrever com palavras. [...] Mas são momentos efêmeros, passageiros, aparecem por alguns segundos e depois se esvanecem. Como podemos voltar de novo a tocar esta qualidade? O nosso trabalho está ligado a essa tentativa. O trabalho sobre as ações, sobre o texto, sobre os cantos é uma maneira de tentar recordar”.

Thomas Richards

Voltemos ao trabalho sobre a memória, posto que Grotowski já nos salientou que é o que daí advém que se coloca como pista de decolagem que nos permitiria decolar em direção a essa prece impossível. De modo que voltamos a tangenciar o universo do impossível e, portanto, do que viemos aproximando da dimensão poética.

Lima, a respeito do trabalho sobre a memória realizado por Grotowski com Ciéslak, salienta que esta não era vista como um arquivo passível de ser acessado pelo ator a fim de ser usado, tanto pelo ator quanto pelo diretor para a construção de uma cena forte ou intensa, mas sim:

a possibilidade de fugir – ou alargar, ou relaxar – dos arquivos da biblioteca habitual, atrás de arquivos (e mesmo esse termo deixa a desejar, já que desconhece a relação de transformação realizada em mão dupla entre a memória e o *atuante*) esquecidos, renegados; de arquivos ‘selvagens’, não adestrados” (2009, p. 161).

Interessante relação que a autora estabelece entre o esquecido e o selvagem. Entre aquilo que, perdido da memória, resta como potencialidade fora do adestramento do hábito. Contextualizemos esse hábito pegando emprestada a imagem que Flaszen nos ofereceu ao falar do universo teatral: do hábito como propulsor de um círculo vicioso com o qual se deve romper para arriscar-se nos territórios do humano, cujo hábito anestesia ou mascara⁷². Desse modo, trata-se aqui de interrogar sobre essa memória e a experiência que ela comporta no que ela tem de inacessível, nuclear, que curiosamente, como vimos, será aquilo que “fora” não reconhecemos como o nosso mais íntimo.

Podemos pensar, juntamente com Coutinho Jorge, que o que está em jogo aqui não é

⁷² Cf. desenvolvido na p.

da ordem do esquecimento, posto que, tal como salientou Lima não se trata da busca de um resgate dessa memória-arquivo, passível de ser rememorada com o decorrente acesso ao conteúdo esquecido. Trata-se de algo mais próximo de uma operação de recalque. E é o próprio Grotowski que nos dá essa pista ao configurar seu trabalho na vertente de uma via negativa, ou seja, uma via que não busca adquirir habilidades, mas trabalhar sobre as resistências.

Sobre a diferenciação entre esquecimento e recalque Coutinho Jorge nos alerta que:

A difícil diferença entre esquecimento e recalque é igualmente tematizada por Freud, para quem o recalque tem como modelo o soterramento de Pompéia: “Na verdade não existe melhor analogia para o recalque – que torna algo inacessível e ao mesmo tempo o preserva na mente – do que um sepultamento como o que vitimou Pompéia, e do qual a cidade só pôde surgir pelo trabalho das pás”. Lacan, por sua vez, trabalhou a diferença entre esquecimento e recalque postulando que o recalque representa uma espécie de duplo esquecimento: o sujeito não só esquece, como também esquece que esqueceu (COUTINHO JORGE, 2010, p. 41).

De forma que podemos frisar aqui, apoiados por Grotowski, que se trata de um trabalho que tem o inconsciente em seu horizonte de investigação. Sabemos do inconsciente que ele não é o responsável pela resistência, ou seja, ele não resiste, ele insiste. O que resiste é o “eu”. No dizer de Freud:

O inconsciente, ou seja, o recalcado, não oferece resistência alguma aos esforços do tratamento. Na verdade, ele próprio não se esforça por outra coisa que não seja irromper através da pressão que sobre ele pesa, e abrir seu caminho à consciência ou a uma descarga por meio de uma ação real (FREUD, 1920, p. 30).

De forma que podemos aqui entender melhor a relação apontada por Lima entre o trabalho sobre si, que inclui um trabalho sobre a memória – sobre aquilo que esquecemos sem saber que esquecemos e, por conseguinte, sobre aquilo que sabemos sem saber que sabemos – e o alargamento de nossa subjetividade, problematizando nessa engrenagem o próprio corpo como ponto a partir do qual um chamado se faz. No dizer da pesquisadora: “Percebemos aqui que não se tratava de debruçar-se sobre uma qualquer memória que fosse importante para o ator, mas de tocar uma certa qualidade da memória capaz de relembrar/criar uma outra percepção de/do si mesmo” (2009, p. 5). Ainda de acordo com Lima esse trabalho marca, no percurso de Grotowski, a descoberta da organicidade e, com ela, a de uma nova noção de corpo. Dentro dessa perspectiva, a pesquisadora defende que o

trabalho sobre a memória aqui não visa à reprodução no corpo do já conhecido, do já trilhado, ou seja, não se confunde com o rememorar, mas um trabalho ativo de descoberta do desconhecido no corpo.

Tal como salienta Grotowski:

Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida e o ator se esforça por reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. Se permitem que seu corpo procure o que é íntimo [...], nisso há sempre o encontro [...] e então aparece o nós chamamos de impulso (GROTOWSKI, 2007 [1970], p. 205-206).

