

Newton Freire Murce Filho

Corpoiesis: um ator, uma escrita

Doutorado em Linguística
Unicamp - Campinas/SP - 2006

Newton Freire Murce Filho

Corpoiesis: um ator, uma escrita

Tese apresentada ao Curso de
Linguística do Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas, como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor
em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Nina Virgínia
de Araújo Leite.

Instituto de Estudos da Linguagem
Unicamp / Campinas - SP
Fevereiro - 2006

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M937c

Murce Filho, Newton Freire.

Corpoiesis: um ator, uma escrita / Newton Freire Murce Filho. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Nina Virgínia de Araújo Leite.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Escrita. 2. Poesia. 3. Teatro. 4. Memória. 5. Psicanálise. I. Leite, Nina Virgínia de Araújo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Poetry body: an actor, a writing.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Writing, Poetry, Theatre, Memory, Psychoanalysis.

Área de concentração: Linguagem e Psicanálise.

Titulação: Doutorado.

Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Rita Salzano Moraes; Profa. Dra. Viviane Veras; Profa. I Borges; Prof. Dr. Mauro Pergaminik Meiches; Prof. Dr. Eduardo Guimarães (Suplente); Profa. Lopes (Suplente) e Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli (Suplente).

Data da defesa: 23/02/2006

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Newton Freire

Murce Filho

e aprovada pela Comissão Julgadora em
20/04/2006.

Burgarelli

E se não vier? Tenho medo. A próxima palavra, o próximo movimento. Eu penso que pode não vir. Parece que não vai vir. Não sei o que vai vir. No próximo segundo. Tenho medo.

Banca examinadora

Profª. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite
(IEL / Unicamp)

Profª. Dra. Maria Rita Salzano Moraes
(IEL / Unicamp)

Prof. Dr. Mauro Pergaminik Meiches
(Puc-SP)

Profª. Dra. Sonia Borges
(CCS, CP / UVA-RJ)

Profª. Dra. Viviane Veras
(Unibero-SP)

Suplentes

Prof. Dr. Eduardo Junqueira Guimarães
(IEL / Unicamp)

Profª. Dra. Sara Lopes
(IA / Unicamp)

Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli
(FE / Ufg)

Campinas, 23 de fevereiro de 2006

Para um ator que.

Sou muito grato

pelos encontros os mais diversos com pessoas e situações especiais durante o percurso desta pesquisa, pelas conversas, risadas, descobertas, inquietações. Agradeço especialmente a Nina, por ter escutado meu projeto e confiado em mim, pela alegria, pela generosidade, pelas intervenções decisivas na escrita do trabalho, e por uma orientação que, para mim, não pode ser denominada por outra palavra senão “exata”. Aos membros da banca de qualificação (Maria Rita Salzano Moraes, Mauro Meiches e Viviane Veras) que tanto contribuíram para o trabalho com críticas e sugestões, cada um à sua maneira. Rita, seu trabalho rigoroso, sua disponibilidade. Viviane, sua relação com as palavras. Mauro, sua demanda. Aos membros da banca de defesa (Maria Rita S. Moraes, Mauro Meiches, Sonia Borges, Viviane Veras, Eduardo Guimarães, Sara Lopes e C. Giovanni Burgarelli), que se interessaram pelo trabalho. Sonia, apaixonada pela psicanálise, pelo teatro e grande incentivadora; Eduardo, sua interessante maneira de dar aula; Sara, seu trabalho sobre a voz; Giovanni, sua cuidadosa leitura. Sou grato aos amigos do Projeto SEMASOMa, especialmente a Silvana (*Silvas*), pelo percurso tão próximo, tão compartilhado e tão especial; Suely, pelos almoços agradáveis, pelas palavras e pelas soluções de desespero de última hora; Claudinha, seu ritmo, trabalhar com ela é uma loucura; Vera, também pelo ritmo, outro; Ana Clélia, uma disciplina interessante; Ciça, sempre generosa, Eliana, sua risada gostosa, Guillermo, engraçado, Angela Vorcaro, que me sugeriu que procurasse Mauro Meiches, Soninha, perseverante, Regina, atenta. Sou grato às professoras Mônica Zoppi-Fontana, Cláudia Pfeiffer, Suzy Frankl Sperber, com quem fiz qualificações em áreas diferentes, junto com Maria Rita Moraes, Viviane Veras e Eduardo Guimarães (já citados). Agradeço aos professores do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, com quem tive aulas, aos colegas, ao Comitê de Ética em Pesquisa, aos funcionários da biblioteca, da informática e da secretaria da pós-graduação, particularmente a Rose, Wilson e Cláudio, sempre muito gentis. Aos professores Carmen Zink Bolognini, Paulo Ottoni, Eliane Silveira, Isabella Tardin Cardoso, J. Guillermo (já citado) e Flávia Xavier, que se dispuseram a avaliar o trabalho. A todos meus professores dos ensinos fundamental e médio, graduação e mestrado. Agradeço à Universidade Federal de Goiás (UFG), aos funcionários da Pró-reitoria de pesquisa e pós-graduação (PRPPG), e

especialmente ao Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (CEPAE), que me concedeu dedicação exclusiva para a pesquisa; agradeço a todos os colegas, funcionários e alunos de lá, e especialmente às professoras da área de língua estrangeira: Bete (Beta), Magali, Kátia, Lydia e Silvana (que citei antes). Sou grato à minha família, pelo suporte e pelo carinho, especialmente à minha mãe (Izaura), irmãs (Wanessa e Lorene), tia (Lili) e sobrinhas, Ana Júlia e Sophia, que fazem minha alegria com altos papos e brincadeiras. Também a Maria Divina, que cuidou da minha casa. Agradeço a Martinha, que me ofereceu sua casa iluminada, a Ana e a Lúcia, que a compartilharam comigo algumas vezes. Também a Victória, sua alegria; a Déo, amigo de telefonemas diários e de ótima escuta, a Velu, generosa, e à turma toda: Jara, Lora, Geraldo, Vandaike, Marcião, Marcinho, Lúcia Helena, Claudine e tantos outros. Que festas! Aos velhos amigos do elenco, da direção e da produção de *Puro Brasileiro*, com quem pude me divertir tanto e trocar diálogos importantes na última fase da escrita da tese: agradeço especialmente a Adriana, Bombinha, Marcos, Liz, Valéria (*Fashion*), Deuler, Vânia, Fernanda e Marcelo. Agradeço aos amigos Everton e Cris, sempre presentes, embora distantes geograficamente. Aos atores e diretores com quem pude trabalhar e aprender. Sou carinhosamente grato a Giselda e a Nildo que, por sua vez, me apresentou o budismo de Nitiren Daishonin. Agradeço a Nildo pelos incentivos, pela ótima companhia e por ter possibilitado que eu conhecesse também Rogério, Maria Bachiega, Geane, Agnes, Carlos, Marlene, Helena, Eliana, Hélio, Alcione, Wilma, Renato e outros, a quem também agradeço. Sou grato aos amigos da Fazenda Freudiana de Goiânia, particularmente Roberto Melo, pela escuta determinante, Beatriz e Luiz Alberto. A Cid Pimentel, por ter me apresentado a Myriam Muniz, que está descansando em paz. Às pessoas que, em algum momento e/ou de alguma maneira, me incentivaram durante a realização deste trabalho: Glacy Roure, Glacy Antunes, Marcela Moura, Renato Livera, Rose Martins, Marcelo Sapiência, Marcelo Ferreira, Raquel, Daniel, Neisi, Clêidna, Geraldo, Danilo, Maria Alice, Luzirene, Alcir, Cláudia, Soila, Denise, Luiz Araújo, Mitsuko, Sílvia Braggio, Deisely, Johanna, Zeca, Liliane, Maria do Carmo, Jean, Valter Jr., Sandra, Marcos Simão, Adrix, Zezinho, Sidney, Wagner, Daiane, Mário, muitos livreiros, e outros de quem eventualmente me esqueci, pelo que peço desculpas. Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro.

Presto uma homenagem e faço um agradecimento muito especial a todos os atores que, generosa e corajosamente, contribuíram para esta pesquisa, disponibilizando-se a dar entrevistas sobre o seu trabalho de criação. Muito obrigado, Myriam Muniz, Luiz Päetow, Cacá Carvalho, Cybele Jácome, Joelson Medeiros, Tânia Farias, Ivam Cabral, Maria Alice Vergueiro, Ricardo Blat, Ana Lúcia Torre, Rodrigo Matheus, Ricardo Rodrigues, Eduardo Moscovis, Antônio Edson, Simone Spoladore, Lori Santos, Jesser de Sousa, Naomi Silman, Paulo Macedo Bottós, Ilva Niño, Giovana Soar, Gilberto Gawronski, Janja, Luís Carlos Niño, Dionísio Bombinha, Adriana Veloso, Bruno Peixoto, Márcio Dantas, Abílio Carrascal, Charles Rodrigues, Cínthya Santos, Anselmo Soares, Wesley Martins, Maria Cristina Ferreira, Cristhianne Lopes, Walquíria Batista, Maria Gomes, Tiago Gomes, Rafael Ribeiro Blat, Rita Alves, Eliana Santos, Valéria Vieira, Renata Caetano, Delrey Diogo, Adriana Brito, Luciana Caetano e Valéria Braga.

Sumário

Introdução	17
Capítulo I – O corpo. De quem?	39
Capítulo II – <i>Corpolinguagem</i>	65
Capítulo III – Corpo escrita	89
III.1 – Escrita <i>do</i> corpo	90
III.2 – Escrita <i>no</i> corpo e escrita <i>com</i> o corpo	109
Capítulo IV – <i>Corpoiesis</i>	133
Considerações finais	173
Referências bibliográficas	179

Resumo

Este trabalho tem como objetivo uma compreensão, à luz da psicanálise, do processo de criação do corpo de um ator para a cena. Para isso, investiga-se o papel da repetição no ensaio, entendida como condição para que um outro corpo, o corpo como poesia, seja escrito e mostrado no palco. A questão da memória, abordada em duas dimensões - como memória “imemorial” e como memória “memorável” -, comparece na pesquisa referida à realização de uma escrita *do, no e com* o corpo. Essa escrita é resultante do trabalho da repetição que produz o enlaçamento entre os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário, isto é, entre o que é da ordem do impossível - do que está fora da linguagem - e o que a linguagem mesma permite organizar disso como escrita e como imagem.

Palavras-chaves: Escrita, Poesia, Teatro, Memória, Psicanálise.

Introdução

/.../ onde reina a simplicidade e a ordem não pode haver teatro nem drama, e o verdadeiro teatro nasce, como aliás a poesia, mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza (Antonin Artaud).

Este trabalho é resultado de meu interesse pela linguagem, pelo psíquico, pela escrita e pelo teatro, que tem início em minha infância quando colocava-me, diariamente, a escrever textos que representava posteriormente. Curiosamente, sozinho, sem público algum¹. Pensava que me tornaria escritor, chegava a dizer isso. Mas, no fundo, sabia que me tornaria ator, embora isso eu não ousasse dizer. Ainda hoje, ao preencher formulários, no campo em que se solicita a profissão, me vejo respondendo que sou professor (atividade que também imitava quando criança), preferencialmente a ator. É preciso analisar isso.

Enfim, o interesse pelos efeitos da linguagem, da escrita, do psíquico e do exercício teatral no sujeito, me levou a estudos² e a práticas nessas áreas e a presente pesquisa é o produto mais recente deste percurso. A contribuição que pretendo trazer dentre as várias pesquisas já existentes sobre o teatro diz respeito à figura do ator especificamente, contribuição que se faz possível por uma leitura que faço do trabalho de criação desse artista, fundamentalmente por meio de estudos em psicanálise. Dedico-me aqui a procurar entender um pouco o processo de criação desse artista, tendo em vista seu corpo que não é um corpo qualquer, como de qualquer sujeito falante, sujeito do cotidiano, mas um corpo outro, um corpo novo, corpo criado para a cena, corpo criado como poesia, daí a escolha do termo *corpoiesis*.

Mais adiante (capítulo I), coloco-me a esmiuçar o de que ator se trata, referido ao que Antonin Artaud (1993, 2004) propunha, isto é, um ator que almeja um “refazer-se”, a transfiguração de si mesmo, dispondo-se a entrar em um trabalho que vai ser, antes de mais nada, um trabalho consigo mesmo, que não é sem conseqüências e que comporta os efeitos da linguagem sobre o corpo.

A seguir, relato algumas experiências por que passei e que me parecem relevantes para situar o leitor sobre as motivações que deram origem ao projeto desta pesquisa. Em maio de 2001, em um espetáculo no qual atuava, desempenhava, dentre outros personagens, um poeta popular do Rio de Janeiro cujo texto, sobre a cantora Madonna, continha palavras que, em meu corpo, agiam de maneira bastante desconfortável. Na verdade, havia interpretado esse mesmo texto anos antes e nunca gostara dele. Mas o ator nem sempre

¹ Sou conduzido aqui a uma frase de Nathália Timberg em um programa de televisão, do qual não me recordo o nome. Frase que, para mim, traduz em termos literais o que significa o exercício de atuar e seu constitutivo encontro com o público. Tal como a atriz afirma em sua frase, eu também sinto que me tornei ator, “apesar de ter de me exibir”, tal a dificuldade desse encontro necessário com o outro.

² Sobre o teatro, cito, por exemplo, Murce, N. & Guimarães, C. (2002) e Murce (2005).

escolhe o texto que representa. O fato é que, naquela temporada, foi muito mais difícil dizer o texto, tanto que toda vez que o fazia (era às quartas e aos sábados), tornava-me rouco, minha garganta doía e entrava no camarim sentindo raiva, pois já havia pedido várias vezes ao diretor do espetáculo³ que excluísse essa cena, o que foi feito nas últimas apresentações.

Em que poderia interessar no campo da lingüística o relato acima? Creio que o aspecto significativo parece ser a marca do significante no corpo do ator, marca de uma escrita *no* corpo, que se manifesta por meio da rouquidão, da dor de garganta e do sentimento de raiva. Marca que, nesse caso, incomoda, dói, que o sujeito não quer significar, não quer (se) fazer sentido, porque algo de sua cadeia significante, de sua história com a língua não quer comportar isso que soa estranho e que machuca. Penso que seja relevante investigar o que seria essa escrita *no* corpo⁴ que a prática discursiva dramática constitui.

Como exemplo de outra experiência, recordo-me de algo que sempre acontece quando preparo um corpo para a cena: trata-se da maneira como alguns gestos, um dado movimento ou dada entonação surgem, à minha revelia, comparecendo no andamento do ensaio - que curiosamente, em francês, é denominado de *répétition* -. É certo que muitas vezes o diretor determina o gesto ou a entonação que quer, mas em grande parte, o significante é que parece exigir, no corpo do ator, dado movimento, dada nuance, sem que o sujeito tenha controle sobre isso. É como se o significante, encravado no corpo, exigisse desse corpo determinado gesto e não outro, por exemplo. Creio que o exercício da repetição no ensaio implica a procura da diferença e o aprofundamento diário de leitura e de escrita de um texto ou de uma idéia, enfim, um trabalho com a letra é que é responsável por essa exigência significante que faz marca no corpo⁵ (abordaremos a repetição e a letra no capítulo IV).

³ Marcos Fayad, diretor da companhia *Martim Cererê*.

⁴ Veremos, no capítulo III, os desdobramentos das idéias sobre escrita e corpo do seguinte modo: escrita *do*, *no* e *com* o corpo.

⁵ O significante não representa nem denota o significado, pois só remete a outro significante (Lacan, 1957). Ele constitui-se como uma materialidade que pode ser uma palavra, um som, uma imagem ou um gesto, por exemplo. A letra, por sua vez, é a “estrutura essencialmente localizada do significante (Lacan op.cit., p. 505) ou, ainda, o “suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (Lacan op.cit., p. 498). Neste trabalho, a letra será referida também como zona erógena do corpo (Leclaire, 1986), bem como uma materialidade que é da ordem da escrita e que faz fronteira entre o Real e o Simbólico (ver capítulos III e IV). Sobre os termos *significante* e *letra* na obra de Lacan, ver Pontes (2005).

Um dos efeitos do trabalho exaustivo para a produção do *corpoiesis* consiste na possibilidade que a repetição permite ao sujeito de se movimentar nesta cadeia outra de significantes que constitui a proposta de encenação a ser trabalhada e, dela, trazer efeitos, ainda que os desconheça, inicialmente, ou que desconheça suas motivações. Evidentemente, não se trata de qualquer texto ou de qualquer ator em quaisquer condições de produção, pois pode ser que dado texto não mobilize o sujeito, por exemplo, mas pode acontecer, por outro lado, que o próprio trabalho de repetição leve o sujeito a estranhar determinado significante que em um primeiro momento não lhe fazia sentido e, assim, ser pêgo, capturado por ele.

Instiga o interesse dessa pesquisa não apenas o prazer⁶ que constitui o trabalho do ator, mas especialmente as dificuldades, os impasses, o sofrimento, as resistências do sujeito em relação a uma experiência de mobilização e de crise (este tema será abordado no capítulo III) que o trabalho com o texto⁷ e com seu corpo exige. Aparentemente, há dificuldade porque deve haver enfrentamento de si mesmo, provocado pelo outro (um texto ou uma proposta de encenação sem texto), em busca de um corpo novo que “já está lá”, no corpo do artista, mas que precisa ser esculpido ou decomposto, em nome de uma composição poética para a cena. Essa dificuldade é complexa e pode gerar resistência porque tende a conduzir, por exemplo, a um encontro consigo mesmo, com o que o próprio sujeito desconhece de si ou com algo que, por algum motivo inconsciente, o ator não quer conhecer, aceitar ou significar.

O ator se fragiliza e resiste diante do texto porque, por algum instante que seja, ele parece (ter que) se “des-hipnotizar” em relação àquilo que parece o “si mesmo”, isto é, seu corpo imaginário, para que a cadeia significante do outro (a proposta de encenação) opere em sua própria cadeia, fazendo comparecer a personagem que está lá, e só lá, nascida do que o ator é, com sua história, com a língua materna que teceu seu inconsciente. É por isso que pode ser doloroso o trabalho de composição de um corpo para a cena, porque essa composição pressupõe, também, uma decomposição, uma desconstrução, um certo apagamento subjetivo pois, como diz o diretor de teatro Peter Brook (1994, p.10), “preparar

⁶ É claro que muitas vezes nos deparamos, como atores, “arreatados” pelo prazer de poder trabalhar em um espetáculo no qual podemos ser afetados pelo que há de estranho no familiar ou de familiar no estranho. Mas esse mesmo estranhamento familiar pode provocar angústia, por exemplo.