O trabalho de Grotowski parece voltado para aquilo que insiste, persiste como chamado, como uma tentação interior em direção a algo que desconhecido, ainda assim reclama seus espaços nos tecidos do corpo, apontando caminhos, pequenas luzes. Diz ele: “Há algo que tem que ser feito e está além de você. Até mesmo uma simples evolução nos exercícios corporais – arriscada, dentro de certos limites sem dúvida, e mesmo assim arriscada, com a possibilidade da dor – tudo aquilo que é preciso é não resistir e assumir o risco” (GROTOWSKI, 2007 [1971], p. 174). E ainda: “Não se trata de *slogan*, mas de algo vivo que é preciso reconfirmar a cada vez” (Ibidem, p. 179).

Lacan ao referir-se, em seu seminário XI à característica do inconsciente afirma que este se manifesta para nós como algo que fica na espera (*dans l'attente*), na região (*dans l'airé*), eu diria, do não nascido (LACAN 1998 [1964a], p.29).

Arrisco a dizer que o que está em jogo nesse processo de trabalho sobre a memória é de abrir espaço para esse não nascido. Parece ser a isso que Flazsen se refere ao afirmar que nesse espaço de passagem entre as máscaras e a nova máscara do “eu não porto nenhuma máscara” algo se produz como um milagre, que o autor nomeia como alguma coisa de vivo que se produz nessa zona de borda e que ele associa, por sua vez, a uma nascer de novo, de uma forma maneira pessoal.

Dentro da partitura do ator, sublinhou Grotowski, anatomista inescrupuloso da arte do ator, não são os desenhos de ação na escala macro, não são as grandes figuras, as atitudes e os gestos, mas as passagens entre eles que são a chave. É ali que corre “o fluxo da vida” e “o fluxo dos impulsos” que fazem com que tudo seja vivo e orgânico (FLASZEN, s/d, p. 6, tradução nossa).

Dessa forma esse não nascido se configuraria como esse “algo vivo que é preciso

reconfirmar a cada vez”. Flazsen ainda salienta que a especialidade de Grotowski era operar:

nessas zonas intermediárias pouco frequentadas, nas passagens. Entre teatro e não teatro; entre a técnica do ator trabalhada em seus detalhes e esse Desconhecido que se abre depois da ultrapassagem da técnica; na passagem de uma história fictícia que é o espetáculo, entre a ilusão e o jogo e a verdade literária confirmada pelo corpo do ator no processo do aqui e agora; na zona intermediária entre o que consideramos como espiritual e corporal, onde essas duas ordens entram em osmose e se interpenetram, onde o corpo do ator torna-se espiritual e o espírito carnal (Ibidem, p. 6, tradução nossa).

De modo que vale a pena nos indagarmos se no trabalho sobre a memória não se efetiva também nessa zona de opacidade que se configura quando mapeamos os efeitos daquilo que, não lembrado, se lembra em nós, como ponto desconhecido a partir do qual um devir se insinua. Um devir-corpo, um devir-homem.

Lima, ao se interrogar sobre a experiência do *Workcenter* na *Action The Letter*⁷³ se pergunta sobre o que seria para Grotowski essa amnésia e o que seria essa rememoração, essa “volta para casa”. No que ela formula a seguinte hipótese: “Haveria, talvez, certas maneiras de pensar a memória que participariam mais da ‘amnésia’, ‘do esquecimento’, e outras que permitiriam a experiência implicada na arte como veículo?”.

Para a autora a memória que parece interessar aqui está ligada a uma espécie de acontecimento, na medida em que o que está em jogo nesse “rememorar” é tocar um tipo de qualidade que está permanentemente sujeita ao esquecimento. Dessa forma o trabalho sobre a memória se configura aqui como esse ponto no qual uma determinada qualidade se enovela ao fazer, de modo que podemos nos perguntar se nesse entrelugar enovelado pela ação uma memória não se deu.

⁷³ “O personagem principal da história é um menino [...]. Os pais o preparam para uma viagem e lhe dão uma tarefa. É necessário que ele vá a um lugar distante, abandonando a sua casa. Não é certo que voltará; os pais mandam-no para longe e dizem-lhe que poderá voltar somente se encontrar algo chamado pérola. [...] Eles dizem-lhe que deve achar essa pérola, que está guardada por uma serpente devoradora. A serpente é perigosa, gosta de comer, então o protagonista deverá encontrar uma maneira de roubar a pérola da serpente. Se realizar sua tarefa, voltará para casa, caso contrário, não. Na primeira parte da viagem, o menino está consciente daquilo que deve fazer. Chega muito perto da serpente, vive nas proximidades. Depois, encontra os habitantes desse novo país e sente-se atraído por eles. Começa a se vestir como eles, a comer a comida deles, e gradualmente esquece a tarefa recebida. Os pais se dão conta de longe do que está ocorrendo e procuram um modo de lhe fazer chegar uma mensagem, algo que faça com que ele *recorde que está em viagem e que há algo que deve descobrir*” (RICHARDS *apud* LIMA, 2009, p. 165-166, grifo da autora)

Outro ponto importante frisado pela autora diz respeito à ideia de “voltar para casa” que podemos pensar como uma metáfora do recordar, ter acesso a esse traço marcadamente perdido. Lima salienta que essa “voltar para casa” não carrega em seu bojo qualquer “visão nostálgica de volta a um paraíso perdido localizado em algum lugar ‘original’” (2009, p. 166). Não se trata aqui da recuperação do traço. “Não há um lugar ao qual retornar”, nos alerta a autora, “nem um ‘eu mais profundo’ ou ‘mais verdadeiro’ a ser descoberto” (2009, p. 167), de modo que podemos inferir que o lugar da verdade tal como postulou Flazsen se configura, mais precisamente como um não-lugar, um não-nascido. Enfim, é mais precisamente nessa passagem, nesse espaçamento, que algo se deixa pegar. Tal como salienta Lima: “É enfim nesse ‘não lugar’ que se ‘volta para casa’, que se ‘relembra’” (Ibidem, p. 167).

4.3.3 – O ato total e o despertar

É um erro considerar que possa existir uma preparação, uma introdução à criação, ao ato, e que ela consista em um treinamento. Nenhum training é capaz de se transformar no ato. Não falo da improvisação como training, isso é outra questão. Falo de exercícios sui generis, de uma espécie de ginástica criativa. Os exercícios não têm sentido algum se junto com eles e – por assim dizer – superando-os, não se realiza a única coisa de essencial: a ação, o ato humano.

Grotowski

O termo ato total foi um termo criado pelo diretor para nomear exatamente essa experiência realizada com Ciéslak em “O Príncipe Constante”. Grotowski assim o define: “É algo muito difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho. É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação sério e solene” (GROTOWSKI, 1987 [1967], p. 180). E ainda; “Esse ato de total desnudamento de um ser transforma-se numa doação que atinge os limites da transgressão de barreiras. Chamo isso um ato total” (GROTOWSKI, 1987, p. 105).

Segundo Lima (2012) no conceito de ato total o corpo ganha, no percurso grotowskiano um novo estatuto. Num primeiro momento vemos no percurso de Grotowski

um “grande investimento no artesanato, na habilidade atoral, em um trabalho que permitisse ao ator, pela sua precisão, honestidade e constância, dominar e controlar o próprio corpo” (2012, p. 183). O segundo momento proposto por Lima é o do ator santo o corpo era visto como sede de bloqueios que deveriam ser vencidos a fim de que os impulsos psíquicos fossem liberados. Tal como sinaliza a autora, essa perspectiva pressupõe uma anulação do corpo, tendo em vista que ele se torna um entrave para os impulsos psíquicos vistos como alijados e independentes desse. Com o ato total Lima defende que o que vemos é a superação dessa dualidade. Vimos que essa superação não se dá na direção de um somatório, negando o próprio paradoxo que funda o corpo em sua relação com a linguagem, sabemos que essa tensão e esse paradoxo não se resolvem numa intersecção pensada como somatório. O que me parece importante nessa construção é que, a partir desse momento, corpo e impulso psíquico parecem se associar instituindo uma zona de passagem ou, se quisermos, o *missing link* do qual nos fala Freud⁷⁴.

Sobre a doação de Ciéslak diz:

Era o dom, dom de si, nesse sentido, o dom. Isso não era, prestem atenção, o dom ao público, que ambos considerávamos como uma prostituição. Não. Era o dom (doação – dádiva – talento) a alguma coisa que era muito mais alta, que nos ultrapassa, que está acima de nós e, também podemos dizer, era o dom a seu trabalho, ao nosso trabalho, dom a nós dois (GROTOWSKI, 1992 [1990], p. 16)⁷⁵.

É Flazsen quem revela que também o termo ato total tem como inspiração os escritos de São João da Cruz. Escritos que haviam acompanhado o grupo no período de trabalho sobre *O Príncipe Constante*. Depois, o próprio Grotowski estabelecerá relações com a escrita de São João da Cruz, ao afirmar que mesmo antes de começar a trabalhar, ele e Ciéslak haviam lido o *Cântico Espiritual* de São João da Cruz (que está ligado à tradição bíblica do *Cântico dos Cânticos*). Nessa referência se esconde a relação entre a alma e o Verdadeiro – ou, se quiserem, entre o Homem e Deus – é a relação da Amada com o Amado. É isso que, segundo Grotowski, levou Cielask em direção à memória de uma experiência de amor tão única que se tornou uma prece carnal.

⁷⁴ “O inconsciente é certamente o verdadeiro intermediário entre o somático e o psíquico, talvez seja o *missing link* tão procurado” (FREUD apud COUTINHO JORGE, 2008, p. 8)

⁷⁵ Tradução feita por Renata Santiago e revisada pela professora Tatiana Motta Lima para fins didáticos.

Lima salienta então que os textos de São João da Cruz mesclam misticismo e erotismo e revelam experiência/ideia de um Deus Enamorado. Grotowski em seus escritos muitas vezes comparou o ato total a um ato de amor que estaria próximo dessa ideia de nascimento duplo e compartilhado.

Para Coutinho Jorge (2010, p. 217), “toda obra de arte parece ter um compromisso com a função do despertar”, tomado por ele como um descentramento do homem de si mesmo, “um despertar para o mais além do sentido narcísico e, portanto, imaginário” (Ibidem, p. 204), um despertar para o Real. Uma das características desse despertar é que, na maioria das vezes, ele surge de forma bastante pontual, como uma hiância, ou ainda, “um instante de passagem, a centelha de um segundo, o risco de um raio” (Ibidem, p. 217). Seu lugar é no entre, sinaliza o autor, lugar do horror e da maravilha do êxtase. “Pois o despertar remete ao êxtase, à aniquilação de toda subjetividade na qual, ascendendo a uma região para além dos sentidos e da linguagem, o sujeito se funde num espaço de indiferença e neutralidade absolutas” (Ibidem, p. 220). O autor sinaliza ainda que o despertar remete o sujeito a um tempo perdido, em que “ele ainda não tinha um nome, não se diferenciava por nenhum traço particular, antes se confundia com a vida em qualquer de suas emergências mais brutas” (Ibidem, p. 221).