⁷ Entendemos que mesmo um espetáculo sem texto compõe uma materialidade corporal que realiza uma textualidade ou uma escrita, nos termos que utilizamos aqui.

uma personagem é o oposto de construir – é demolir, remover tijolo por tijolo os entraves dos músculos, idéias e inibições do ator, que se interpõem entre ele e o papel”⁸.

São experiências e questões como essas que deram origem ao que proponho discutir nessa pesquisa e que pode ser condensado nas seguintes perguntas: em que consiste o corpo do ator em cena como *corpoiesis*, quem produz esse corpo? Quem é esse ator? De que modo a psicanálise pode iluminar a leitura do que seja o *corpoiesis*, se ela tem uma maneira singular de conceber o corpo, isto é, como *corpilinguagem*? Pode-se dizer que há uma “forçagem” que faz passar de um *corpilinguagem* para um *corpoiesis*, ou seja, um corpo que fabrica poesia, que é poesia? O que condiciona essa forçagem? A repetição nos ensaios? O ator, nessa passagem, realiza uma escrita? De que escrita se trata? O que pode ser dito sobre o processo de criação de um ator, cujo corpo se escreve e se mostra no palco como *corpoiesis*? São essas questões que nos orientam e que trazem como resultado o que se desenrola adiante.

Sigamos com as leituras prévias que nos auxiliaram na demarcação do campo específico dessa pesquisa. No campo da literatura sobre o teatro, há importantes estudos que contribuem para a compreensão do trabalho do ator⁹, especificamente, que é um dos elementos principais para que outra cena se mostre. Os outros dois elementos são o público e o texto, ou pré-texto ou, ainda, um texto sem texto, isto é, uma proposta que parte do corpo e que prescindiria de um texto previamente escrito. De qualquer modo, e isso é importante que destaquemos, ainda que uma proposta de encenação teatral tenha como ponto de partida o corpo, esse corpo, em cena, e antes da cena, no período dos ensaios, vai compor sempre um texto, ou uma escrita, nos termos que privilegiamos neste nosso trabalho, uma escrita que se põe a ser lida, pelo próprio ator, pelo diretor e pelo espectador.

⁸ Ver também Grotowski (1971, pp.24/5), referido adiante.

⁹ Uma lista de trabalhos bastante importantes seria excessivamente longa para colocar aqui, mas vale a pena citar ao menos algumas publicações, dentre outras que serão referidas posteriormente. Azevedo (2002), por exemplo, realizou uma pesquisa significativa, apresentando o modo como o corpo do ator é concebido por diversos criadores, tais como Stanislávski, Meierhold, Artaud, Brecht e Grotóvski. Aslan (2005) também tem uma pesquisa relevante neste sentido. Ver também Pavis (2003). Sobre o teatro físico, vale a pena consultar Romano (2005). Muitos trabalhos sobre o ator partem de uma abordagem antropológica, que tem como referência fundamental Barba & Savarese (1995). No Brasil, há um trabalho bastante sistematizado sobre o corpo do ator dentro de uma técnica não interpretativa (Ferracini, 2001). Do mesmo autor (Ferracini, 2005), tem-se um trabalho que parte da idéia do corpo do ator como *corpo-em-arte – corpo subjétel*. Em relação a Antonin Artaud, que abordaremos adiante, ver Arantes (2003) e Lins (1999). Vale a pena consultar também Bonfitto (2002), que traz uma contribuição com o que chama de “ator compositor” e, ainda, Oida (2001).

Não podemos nos deter sobre esses estudos, que são muitos, pois isso alongaria sobremaneira nosso trabalho e também porque nossa contribuição pretende se dar a partir de um campo bastante singular que é o da psicanálise. Mais especificamente, nossa pesquisa articula estudos da linguagem e da psicanálise, dentro de um campo teórico inaugurado por Freud e relido por Lacan. Esse campo teórico é que dá suporte para trabalhos importantes que têm sido produzidos dentro do projeto de pesquisa SEMASOMa¹⁰, que inclui a dimensão do corpo nos estudos da linguagem. Dentre eles, temos, por exemplo, Leite (org.) (2003, 2005), Burgarelli (2005), Lima (2005), Moraes (2003), Veras (1999, 2003).

Por que escolher, dentre os mais variados elementos que compõem o signo teatral, o corpo do ator como objeto de estudo? E por que relacionar a criação desse corpo para a cena com a escrita? Sobre a opção pelo corpo do ator, já comentei um pouco acima relatando algumas experiências próprias, e sobre a escrita, que será tratada no capítulo III, observamos, antes de mais nada, com Artaud (1993), um entendimento da cena teatral referido à escrita. Para ele, no Teatro da Crueldade,

a Palavra surgirá como uma necessidade, como o resultado de uma série de compressões, choques, atritos cênicos, evoluções de todo tipo (com isso o teatro voltará a ser uma operação autêntica viva, conservará essa espécie de palpitação emotiva sem a qual a arte é gratuita), todas essas tentativas, essas buscas, esses choques resultarão numa obra, numa composição *inscrita*, fixada em seus menores detalhes, e anotada com novos meios de notação. A composição, a criação, em vez de se fazer no cérebro de um autor, se farão na própria natureza, no espaço real, e o resultado definitivo será tão rigoroso e determinado quanto o de qualquer *obra escrita*, acrescido de uma imensa riqueza objetiva (Artaud 1993, p.110 - o primeiro grifo é do autor e o segundo é nosso).

No livro *Semiologia do Teatro* (Guinsburg et.al. (orgs.), 1978), por sua vez, encontramos, em vários autores, algumas idéias sobre o signo teatral que nos remetem às leis da linguagem e da escrita, isto é, leis de seleção e de combinação, ou de substituição e de deslocamento, ou ainda de metáfora e de metonímia. Para Netto (1978, p.12 - grifo do autor), por exemplo, “o teatro consiste num “*sistema* de ordenação e combinação” de várias linguagens, de outras artes”. Segundo Kowzan (1978, p. 99 – grifos nossos), “os signos, no

¹⁰ Este projeto é do departamento de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, sendo coordenado pela profa. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite.

teatro, raramente se manifestam em estado puro /.../, atuam simultaneamente sobre o espectador, na qualidade de *combinações* de signos que se completam, se reforçam, se especificam mutuamente ou, então, que se contradizem”; “os signos mímicos podem, por exemplo, contradizer, atenuar ou *substituir* a palavra”, e os signos gestuais podem acompanhar, substituir a palavra, ou *suprimir* um elemento do cenário ou um acessório (Kowzan 1978, p. 106). Note-se, pois, que os termos utilizados pelos autores (grifados), a respeito dos signos teatrais, nos remetem aos eixos da combinação e da seleção, que por sua vez estão ligados à questão da presença-ausência, às leis da linguagem e da escrita, enfim.

Para Bogatyrev (1978, pp. 85/6 – grifo nosso), “o papel do ator é uma *estruturação* dos signos os mais diversos, signos de seu discurso, de seus gestos, de seus movimentos, sua postura, sua mímica, seu traje etc.”. Creio que podemos entender essa “estruturação” como uma escrita que o ator realiza por meio de combinação e de seleção.

É interessante também notar o caráter artificial da produção teatral, que supõe uma leitura ou uma decifração por parte do espectador. É constitutivo da escrita esse caráter artificial e a suposição de uma leitura do escrito. Nas palavras de Demarcy (1978, p. 26), “a “caixa” teatral, o jogo, trazem em si mesmos, inelutavelmente, a situação artificial. É esta característica que torna a “leitura” pelo espectador inelutavelmente necessária”; “para ser recebida a linguagem teatral deve fazer funcionar no espectador a leitura e a decifração dos seus signos” (Demarcy 1978, p. 27).

Ainda do mesmo livro (*Semiologia do Teatro*), é interessante um trecho de Ferrara (1978), porque faz referência a Artaud e porque desloca a idéia de soma de recursos para “comunicar uma mensagem” como não sendo função do teatro, pois

o teatro enquanto montagem metalingüística de uma leitura produtiva deve levar a uma iconização diagramática num inter-relacionamento de signos de tal modo que a palavra possa desembaraçar-se de sua carga verbal com o efeito plástico do som, da cor, do movimento, do gesto, da luz criando um complexo que deve aproximar o teatro ocidental da ideogramatização da cena oriental, como já antevia Artaud (Ferrara 1978, p.205).

O trecho seguinte nos leva mais uma vez às leis de combinação e de seleção:

Dentro dessa visão, o teatro é manifestação ideal de uma atividade semiótica onde os signos se cruzam e perdem a arbitrariedade original para se deixarem contaminar por

outras interferências significantes a fim de que o som possa ser visto; o movimento, ouvido; o gesto, falado; o espaço, sonorizado. Desse modo, todos os recursos metonímicos característicos da estrutura sintagmática da cena eminentemente representativa, como a histórica, por exemplo, são substituídas por seleções sígnicas que se organizam paradigmaticamente, rompendo o representativo com o anti-representativo que é apelo à inteligência e não resposta. Rompe-se o automatismo pela técnica do estranhamento (Ferrara 1978, p.205).

A questão da escrita interessa para pensar o processo de criação do corpo para a cena porque, a meu ver, é de escrita que se trata quando o corpo de um sujeito falante, o ator, propõe-se a passar por uma experiência que vai desenhar esse corpo para a cena. Experiência que inclui o que é da ordem da artificialidade, porque é uma escrita, mas ao mesmo tempo o que está além de qualquer artificialidade, o que é da ordem do inassimilável, do irrepresentável ou mesmo do místico que compõe essa escrita, necessariamente poética para poder trazer o novo. Essa composição artificial que o ator escreve em seu corpo como *corpoiesis* constitui também uma decomposição, uma certa destituição narcísica ou apagamento subjetivo para que outro corpo se inscreva como poesia.

O termo “penetração psíquica”, que constitui o trabalho de treinamento do ator, conforme o criador Grotowski (1971), é oportuno para iluminar esta questão do jogo de forças entre o que é da ordem da artificialidade, da composição, e do que está além dela, isto é, do que nos escapa, do que está além do que nosso corpo - como *corpolingüagem* - consegue assimilar. Segundo Grotowski (op.cit., p.22), a técnica de penetração psíquica deve fazer com que o ator use o papel como se fosse um bisturi de cirurgião, para dissecar, como “um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte mais íntima da nossa personalidade – a fim de sacrificá-la, de expô-la”. Em outro trecho ele explicita:

A elaboração da artificialidade é um problema de ideogramas – sons e gestos que evocam associações no psiquismo da platéia /.../. Esta elaboração da artificialidade – da rédea orientadora que é a forma – muitas vezes se baseia em uma busca consciente em nosso organismo, atrás de formas cujas linhas exteriores sentimos, embora sua realidade ainda *nos escape*. Presumimos que estas formas já existem, completas dentro do nosso organismo. Aqui, tocamos num tipo de representação que, como arte, está mais próxima da escultura do que da pintura. A pintura envolve a soma das cores, enquanto o escultor elimina o que esconde a forma, como se ela já existisse dentro do bloco de pedra, *revelando-a* dessa forma, em vez de criá-la /.../. Quanto mais nos absorvemos no que está escondido dentro de nós, no *excesso*, na *revelação*, na

autopenetração, mais rígidos devemos ser nas disciplinas externas; isto quer dizer a forma, a artificialidade, o ideograma, o gesto. Aqui reside o princípio da expressividade (Grotowski op.cit., pp. 24/5 – grifos nossos).

Mais adiante, faremos referência à escrita, tal como se dá no sonho (Freud, 1900). Recorremos também a Regnault (2001, p.20), para prosseguirmos na justificativa de fazer uso da escrita neste trabalho. O psicanalista nos lembra que Freud sempre sustentou que a psicanálise não chegaria ao fundo do mistério das obras de arte. Mas ela pode, no entanto, segundo ele (Regnault, op.cit.), penetrar um pouco no processo de criação do artista. O autor (op.cit.), abordando a arte e a literatura remetidas à articulação significativa e à letra, retoma Lacan (1959/60), que ordena a função da sublimação referida à Coisa. Para este psicanalista, a Coisa,

da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas, em toda forma de sublimação, o vazio será determinante /.../. Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio (Lacan 1959/60, p.162).

Segundo Regnault (op.cit., p.17), a Coisa é o objeto que jamais será reencontrado, embora esse objeto nunca tenha sido perdido, tampouco dito: “ele desliza entre as palavras e as coisas, na ilusão que acredita que as palavras correspondem às coisas”. Na medida em que ela não pode ser representada por outra coisa, o vazio a representa, e “estamos mais do lado da lógica, do real”. E na medida em que ela só pode ser representada por outra coisa, Outra coisa a representa, e “estamos mais do lado da representação, da arte”. Ela se situa “entre o real e o significante”, entre o Real e o Simbólico¹¹.

A arte então organiza o furo, que é o vazio. Vazio que representa a Coisa. A arte “não se contenta com adornar, ilustrar; ela realmente *organiza*” (Regnault op.cit., p.22 – grifo do autor). O vazio, por sua vez, não tem apenas uma função espacial, mas também simbólica: “ele é da ordem do real, e a arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente esse real. *Ele está entre o real e o significante*” (Regnault op.cit., p.22 –

¹¹ Sobre os registros Real, Simbólico e Imaginário, ver capítulo II. Podemos adiantar, no entanto, que o Simbólico é o campo da linguagem, ou do inconsciente estruturado como uma linguagem, o Real é o campo do impossível, do que está fora da linguagem, e o Imaginário diz respeito ao campo da consistência, do

grifos do autor). Trazemos Regnault (op.cit.) porque, conforme veremos adiante, o corpo do ator vai realizar uma escrita no palco no entrelaçamento entre os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário (RSI), por meio de uma organização que se trança, que se escreve como poesia. O ator utiliza o Imaginário (seu corpo como imagem) para organizar simbolicamente (como uma escrita) o Real (o que está além do que concebe de seu corpo como imagem e como significantizável). Podemos dizer também que o ator utiliza as possibilidades de seleção e de combinação simbólicas para (re)organizar o Imaginário (seu corpo cotidiano) – já que faz poesia *com* o corpo –, dando a esse corpo uma nova forma, significantizando ou escrevendo, ainda que contingencialmente, o que do Real (do irrepresentável) age em seu corpo.

Para Lacan (1958/9),

o ator empresta seus membros, sua presença, não simplesmente como uma marionete, mas com seu inconsciente real, ou seja a relação de seus membros com uma determinada história que é a sua. Cada um sabe que, se há bons e maus atores, é na medida, eu creio, em que o inconsciente de um ator é mais ou menos compatível com este empréstimo de sua marionete. Ou ele se presta ou não se presta, é o que faz com que um ator tenha mais ou menos talento, de gênio, até mesmo que ele é mais ou menos compatível com determinados papéis, por que não! Mesmo aqueles que têm a gama mais extensa podem representar determinados papéis melhor que outros. Em outros termos, certamente, o ator está aí. É na medida da conveniência de alguma coisa que com efeito pode ter a relação a mais estreita com seu inconsciente, com o que ele tem a nos representar, que ele dá a isto uma ponta que acrescenta incontestavelmente alguma coisa, mas que está longe de constituir o essencial daquilo que é comunicado, a representação do drama (Lacan 1958/9, p. 295).

Antes de entrarmos definitivamente no campo específico de nosso trabalho, é importante situar, ainda que brevemente, para consultas do leitor, alguns estudos sobre o teatro que se fundamentam ou que fazem alguma referência à psicanálise. Outras referências comparecerão ao longo do texto. A pesquisa de Próchno (1999), por exemplo, propõe verificar, por meio de entrevistas, como diferentes atores representam as vicissitudes ou as transformações pelas quais passa o corpo do ator na atualidade da cena teatral, no cinema e na televisão brasileiros. Seu objetivo consiste em marcar como esse corpo afasta-se de um projeto de corpo verdadeiramente artístico ou estético, e aproxima-se de um corpo prostituído, mercantil, objeto de consumo igual a qualquer outro.

sentido, da imagem especular. O Real é efeito do Simbólico. Segundo Chemama (1995, p. 182), o real é

Meiches (1997)¹², por sua vez, à luz da teoria das pulsões, discute o lugar da arte na psicanálise, focalizando o deslocamento segundo o qual a idéia de sublimação não seria mais suficiente. Em texto anterior, em co-autoria (Meiches & Alperowitch, 1995), defende-se que a angústia seja acoplada à teorização psicanalítica da arte. Como afeto fundamental a revestir o vazio que permanece central em todo esforço de sublimação, a angústia excita de maneira insuspeitada a corporeidade, pois considera o inomeável, os buracos do irrepresentado, e nada disso emerge se pensamos na obra de arte apenas como resultado de um processo clássico de sublimação. No livro de Meiches & Fernandes (1988), vale a pena consultar um trabalho minucioso, que traz depoimentos reveladores sobre processos singulares de criação por atores importantes, tais como Rubens Corrêa, Marília Pera e Paulo Autran, dentre outros.

O trabalho de Britto (2001) traz uma contribuição a respeito do papel do inconsciente no processo criativo do ator, enfatizando a ação criativa deste artista na construção da cena¹³. A autora procura mostrar como os processos inconscientes podem se mostrar. Menciona algumas vezes Freud, a respeito do conceito de pulsão e da gramática do sonho, por exemplo, mas não há um aprofundamento sobre este autor. Aborda os mecanismos energéticos e processos de simbolização do inconsciente (visto como força, potência) e traz autores bastante diversos, tais como Deleuze (1976), com a noção de corpo sem órgãos, por exemplo, e Jung (1987 a,b). Baseando-se também na perspectiva da psicologia arquetípica de Jung (op.cit.), há o trabalho de Nunes (2005), em que o autor trata do que chama de “fazer a alma” e do processo de formação e atuação em artes cênicas, utilizando essa psicologia como ferramenta para discutir a interioridade do ator e sua relação com a corporeidade da cena.

Sobre a tragédia e a psicanálise, são importantes os trabalhos de Meiches (2000), Maurano (2001) e Didier-Weill (1994, 1999)¹⁴. Este último trata do ato complexo de separação entre o coro e o ator trágico, que é a separação criadora do vazio, isto é, a cena,

“aquilo que, para um sujeito, é expulso da realidade pela intervenção do simbólico”.