No que ele pontua que: “Se o despertar absoluto é impossível, momentos de despertar, pontuais, não são aquilo que a experiência psicanalítica possibilita? Por outro lado, o despertar absoluto é o que parece estar em jogo no cerne da experiência mística mais radical” (Ibidem, p. 220).

Lacan comparou a experiência do gozo místico ao gozo feminino, que contém algo da verdade do Outro, porém, só pode ser semi-dita. Ambos apontam para a impossibilidade do dizer, para o limite e a finitude da linguagem, pois ocupam o campo do não-todo. Gozo feminino – gozo outro - Sua operação é com o nada, o vazio. “[...] é no lugar opaco, do gozo do Outro, desse Outro no que ele poderia ser, se ela existisse, a mulher, que está situado esse Ser supremo [Deus]” (LACAN, 1985, p. 111).

Sobre o ato total Grotowski ainda salienta que:

Se cumprirmos o ato com todo nosso ser, como nos instantes do verdadeiro amor, chegará o momento em que será impossível decidir se agimos conscientemente ou inconscientemente. Em que é difícil dizer se somos nós a fazer algo ou se isso nos acontece. Em que somos ativos e totalmente passivos ao mesmo tempo. Em que a presença do outro se manifeste por si só, sem que se procure. Quando é eliminada toda diferença entre corpo e

alma. Naquele momento podemos dizer que não estamos divididos (GROTOWSKI, 2007 [1970], p. 211).

Aqui, nesse lugar de um gozo Outro, o que se configura, mesmo que de forma pontual, é da ordem de um transbordamento, um acontecimento de corpo que nos remete a esse vazio do traço, a esse ponto nodal.

“Transpusemos a linha?”, pergunta Lacan em seu seminário sobre A ética em psicanálise, “o temível desconhecido para além da linha, a memória que o humano esquece”...

Encerro com as palavras de Lucien Israël por acreditar que ela visita algumas questões que foram tangenciadas ao longo da tese, a saber, a travessia, a opacidade, a destituição subjetiva e o amor, e por acreditar que o que ela ilustra de uma forma bastante simples pode ser articulado com o que Grotowski compreendia por encontro:

A fantasia na qual o sujeito está encarcerado, afogado, mergulhado, emparedado, nos serve de crivo para recortar, na realidade do mundo, as constelações que nos convém. Mas são constelações escolhidas sobre o crivo da fantasia. Em outras palavras, pelo tempo que o sujeito estiver prisioneiro da fantasia, o outro do encontro amoroso, e pouco importa seu sexo, vai ser um outro projetivo, um outro conforme o fabriquemos em nossas representações primordiais. No encontro amoroso só reconhecemos aquilo que já trazíamos dentro, isto é, alguma coisa que não representa mais do que uma parte da outra. Mas se a fantasia for aberta, desencapsulada, como eu disse um dia, se ela se abrir de maneira que suas partes constituintes possam ser separadas, nesse momento estaremos em presença de um sujeito desejante que pode escolher um outro radicalmente diferente dele, sem nenhuma relação com ele, um outro que constitui a abertura em direção a uma nova aventura, em direção a uma vida nova que não era previsível, nem programável, nem representável, e que, no limite, não era sequer possível (ISRAËL apud COUTINHO JORGE, 2010, p. 244).

PALAVRAS FINAIS

E foi junto da mesma bicicleta azul, durante uma incursão desolada e repleta de pressentimento pelos bairros de Vila Gomes e do Rio Pequeno, que eu, ao cruzar uma pequena ponte, uma quase-pinguela, notei que ela estava esburacada e cheia de rachaduras e que os homens-carro a atravessavam rapidamente sem olhar para o chão esburacado e eles a cruzavam como se estivessem numa avenida e então, nessa noite, compreendi que o homem quer dizer Esquecimento. E eu compreendi, então, aquilo que a língua árabe já havia compreendido há muito tempo, a saber, que a palavra homem quer dizer Esquecimento e que a palavra da escritura é a palavra que despenca. A palavra despencada é a palavra reminiscente, pois nela o homem dá testemunho do surto-susto de sua aparição e nela o homem se aninha no lugar do assombro. A língua da escritura é a língua da palavra despencada...

Juliano Pessanha

Um teatro, um poema, um desenho, uma dança...

Um corpo estava ali. Era silhueta de mulher a adentrar um espaço que parecia irrespirável. Espaço denso, quase um obstáculo. A cada passo o seu corpo parecia desfazer-se, como a dizer: não, acabarão por te negar carne e sopro, sua silhueta terá que ganhar uma forma por demais sufocante! A angústia de se saber não amada, somada à de não conseguir evitar o avanço dos pés que insistiam em furar o espaço, faziam dor e prisão, instalavam a impossibilidade... Era tomada pela não-ação. Sabia que havia um outro, a delimitar e organizar vazios, a dar direção ao silêncio, a lhe dizer a partir de onde a fala deveria surgir, a partir de qual ponto de vista deveria falar para ser ouvida. Desde cedo havia descoberto que nem tudo se pode falar, que nem toda fala tem escuta. Depende do lugar e de quem ouve. É o que define a partir de que ponto a voz faz eco.

Autorizar-se a fazer da voz um solilóquio não era ainda uma possibilidade. O que talvez essa mulher esperasse, com a silhueta perdida, com o corpo quase sem contornos porque fixado demais, era o olhar. Olhar que dissesse vai. Olhar-segurança. Olhar-autorização. Olhar-segue-sozinha-pelo-caminho-já-traçado. Olhar-a-vida-é-certa. Olhar-o-amor-é-certo. Olhar-seu-corpo-é-certo...

Entretanto algo a despedaça, o respiro é frágil, o contorno é precário e tudo é por demais dilacerante. Parada a observar pessoas e vozes, tentava entender a anatomia dos desejos e em que ponto da engrenagem a vida acabou por silenciar os corpos.

Empuxo no ventre, golfada de soluço, dor... A ausência do olhar. Ausência que fazia borbulhar corpo. Provocava vômito e vertigem. Semeava desassossegos. Os mesmos pés que a fizeram adentrar aquele espaço agora pareciam mobilizados por um empuxo de sair dali, a correr. E a cada passo dessa corrida seu corpo ia se perdendo, tudo era periclitante, a frágil silhueta perdia pedaços a cada contato com o ar, deixava um pouco de si para trás. É que essa silhueta se fazia de perder-se e refazer-se.

Parou e, de repente sentiu por debaixo de seus pés e, no entorno, o ar que se tornava denso a enovelar seu corpo. Olhou para baixo e percebeu, seus pés não tocavam o chão... Ao se dar conta disso perdeu algo e voltou para o chão. Recomeçou o trabalho de fazer do ar corpo. Novamente seus pés saíram do chão e ali ficou toda uma tarde e noite. Não, ela não voou, ela fez dança. Sua dança se sustentava por um ponto. Ponto impreciso, precário, mas

de uma concretude assustadora. Dependia de um jeito de tratar corpo e ar. Havia descoberto um segredo estranho. O de dançar pela queda eminente. Desejo irreparável porque com-forma uma perda. Correr deixando atrás de si pedaços de corpo. Fazer dessa ausência de corpo um outro corpo... Corpo-ar, corpo-palavra, corpo-sonho, corpo-coisa, corpo-angústia, corpo-delírio...

O desejo dessa escrita foi o de contornar, mesmo que de forma precária e sujeita a tombos, alguma coisa do corpo que, se por um lado é perda, esquiva-se de nosso olhar quando tentamos focar, por outro faz desse perdido uma urgência. Isso que se insinua urgentemente no corpo, parece alérgico ao foco e quando tentamos alcançá-lo, tê-lo por entre as mãos, nos escapa. Dançamos de mãos vazias...

A outra tentativa, mais próxima de um cuidado, foi a de, ao debruçarmo-nos sobre o perdido, sobre a ausência, adentrando os territórios do Real do corpo, do pulsional e do impossível, não tomá-los sob a vertente do vazio ou ausência nilistas, mas sim como ponto no qual ancoramos nosso ser e o nosso desejo. Desejo impossível, tal como salienta Clarice Lispector, de *chegar ao é da coisa* ou ainda *ao núcleo último* do corpo... Cristal da língua, nudez, atrás do pensamento... Núcleo concreto em que toda existência se esvai, aquela que nos faz sentir com o chão sob os pés. Ponto tão concreto que diante dele, de seu chamado, tombamos... De medo, na angústia, tal como Édipo.

Sim, o Édipo, aquele de Colona que cega os próprios olhos para ver... Aquele que tem os pés vazados, aquele que manqueja, que carrega uma cicatriz... O impotente, atravessado pelo “impoder” de saber de si.

Sim, o Édipo, aquele que ao tombar, dobrar-se, desdobra-se... Aquele marcado pela tragicidade do humano, que padece sem cessar... E nesse padecimento re-cria enovelando carne, letra e vazio, reinventando a urdidura de sua vida. Recria contornando uma perda jamais suficientemente sofrida, um esquecimento jamais suficientemente esquecido, posto que essa lembrança sem lembrança faz falar o corpo, o coloca em movimento.

O reinventar-se aqui é um reinventar-se na impotência, a despeito da impotência. Diante do impossível de dizer, continuar dizendo... Reinventar para desejar...

Não o simples querer, dele damos conta, diante dele não mancamos, não rateamos. Vamos ao encontro do desejo, aquele que não suportamos o que ele porta. Você quer realmente o que você deseja, pergunta Lacan.

Caminhar sem negar esse buraco negro que nos visita sob o sinal da angústia, único afeto que não mente segundo Lacan. Afeto para o qual não temos palavras nem leitura, afeto que nos assusta pela sua inacreditável concretude. Concretude que em nada se assemelha ao que há de concreto no sentido comum do termo, não é algo objetivável, legível, nem tampouco tangível, mas é assustadoramente concreta em seus efeitos sobre o corpo. Sabemos o ponto certo que nos falta o ar, o exato local do aperto irremediável no peito. Trata-se de alguma coisa que se localiza e toma uma parte do corpo e não sabemos ao certo o que é. Faz pressão, impele para algo, sinaliza algo...

Talvez o concreto que viemos tangenciando ao longo dessa escrita tenha mais a ver com o cru, com algo que nos atinge em cheio, sem mediação, e para o qual não temos recursos.

E a inquietante estranheza é que isso – indeterminável, distante/próximo – que nos atinge não é certo, mas é certo, não é concreto/objetivável, mas é de uma concretude desconcertante.