¹² Retomaremos este pesquisador no capítulo I.

¹³ A autora observou o papel do ator como co-autor da encenação em grupos como *Ói nós aqui traveiz* (Porto Alegre) e *Lume* (Campinas). Tânia Farias, do primeiro grupo, e Jesser de Sousa e Naomi Silman, do *Lume*, deram entrevistas para esta pesquisa. O grupo *Ói nós aqui traveiz* realiza um trabalho teórico-prático importante, baseado nas propostas de Antonin Artaud, artista cujos escritos serão objeto de estudo do nosso primeiro capítulo.

¹⁴ Deteremo-nos sobre o trabalho deste autor no capítulo I.

ruptura que delineia uma abertura no real, que cria uma simbolização e que faz surgir o que é chamado de cena. Não podemos esquecer também, evidentemente, de Stanislavski (1968), que trata da memória afetiva¹⁵ e faz referência ao papel do inconsciente no processo de criação do ator, bem como dos trabalhos realizados por Freud (1897, 1900, 1905/6) e por Lacan (1954/5, 1957/8, 1958/9, 1959/60), que abordam de alguma maneira o teatro.

Em nenhuma das obras consultadas por nós, sobre o trabalho do corpo do ator, especificamente, foi encontrada qualquer referência à noção de *corpolingüagem* de que estamos fazendo uso, ou qualquer referência à repetição, à memória ou à escrita, tal como propomos neste trabalho, cuja contribuição singular pretende se dar na articulação desses termos, junto aos registros do Real, do Simbólico e do Imaginário, para a criação do que chamamos de *corpoiesis*.

Entrando na especificidade de nossa contribuição para pensar o corpo do ator com uma leitura apoiada na psicanálise, perguntamo-nos o seguinte: se a matéria-prima do ator, ou a fonte que determina seu trabalho, além do próprio texto (ou proposta de encenação sem texto), é seu corpo, e só seu corpo, o que se pode dizer sobre esse corpo para a cena, com a contribuição da psicanálise, se ela concebe o corpo como corpo pulsional ou *corpolingüagem*? Para verificar como esse corpo é entendido, isto é, como efeito de linguagem¹⁶, convém ver, como já foi dito, Leite (2003, 2005), e, sobre a proposta de escrever *corpolingüagem* junto, é esclarecedor o texto de Costa (2003). Segundo Leite (2003), algumas dicotomias se impõem e exigem um tratamento quando visamos a uma articulação corpo e linguagem, tais como normal/patológico, corpo/organismo, corpo/alma, corpo/mente, vida/morte, corpo/espírito, reforçando a necessidade de delimitar um espaço conceitual que, “articulando o que supostamente está separado - uma vez que faria trabalhar a barra que constitui a própria dicotomia -, permita superar, deslocar e desfazer a sua incidência” (Leite 2003, p.16). Nesse campo de pesquisa, o conceito de pulsão constitui-se como ponto de partida fundamental, uma vez que Freud o define como conceito-limite entre o somático e o psíquico, daí o corpo pulsional estar referido ao efeito da articulação de significantes. Costa (2003) define o corpo pulsional como suporte relacional, precipitado

¹⁵ Penso que a memória afetiva ou emocional, de que trata Stanislavski (1968), diria mais respeito ao que chamamos de memória memorável, nesta pesquisa, do que à memória imemorial (ver capítulo III).

¹⁶ Ver capítulo II.

dos efeitos da linguagem sobre o real do corpo, construção fantasmática da relação com o grande Outro¹⁷. Para ela, abordar a articulação corpo e linguagem implica um campo relacional em que linguagem é corpo e corpo é linguagem.

De qualquer modo, seja de que ponto que seja do qual o ator vai partir para realizar seu trabalho, ele vai estar às voltas com o que vai ter de “arrancar” do seu corpo para construir o corpo para a cena, isto é, a matéria-prima singular que constitui seu corpo vai, necessária e singularmente, compor e reescrever esse corpo a ser oferecido à platéia. Ali, no processo diário e exaustivo da repetição produtiva dos ensaios, no silêncio e no turbilhão pulsional que constitui seu corpo, o ator vai ter de se arranjar e se organizar para fazer uma escrita possível, que se mostrará e que será lida, um corpo escrito como poesia¹⁸, construído visando à perfeição, ao controle, corpo que aparece e que esvaece em cada instante do acontecimento teatral.

Considerando a noção de corpo tal como se tem na psicanálise, como iluminar a discussão sobre o trabalho do ator, no que diz respeito à construção de seu corpo para a cena? O corpo, na psicanálise, não é o corpo biológico, puramente orgânico, mas um corpo constituído pelo Simbólico, trata-se do corpo pulsional, *corpolingagem*, o que vai abarcar os três registros propostos por Lacan (1974-75) para apreender a experiência do sujeito: o Real, o Simbólico e o Imaginário (RSI). Falar de corpo via psicanálise implica em incluir esses três registros em seu enodamento, ou seja, não há um corpo sem um Real impossível que o determina, sem um Simbólico que o pré-determina e sem um Imaginário que lhe atribua uma imagem especular, uma ilusão necessária de unidade. É desse corpo, cuja experiência se entretetece nos registros RSI, que trataremos neste trabalho.

Para a contribuição que visamos no sentido de entender e discutir o corpo do ator, essa matéria-prima ou o modo como essa matéria-prima é moldada, (de)composta, (des)construída e escrita, nos termos que privilegiamos aqui, importa, antes de mais nada, discorrer sobre o ator de que se trata, o ator cujo corpo almeja produzir-se como poesia (ver capítulo I). O passo seguinte consiste em entender essa matéria-prima, o corpo, tal como a

¹⁷ De maneira simplificada, podemos dizer que o grande Outro, segundo Lacan (1957/8), é a referência do simbólico, o lugar do tesouro dos significantes, realidade discursiva com a qual o sujeito se depara ao ingressar no mundo e que o constitui antes mesmo desse ingresso. Como lugar da rede de significantes, é também lugar da lei e, ao mesmo tempo, lugar do desejo. O grande Outro opõe-se ao outro (minúsculo) semelhante, imaginário, da relação especular.

psicanálise o situa, a fim de poder iluminar nossa leitura deste processo de construção do *corpoiesis*, de como esse corpo é desconstruído - e construído -, decomposto - e composto – em função de um corpo *novo*, um corpo para a cena (ver capítulo II). Segundo nossas hipóteses, esse corpo torna-se novo porque passa por um processo de repetição, nos ensaios - repetição jamais idêntica a si mesma - que realiza, no entrelaçamento RSI, uma escrita, uma escrita poética, que justamente por ser poética, necessariamente produz o novo, produz o *corpoiesis*.

A repetição realiza uma “forçagem” do *corpolingagem* ao *corpoiesis*, isto é, do corpo do sujeito falante, sujeito do cotidiano, para o corpo poesia, corpo novo, extra-cotidiano, corpo da outra cena (ver capítulos III e IV). Sobre o neologismo *corpoiesis*, quero agradecer a Viviane Veras¹⁹ que “escutou” *corpoiético*, em uma fala minha, quando eu dizia “corpo poético”. Veras buscou as raízes de *corpoiético*: do grego *poiēsis*, de *poien*, que significa criar, e de *poiētikos*, que é o *inventivo*. A origem mais antiga é do indo-europeu *kwei-* que tem o sentido de empilhar, construir, mas também de pagar, compensar, perdoar (no sentido de expiar pecados), punição. Daí ser possível pensar numa poiesis do corpo, como uma criação que tem um preço. Um *corpoiético* - entre criação e ética -. Aliás, a raiz *kwei-* vai dar em sânscrito *kāyah*, que significa exatamente *corpo*. Quanto à palavra *corpo* (*body*) - a raiz é *kwrep* - corpo, forma, aparência – de uma raiz verbal que significa “aparecer”. Na Idade Média dizia respeito ao corpo de Cristo (*corporale*) – e do mesmo radical vem *corpse* – corpo morto. E o *corpus* é uma coleção de escritos.

Ao longo desta pesquisa, preferimos fazer uso do termo *corpoiesis*, ao invés de *corpoiético*, porque o primeiro, por não ser adjetivado, escapa um pouco do efeito de sentido de um corpo já criado, pronto, acabado, para dar lugar a um efeito de sentido de corpo como corpo em fabricação, em criação, corpo por fazer, corpo intervalar, que se quer *ex-ato*, mas que é e que não é, que está e que não está. Em diversos momentos no desenrolar de nosso trabalho, poderemos observar nuances disso que estamos chamando de *corpoiesis* e que remete à invenção, à poesia de corpo, à criação que tem um preço a pagar, à ética, à aparição, a um corpo “morto”.

¹⁸ Estamos falando aqui de um ator que se pretende como da ordem da “aparição” (ver capítulo I), cujo corpo realiza e é poesia, *corpoiesis*.

¹⁹ Em comunicação pessoal.

Articulando as noções de corpo e de escrita, trazemos um entendimento da matéria-prima que constitui o corpo como uma memória, sendo que se trata de memória em duas dimensões (ver capítulo III): a) uma memória “imemorial”, ou seja, memória como impressão, como marca, portanto não referida ao traço ou ao que é significantizável, uma memória que poderia ser chamada de memória impressa como corpo, uma memória corporal, enfim, referida ao registro do Real, e b) uma memória “memorável”, ou seja, memória como inscrição, portanto referida ao Simbólico, ao traço ou ao que é significantizável, o que seria o material recalcado. De qualquer modo, nos dois aspectos, trata-se fundamentalmente de memória inconsciente, e isso é importante porque a criação, justamente por ser criação, é, em sua origem, inconsciente, isto é, ela se produz num além do que o sujeito sabe, ou pelo menos sabe dizer do que a causa.

A memória, neste trabalho, seria a matéria-prima da matéria-prima do ator que é o corpo. E a escrita vai ser o elemento necessário para que o não significantizável ou o irrepresentável, que constitui a memória do corpo, aquilo que marcou o corpo e que não foi inscrito, enfim, a escrita vai possibilitar que esse “material” seja minimamente organizado pela linguagem, pelo Simbólico, porque só se tem acesso a esse Real “imemorial” pelo Simbólico. Como veremos no decorrer do trabalho, no ator, devido ao que a repetição convoca do seu corpo, é possível fazer uma escrita, e só por meio de uma escrita é que se pode “ter acesso” ao (ou se deixar ser afetado pelo) que é da marca, da impressão, - e também acesso ao que é do recalcado. Mas trata-se de um processo, em sua origem, predominantemente inconsciente e que só se institui como uma escrita por meio de um trabalho que se faz no entrelaçamento entre os registros Real-Simbólico-Imaginário, em que elementos corporais, significantes e imaginários podem ser arranjados segundo as leis da linguagem, isto é, leis da seleção e da combinação.

À nossa hipótese de que o corpo do ator realiza uma escrita poética e produz o novo, acrescentamos a idéia de que isso se dá porque há a repetição, que é *condição* para a cena, condição para que uma escrita se realize. É importante marcar que a repetição vai ser entendida, sempre, não como repetição do mesmo, mas como introdução da diferença, do novo.

Convém nos determos neste momento na nossa trajetória e metodologia de pesquisa a fim de esclarecer pontos importantes. Antes de mais nada, queremos evitar a idéia de que pretendemos fazer uma “aplicação” da psicanálise no campo da arte. Se o leitor fizer esta leitura, nossa tentativa de evitá-la foi frustrada e reconhecemos nossa limitação. Nosso objetivo consiste em nos fundamentar, sim, principalmente, nos estudos em psicanálise, porém não para “aplicar” o conhecimento que daí se produz ao processo de criação do ator. A psicanálise é importante aqui como um meio de *leitura* desse processo. Em nossa busca de uma leitura de como o corpo para a cena é composto, a psicanálise pode contribuir por meio de alguns conceitos, lançando luz sobre o entendimento desse corpo. É preciso que fique claro, portanto, que quaisquer dos conceitos psicanalíticos abordados não devem ser pensados como da ordem da aplicação ou da analogia, como se uma experiência na clínica, por exemplo, se desse tal qual uma experiência subjetiva “violenta”,²⁰ por que passa o ator em seu processo de construção de um corpo outro, o *corpoiesis*.

Apenas a título de exemplo, a questão da repetição, que é abordada aqui como condição para a cena, não “corresponde” à *compulsão à repetição*, em psicanálise, embora este conceito possa iluminar questões que dizem respeito à experiência por que passa o ator de que tratamos, naquilo que o corpo desse ator “toca” o Real, ou é “tocado” por ele, na medida em que repete - sem jamais repetir - uma cena indefinidamente, em busca de que algo que é da ordem do irrepresentável, do que jamais foi inscrito no registro do Simbólico, possa, contingencialmente, ser capturado como invenção, como novo, no ensaio, e “incorporado” ao corpo do ator e ao corpo da cena (ver capítulo IV).

De maneira geral, tratamos da repetição principalmente no período dos ensaios, em que o corpo do ator ainda está vacilante e caótico, corpo por fazer, se podemos dizer assim, isto é, no período que antecede a estréia de um espetáculo. Algumas reflexões, no entanto, podem aludir ao período posterior à estréia, quando o espetáculo fica em cartaz por um tempo prolongado. Geralmente, nesse caso, fazemos referência explícita no corpo do texto para indicar que é disso que se trata. Como se sabe, um espetáculo, por mais pronto e acabado que esteja, é sempre único a cada apresentação e a repetição de cada dia não é jamais idêntica à do dia anterior.

²⁰ Nos termos de Artaud (1993).

Outra questão que precisa ser esclarecida diz respeito às entrevistas que fizemos para a pesquisa. O projeto inicial já previa, para abordar a questão de como o corpo vai sendo construído ou escrito para a cena, o uso de entrevistas com atores nas quais pudéssemos observar manifestações de um entendimento de corpo que realiza uma escrita, bem como o papel da repetição neste processo. O leitor precisa saber que as entrevistas *não* devem ser entendidas a) como se fossem ilustração ou comprovação do que é abordado teoricamente, seja do ponto de vista do que seria o ator paradigmático, tal como proposto no capítulo I, conforme Artaud, principalmente, ou do ponto de vista da teoria psicanalítica; b) como se o enunciado correspondesse à enunciação, ou seja, como se não houvesse excentricidade ou discrepância entre o plano pré-consciente / consciente (campo do enunciado) e o plano inconsciente (campo da enunciação). Enfim, é preciso ter em mente que a fala em uma entrevista está fundamentalmente regida pelo registro do Imaginário, ou seja, por aquilo que o sujeito imaginariza, supõe que está dizendo, o que significa que há o engano, o logro aí em jogo, porque há um Real que inarredavelmente escapa ao sujeito. Reconhecemos, assim, que há um desconhecimento constitutivo, de que o sujeito é dividido, e de que aquilo que diz - sobre seu processo de criação, no caso -, são representações sujeitas ao equívoco.

Por que fazer uso das entrevistas, então? Sua importância reside no fato de que elas permitiram que eu escutasse questões que diziam respeito ao interesse do trabalho e que precisam ser contempladas quando se trata de entender o processo de criação do corpo para a cena, ainda que as formações e experiências dos atores sejam as mais diversas e ainda que, no final da pesquisa, tenhamos tido que determinar um ator singular, paradigmático, de que estamos tratando, cujo corpo denominamos como *corpoiesis*, e que realiza uma escrita tal como colocada aqui, associada principalmente à proposta de Antonin Artaud. Esclarece-se, pois, que não deve haver expectativa, por parte do leitor, de identificar “correspondências” entre o processo de criação desse ator paradigmático, e os processos os mais variados que cada ator entrevistado já experimentou em sua carreira.

Esta escolha por um ator singular (ver capítulo I) fez-se necessária porque, como já dissemos, não é todo ator, ou mesmo um ator como Artaud pretendia, que se propõe a passar por experiências subjetivas (ou por uma única experiência que seja) “violenta”, que o desloque, que o transforme de alguma forma. No entanto, isso não poderia nos levar a

desconsiderar falas dos atores previamente entrevistados, vindos de experiências as mais particulares e muito importantes, porque as questões levantadas por todos eles desempenharam papel fundamental no encaminhamento dos estudos e na direção que a pesquisa foi tomando até o resultado final que necessitou apresentar-se como uma aparente unidade. Poderia dizer, portanto, que o “vivo” das entrevistas fez “andar” meu trabalho. Mantê-las no corpo do trabalho, dialogando com os estudos teóricos e observações nossas, consistiu na tentativa de preservar e de conduzir um encaminhamento que levou ao seguinte avanço: entender a criação de um *corpoiesis*, que realiza uma escrita no palco.

Apresentamos a seguir alguns dados sobre como foram realizadas as entrevistas. Os participantes são brasileiros, de ambos os sexos, com idades, formações e experiências variadas. Predominantemente, procurei entrevistar atores aos quais eu acabara de assistir em algum espetáculo, de modo que a experiência do ator - e minha, como espectador/observador - estivessem ainda bastante marcantes. Assistia ao espetáculo e propunha a entrevista para quando fosse mais oportuno para o ator, ou atores, quando se tratava de dois colegas com os quais eu pudesse conversar ao mesmo tempo. Gravei os depoimentos em cidades diferentes, sendo que boa parte deles em Curitiba, durante o Festival de Teatro da cidade, em 2003. Conversei com atores também em São Paulo, Campinas, Rio de Janeiro e Goiânia. Em geral as entrevistas não eram longas, geralmente duravam cerca de quarenta minutos, todas foram gravadas em áudio e muito poucas em vídeo. Os temas giravam em torno do processo de criação do corpo do ator para aquele e para outros espetáculos de que participara. Em um momento ou outro, procurava perguntar algo sobre temas que me interessavam particularmente, tais como o papel do inconsciente, da repetição, de um dado entendimento de escrita, de medos etc.