Os escritores sabem disso, alguns bailarinos e atores também. E não importa o quanto entendamos os caminhos da emoção, o quanto cartografemos o corpo, não importa o quanto tentemos escanear a vida para impedi-la de agir em nós. É inútil.

O caminho eleito pela nossa sociedade contemporânea diante do encontro com o Real, com a opacidade do corpo e da angústia que disso advém, tem sido, por um lado, o tecnicismo marcado por um tempo acelerado, pelo excesso de informação, de estímulos, de imagens que demanda ações as mais variadas para que respondamos automaticamente à elas, na mais absoluta ausência de filtro ou desejo. Por outro lado, vemos o anestesiamento da dor, sob a promessa da felicidade que se faria possível através de um conhecimento tal do homem e de seu corpo, que não devamos mais padecer de seus “defeitos”. O que se sacrifica nessa engrenagem é o sujeito e, se tomarmos a via de um corpo pulsional, também o corpo.

Talvez no futuro (que encontra-se cada vez mais próximo) o teatro seja o único lugar em que um corpo possa ser colocado diante de outro.

Devemos nos perguntar, levando em conta nosso desejo, de forma nada neutra, que corpo colocaremos em questão e se ele terá alguma chance de fazer questão para nós. Cabe-nos refletir sobre essas questões diante daqueles que, feridos pela inquietude de si, ainda se arriscarem a padecer sem cessar da precariedade de se ter um corpo. Que corpo?... Que sujeito?... Que arte?...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1976 – 1984.

ATTISANI, Antonio & BIAGINI, Mario. *Opere e sentire: il Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards*. Roma: Bulzoni Editore, 2007.

AULAGNIER, Piera. “Nascimento de um corpo, origem de uma história”. In: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, II, n.3.

BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris: Seuil, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001

_____. *Conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BRANDÃO, Jacynto Lins. “O corpus ardente”. UFMG, p. 1. Disponível em pdf.

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009.

CANEPELE, Alessandra. *O ouvido, a boca e o olho: a psicanálise entre o apagamento e a memória dos lugares da linguagem*. Revista Ágora. Rio de Janeiro, vol. 10, nº. 1, p. 61-74, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/agora/v10n1/a04v10n1.pdf>. Acesso em: 10 out. 2011.

CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2009.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

_____. *Os absolutamente sós: Lansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 1994.

CECCARELLI, Paulo Roberto. “Breve história do corpo”. Disponível em www.ceccarelli.psc.br.

COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DERRIDA, Jacques. “A palavra soprada”. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques & BERGNSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

DUMOULIÉ, Camille. “O timbre intraduzível do corpo: Artaud, Merlau-Ponty, Lacan”. *Revue Silène Centre de Recherches en littérature et poétique comparées de Paris Oues-Nanterre-La Défense*, 2010. Disponível em: http://www.revue-silene.com/index.php?sp=comm&comm_id=59.

ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FERNANDES, Maria Helena. *Corpo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

FLAZSEN, Ludwik. “A arte do ator”. In: FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla (org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007 [1965], p. 87-90.

_____. “Depois da vanguarda”. In: FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla (org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007 [1967], p. 113-118.

FONTES, Ivanise. *Memória corporal e transferência: fundamentos para uma psicanálise do sensível*. São Paulo: Via Lettera, 2002.

FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. “Construções em análise”. In: Edição Standard Brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XXIII.

_____. (1915) “O inconsciente”. In: Edição Standard Brasileira das obras

completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v, XIV.

_____. (1914). “Recordar, repetir, elaborar”. In: Edição Standard Brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XII.

_____. “Além do princípio do prazer”, In: Edição Standard Brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XVIII.

_____. “A pulsão e seus destinos”. In: Edição Standard Brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, v. XIV

GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

_____. *Introdução à metapsicologia freudiana*. v. III. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *Introdução à metapsicologia freudiana*. v. II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Introdução à metapsicologia freudiana*. v. I Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Freud e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GREEN, André. *O discurso vivo: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1982.

_____. *O trabalho do negativo*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

GREINER, Christine. “O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi”. In: <http://www.japonartescenicas.org>

GREINER, Christine & AMORIM, Claudia (org.). *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *Leituras do corpo*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. “Farsa Misterium”. In: FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla (org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007 [1960], p. 40-47.

_____. “Em busca de um teatro pobre”. In: FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla (org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007 [1965], p. 105-112.

_____. “Exercícios”. In: FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla

(org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007 [1969], p. 163-180.

_____. “O que foi”. In: FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla (org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007 [1972], p. 199-211.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. – 24ª ed. – Buenos Aires: Siglo XXI Ed., 2006.

_____. “Le Prince Constant de Ryszard Cieslak”. In: Ryszard Cieslak, acteur-emblème dès annès soixante, Paris: Actes Sud-Papiers, 1992 [1990]

_____. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. “Respuesta a Stanislavski”. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia* – ano 3 – n. 11-12, México.

_____. “O performer”. In: *Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia* – ano 3 – n. 11-12, México.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água Ed., 1996.

_____. *Metamorfoses do corpo* – 2ª ed. – Lisboa: Relógio D’Água Ed., 1997.

_____. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HARARI, Roberto. *Uma introdução aos quatro conceitos fundamentais de Lacan*. Campinas: Papirus, 1990.

HUXLEY, Francis. *O sagrado e o profano*. Rio de Janeiro: Primor, 1997.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão. A atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes e limites da psicanálise I*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Le temps sensible: Proust et l’expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994

LACAN, Jacques. “Lituraterra”. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

_____. *O seminário livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. “A função do belo”. In: *O seminário livro 7: a ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. “Da criação ex-nihilo”. In: *O seminário livro 7: a ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. “Do sujeito enfim em questão”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. “O seminário sobre a carta roubada. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. “Ele não é sem tê-lo”. In: *O seminário, livro X: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005 [1963a], p. 97-112.

_____. “As pálpebras de Buda”. In: *O seminário, livro X: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005 [1963b], p. 235-251.

_____. “A boca e o olho”. In: *O seminário, livro X: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005 [1963c], p. 252-265.

_____. “Lituraterra”. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003 [1971], p. 15-25.

_____. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998 [1949], p. 96-103.

_____. “O inconsciente freudiano e o nosso”. In: *O seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998 [1964a], p. 23-32.

_____. “Do sujeito da certeza”. In: *O seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998 [1964b], p. 33-44.

_____. “A alienação”. In: *O seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998 [1964c], p. 193-204.

_____. “A esquizo do olho e do olhar”. In: *Seminário livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [1964e], p.69-78).

_____. “A transferência e a pulsão”. In: *Seminário livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. “Psicologia e metapsicologia”. In: *O seminário, livro II: o eu na teori de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985 [1954a], p. 9-21.

LAGE, André. *Antonin Artaud: le corps et le langage*. Tese de doutorado. Paris: Université Paris VIII, 2004.

LAUNAY, Isabelle. “O dom do gesto” In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2010.

LAZNIK, Marie-Christine. *A voz da sereia: o autismo e os impasses na constituição do sujeito*. Salvador: Álgama, 2004.

LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos de 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. *Revista Sala Preta*. São Paulo. Vol. 9, nº1, p. 159-170, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. “Os espelhos”. In: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

_____. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra capa livraria/Faculdade de letras da UFMG, 2003.

_____. “James Joyce e a ideia de si como corpo”. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/RAM_MANDIL.pdf. Acesso em: 15 nov. 2011.

_____. “Teatro e corrupção”. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/16_producao_pgs/MANDIL,%20Ram.%202008.pdf. Acesso em: 09 jun. 2011.

MEREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MILLER, Jacques Alain. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

_____. “As prisões do gozo” In: *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n. 54, maio, 2009.

_____. “A imagem do corpo em psicanálise”. In: *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n. 52, setembro, 2008.

_____. *Silet: os paradoxos da pulsão de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. “A invenção psicótica”. In: *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n. 36, maio, 2003.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002.

NASIO, Juan-David. *O olhar em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa & BERGSOHN, Harold. *The makers of modern dance in*

Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Josss. Hightstown: Princeton Book Company, 2003.

PELBART, Peter Pál. “A vida desnudada”. In: *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume 2007.

PENIDO, Pe. M. T. L. *Obras de São João da Cruz*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. Vozes Limitada, 1960.

PESSANHA, Juliano. *A certeza do agora*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

QUILICI, Cassiano. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo, Annablume, 2004.

_____. “Antonin Artaud e a física dos afetos”. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 2, nº. 01, p. 96-102, 2002.

QUILICI, Cassiano. “O ator-performer e a crítica do corpo cotidiano”, APROPUC, São Paulo, p. 2-5, mar. 2009.

QUINET, Antonio. “Corpoema: o homem, ser-para-arte e seu corpo”. *Revista Stylus*. Rio de Janeiro, nº. 21, p. 19-27, dez. 2010.

RAMOS, Luis Fernando. “Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimeses e desempenho espetacular”. *Revista Urdimento*, nº. 13, p. 71-84, set. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICHARDS, Thomas. *Heart of Prattice: within the Wokcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. New York: Routledge, 2005.

RIMBAUD, Arthur. Carta do vidente. In: <http://poenocine.blogspot.com.br/2010/03/carta-do-vidente-arthur-rimbaud.html>. Disponível em 30.10.2012.

SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo:Boitempo, 2008.

SCHECHNER, Richard & WOLFORD, Lisa (ed.) *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 1997.

SCHNEIDER, Monique. *Afeto e linguagem nos primeiros escritos de Freud*. São Paulo: Escuta, 1993.

SONTAG, Susan. “Una aproximación a Artaud”. *Bajo el signo de saturno*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

STANISLVASKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mesmo: en el proceso creador de la vivencia*. 2ª ed. Barcelona: Alba editorial, 2007.

VELASCO, Juan Martín. *El fenómeno místico: estudio comparado*. Madrid: Editora Trotta, 1999, p. 18.

VELASCO, Juan Martín. “El fenómeno místico en la historia y en la actualidad”. *In: La experiencia mística: estudio interdisciplinar*. Madrid: Editora Trotta, 2004, p. 15-49.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WINE, Noga. *Pulsão e inconsciente: A sublimação e o advento do sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

WOLFORD, Lisa. *Grotowski's Objective Drama Research*. University Press of Mississippi, 1996.

ANEXOS

O ESPELHO

João Guimarães Rosa

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas — que espelho? Há-os «bons» e «maus», os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apóiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando.

Resta-lhe argumento: qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. Sem sofisma, refuto-o. O experimento, por sinal ainda não realizado com rigor, careceria de valor científico, em vista das irreduzíveis deformações, de ordem psicológica. Tente, aliás, fazê-lo, e terá notáveis surpresas. Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos. Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tactear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Subsistem, porém, outras pechas, e mais graves. Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então?