Conversei com atores de diferentes regiões do Brasil, sendo alguns bastante conhecidos do público e da mídia e outros não; com atores que trabalham independentemente, fazendo participação em elencos específicos para cada espetáculo, ou que trabalham - ou trabalharam - em companhias ou grupos estáveis, tais como o Grupo *Galpão*, com sede em Belo Horizonte (Antônio Edson), o Grupo *Vertigem*, de São Paulo (Joelson Medeiros), os *Satyros*, da Cooperativa paulista de teatro (Ivam Cabral), o *Circo Mínimo*, também de São Paulo (Rodrigo Matheus e Ricardo Rodrigues), o Grupo *Lume*, da Universidade Estadual de Campinas (Jesser de Sousa e Naomi Silman), o *Teatro do*

pequeno gesto, do Rio de Janeiro (Cybele Jácome), a Tribo de atadores *Ói nós aqui traveiz*, de Porto Alegre (Tânia Farias), o Centro de pesquisa teatral, - *CPT*, de São Paulo (Luiz Päetow) e *Martim Cererê*, com sede em Goiânia (Dionísio Bombinha e Adriana Veloso), companhia na qual pude atuar em diversos trabalhos. Entrevistei também uma turma de recém-formados do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Dentre os atores que costumam trabalhar independentemente, entrevistei, dentre outros, Cacá Carvalho, Maria Alice Vergueiro, Ana Lúcia Torre, Eduardo Moscovis, Ricardo Blat, Gilberto Gawronski, Simone Spoladore.

No total, houve quarenta e sete (47) entrevistas, realizadas entre 2003 e 2005, sendo que nem todas puderam ser inseridas no corpo do trabalho, em razão da necessidade de seleção e de cortes para compor o texto. É interessante notar que elas foram sempre iluminadoras, não só para o entrevistador, mas para o próprio entrevistado que, diante da escuta da própria fala, surpreendia-se, muitas vezes, com descobertas sobre o próprio processo de criação e sobre o corpo para a cena. A utilização e publicação das entrevistas foram devidamente autorizadas pelos atores, a quem agradeço pela generosa e valiosa contribuição.

Para organizar o trabalho, apresento os capítulos da seguinte maneira: I) O corpo. De quem?, no qual procuro identificar o ator de que estamos tratando; II) *Corpolinguagem*, em que discorremos sobre como o corpo é concebido em psicanálise, a fim de iluminar o que abordamos sobre a composição do corpo do ator para a cena; III) Corpo escrita, no qual apresento a memória em seus dois aspectos: memória “imemorial” e memória “memorável”. Tratamos aqui da memória referida à escrita *do* corpo, *no* corpo e *com* o corpo; IV) *Corpoiesis*, em que abordamos a questão da repetição no ensaio e da produção do novo no trabalho do corpo do ator, concebido como um corpo que é poesia. Por último, apresentamos as considerações finais. A separação dos tópicos em capítulos impõe-se por uma necessidade de organização, mas os assuntos não podem ser pensados separadamente, especialmente no que diz respeito à divisão proposta sobre a questão da memória e da escrita em três “registros” (*do*, *no* e *com* o corpo) no capítulo III, pois, como já dissemos, é importante ter em mente que tentamos falar sobre a experiência da passagem do

corpolingagem para o *corpoiesis*, partindo do pressuposto do enodamento Real-Simbólico-Imaginário, em que um não há sem referência ao outro.

Acreditamos que a idéia de que o corpo do ator realiza uma escrita no palco permite que possamos compreender no que consiste a materialidade desse corpo: essa materialidade que é simbólica – portanto composta das leis da linguagem, de combinação e seleção, de escansões que resultam na composição de uma escrita poética, daí o termo *corpoiesis* etc. -, materialidade que é imaginária - responsável pela ilusão necessária de corpo como unidade, e de (vero)(s)semelhança, por exemplo, etc. -, e materialidade que é também real, isto é, da ordem da marca e de um impossível que escapa, que está fora da linguagem e da representação, mas que pode, contingencialmente, passar a constituir o Simbólico. O Real, como veremos (capítulo III), é a parte intangível, irrepresentável que constitui o sujeito. Parte disso que os nomes não alcançam é chamada também de “o pior” (Lacan, 1971/2) e, segundo Fingermann (2005), o pior, ou a Coisa, tem poder criativo.

No decorrer dos capítulos, optamos por articular, junto à teoria psicanalítica a respeito dos conceitos e noções que nos interessam, considerações nossas a respeito da (des)construção e da escrita do corpo do ator, acrescidas dos trechos de entrevistas com atores. O objetivo de tecer a teoria, junto às nossas articulações e às falas dos atores sobre o trabalho com seus corpos, consistiu na tentativa de estabelecer um texto cujo desencadeamento possibilitasse um maior entrelaçamento de vozes.

É conveniente esclarecer, mais uma vez, sobre as entrevistas, que não se trata de fazer uso delas como “comprovação” de hipóteses ou de uma ou outra teoria. Sabemos que os depoimentos dizem respeito a experiências, sempre singulares, e que há um Real na fala dos atores que está além do que a teoria poderia dar conta dele. Além disso, há sempre os equívocos da memória e da linguagem e os afetos, que enganam. Acreditamos que os depoimentos dos atores, acrescidos de nossas articulações, têm sua importância não por comprovar nada, mas por constituírem um diálogo entre teoria, prática e as representações sobre essa prática, entendendo-se que teoria e prática não são considerados de um ponto de vista dicotômico ou causal, em que um determina o outro ou que um é anterior ao outro. Entendemos que a teoria, a prática e suas representações (o dizer dos atores sobre o trabalho feito com seus corpos) constituem uns aos outros, e nossas articulações consistem na tentativa de contribuir com o que até o momento conseguimos apreender da teoria, da

prática e suas representações, não só com os atores, mas com nossa experiência como estudioso e como ator. É uma maneira de dizer do impossível de tirar o corpo fora e, principalmente, de não querer tirar o corpo fora.

Sigamos com o capítulo primeiro, em que discorreremos sobre o entendimento que temos do ator que escreve o *corpoiesis*.

I – O corpo. De quem?

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem (Clarice Lispector).

Como já foi dito, a proposta desta pesquisa diz respeito ao processo de criação do corpo para a cena, entendendo-se esse corpo como uma escrita, uma escrita poética, daí a escolha do termo *corpoiesis*. Não se trata, portanto, do corpo de qualquer ator, mas de um ator que se propõe a passar por uma certa destituição subjetiva, ator que não representa, mas “presenta”²¹, que é da ordem da “aparência”, e não da aparência (Didier-Weill, 1994). Por isso, trata-se de um ator que não repete, embora precise passar pela repetição no ensaio, para poder escrever-se, organizar-se. Ator cujo trabalho pressupõe o encontro com o desconhecido de si, o que, por sua vez, provoca um encontro com a crise (ver capítulo III), ator que se desperta e que desperta o espectador. Ator cujo corpo, imaginário e efeito do Simbólico, trabalha no enlaçamento desses mesmos Simbólico e Imaginário para que o Real, o que está fora da linguagem, ou o que está atrás do pensamento, possa agir no corpo, possibilitando que se capture contingencialmente algo desse Real e que algo se escreva, algo disso que não cessa de não se escrever: o inassimilável, o irrepresentável. Escrita que só é possível como poesia, pelo que esta permite, *no* Simbólico - porque só pode ser escrito o que já passou pelo Simbólico -, enfim, pelo que a poesia pode escrever da ordem do novo, do que faz furo no Simbólico.

Ao tratarmos de corpo ou de poesia, é importante que os entendamos como correlativos, conforme Artaud (1993, p.90) propõe, isto é, o corpo elevado à dignidade de signo ou o corpo como poema (Derrida 1995, p.117).

Para falar desse ator que temos em mente, o encontro não poderia ser outro, senão com Antonin Artaud (1993, 2004) e alguns de seus comentadores, como Derrida (1995) e Quilici (2004). Convocamos também os psicanalistas Didier-Weill (1994, 1999) e Meiches (1997). Buscamos esses autores, principalmente, porque eles podem ajudar a entender o processo paradoxal pelo qual passa a criação do ator, no sentido de que este trabalho faz fronteira com o que é da ordem da artificialidade, isto é, como composição - escrita e poética - e, ao mesmo tempo, com o que está além de qualquer artificialidade e que diz respeito ao que Didier-Weill (1994) chama de “aparência”, e que é da ordem do despertar, o que nos remete também ao que Artaud propõe como sagrado, como revelação. Começamos com Didier-Weill (1994).

²¹ Mais adiante, trazemos o que se entende por um teatro de “apresentação”, com Meiches (1997).

O psicanalista (Didier-Weill, 1994) inicia seu texto levantando um paradoxo que é relativo à divisão do homem consigo mesmo, paradoxo que interessa ao sujeito falante, ao psicanalista e ao homem de teatro. Diz respeito à pergunta “onde está a verdade?”, na cena teatral ou na cena do cotidiano? Pergunta que o leva a tratar desta questão do despertar do sujeito, que a cena teatral provoca.

Do lado do sujeito falante, o autor (Didier-Weill, op.cit.) exemplifica o “embaraço” de não se saber onde está a verdade, por meio do sentimento angustiante por que passa o homem, frequentemente, quando vê a vida que leva como apenas um semblante, uma comédia, que lhe parece representada como cena, em relação à qual ele se situa como espectador. Isso o faz experimentar sentimentos de constrangimento e de estranheza, quando tem de subir no “palco da vida” e falar com suas próprias palavras. Na maioria das vezes, portanto, o sujeito se coloca como espectador de sua própria vida, com um olho crítico, excluindo-se da cena. Do lado do ator, que é a outra face do paradoxo, tem-se que a cena de teatro, onde se trata de fingir e de falar com as palavras de um outro, é aí que o sujeito “descobre paradoxalmente ter o sentimento de não estar mais embaraçado, de ser natural, de esposar um sentimento de verdade que está nele” (Didier-Weill op.cit., p.181). Além disso, o ator também passa esse sentimento de verdade aos espectadores que, por sua vez, recebem esse sentimento de despertar no teatro. O autor se pergunta então: o que é o verdadeiro? Sobre onde estaria a verdade, no cotidiano ou na cena, vale a pena reproduzir o relato que ele faz sobre um episódio de sua infância e que ilustra bem o que está trazendo:

Quando mais jovem, saía de... não sei mais qual era a peça. Tratava-se das agruras de um mendigo. No final, ao se levantar a cortina, todo mundo tinha lágrimas nos olhos e soluçava com a experiência do mendigo, que era perturbadora. E, criança, fiquei completamente consternado de ver que havia, na saída, um mendigo que pedia esmolas e que ninguém, manifestamente, dentre os espectadores que saíam de olhos vermelhos, o via. É uma questão que continua viva: o que faz com que a cena teatral tenha o poder de despertar os sujeitos que dormem na vida de vigília? Quando é que este despertar se presta a conseqüências? (Didier-Weill op.cit., p.182).

Para ele (Didier-Weill op.cit., pp.183-5), a dialética que o teatro introduz tem o poder de “desarmar” o espectador, de aliviá-lo de seu “olho mau”, que é uma presença observadora que se dá como sabendo alguma coisa sobre o sujeito, ou seja, que este esconde alguma coisa, a qual ele não sabe que esconde. Diante do olho mau, o sujeito se vê

desnudado ou privado, e assim ele vive a situação de não saber que esconde alguma coisa que lhe é oculta. Absorvido por esse olho mau, o sujeito passa por uma espécie de catástrofe psíquica que pode ser chamada de “morrer de vergonha”. O autor (Didier-Weill, op.cit.) afirma que, quando se está diante de uma cena de teatro (não qualquer teatro), e quando se solta o “uff!” aliviado, é porque a dimensão do olho mau que habita o sujeito cede, tomba e um outro olhar pode se acender, o que a vida cotidiana requer muito mais dificilmente. Diante de uma cena de teatro, a dialética platônica da aparência e da verdade oculta desaparece.

Temos com Didier-Weill (op.cit.), a seguir, uma bela exposição sobre o que quer dizer o corpo do ator como sendo uma aparição, e não representação, imitação ou interpretação. No teatro, cessa a oposição entre aparência e verdade oculta, isto é, desaparece a oposição entre superficialidade - onde estaria a aparência - e a profundidade, onde estaria a verdade. O ator é então da ordem da aparição, que consistiria em quê?

Em primeiro lugar, uma aparição não tem efetivamente uma aparência. Isso quer dizer que “uma aparição, se o ator é realmente da ordem da aparição, que a aparição posta diante de um espelho não tem imagem especular” (Didier-Weill 1994, p.185). Isso significa que a aparição é alguma coisa que é apreendida por algo que em nós é da ordem não do *voyeur*, mas do *voyant*, do vidente. Isso explicaria o fato de que os cegos vão ao teatro e explicaria o que os atores sentem ao falarem do olhar de um cego sobre suas pessoas: é como se esses atores apreendessem a dimensão

de que alguma coisa de seus corpos é capturada a um nível de radicalidade que não percebiam sob o olhar de pessoas cuja vista mascara o fato de sermos videntes: o fato de sermos videntes demonstra que a aparição tem algo de perceptível e de tornado sensível pelo *enigma da voz*, da tomada da palavra (Didier-Weill op.cit., p.186 – grifo nosso).

No que concerne ao “enigma da voz”, vale a pena ver outro trecho do autor (Didier-Weill, 1999), sobre a musicalidade do deus Dionísio que permanece na voz do ator. Ele se pergunta: “o que é essa “presença” de que é depositário um verdadeiro ator?”, ao que responde: “é a presença adquirida por aquele que pode dar o passo decisivo, assegurando a passagem de Dionísio a Apolo, do desmedido do real, transmitido pela música, à medida da

existência apolínea” (Didier-Weill 1999, p.58). É a passagem da essência dançante a uma existência falante. A palavra do ator permanece, pois,

habitada pelo entusiasmo originário que insufla o sopro desse nome do pai que é Dionísio /.../, se não canta explicitamente, é no entanto sustentada por uma musicalidade dionisíaca da qual, como o coro, ela não fez o luto: devido ao poder ilimitado da música, ela ultrapassa todas as leis escritas e torna transmissível a parte de real que a lei não pode assumir (Didier-Weill 1999, p. 61).

Ele (Didier-Weill, 1994) se pergunta por que os cegos vão mais ao teatro do que ao cinema. E responde que o teatro é uma dimensão na qual a presença que é posta em jogo tem o poder de evocar para o espectador uma ausência que é tornada sensível. Uma terceira dimensão que aparece “é tornada sensível e produz nos espectadores alguma coisa da ordem de um despertar, que não é forçosamente agradável, mas um despertar” (Didier-Weill 1994, p.186).

Penso que seja este aspecto que é da ordem do despertar, e que convoca o corpo do próprio ator e também do espectador, enfim, é isso que faz com que o corpo em cena não se constitua apenas como um corpo artificialmente construído, mas um corpo que *está*. Um corpo que *é*. E também um corpo que vaga, que erra. Uma aparição. Um espectro. Corpo *ex-ato*. Vivo. Morto. Vivo. E o despertar é algo que também a poesia pode provocar no leitor, justamente porque, ainda que construída em grande parte artificialmente, no sentido de ter como objetivo a produção do novo, como efeito no leitor, ela não se restringe ao que é da ordem da artificialidade, uma vez que se abre para o Real, para o que da Coisa há na palavra, e isso surpreende, arrebatada, desperta.

Segundo Didier-Weill (op.cit.), o teatro é mais próximo do despertar do que do fazer sonhar, uma vez que ele nos tira do sonho ao nos tornar acessíveis à dimensão da ausência presentificada pela aparição, no sentido do espectro, de *Hamlet*. Trata-se de uma presença que encarna diretamente a morte. No cinema ocorre o contrário, pois um ator ausente se torna presente pela imagem, presença maciça que não evoca a dimensão terceira da ausência. Ali a relação é dual, não há terceiro. Essa ausência de ausência no cinema é a ausência da cena: “é que a cena do teatro introduz a esta dimensão da ausência” (Didier-Weill op.cit., p.187).

É interessante notar que Mannoni (1992) tem uma posição diferente a respeito do que Didier-Weill (op.cit.) comenta sobre o despertar. Para o primeiro, o efeito teatral, também remetido ao sonho, provoca no espectador algo da ordem do despertar, porém, *após* o término do espetáculo, enquanto que, para o segundo, o despertar do sonho acontece no instante em que *começa* a cena teatral. Penso que isso é que destaca a diferença entre um tipo de teatro que é mais da ordem da representação, ao qual Mannoni (op.cit.) parece se referir, e um teatro que se pretende como aparição, ou apresentação, que é o de que Didier-Weill (op.cit.) se ocupa.

O psicanalista e homem de teatro Gillibert (1996) faz também uma associação da figurabilidade do corpo do ator (e do sonho), com a aparição:

O sonambulismo do ator, de suas figuras, deve salvar a aparição do personagem, que em si, por si, nunca aparece, *a priori*, como “caráter”. Não existe personagem, ao contrário do que pensava Stanislavski, mas figuras que entram num sonho-jogo em que sonham e atuam, ao mesmo tempo, o ator e o espectador (Gillibert 1996, p.738).

Zizek (1999, p.27), por sua vez, refere o espectro ao Real, ou seja, a parte da realidade que permanece não simbolizada e que retorna sob a forma de aparições espectrais: “o espectro dá corpo àquilo que escapa à realidade (simbolicamente estruturada)”.

A cena tem o poder de despertar sobre o espectador, despertar que pode ser angustiante. Didier-Weill (1994) faz relação desse despertar no que diz respeito ao ator, referindo-se ao medo que freqüentemente nos acomete:

o medo é o que põe o dedo nesse encontro temível que se dá quando um sujeito se encontra com a cena. É um encontro que não se passa de modo algum no domínio do prazer e da facilidade, é um encontro temível que tem, pois, este poder de despertar angustiante que o próprio espectador pode perceber (Didier-Weill op.cit., p.187).

Didier-Weill (op.cit.) afirma que esse pânico do palco, o terror ligado à cena, tem uma história, que corresponde ao momento em que “o homem grego libertou-se de uma certa forma de religiosidade para transpor do altar ao palco, não o renascimento do deus, mas o *renascimento do sujeito*” (Didier-Weill op.cit., p.187 – grifos do autor). A cena, portanto, nasce de uma separação arcaica, que é o vazio que se abre e que cria a separação

entre atores e espectadores. E este vazio é produto de uma separação mais originária ainda, que é “a separação criadora do vazio que é a cena, que é a separação entre o ator e o coro” (Didier-Weill op.cit., p.187). O coro, embora tenha abandonado a cena hoje, continua lá, de forma estrutural, porque é a ruptura entre o coro e o ator que delinea uma abertura no real, que cria a simbolização e faz surgir o que se chama de cena.

Os escritos de Didier-Weill (1999) são também significativos quando ele discute a pulsão invocante que, por meio da música e da dança, faz possível a anulação do sentido já adquirido, de todas as significações já conhecidas, a fim de que “possa aparecer um vivente radicalmente novo” (Didier-Weill 1999, p.36) ou, nos termos desta pesquisa, um corpo novo. A anulação do sentido já dado, do já sabido, em nome de uma promessa significativa nova, é função da pulsão de morte, conforme Lacan (1956/7). Essa idéia importa para nosso trabalho pois ilumina o que estamos querendo dizer com o corpo do ator que se configura como poesia, isto é, um corpo que, para trazer o poético, o novo, trabalha no entrelaçamento entre os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário, entre fronteiras, entre limites:

eu danço e sou levado a descobrir que a mestiçagem que me institui como feito de um corpo, de uma imagem e de uma fala produziu uma mestiçagem de um novo gênero, na medida em que a descontinuidade que mantinha no exílio este corpo, esta imagem e esta fala foi substituída por um novo modo de vizinhança topológica, por intermédio de uma colocação em continuidade do real, do simbólico e do imaginário (Didier-Weill 1999, p.32).

No trecho seguinte, observa-se que o ato de dançar faz o sujeito se “imaterializar”. Por que o sujeito do inconsciente pode ouvir o inaudito, que é a música das esferas que, por sua vez, o faz dançar, “há, entre o corpo e o inaudito do sujeito, uma colocação em continuidade pela qual a matéria corpórea, habitada pelo inaudito, é posta em vibração, imaterializada” (Didier-Weill op.cit., p.30). A primeira significação do ato de dança consiste, então, em

habitar imediatamente, pelo movimento, esse novo espaço-tempo estruturado pela amplitude do ilimitado: dançando esse puro excesso que é o ilimitado, o sujeito, ultrapassando seus limites, se ultrapassa e descobre *o que ele não é mais*: ele cessa de ser limitado pela lei especular (torna-se invisível), cessa de ser limitado pela lei da gravidade (torna-se imaterial), cessa, enfim, de ser limitado pelo tempo da causalidade histórica para fazer a experiência de um tempo absolutamente outro. Ele vai cessar de

habitar no tempo mensurável para ser habitado pela dimensão de um tempo absoluto (Didier-Weill 1999, p. 34 – grifos do autor).

Tendo em vista isso que Didier-Weill (op.cit.) aborda como ultrapassagem de limites, o ator cujo corpo se coloca como poesia no palco, tal como o dançarino que assim se propõe, necessitaria permitir-se disponível, portanto, para escutar ou ler o que ultrapassa, o que está além do imaginarizável ou do significantizável, deixando, assim, que o inominável possa produzir efeitos no seu corpo, ainda que contingencialmente pois, se sua escuta ou leitura são atentas, durante o processo de repetição (jamais idêntica) dos ensaios, essa escuta e essa leitura vão possibilitar que algo desse Real incognoscível se entrelace com o Simbólico e o Imaginário, criando-se o novo, escrevendo-se o poético. O *corpoiesis*. Trata-se de possibilitar que o encanto usado por Apolo permita a Dionísio “encontrar, na forma proposta por Apolo, a possibilidade de tornar transmissível seu caráter desmesurado /.../, encarnável através do canto do coro e da palavra de um ator” (Didier-Weill op.cit., p.45).

Ao retomar os termos “aparição”, “espectro” e “despertar”, de que fala Didier-Weill (1994), aos quais a figura do corpo do ator no palco alude, somos levados a Artaud (1993, p.81), com sua proposta do Teatro da Crueldade, que almeja o abalo de nossas representações: “precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração”. Artaud (2004) buscava um teatro grave, que provocasse revelação, vertigem, bem como alterações profundas no indivíduo. Ele colocava o teatro no plano da magia e do rito. O teatro não podia mais ser uma espécie de entretenimento digestivo, mas deveria “procurar alcançar as regiões mais profundas do indivíduo e criar nele próprio uma espécie de *alteração real*, ainda que escondida, e da qual só serão percebidas as conseqüências mais tarde” (Artaud 2004, p.91 – grifos nossos). É isto que significa “colocar o teatro no plano da magia, o que nos aproxima de certos ritos, de certas operações da Grécia Antiga e da Índia” (Artaud op.cit., p.92). O espetáculo, em vez de buscar o efeito e o charme, “será para o espírito um meio de reconhecimento, de vertigem e de revelação” (Artaud op.cit., p.83). A idéia de revelação também aparece neste trecho: “se nós fazemos um teatro não é para representar peças, mas para conseguir que tudo quanto há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrelatado, se manifeste em uma espécie de projeção material, real” (Artaud op.cit., p.38).

Os escritos de Artaud (1993, 2004) são importantes neste trabalho porque iluminam o de que tipo de ator se trata quando falamos de *corpoiesis*. Interessa-nos particularmente o que este diretor, escritor e ator concebe sobre os seguintes aspectos: a linguagem do palco, concebida como uma escrita, tal como se dá no sonho; a relação entre corpo, palavra, escrita e poesia; e os efeitos do teatro no espectador e no ator.

Artaud (1993, 2004) não separava a arte da vida. É preciso que o espetáculo dê a impressão de que é tão imprevisto e tão incapaz de se repetir, tal como qualquer ato da vida (Artaud 2004, p.34). Conforme aponta Derrida (1995, p. 150), sobre Artaud, “a teatralidade tem de atravessar e restaurar totalmente a “existência” e a “carne”. Dir-se-á portanto do teatro o mesmo que se diz do corpo”. Neste sentido, palavra é corpo, e corpo é teatro (Derrida op.cit., p.115). Para Artaud, então, produz-se em primeiro lugar no próprio corpo, na vida, expressões que devem ser entendidas “além das determinações metafísicas e das “limitações do ser” que separam a alma do corpo, a palavra do gesto” (Derrida op.cit., p.118).

Segundo Derrida (op.cit., p.116), Artaud não queria uma arte que fosse expressão, mas uma “criação pura da vida, que jamais caísse longe do corpo” ou que jamais “sua palavra fosse soprada longe do corpo”. Soprada no sentido de furtada por um eventual comentador que quisesse alinhá-la em uma ordem, fosse ordem da verdade essencial ou de uma estrutura real, psicológica ou de outra natureza. Ele “sabia que toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna imediatamente palavra roubada”. Soprada também no sentido de “*inspirada* por uma *outra* voz, lendo ela própria um texto mais velho que o poema do meu corpo, que o teatro do meu gesto” (Derrida op.cit., p.117 – grifos do autor).

Sua proposta (Artaud, 1993, 2004) é de uma linguagem que pertenceria apenas ao teatro, independente, portanto, da “Palavra”, tal como entendida no Teatro Ocidental, ou seja, como representação do pensamento. Essa linguagem exclusiva do teatro se confundiria com uma linguagem no espaço, é dinâmica e objetiva.

Ela participa de tudo aquilo que pode ser posto sobre um palco em matéria de objetos, de formas, de atitudes, de significações. Mas isto à medida que todos esses elementos *se organizam* e, ao se organizarem, se separam de seu sentido direto, visando criar assim uma verdadeira linguagem baseada no *signo* em vez de na palavra. É aí que

aparece a noção de simbolismo baseado na troca de significações. É tirado das coisas seu sentido direto e lhes é dado um outro (Artaud 2004, p. 72 – grifos nossos).

Conforme esclarecem Fernandes e Guinsburg (2004, p.14), o signo, para Artaud, parece ter “função determinantemente icônica” e tem “sua operação enfraquecida para favorecer a aparição de uma qualidade, um estado ou uma ação”. Esta noção é importante para entender melhor a relação que Artaud (1993, 2004) faz da linguagem do palco funcionando à maneira do sonho, tal como Freud (1900) o descreve. Não se trata, então, de suprimir as palavras, mais de dar a elas mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos:

no que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao *corpo humano*, elevados à dignidade de *signos*, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira *legível* e que permita sua reprodução conforme a vontade, mas também para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente (Artaud 1993, p. 90 – grifos nossos).

A ligação do signo com a iconicidade tal como se tem no sonho nos remete à figurabilidade que, segundo Gillibert (1996), deve ser assim entendida:

não é a representação (*Vorstellung*), que deixa supor uma delegação, uma substituição possível entre pulsão e representação. Aqui, a figura traz ausência e presença; está em perpétua transformação, mutação, metamorfose, anamorfose etc.; a plasticidade da figura, e não da imagem ou do significante, é uma característica do material do sonho. A condensação e o deslocamento só têm sentido contra o fundo dessa plasticidade, dessa mudança perpétua. Os disfarces, as duplicidades, os travestimentos são próprios das metamorfoses (Gillibert 1996, p.737).

É interessante observar que elementos como transformabilidade, ausência/presença, metamorfose, disfarce, mutação etc. nos remetem a espectro, a aparição, comentados anteriormente.

A linguagem almejada por Artaud (op.cit., p. 108), de natureza diferente, mas de possibilidades expressivas equivalentes à linguagem das palavras, teria como fonte um ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento. Isso que se constitui como fonte, e que está atrás do pensamento, interessa bastante nesta pesquisa porque nos remete ao que é da ordem do irrepresentável, inassimilável, inominável, que constitui o registro do Real e

que, num tipo de teatro tal como Artaud propõe, desempenha papel determinante na busca do corpo novo, o *corpoiesis*.

Essa nova linguagem tem como objetivo encerrar e utilizar a extensão, ou seja, o espaço, fazendo-o falar, utilizando-se os objetos e as coisas da extensão, como as imagens, as palavras que, reunidas, respondem-se umas às outras segundo as leis do simbolismo e das analogias vivas, “leis eternas que são as de toda poesia e de toda linguagem viável; e, entre outras coisas, as dos ideogramas da China e dos velhos hieróglifos egípcios”²² (Artaud 1993, p.109).

Sobre a linguagem do teatro encerrando e utilizando o espaço, vale a pena convocar Gillibert (1996, p.736), ao falar sobre o sentido da cena ligado a uma certa ilegibilidade, e ao próprio desenrolar espaço-temporal, isto é, à poesia (corpórea, porque há de haver um ator em cena) que se escreve durante a encenação: “o sentido escapa à significação pronta. No teatro, é o desenrolar temporal e espacial que fornece o sentido, no fundo enigmático”. Ainda segundo ele (Gillibert 1996, p.736), “mesmo que haja um consenso mítico ou mitificador da representação teatral, o que produz sua força, sua violência – o desafio ético e estético – é a reserva do sentido”.

Retomando a nova linguagem da cena, conforme Artaud:

a gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça /.../. Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada. Mas, encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo. De passagem ele roça algumas das leis da expressão material humana. Mergulha na necessidade. Refaz poeticamente o trajeto que levou à criação da linguagem (Artaud 1993, p.108 – grifo do autor).

Note-se pela última frase que há uma busca pelo que a linguagem não dá conta, e é por isso que é preciso ir além dela, ou ao que pudesse ter sido sua origem, a fim de que o poético possa corresponder à necessidade. Há uma sintaxe que regula o encadeamento das palavras-gestos e que não é uma gramática da predicação, “uma lógica do “espírito claro”

²² É interessante notar a ligação que os hieróglifos têm com o que é sagrado: “os hieróglifos eram sinais sagrados gravados (do grego *hieros*, “sagrado”, e *glyphein*, “gravar”) que os egípcios consideravam ser a fala dos deuses” (Higounet 2003, p. 37).

ou da consciência esclarecedora” (Derrida 1995, p.137): “a profundidade procurada é portanto a do ilegível” e “o signo ainda não está separado da força” (Derrida 1995, p.137).

Sobre o novo papel que as palavras devem ter no Teatro da Crueldade, é interessante notar que Artaud quer recuperá-las naquilo que elas têm de materialidade corpórea, de coisa, de plasticidade e de sonoridade, o que garantiria seu poder de encantar, de seduzir, de produzir o mágico. Isso é importante porque tem relação com o que propomos adiante como constituindo parte determinante da escrita que o ator realiza *no* corpo, no sentido de que para que essa escrita se realize trazendo o novo, a surpresa, o inesperado, é preciso que faça parte do trabalho do ator um tratamento da palavra como coisa. A palavra e a escrita voltam a ser gestos, “desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido” (Derrida 1995, p. 161).

Estas idéias de Artaud (1994) nos levam a pensar em um encontro que deve ser *necessariamente* sensual entre o corpo do ator, a letra e o corpo do espectador, encontro cuja conexão se dá pela materialidade corpórea da palavra, que toca o espectador na orelha e no olho, fundamentalmente. Isso nos remete a Barthes (1999), ao propor uma estética do prazer textual, que incluiria o que ele chama de escritura em voz alta, assim definida:

A escritura em voz alta não é expressiva /.../, ela pertence /.../ à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo /.../. Com respeito aos sons da língua, a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição²³) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem (Barthes 1999, pp. 85/6 – grifos do autor).

Para Artaud (1993), além do sentido lógico, “as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanções sensíveis e já não apenas por seu sentido”. Serão utilizados velhos “meios experimentados e mágicos de

²³ Ou gozo, como possível tradução.

ganhar a sensibilidade”, e eles “só podem ter seu pleno efeito através da utilização das *dissonâncias* (1993, p.124). Mais do que um sentido claro, interessa “a música da palavra, que fala diretamente ao inconsciente” (1993, p.117).

Artaud (op.cit.) propõe que se volte “às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem”, que relacionemos “as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem”, que o aspecto lógico e discursivo da palavra desapareça sob seu aspecto físico e afetivo, que elas sejam ouvidas sob seu ângulo sonoro, percebidas como movimentos, associados a outros, de modo que “os próprios objetos começarão a falar”, “e as coisas da cena, palpitantes de significação, se ordenarão, mostrarão figuras” (Artaud op.cit., p.118).

Observe-se que, para Artaud (op.cit.), dicotomias como matéria e espírito, ou corpo e alma, por exemplo, não se aplicam ao teatro que ele almeja, pois “/.../ no teatro, mais do que em qualquer lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material” (Artaud 1993, pp. 130/1). O trecho seguinte ainda é mais contundente sobre a não separação entre o que seria do corpo e o que seria da alma: “pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações. É possível ver esse espectro de alma como intoxicado pelos gritos que ele propaga” (Artaud 1993, pp. 130/131). Ao ator, concebido como um “atleta do coração”, cabe manipular e dominar a materialidade corpórea das paixões:

A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania.

Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro.

Saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso e reencontrar o seu ser através de uma espécie de analogias matemáticas (Artaud 1993, p.131).

A nova linguagem do palco “terá suas leis e seus próprios meios de escrita /.../. Nessa nova linguagem, os gestos têm o valor das palavras, as atitudes têm sentido simbólico profundo, são capturadas em estado de hieróglifos” (Artaud 2004, p.83). Seria então uma

linguagem espacial, de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, de gritos e onomatopéias, linguagem sonora onde todos os elementos objetivos conduzirão a signos, sejam eles visuais, sonoros, mas que terão a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras (Artaud 2004, p.90).

A escrita em Artaud (1993, 2004) aparece remetida ao que ela supõe de organização, de ordenação no espaço, e também à escrita tal como se dá no sonho, sendo relevante o que este contém de enigmático ou mesmo de ilegível. De qualquer modo, o rigor, que é uma das características que marcam o Teatro da Crueldade (a outra é a necessidade) é sempre exigido, como podemos ver aqui: “será necessário encontrar um meio de escrever, como nas pautas musicais, com uma linguagem cifrada de um novo gênero, tudo aquilo que foi composto” (Artaud 2004, p.80). A idéia de ordenação no espaço pressupõe o texto e os movimentos entendidos no que estes têm de plasticidade, e dispostos num lugar. O texto, para ele, importa pouco pelo que pode produzir de efeito como espírito, mas importa muito como materialidade corpórea, como “deslocamento de ar que sua enunciação provoca” (Artaud 2004, p.35).

O sistema de escrita almejado é o de uma escrita não-fonética. De acordo com Derrida (1995, p.143), Artaud quer reencontrar “a necessidade das produções do inconsciente /.../ calcando de algum modo a escritura teatral na escritura originária do inconsciente, talvez aquela de que Freud fala em *Notiz über den “Wunderblock”*”²⁴ como de uma escritura que se apaga e se retém a si própria”. É interessante pensar no corpo do ator remetido à metáfora do bloco mágico, isto é, como um corpo escrita (corpo da cena) que apaga e retém, a cada ensaio e a cada apresentação, o que vem do Outro, bem como apaga e retém o estranhamente familiar que é seu corpo (corpo do cotidiano) constituído por esse mesmo Outro.

Na escrita hieroglífica, os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais, plásticos. Derrida (1995, p.162) lembra, conforme Freud (1900), que na cena do sonho, a palavra tem o mesmo estatuto, funcionando como uma “coisa” que o processo primário manipula segundo sua própria economia, transformando pensamentos em imagens (visuais, principalmente) e representações de palavras em representações de coisas, à maneira de uma encenação.

²⁴ Trata-se do texto *Uma nota sobre o bloco mágico* (Freud, 1924).

Conforme aponta Derrida (op.cit., p.164), Artaud muitas vezes se referiu à psicanálise, e é notável como descrevera o jogo da palavra e da escritura no palco da crueldade com os termos de Freud. O autor (Derrida, op.cit.) destaca, porém, posições bem particulares de Artaud. O Teatro da Crueldade, por exemplo, é realmente um teatro do sonho, mas do sonho *cruel*, isto é, necessário e determinado, de um sonho calculado, dirigido, em oposição ao que Artaud julgava ser a desordem empírica do sonho espontâneo. Artaud seria contra também uma certa descrição freudiana do sonho como realização do desejo, como função de substituição. Ele queria fazer do sonho algo de “mais originário, de mais livre, de mais *afirmador*, do que uma atividade de substituição” (Derrida op.cit., p.165 – grifo do autor).

Artaud associa o aspecto da ilegibilidade do sonho à fascinação magnética que pode nos revelar o que está além da consciência:

Não haverá um só gesto de teatro que não carregará atrás de si toda a fatalidade da vida e os misteriosos encontros dos sonhos /.../. Tudo o que pertence à ilegibilidade, à fascinação magnética dos sonhos, tudo isto, estas camadas sombrias da consciência que são tudo o que nos preocupa no espírito, nós queremos vê-lo radiar e triunfar em um palco, prontos a nos perder a nós mesmos (Artaud 2004, p.38).

Em muitos momentos Artaud (1993, 2004) comenta os efeitos do teatro que propõe, e muitas vezes os efeitos no espectador. Acredito, contudo, que podemos entender que tais efeitos dão-se também, ou principalmente, no ator, cujo corpo é oferecido, exposto ao que ele chama de violência, de rigor ou de necessidade implacável. O Teatro da Crueldade não é cruel porque contém cenas sanguinolentas, por exemplo, mas porque se confunde com a vida, com o que é “originário”, porque contém o “turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor de necessidade implacável fora da qual a vida não saberia se exercitar” (Artaud 2004, p.104). O teatro, como a vida, é perigoso, devorador, implacável, tanto no plano físico e visível, mas, como força, também e principalmente “no plano invisível e cósmico, onde o simples fato de existir, com a imensa soma de sofrimentos que isto supõe, aparece como uma crueldade” (Artaud op.cit., pp.105/6). Porque é como a vida, o Teatro da Crueldade “é *ato* e *emanação* perpétua /.../, nele nada existe de *imóvel* /.../, um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico” (Artaud op.cit., p.112 – grifo nosso), “precisamos de uma ação verdadeira, mas sem consequência prática. Não é no plano social

que a ação do teatro se desenvolve. E menos ainda no plano moral e psicológico” (Artaud op.cit., p.113). Podemos inferir, com esta última frase, que a ação do teatro se desenvolve, então, no plano da poesia, do etéreo, do mágico, da revelação. “O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa”, como rigor violento (Artaud op.cit., p.121).

Nos trechos abaixo, ele coloca como função do teatro “dar uma chicotada²⁵ na sensibilidade de quem dele participar”, uma vez que o teatro, porque sagrado, é como um sacrifício, “um rito que age, quer queira quer não”, e essa ação é orgânica, “tão verdadeira quanto as vibrações de uma música capaz de entorpecer as serpentes. Ela se dirige *diretamente* aos órgãos da sensibilidade nervosa” (Artaud op.cit., p.117 – grifo do autor). Artaud (op.cit., p.98) propõe que o teatro recupere sua função de ação ritual e religiosa, de dissociação psicológica, de dilaceração orgânica e de sublimação espiritual.

A proposição de uma “dilaceração orgânica” nos conduz à determinação de Artaud por um corpo sem órgãos. O corpo, para ele (Artaud, 1948)²⁶, o corpo sem órgãos (cf. Willer, 1986), deve libertar-se destes [dos órgãos], isto é, de todos os seus automatismos, de seus imperativos sociais, suas funções, de tudo que o organiza de acordo com a ordem social, de modo que o corpo possa “dançar às avessas”. Esta proposta de um corpo sem órgãos é interessante para poder fazer ligação com a construção do *corpoiesis*, que deve prescindir do que diz respeito a qualquer idéia de limitação. Na construção de um corpo que “dança às avessas”, importa, como vimos com Didier-Weill (1999), justamente transitar e ultrapassar os limites entre as fronteiras do que é ou não, ainda que contingencialmente, imaginarizável (I), nomeável (R) ou articulável (S). Importa “tocar” a morte (dos órgãos, do que é ordenado) para que o novo possa romper, nascer ou inventar-se. E que esse novo possa ser escrito. Organizado. Mas, importante: organizado como poesia. Como algo que possa verdadeiramente despertar.

Com Quilici (2004, p.200), é possível articularmos como se daria o entrelaçamento entre Real, Simbólico e Imaginário, embora o autor não utilize esta terminologia, dentro da proposta do corpo sem órgãos de Artaud. A leitura que ele (Quilici, op.cit.) faz da idéia de

²⁵ Que tem a ver com “despertar”.

²⁶ “/.../ se quiserem, podem meter-me numa camisa de força / mas não existe coisa mais inútil que um órgão. / Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, / então o terão libertado dos seus automatismos / e devolvido sua verdadeira liberdade. / Então poderão ensiná-lo a *dançar às avessas* /.../ e esse avesso será seu verdadeiro lugar” (Artaud 1948, pp. 161/2 – grifos nossos).

corpo, conforme Artaud, é importante neste trabalho porque lança luz sobre o que temos abordado como produção do novo corpo e que nos remete ao registro do Real no que este “comporta” de inominável, isto é, daquilo que ainda não tem nome, que não pode se escrever, mas que, no entanto, na busca do corpo novo, deve consistir em “matéria-prima” fundamental e determinante.

Segundo Quilici (op.cit., p.198), o corpo em Artaud é invólucro, porém invólucro de um espaço infinito, e um mergulho nesse espaço não diz respeito a uma queda no nada, tratando-se, na verdade, de um espaço vazio do qual emerge um movimento infinito de revelação, é um “vazio-fonte”, espaço de todas as virtualidades. Tal corpo não é tampouco meramente individual, pois constitui-se como um lugar, habitado por uma “multidão” “de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e de dissolução. Um corpo-multidão, onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas”. Note-se que os termos “experiências impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas” nos remetem ao Real, no que este é constituído de experiências que não passaram para o campo da representação, isto é, do Simbólico.

Quilici nos faz notar que Artaud buscava em seus últimos escritos uma “reconstrução do corpo”, muito distante de um corpo “organizado” conforme os imperativos sociais, controladores, da cultura ocidental. Tratava-se da perseguição de “um processo meticuloso de construção de um *novo estado*, de uma nova forma de existir, e não uma experiência momentânea, provinda de uma inspiração ou de um delírio”, uma “desorganização programada” (Quilici op.cit., pp.198/9 – grifos nossos), enfim, e não um surto.

Conforme aponta o autor (Quilici, op.cit.), esta busca, tida como “ciência” ou “arte” não visa meramente ao produto, mas ao próprio artista, à sua experiência por meio deste ato, deste modo de ação, cruel, rigoroso, que é um “refazer-se”. Esta experiência nos remete ao termo “crise”, de que trataremos adiante, que, a nosso ver, e de acordo com o que Artaud propõe, constitui elemento fundamental na criação do corpo novo para a cena, corpo que passa, de uma maneira ou de outra, por certo sofrimento e angústia, na medida em que se defronta com o desconhecido de si, desconhecido porque (ainda) não se escreveu como representável, como Simbólico. Ao fazer esta “escolha”, de uma experiência que não é sem

conseqüências, o trabalho do artista como resultado, isto é, seu corpo para a cena, não é nada mais que resto: “Se há produção de obras ou formas de expressão, elas são rastros, vestígios, “secreções” do processo vivido pelo artista” (Quilici op.cit., p.199). Tal como afirma Veras (1999, p.135), o artista “cria e é criado por sua obra. [Ele] tem, assim, a evanescência do chiste: enquanto cria, ainda é um artista; quando acabou de criar, só resta sua obra. Um artista não está nunca terminado”. O corpo do ator em cena, sendo sua própria “obra”, é seu próprio resto.

A arte de “refazer-se” é cruel e, por isso, comporta uma experiência de crise, porque

o artista deve cultivar uma determinação sem limites, uma entrega absoluta, alcançar a mobilização total de si, colocando-se em jogo sem subterfúgios /.../. A arte não se confunde aqui com uma profissão que pode ser colocada mais ou menos à parte do resto da existência, mas se constitui como um “caminho”, que absorve todas as energias dispersas e as canaliza (Quilici op.cit., p. 199).

É interessante a metáfora que o pesquisador (Quilici, op.cit.) utiliza para mostrar que a criação deste outro corpo implica, necessariamente, em uma decomposição, uma abertura de espaço: “Criar espaços para a vida, eis o que evoca a idéia do “corpo sem órgãos”. Espaços que implicam no esvaziamento de certas representações do interior do corpo” (Quilici op.cit., pp.199/200).

A idéia de “esvaziamento de certas representações do corpo” nos interessa particularmente porque evoca o Real, no papel que este desempenha na criação do corpo para a cena, uma vez que o Real não pode ser representado, não pode ser escrito, embora insista, impulsione, angustie e aja no corpo. O corpo sem órgãos para Artaud é um corpo liberto de seus automatismos. Esses automatismos corporais, segundo Quilici (op.cit.), não atuam somente nos movimentos externos do corpo, nos gestos mecânicos ou estereotipados, mas “num nível micro-físico, por exemplo, no nascer de uma sensação e no modo com que ela é rapidamente nomeada, classificada, interpretada, trazida para o campo do já conhecido” (Quilici op.cit., 200). Uma sensação, segundo ele, pode ser freqüentemente “empobrecida”, seja porque é “catalogada” em relação a experiências similares anteriores, seja porque é submetida a juízos de valor, ou porque pode ser “fixada” numa representação, “perdendo-se a apreensão de suas contínuas metamorfoses” (Quilici op.cit., 200). Note-se que tudo o que o autor cita como “empobrecedor” da sensação remete

aos campos do Simbólico e do Imaginário, isto é, àquilo que o sujeito e o “eu” têm acesso, pois, “se o corpo é uma “multidão”, é a própria figuração do “eu” que pode perder seus contornos rígidos” (Quilici op.cit., 200):

A construção do corpo sem órgãos implicaria, portanto, em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Significa também viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada. Experimentar o corpo como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas (Quilici op.cit., p. 200).

Conforme lembra Borges (2005), a poesia, porque convoca o equívoco e porque privilegia o trabalho com a letra, que cria o furo no Simbólico, recriando o vazio, acaba por criar estratégias para

viabilizar “espaços vazios”, “vácuos” onde poderia nascer uma “linguagem antes da linguagem”, um “pensamento antes do pensamento”. E não se trata apenas do espaço físico, real, mas de um “outro espaço”, anterior à própria linguagem, que a poesia atrai, libera, resguarda, por sua própria estrutura. O ato artístico repetiria, num certo nível, o ato mítico da criação (Borges 2005, pp. 02/03).

Para que um corpo novo seja criado, portanto, é preciso que o corpo se “abra” para que o que diz respeito ao Real possa agir nele, o que vai implicar uma disposição subjetiva que inclua o encontro com o que é da ordem da crise que, por sua vez, implica o encontro com o desconhecido, com o não nomeado, com a morte: “desfazer o “organismo”, encontrar o seu fundo decomposto, é experimentar a vida de uma nova forma. É trabalhar com a angústia da morte” (Quilici op.cit., p.203). O ator que se propõe a passar por uma experiência como essa, o ator de que tratamos, pode compor o *corpoiesis*. Porque não entra e não sai de um trabalho de criação sem passar por algum tipo de impasse, de crise, de destituição narcísica, de anulação do já sabido, de transformação, enfim. Porque produzir o poético subverte, transgride. Escrever o corpo como poesia implica subverter, transgredir o “próprio” corpo. O ator que deseja essa experiência assinaria, com Artaud, o que este exige:

Queremos chegar a isto: que em cada espetáculo montado desempenhemos uma parte grave, que todo o interesse de nosso esforço resida neste caráter de gravidade. Não é ao espírito ou aos sentidos dos espectadores que nos dirigimos, mas a toda sua existência. À deles e à nossa. *Jogamos nossa vida no espetáculo que se desenrola sobre o palco.*

Se não tivéssemos o sentimento nítido e muito profundo de que uma parcela de nossa vida profunda está engajada aí dentro, não julgaríamos necessário levar mais longe a experiência. O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando /.../ que não sairá lá de dentro intato /.../. Ele deve estar bem persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar (Artaud 2004, p.31 – grifos nossos).

É evidente que, para a cena, o corpo sem órgãos deve passar por uma organização, de modo que algo - um outro corpo -, ainda que seja chamado de “resto”, enfim, de modo que um corpo seja possível como *corpoiesis*, como corpo para a cena, um corpo composto, escrito. Daí que insistimos no entrelaçamento RSI, como maneira de poder escrever, sempre por vias contingenciais, evidentemente, e por meio do Simbólico e do Imaginário, o que não cessa de não se escrever, isto é, o Real.

Cabe aqui trazer a leitura de Derrida (1995) sobre a questão da representação, conforme propõe Artaud, de modo que possamos fazer ligação com o que Didier-Weill (1994) comenta sobre a cena teatral como aparição, como da ordem do despertar. Em seguida, convocamos também Meiches (1997), que utiliza o termo “apresentação”. Esses termos são significativos para o ator que diz respeito a esta pesquisa. A cena em Artaud, então,

já não representará, pois não será ilustração sensível a um texto já escrito, pensado ou vivido fora dela e que não faria mais do que repetir, cuja trama não constituiria. Já não virá repetir um *presente*, re-presentar um presente que estaria noutra lugar e antes dela, cuja plenitude seria mais velha do que ela, ausente de cena e podendo de direito passar sem ela: presença a si do Logos absoluto, presente vivo de Deus. Não mais será representação, se representação quer dizer superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos. Nem mesmo oferecerá a apresentação de um presente, se presente significa o que se ergue *diante* de mim. A representação cruel deve investir-me. E a não-representação é portanto representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora do seu próprio espaço. *Espaçamento*, isto é, produção de um espaço que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender, em primeiro lugar supondo-o a ele próprio e fazendo assim apelo a um tempo que já não é o da dita linearidade fônica; apelo a uma “nova noção do espaço” e a “uma idéia particular do tempo” (Derrida 1995, p. 157 – grifos do autor).

Trata-se, portanto, do fechamento da representação clássica para a “reconstituição de um espaço fechado da representação originária, da arqui-manifestação da força ou da

vida” (Derrida op.cit., p.158). Espaço produzido dentro de si. Representação originária significa que o teatro ou a vida “deixem de “representar” uma outra linguagem, deixem de derivar de uma outra arte, por exemplo da literatura, mesmo que ela seja poética” (Derrida op.cit., p.158).

Importa particularmente para esta pesquisa as idéias de que a cena “não representará”, de que a representação cruel deve “investir-me” (tanto o ator quanto o espectador) e de que o espaço da cena constitui “arquimanifestação da força ou da vida”. É interessante, antes de mais nada, lembrar que Artaud (1993, p.111) considera que a única lei que deve haver para a vida enérgica e animada do teatro é a energia poética, ou seja, o poético, para ele, é sinônimo de energia, energia que só é possível integralmente no teatro, não na poesia escrita: “a poesia e a eficácia do teatro é a que se esgota mais lentamente, uma vez que admite a ação do que se gesticula e se pronuncia e que nunca se reproduz uma segunda vez” (Artaud op.cit., p. 75). Essas idéias referem-se a um tipo de teatro que, ao se repetir a cada dia, jamais se repete. Teatro que não é definitivamente teatro de representação, mas de aparição (Didier-Weill, op.cit.) ou de apresentação (Meiches, op.cit.): “o teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação” (Derrida op.cit., p. 152 – grifo do autor).

A essência desse tipo de teatro é que a cena constitui-se como ato que se esgota em si mesmo. Trata-se da “arte da diferença e do gasto sem economia, sem reserva, sem retorno, sem história. Presença pura como diferença pura. O seu ato deve ser esquecido, ativamente esquecido” (Derrida op.cit., p. 172). O teatro que Artaud propõe tem então seu grau de impossibilidade, pois sua gramática está por ser encontrada, no limite de uma representação que não seja representação, “duma *re*-apresentação que seja presença plena, que não carregue em si o seu duplo como a sua morte, de um presente que não se repete, isto é, de um presente fora do tempo, de um não-presente” (Derrida op.cit., p.173 – grifo do autor). Segundo este autor (Derrida, op.cit.), Artaud manteve-se muito perto do limite entre a possibilidade e a impossibilidade do teatro puro. Ele desejou também a impossibilidade do teatro, quis apagar o próprio palco: “tinha plena consciência de se ter assim mantido no limite da possibilidade teatral, de ter querido simultaneamente produzir e destruir a cena” (Derrida op.cit., p.175); “não consegue resignar-se ao teatro como repetição, não consegue

renunciar ao teatro como não-repetição” (Derrida op.cit., p.175). Diante disso, Derrida (op.cit.) conclui:

O teatro como repetição daquilo que não se repete, o teatro como repetição originária da diferença no conflito das forças /.../. Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo* (Derrida op.cit., p.176 – grifo do autor).

É oportuno neste momento recorrermos à pesquisa de Meiches (1997) sobre o grupo Uzyna, sucessor do Teatro Oficina de São Paulo, dirigido por José Celso Martinez Correa, porque suas observações possibilitam que entendamos melhor do que se trata quando mencionamos um teatro que não se pretende representativo, mas um teatro que se propõe como ato²⁷, como “presentação”. Sua pesquisa também nos interessa porque aborda a questão do campo de turbulência entre o Real e o Simbólico na produção desta poética que se pretende não representativa.

Em seu estudo, Meiches (op.cit., p.34) pretende “extrair da obra de arte aquilo que se refere à sua pulsionalidade constituinte”, ponto estrutural pelo qual se guia em seu trabalho, na junção dos campos da arte e da psicanálise, lembrando, evidentemente, que isso só é possível pela via do só-depois.

Segundo Meiches (op.cit., p.49), a proposta utópica de José Celso Martinez Correa para a arte²⁸, que acena na direção da transcendência da linguagem, quase não separando arte e vida, e que aponta para a impossibilidade, caracteriza o *te-ato*, definido como “ato que se constrói no instante da apresentação juntamente com o público; ele se opõe ao teatro, que representa algo previamente ensaiado” (Meiches op.cit., p.40).

Na trajetória do Oficina²⁹, em contato com as teorias de Artaud e Grotowski, que se opõem à idéia de representação, o ato teatral é cada vez mais ato, devendo presentificar um estado, uma ação sem intermediação da representação ou, se não se pode prescindir dela

²⁷ De acordo com Meiches (1997, p.105), o ato configura uma coisa que se decanta instantaneamente e resulta de uma precipitação.

²⁸ Trata-se aqui de abril de 1979, ano seguinte ao retorno de José Celso Martinez Correa do exílio, quando o Teatro Oficina é reaberto com o espetáculo *Ensaio geral para o carnaval do povo*, que mescla teatro com teatro (Meiches op.cit., p.40).

²⁹ O período ao qual a pesquisa de Meiches (op.cit.) sobre o Oficina se refere é de 1979 a 1990.

totalmente, que ela se torne apenas um invisível fio condutor da estrutura da ação (Meiches op.cit., p. 73).

Segundo Meiches (op.cit., p.100), propostas contemporâneas como a do Oficina forjam uma poética “onde a separação entre arte e vida, ou seja, entre a representação e a coisa, deve ceder rumo a um indizível uno primordial revelador de uma essência ainda latente, mas dada como perdida pelo advento da mediação significativa”. Procura-se a “captura deste antes mítico” que é um desejo mítico de atravessar a barreira lingüística, “para atingir um antes, um presente que se eternizou, uma captura de um tempo que não se rege pelas leis da história ou pela dinâmica da cultura” (Meiches op.cit., p.102).

Esta transgressão desejante, característica, aliás, que alicerça todo desejo, intenta apoderar-se do instante em que a dialética complexificação da relação da coisa com o nome ainda não foi detonada. Atingindo este instante zero, marco inaugural de toda produção simbólica (e, portanto, humana), é possível diferenciar uma presentificação, uma apresentação, de uma representação. Nesta última há algo de essência perdido, enquanto miticamente aquela captura, ainda que instantaneamente, o essencial (Meiches op.cit., p.102).

Não existe, na apresentação, então, possibilidade da repetição. Sendo assim, “a apresentação tentaria capturar o que há de único no instante de decantação daquela forma, daquele signo, tentando não perder seu objeto mítico primeiro. Já a representação teria sua possibilidade de repetição inaugurada com a instauração deste processo constituinte da forma” (Meiches op.cit., p.107).

O Uzya trabalha, pois, em uma posição de fronteira entre um mundo artístico representacional e um que busca a apresentação. Conforme Meiches (op.cit., p.108/9), e isso é fundamental, “a apresentação, assim como a pulsão, tem um compromisso com a representação, sem a qual ela não pode se definir”. Ao funcionar, a pulsão presentifica e representa e este jogo duplo interpreta a contento a tentativa artística de construir uma “atuação ritual”, o que nos remete a Artaud.

A questão da representação-presentação tenta, com a linguagem, ofertar ao público um “laço da ordem da experiência inédita, da não-repetição de esquemas de funcionamento, enfim, propostas que tangenciam a estrutura da linguagem teatral em busca de uma essência extra-artística, existencial” (Meiches op.cit., p.113).

No campo de forças entre o que é da ordem da representação e o que é da ordem da apresentação, isto é, entre o Simbólico e o Real, há turbulência, como vemos abaixo:

Uma vez que se trata de um jogo entre força energética e representação, vislumbramos para sua realização um ambiente de turbulência, compatível tanto com a tarefa de domínio das excitações que o psiquismo terá de efetuar como com a oportunidade de adequar representação e afeto, trabalho este sujeito a tropeços, acidentes, impropriedades etc. (Meiches op.cit., p.147).

Segundo o pesquisador (Meiches op.cit., pp.171/2), mesmo na cena mais representada, existe a possibilidade do instante inaugural e único do ato, que remete à idéia de uma essência, que é uma construção que está sempre por ser atingida, uma vez que seu acobertamento pela representação indica a dificuldade, ou impossibilidade, de encontrá-la em estado puro. No entanto, ela pode, por isto mesmo, propor-se como configuração contingente.

Meiches (op.cit., p.183 – grifo do autor) se pergunta se um outro corpo, um corpo sem órgãos, conforme Artaud (1948), pode situar uma representação de grau zero, uma apresentação. Afirma então que esta desanatomização do corpo coincide em grande parte com o corpo pulsional /.../, abrindo campo para uma metaforização exacerbada do mundo e da arte. Tal corpo “tem o desejo como motor, o tempo lógico de ritmo inconsciente como relógio e a leveza da linguagem e de suas representações como espaço”. Tudo nele é mais ágil e veloz, “pois o corpo sem órgãos imprime um outro ritmo à matéria física. Esta não estaria tão dissociada do espírito, como entreveríamos a partir da perspectiva de um corpo *organizado*”.

Trouxemos estes autores neste capítulo com o objetivo de esclarecer o ator de que se trata nesta pesquisa, como aquele cujo corpo realiza uma escrita poética no palco, não sem um preço a pagar: seu corpo decomposto e reescrito para a cena. No próximo capítulo, dedicamo-nos ao entendimento do corpo, conforme a psicanálise, a fim de lançar alguma luz sobre a maneira como podemos compreender o processo de criação do *corpoiesis*.

II - *Corpolinguagem*

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa 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 (Clarice Lispector).

Para falar do corpo em psicanálise, é preciso, antes de mais nada, retomar um dos quatro conceitos fundamentais da teoria, conforme Lacan (1964), ou seja, a *pulsão*, que está além do inconsciente e do recalque, escapando portanto à linguagem e à representação, mas pressupondo-as, marcando assim o limite do discurso conceitual. A pulsão refere-se ao corpo, mas não é corpo, tampouco designa uma parte do corpo ou pode ser identificada a uma substância, e não se reduz ao ponto de vista biológico. Sendo um conceito situado na fronteira entre o psíquico e o somático, tendo sua fonte no orgânico e seu objeto no registro psíquico, pode-se falar dela tanto do ponto de vista do corpo quanto do ponto de vista psíquico. Conforme nos lembra Garcia-Roza (1993, p.13), Freud desqualifica a identificação da pulsão com o instinto ou sua assimilação ao biológico, a sexualidade humana não é natural e se encontra submetida ao Simbólico, portanto, é do corpo submetido ao Simbólico que Freud nos fala e não do natural ou biológico. Portadora do gozo e da morte, a pulsão faz-se representar pelos seus representantes para poder ter acesso ao mundo da subjetividade, a representação e o afeto são seus delegados e é deles que a psicanálise se ocupa, a pulsão mesma fica relegada ao silêncio (Garcia-Roza op.cit., p.17).

Vejamus como o próprio Freud (1915b) elabora o conceito de pulsão em um primeiro momento. Segundo ele, (Freud 1915b, p.146), enquanto o estímulo fisiológico age num único impacto (luz forte sobre os olhos, por exemplo), e pode ser neutralizado por uma única ação, sendo a fuga motora o protótipo de uma ação desse tipo, “o estímulo pulsional não provém do mundo externo, mas do próprio interior do organismo. Por esta razão, ele também age diferentemente no psíquico e requer outras ações para eliminá-lo”. “A pulsão, portanto, nunca age como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma *força constante*. Como não provém do exterior, mas agride a partir do interior do corpo, a fuga não é de serventia alguma. A melhor denominação para o estímulo pulsional é o termo “necessidade”³⁰ (*Bedürfnis*), e a tudo aquilo que suspende essa necessidade denominamos “*satisfação*” (*Befriedigung*)”³¹, que só pode ser alcançada por meio de uma alteração direcionada e específica (adequada) da fonte interna emissora de estímulos. A essência da

³⁰ Todas as notas de rodapé referentes a este texto de Freud (1915b), no que diz respeito à tradução dos termos em alemão, são selecionadas da edição coordenada por Luiz Alberto Hanns (ver referência em Freud, 1915b). O termo *Bedürfnis*, por exemplo, aqui é utilizado no sentido de “ter necessidade de”, “sentir carência”.

³¹ “Apaziguamento”, “apacamento” ou eventualmente gozo com caráter de alívio.

pulsão possui, então, duas características principais: sua proveniência de fontes de estímulo no interior do organismo e sua manifestação como força constante.

O sistema nervoso é um aparelho ao qual foi conferida a função de livrar-se dos estímulos que lhe chegam, de reduzi-los a um nível tão baixo quanto possível, ou, se fosse possível, de manter-se absolutamente livre de estímulos (princípio de constância).

Conforme Freud (op.cit., p.148), se concluirmos que mesmo a atividade do aparelho psíquico mais evoluído está submetida ao *princípio de prazer*, dificilmente poderemos negar a hipótese de que “sensações de prazer e desprazer devem estar reproduzindo o modo como o aparelho efetivamente lida com os estímulos: a de desprazer está relacionada com um aumento dos estímulos, e a de prazer se relaciona com uma redução destes”.

A pulsão é definida como “um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique, como uma medida de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo” (Freud op.cit., p.148).

São os seguintes os termos em conexão com a pulsão (Freud op.cit., p.148/9): pressão, meta, objeto e fonte. A pressão (*Drang*) é seu fator motor, a soma da força ou a medida de exigência de trabalho que ela representa. A pressão é caráter universal das pulsões, sua essência, toda pulsão é uma parcela de atividade, mesmo quando se fala de pulsões passivas, isto é, cuja meta é passiva. A meta (*Ziel*) de uma pulsão é sempre a satisfação, que só pode ser obtida quando o estado de estimulação presente na fonte pulsional é suspenso. Embora a meta final de toda pulsão seja sempre a mesma, são diversos os caminhos que podem conduzir a essa meta. O objeto (*Objekt*) da pulsão é aquilo em que, ou por meio de que, a pulsão pode alcançar sua meta. Ele é o elemento mais variável na pulsão e não está originalmente vinculado a ela, sendo-lhe apenas acrescentado em razão de sua aptidão para propiciar a satisfação. Em rigor, não é preciso ser um outro³² (*fremd*) objeto externo, pode muito bem ser uma parte de nosso próprio corpo.

Ao longo dos diversos destinos que a pulsão conhecerá, o objeto poderá ser substituído por intermináveis outros objetos, e a esse movimento de deslocamento da

³² “Estranho”, “outro”, “desconhecido”. Em regra, Freud emprega o termo enfatizando a ambigüidade da oposição entre o que é interno, conhecido e pertence ao Eu e o que é externo, desconhecido e estranho ao Eu, pois psicologicamente o externo surge diante do Eu como portador dos conteúdos internos outrora rejeitados pelo Eu.

pulsão caberão os mais significativos papéis. Quando há uma aderência (*Bindung*) particularmente estreita da pulsão ao objeto, utiliza-se o termo fixação (*Fixierung*) para designá-la. Essa fixação ocorre com frequência em períodos muito iniciais do desenvolvimento da pulsão, opõe-se intensamente à separação entre pulsão e objeto e põe fim à mobilidade da pulsão. Sobre o termo *Bindung*, vale a pena reproduzir a nota de rodapé da tradução do termo para o que vamos observar sobre o trabalho do ator. Conforme os tradutores, *Bindung* significa “aderência”, tem o sentido alternativo de “ligação” ou ainda “enlaçamento”, “atamento”, “fixação”, “aprisionamento”, derivado do verbo *binden*, “amarrar”:

Obs.1: Refere-se ao processo de “fixação” e não tem a acepção de “interligado”, “vinculado” ou “interconectado”. Obs.2: A energia pulsional, ou investimento, pode enlaçar-se a uma função, a uma imagem ou a um afeto; aqui, trata-se das representações ou imagens mentais que representam e identificam um objeto. Freud emprega o termo para descrever aglomerados em que a pulsão, o afeto e a imagem estão “enlaçados”, formando uma unidade simples, bem como para descrever as cadeias ou redes associativas nas quais os elementos estão *gebunden* (amarrados entre si) e *dotam de sentido uma experiência*. A *Bindung* também está envolvida no processo de fixação [*Fixierung*], principalmente por meio da *repetição de experiências* e do *aumento de intensidade*. Obs.3: Embora nos textos de Freud os termos *binden* e *Bindung* geralmente designem o processo de grudar ou enlaçar um elemento a outros e a palavra *Fixierung* seja utilizada com relação ao processo mais amplo e definitivo de uma *Bindung* particularmente intensa e profunda de uma pulsão ou desejo a um objeto ou a uma representação, ocasionalmente traduzimos *Bindung* por “fixação” (Hanns (coord.), apud Freud 1915b, p.167 – grifos nossos).

Esta questão da repetição de experiências e do aumento de intensidade, que levam o sujeito a dotar de sentido uma experiência, nos leva a pensar na repetição nos ensaios, que não é, evidentemente, a compulsão à repetição, mas é interessante pensar na necessidade da repetição como condição para que o universo amplo de significantes que constituem um texto (e o sujeito ator), o “amplo” referindo-se aí ao fato de que o significante sempre remete a outro significante, bem como representa o sujeito para outro significante, enfim, que o amplo universo - caótico - significante passe pela repetição para que seja possível uma “contagem” e que algo do “um” seja identificável e passe a caracterizar o corpo novo. A repetição no ensaio vai ser importante então para permitir que ligações, fixações sejam feitas, fazendo com que o ator dote de sentido uma experiência, e que possa “dominar” seu corpo novo, escrevendo-o para o palco.

Continuando com Freud (1915b), por fonte [*Quelle*] da pulsão, entende-se o processo somático que ocorre em um órgão ou em uma parte do corpo e do qual se origina um estímulo representado na vida psíquica pela pulsão. Não se sabe se esse processo é sempre de natureza química, ou se também pode corresponder à liberação de outras forças, por exemplo, mecânicas. Todavia, o estudo das fontes pulsionais já não compete à psicologia, e muito embora o elemento decisivo para a pulsão tenha sua origem na fonte somática, a pulsão só se faz conhecer na vida psíquica por suas metas. Mas apesar dessas limitações, muitas vezes, a partir das metas pulsionais, é possível inferir retroativamente quais são as fontes da pulsão.

Vejamos agora a mudança radical que Freud apresenta com a teoria das pulsões, no texto *Além do princípio de prazer*, de 1920. Após mostrarmos as idéias gerais desse texto, seguimos com observações sobre a leitura que Lacan (1964) faz sobre o conceito de pulsão.

A importância do texto *Além do princípio de prazer* (Freud, 1920) reside, fundamentalmente, numa grande reformulação da teoria sobre as pulsões, com a introdução do dualismo pulsão de vida e pulsão de morte, e com a descoberta da relação entre o pulsional e a compulsão à repetição, que existe na mente sem estar à serviço do princípio de prazer³³, tal como acontece nos sonhos relativos à neurose traumática. O princípio de prazer, ao lado do princípio de realidade, constituem os dois princípios do funcionamento psíquico, segundo Freud (1911). A atividade psíquica tem como objetivo evitar o desprazer e proporcionar o prazer. O princípio de prazer é um princípio econômico na medida em que o desprazer liga-se ao aumento das quantidades de excitação, enquanto o prazer liga-se à sua redução. O princípio de realidade modifica o de prazer na medida em que é regulador, fazendo com que a procura da satisfação pulsional não se efetue pelos caminhos mais curtos, mas fazendo desvios e adiando seu resultado em função das condições impostas pelo mundo exterior. Do ponto de vista econômico, o princípio de realidade transforma energia livre em energia ligada e, do ponto de vista dinâmico, baseia-se num certo tipo de energia pulsional que estaria mais a serviço do ego (Laplanche e Pontalis, 1992).

Vale a pena reproduzir um trecho de Freud (1911) a respeito do artista que é capaz de promover a reconciliação entre os princípios de prazer e de realidade:

Originalmente o artista é uma pessoa que, por não conseguir se haver com a exigência de renúncia à satisfação pulsional de início requerida pela realidade, afastou-se da realidade e, no mundo da fantasia, deu livre curso a seus desejos eróticos e ambiciosos. No entanto, é capaz de encontrar o caminho de volta desse mundo de fantasia à realidade, graças a um talento especial para moldar suas fantasias em *realidades de um novo tipo*, aceitas pelas pessoas como imagens valiosas da realidade. De certa forma, ele realmente se torna o herói, o rei, o criador, o favorito que quis ser, sem ter de fazer o enorme desvio pela modificação real do mundo externo. Todavia, só pode consegui-lo porque outras pessoas, como ele, se sentem insatisfeitas com a renúncia real a que estão obrigadas, ou seja, porque essa insatisfação – resultante da substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade – é ela própria uma parte da realidade (Freud 1911, p.69 – grifos nossos).

Retomando o texto *Além do princípio de prazer*, Freud (1920), ao se perguntar como o predicado de ser pulsional se relaciona à compulsão à repetição, reconhece: uma pulsão é “um(a) impulso (pressão), inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas /.../, a expressão da inércia inerente à vida orgânica” (Freud 1920, p.47).

A tendência dominante da vida psíquica e, talvez, da vida nervosa em geral, é o esforço para reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devido aos estímulos /.../, tendência que encontra expressão no princípio de prazer, e o reconhecimento desse fato constitui uma de nossas mais fortes razões para acreditar na existência das pulsões de morte (Freud op.cit., p.66).

Freud sabe do estranhamento que pode haver em relação a esta nova versão das pulsões que traz um caráter conservador. Segundo ele (Freud 1920, p.51), é somente às pulsões de vida que se pode atribuir uma tendência interna no sentido do progresso e do desenvolvimento superior. Essas pulsões operam contra aquelas que conduzem à morte. E essa oposição se movimenta num ritmo alucinante. A preocupação constante de Freud neste trabalho (op.cit., p.73) está em solucionar o problema da relação dos processos pulsionais da repetição com o princípio de prazer.

No último capítulo do texto (Freud op.cit., p.73), Freud toma a questão da “ligação”, ao falar das funções do aparelho psíquico, quais sejam, ligar as moções pulsionais que chegam, substituindo o processo primário que nelas predomina pelo processo secundário e transformando a sua energia móvel de investimento (catéxica) livre em investimento

³³ Para nosso trabalho, são importantes a pulsão de morte, sua relação com a repetição e a produção do novo, como veremos adiante, para a produção do corpo do ator para a cena.

quiescente. Explica que a transformação acontece a serviço do princípio de prazer e a ligação (*Bindung*) é um ato preparatório que introduz e assegura o princípio de prazer.

São interessantes os termos “caos” e “ordem”, utilizados por Garcia-Roza (2002), para ler as novas considerações de Freud (1920) sobre a pulsão de morte³⁴. Conceito que possibilita pensar “uma região do campo psicanalítico, concebido como o caos pulsional, oposto à ordem do aparato psíquico” (Garcia-Roza op.cit., p.162), o que traz como conseqüência a queda da hegemonia do princípio de prazer, que é hegemônico apenas no que diz respeito ao funcionamento do aparato psíquico, pois aquilo que está além do aparato psíquico está também além do princípio de prazer, “e um dos modos de presentificação desse “além” no psiquismo é disjuntivo, destrutivo, desfazendo as formas constituídas, dando lugar à emergência de novas formas” (Garcia-Roza op.cit., p.162).

Ainda segundo o autor (Garcia-Roza op.cit., pp. 162/3), e isso é importante para o que trataremos adiante sobre a relação da repetição com a produção do novo, ao contrário da pulsão de vida (Eros), que no aparato psíquico promove e mantém uniões, conjunções, eliminando as diferenças e o desejo, a pulsão de morte “faz furo” e, como potência destrutiva, disjuntiva, ela impede a repetição do mesmo, ou seja, impede a permanência das totalidades constituídas, provocando a emergência das formas novas.

No Seminário 11, Lacan (1964) faz um exame minucioso do conceito de pulsão, segundo Freud, trazendo elaborações importantes. Ele começa afirmando que a pulsão não é o impulso (*Drang*/pressão), retoma os quatro elementos da pulsão, quais sejam, o impulso (pressão), a fonte, o objeto e o alvo, e aponta que esta enumeração que parece natural não é tão natural assim. Ele lembra, no que concerne ao impulso/pressão, em relação à descarga de um estímulo ou de uma excitação interna, que não se trata de pressão de necessidade, tal como a fome ou a sede. Isso é importante para especificar que não se trata, na pulsão, de energia cinética, ou seja, de algo que vai se regradar pelo movimento. A descarga na pulsão é de natureza diferente, e a constância do impulso faz com que não se assimile a pulsão a uma função biológica, que tem sempre um ritmo.

A pulsão é uma força constante que visa a seu alvo (*Ziel*), que é a satisfação. Mas é interessante notar que a sublimação é também satisfação da pulsão, porém inibida quanto a

³⁴ Mais adiante, faremos uso também dos termos “caos” e “ordem” ao falar do ator que precisa “organizar” o caos ou turbilhão pulsional que constitui o que é da ordem do inassimilável que constitui o corpo (o Real), visando estabelecer ligações e o estabelecimento de uma escrita para o corpo da cena.

seu alvo, uma vez que ela não o atinge. É neste ponto que Lacan (op.cit., p.158) esclarece o que, para ele, tem valor, isto é, colocar em questão o que é da satisfação. Nela, entra em jogo algo de novo que é a categoria do impossível. Do real como impossível. Do real como obstáculo ao princípio de prazer, porque o real é separado deste campo (do princípio de prazer), por sua dessexualização, pelo fato de que sua economia admite algo de novo que é o impossível. Mas ao mesmo tempo, o impossível está também no campo do princípio de prazer, tão presente que não é reconhecido como tal, na medida em que, por exemplo, a função do princípio de prazer é satisfazer-se pela alucinação. A pulsão, enfim, apreende seu objeto, mas de algum modo que não é justamente por aí que ela se satisfaz, isto é, como já foi dito, nenhum objeto da ordem da necessidade pode satisfazer a pulsão.

Lacan toma o exemplo da boca para mostrar que não é o alimento que a satisfaz, mas o prazer de boca. É por isso que Freud diz que o objeto da pulsão é totalmente indiferente. Ele (Lacan op.cit., p.160) conclui, então, que a melhor fórmula para dizer da função de objeto, de objeto *a*, causa do desejo é a seguinte: “a pulsão o contorna”, incluindo-se aí a seguinte ambigüidade: borda em torno da qual se dá a volta e volta de uma escamoteação. No que diz respeito à fonte da pulsão, esta se inscreve como estrutura de borda. Nesta parte do texto, Lacan faz uma analogia da pulsão com uma montagem (Lacan, op.cit., p.161), sendo que se trata de uma montagem sem pé nem cabeça, como uma montagem surrealista.

Segundo o psicanalista (Lacan op.cit., p.166), o artigo de Freud (1915b) está feito para mostrar que em relação à finalidade biológica da sexualidade, ou seja, a reprodução, as pulsões, “tais como elas se apresentam no processo da realidade psíquica, são pulsões parciais”. Em sua estrutura, na tensão que elas estabelecem, as pulsões estão ligadas a um fator econômico, que depende das condições nas quais se exerce o princípio de prazer um nível que Lacan chama de *Real-Ich*, entendido como o sistema nervoso central no que este funciona “não como sistema de relação, mas como um sistema destinado a garantir uma certa homeostase das tensões internas”.

É em razão desse sistema homeostático que a sexualidade só entra em jogo em forma de pulsões parciais, de modo que a pulsão seja essa montagem pela qual a sexualidade participa da vida psíquica, conformando-se com a estrutura de hiância que é a

do inconsciente. É interessante que, neste ponto, Lacan faz uma ligação importante entre a sexualidade, as pulsões e as redes do significante:

/.../ em relação à sexualidade, todos os sujeitos estão em igualdade, desde a criança até o adulto – que eles só têm a ver com aquilo que, da sexualidade, passa para as redes da constituição subjetiva, para as redes do significante – que a sexualidade só se realiza pela operação das pulsões, no que elas são pulsões parciais, parciais em relação à finalidade biológica da sexualidade (Lacan op.cit., p.167).

Lacan faz uso, em seguida, da topologia, para comentar que a pulsão integra uma dialética do arco, e mesmo do arco e da flecha. Retoma os recursos de língua utilizados por Freud (1915b), ou seja, as vias ativa, passiva e reflexiva, para falar do vaivém em que a pulsão se estrutura, de sua reversão fundamental, do caráter circular do percurso da pulsão³⁵. É aí que, com o auxílio dos termos em inglês *aim* e *goal*³⁶, que Lacan chega à seguinte afirmação fundamental sobre o alvo da pulsão parcial: “se a pulsão pode ser satisfeita sem ter atingido aquilo que, em relação a uma totalização biológica da função, seria a satisfação ao seu fim de reprodução, é que ela é pulsão parcial, e que seu alvo não é outra coisa senão esse retorno em circuito” (Lacan op.cit., p.170). Daí ser importante reconhecer que o objeto é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável por não importa qual objeto, e cuja instância só se conhece na forma de objeto perdido, *a* minúsculo. E esse objeto não é introduzido como alimento primitivo, mas pelo fato de que nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral, a não ser contornando-se o objeto eternamente faltante.

Em seguida, Lacan (op.cit., p.171) diz que não há um processo de continuidade, de metamorfose natural, de maturação na passagem da pulsão oral à pulsão anal, mas a intervenção de algo que não é do campo da pulsão, isto é, pela intervenção, o reviramento, da demanda do Outro, o que o leva a fazer da manifestação da pulsão “o modo de um sujeito acéfalo, pois tudo aí se articula em termos de tensão, e não tem relação ao sujeito senão de comunidade topológica”. Mais adiante, Lacan (op.cit., p.174) afirma que “o caminho da pulsão é a única forma de transgressão que se permite ao sujeito em relação ao

³⁵ No final do texto, Lacan explicita: “quanto à relação da pulsão com a atividade-passividade */.../*, no nível da pulsão, ela é puramente gramatical. Ela é suporte, artifício, que Freud emprega para nos fazer sacar o vaivém do movimento pulsional” (Lacan op.cit., p.188).

³⁶ Trajeto e alvo, respectivamente (Lacan op.cit., p.170).

princípio do prazer”. Sobre o sujeito e o objeto da pulsão, ele diz: “o sujeito é um aparelho. Esse aparelho é algo de lacunar, e é na lacuna que o sujeito instaura a função de um certo objeto, enquanto objeto perdido. É o estatuto do objeto *a* enquanto presente na pulsão” (Lacan op.cit., p.175).

Os momentos finais do texto de Lacan sobre a pulsão são bastante pertinentes porque reforçam a ligação da pulsão com a morte, com o campo do Outro, isto é, do significante, como se vê nesta sua pergunta, por exemplo: “não parece que /.../ a pulsão, invaginando-se através da zona erógena, está encarregada de ir buscar algo que, de cada vez, responde no Outro?” (Lacan op.cit., p.185). Ou quando ele explica a afinidade essencial de toda pulsão com a zona da morte, conciliando as duas faces da pulsão: presentificando a sexualidade no inconsciente e representando, em sua essência, a morte. E complementa:

/.../ se lhes falei do inconsciente como do que se abre e se fecha, é que sua essência é de marcar esse tempo pelo qual, por nascer com o significante, o sujeito nasce dividido. O sujeito é esse surgimento que, justo antes, como sujeito, não era nada, mas que, apenas aparecido, se coagula em significante.

*Dessa conjunção do sujeito no campo da pulsão com o sujeito tal como ele se evoca no campo do Outro, desse esforço para se reunir, depende que haja um suporte para a *ganze Sexualstrebung*. Não há outro. É somente aí que a relação dos sexos é representada no nível do inconsciente.*

Para o resto, a relação sexual fica entregue ao aleatório do campo do Outro. Fica entregue às explicações que se lhes dêem (Lacan op.cit., p.188).

Este texto de Lacan é importante por explicitar o conceito de pulsão no que ele comporta do campo do Outro, ou seja, do Simbólico, o que nos parece relevante ao propormos pensar no corpo – e no corpo do ator especificamente – a partir de um ponto de vista que o remete não somente ao orgânico ou ao energético que o constituem, mas também, ou fundamentalmente, ao Simbólico e ao Imaginário que o determinam. É importante que tenhamos nos ocupado do conceito de pulsão conforme Freud (1915b, 1920) em seus dois momentos, e conforme a leitura de Lacan (1964), porque se trata de um conceito que faz fronteira – entre o somático e o psíquico –, o que vai implicar a singularidade da concepção de corpo em psicanálise, isto é, corpo que é suporte da incidência do significante e que é efeito do trabalho do psíquico por sua relação com o corporal.

Para dar sustentação ao que estamos tratando a respeito do corpo do ator realizando uma escrita pela via da repetição, no ensaio, trazemos em seguida o modo como o corpo é visto por Lacan e por alguns de seus comentadores, tentando estabelecer, sempre que possível, articulações entre a teoria, as hipóteses que procuramos verificar e alguns depoimentos de atores.

Antes de acompanharmos um interessante percurso que Soler (1989) faz a respeito do corpo no ensino de Lacan, é importante retomar os três registros Real, Simbólico e Imaginário (RSI) de que fala o autor (Lacan 1974/5), uma vez que serão muitas vezes referidos no que concerne à questão do corpo. Em psicanálise, como já foi mencionado, o corpo não é o corpo puramente orgânico, natural, biológico, mas corpo efeito de linguagem. Conforme esclarece Garcia-Roza (1990), não se pretende, no entanto, dizer que o biológico não existe, ou desconsiderar a representação imaginária do corpo biológico. O corpo psicanalítico, o corpo pulsional, não é a antítese do biológico, apenas diferente.

Além da dimensão do registro Simbólico, o corpo está simultaneamente referido aos registros do Imaginário e do Real. Esta tripartição estrutural constitui os três registros ou instâncias a partir das quais é possível apreender a experiência do sujeito. Neste seminário (Lacan, 1974/5), os três registros são apresentados dentro da estrutura do nó borromeano, unidos por elos que não podem ser isolados pois, uma vez desatado qualquer um, os outros se desligam simultaneamente. O nó borromeo possibilitou a Lacan demonstrar que para que a estrutura se dê, é preciso pelo menos três elementos.

Veremos, então, no decorrer deste trabalho, que uma concepção de corpo referida aos três registros RSI é importante para entendermos como o ator realiza uma escrita *do* corpo, *no* corpo e *com* o corpo.

Ao longo de seu ensino, Lacan dá maior ênfase ora para um, ora para outro registro. Teríamos, assim, por exemplo, uma direção que vai do Imaginário para o Simbólico e deste para o Real. É no texto “O estádio do espelho como formador da função do eu” (Lacan, 1949) que ele prioriza o registro do Imaginário e o momento inaugural da constituição do *eu*, isto é, momento em que o *infans*, ou seja, aquele que ainda não fala, consegue perceber sua própria imagem no espelho, que é reconhecida pelo outro como verdadeira, o que dá ao bebê uma sensação de unidade e de contorno nítido, fazendo com que a indiferenciação - entre seu corpo e de sua mãe - que caracterizava seu corpo despedaçado, transforme-se na

imagem de um corpo próprio. Conforme observa Jorge (2000, p.45), contudo, embora o *eu* seja descrito aqui como essencialmente imaginário, ele não prescinde do reconhecimento simbólico do Outro do Simbólico, encarnado pelo agente materno. Com o estádio do espelho, Lacan demonstra que o Imaginário está submetido ao Simbólico, portanto. Dado que o *eu* traz a ilusão de uma unidade corporal, de uma completude imaginária, o sujeito é excêntrico a ele, uma vez que o sujeito é efeito do Simbólico, sendo representado de um significante para outro significante. É interessante notar que esta concepção imaginária de corpo, como uma unidade completa, é predominante quando se fala de corpo, principalmente quando se quer ter controle sobre ele, como é o caso do artista que trabalha diretamente com o corpo, como o ator ou o dançarino. É, portanto, fundamentalmente desse corpo imaginário que os atores podem dizer nas entrevistas, isto é, daquele pouco que é possível apreender e dizer do corpo como imagem. E daí a necessidade de reconhecer as limitações constitutivas do que se diz e do que se escuta em uma entrevista, o que não nos leva a desconsiderar sua importância, no entanto.

É preciso distinguir, portanto, o *eu* do *sujeito*. Enquanto o *eu* é da instância do Imaginário, do sentido e, por isso, está sujeito ao engodo e às identificações, o *sujeito* é dividido, barrado, efeito de significante, do Simbólico. Conforme Jorge (op.cit.),

O imaginário não é da ordem da mera imaginação e esse registro deve ser entendido como o da *relação especular, dual*, com seus logros e identificações, mas, sobretudo, segundo os desenvolvimentos finais de Lacan, com o advento do **sentido**. Já o simbólico é da ordem do duplo sentido, e o real, que não se confunde com a realidade, é o não-senso radical, ou, como diz Lacan, o “sentido em branco” /.../. O simbólico é o registro que permite ao falante mediatizar o encontro com o não-senso do real (Jorge 2000, p.46 – grifos do autor).

Embora pareça muito direta ou apressada a ligação que fazemos aqui, podemos adiantar que esta relação entre não-senso (não-sentido), duplo sentido e sentido é importante para o que vamos trazendo sobre o corpo do ator que, por meio da repetição - jamais idêntica - dos ensaios, vai estabelecendo ligações entre o que comparece em seu corpo e que é da ordem do irrepresentável (do não-senso), entre o que disso vai se escrevendo com a possibilidade de duplo sentido (entre voz e gesto, por exemplo) e entre o que se pode garantir de sentido, isto é, daquilo que se quer mostrar no corpo como resultado final. É o que tentaremos mostrar adiante e que se realiza como escrita *do* corpo (do que é

da ordem do não-senso), *no* corpo (da possibilidade do duplo sentido) e *com* o corpo (do que é da ordem da “comunicação”).

Voltando ao ensino de Lacan, após esta ênfase que dá ao registro do Imaginário, ele se dedica ao campo do Simbólico nos textos “Função e campo da fala e da linguagem na psicanálise” (Lacan, 1953) e “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1957), passando, em seguida, a dirigir mais sua atenção para o registro do Real, com a introdução do objeto *a* no seminário VI (1958/9). O Simbólico para Lacan é o campo da linguagem, ou do inconsciente que é estruturado como uma linguagem, campo do Outro, em suas dimensões de lugar do tesouro dos significantes e lugar do desejo. O registro do Real constitui a falta originária da estrutura, o impossível de ser simbolizado. Não é o que se chama de realidade pois remete justamente ao que escapa a essa realidade, isto é, ao que é da ordem do traumático, do inassimilável, do irrepresentável, enfim, ao que não se inscreve no Simbólico. Mais adiante veremos com Knobloch (1998) que, embora não se inscreva no Simbólico, esse Real produz efeitos no corpo.

Como dissemos, Soler (1989) faz uma importante pesquisa sobre o corpo no ensino de Lacan e é disso que vamos tratar agora. Conforme lembra a autora, o inconsciente freudiano incide sobre o corpo, e o sintoma faz prova disso, especialmente na somatização histórica. O corpo é uma realidade, mas com Freud, a realidade não é o real bruto, um dado primário, pois ela tem um estatuto subordinado a uma construção secundária, uma vez que é habitada pelas relações que portam a estrutura significante. Evocar a realidade é evocar seu além e seu aquém, o real é o impossível, entendido como o impossível a se inscrever numa arquitetura significante ou formal.

Dizer que o corpo é uma realidade é dizer que, “como ela, ele é triplo, simbólico, imaginário e real, sendo aí a questão, saber se, e como, a psicanálise, que opera pela fala, dá um acesso eficiente a alguma coisa do corpo que seria real” (Soler op.cit., p.03). Conforme lembra a autora (Soler, op.cit), no ensino de Lacan uma constante se impõe, que é a distinção entre o organismo, o vivente, e o que a língua designa como corpo. Inicialmente, com o estágio do espelho, ele abordou o corpo pela imagem, isto é, para fazer um corpo é preciso um organismo mais uma imagem. O que dá unidade e pertinência e que faz o “um” de um corpo é a consistência da forma, a *gestalt* visual, oposta ao mal-estar, à deiscência do organismo prematuro que a imagem não ordenou. E desde essa prótese do imaginário, que

de um organismo fragmentado faz um corpo unificado, concebe-se que essa imagem oferta-se ao amor e toma seu valor libidinal, que é o narcisismo, segundo Freud. A coesão do vivente, como um organismo individualizado, opõe-se então ao corpo espedaçado que a linguagem dá ao ser falante, que não tem além disso sua unidade senão do “um” do significante” (Soler, op.cit.).

Ao longo de seu texto, Soler (op.cit.) vai ao que chama de mais substancial do corpo. Não aquele da unidade imaginária, ou do corte significativo, mas o que condensa o valor erótico. Às duas oposições precedentes, do corpo unificado ao organismo fragmentado, do vivente funcional ao corpo recortado pela representação inconsciente, soma-se aquela do corpo mortificado ao que lhe resta de vivo, e que não é seu funcionamento biológico, mas seu ser libidinal. Deste corpo Lacan também se ocupou, conforme Soler (op.cit.), pois ele se impõe de tal modo que o gozo³⁷ não se diz senão como periférico, fragmentário, e localizado nas bordas corporais (zonas erógenas, segundo Freud), enfim, gozo fora do corpo, cativado por objetos que são peças separadas do corpo, os objetos que a teoria clássica chama de pré-genitais, e dos quais Lacan enumera quatro: seio, fezes, voz, olhar.

É no texto *Radiofonia* (Lacan 1970, p.406) que Lacan fala do corpo do simbólico. E no Discurso de Roma (Lacan, 1953), ele já notava: ele é corpo sutil, mas corpo. Vejamos em suas palavras:

Volto primeiro ao corpo do simbólico, que convém entender como nenhuma metáfora. Prova disso é que nada senão ele isola o corpo, a ser tomado no sentido ingênuo, isto é, aquele sobre o qual o ser que