Note que meus reparos limitam-se ao capítulo dos espelhos planos, de uso comum. E os demais — côncavos, convexos, parabólicos — além da possibilidade de outros, não descobertos, apenas, ainda? Um espelho, por exemplo, tetra ou quadridimensional? Parece-me não absurda, a hipótese. Matemáticos especializados, depois de mental adestramento, vieram a construir objetos a quatro dimensões, para isso utilizando pequenos cubos, de várias cores, como esses com que os meninos brincam. Duvida?

Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo. Fiquemos, porém, no terra-a-terra. Rimo-nos, nas barracas de diversões, daqueles caricatos espelhos, que nos reduzem a mostrengos, esticados ou globosos. Mas, se só usamos os planos — e nas curvas de um bule tem-se sofrível espelho convexo, e numa colher brunida um côncavo razoável — deve-se a que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios

de metal ou cristal. Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos.

Tem-los, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? — jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro?

Sendo talvez meu medo a revivescência de impressões atávicas? O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a ideia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho — anote-a — esplêndida metáfora. Outros, aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; e não lhe terá escapado à polarização: luz—treva. Não se costumava tapar os espelhos, ou voltá-los contra a parede, quando morria alguém da casa? Se, além de os utilizarem nos manejos da magia, imitativa ou simpática, videntes serviam-se deles, como da bola de cristal, vislumbrando em seu campo esboços de futuros fatos, não será porque, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade? Alongo-me, porém. Contava-lhe...

— Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos — um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício — faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era — logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?

Desde aí, comecei a procurar-me — ao eu por detrás de mim — à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico. Levei meses.

Sim, instrutivos. Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. Mirava-me, também, em marcados momentos — de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza. Sobreabriam-se-me enigmas. Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio reflui e recrudescer, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente. O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções. Não vê, como também não se veem, no comum, os movimentos

translativo e rotatório deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam. Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende.

Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara*, a fíto de devassar o núcleo dessa nebulosa — a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. Assistiram-me seguras inspirações.

Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do *rosto externo* diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio “visual” ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado. Tomei o elemento animal, para começo.

Parecer-se cada um de nós com determinado bicho, relembrar seu *facies*, é fato. Constatou-o, apenas; longe de mim puxar à bimbália temas de metempsicose ou teorias biogenéticas. De um mestre, aliás, na ciência de Lavater, eu me inteirara no assunto. Que acha? Com caras e cabeças ovinas ou equinas, por exemplo, basta-lhe relancear a multidão ou atentar nos conhecidos, para reconhecer que os há, muitos. Meu sócia inferior na escala era, porém — a onça. Confirmei-me disso. E, então, eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a *não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto.

Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração. Mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo. Como todo homem culto, o senhor não desconhece a loga, e já a terá praticado, quando não seja, em suas mais elementares técnicas. E, os “exercícios espirituais” dos jesuítas, sei de filósofos e pensadores incréus que os cultivam, para aprofundarem-se na capacidade de concentração, de par com a imaginação criadora... Enfim, não lhe oculto haver recorrido a meios um tanto empíricos: gradações de luzes, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade. Só a uma expediência me recusei, por medíocre senão falseadora, a de empregar outras substâncias no aço e estanhagem dos espelhos. Mas, era principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilizar-me: olhar não-vendo.. Sem ver o que, em meu rosto, não passava de *reliquat* bestial. Ia-o conseguindo? Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário — as parecenças com os pais e avós — que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. Ah, meu amigo, nem no ovo o pinto está intacto. E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa ideias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem sequência nem antecedência, sem conexões nem fundura. Careceríamos de dias, para explicar-lhe. Prefiro que tome minhas afirmações por seu valor nominal.

À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se. Por aí, não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça. Será que me acovardei, sem menos? Perdoe-me, o senhor, o constrangimento, ao ter de mudar de tom para confidência tão humana, em nota de fraqueza inesperada e indigna. Lembre-se, porém, de Terêncio. Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma

serpente, a Prudência, como divindade alegórica. De golpe, abandonei a investigação. Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho.

Mas, com o comum correr cotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. O tempo, em longo trecho, é sempre tranquilo. E pode ser, não menos, que encoberta curiosidade me picasse. Um dia... Desculpe-me, não visio a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era — o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona.

Com que, então, durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara! Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles!

Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... desalmado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho — com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que as crianças — o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória.

Mas, o senhor estará achando que desvario e desoriento-me, confundindo o físico, o hiperfísico e o transfísico, fora do menor equilíbrio de raciocínio ou alinhamento lógico — na conta agora caio. Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. Mesmo que tudo fosse verdade, não seria mais que reles obsessão auto-sugestiva, e o despropósito de pretender que psiquismo ou alma se retratassem em espelho...

Dou-lhe razão. Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e, pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me. E deixe que o final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente.

São sucessos muito de ordem íntima, de caráter assaz esquisito. Narro-os, sob palavra, sob segredo. Pejo-me. Tenho de demais resumi-los.

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei — não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo.

São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde — por último — num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava — já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto — quase delineado, apenas — mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá?

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Tresbusco. Será este nosso desengonço e mundo o plano — intersecção de planos — onde se completam de fazer as almas?

Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica — ou pelo menos parte — exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o “*salto mortale*”... — digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: — “*Você chegou a existir?*”

Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim?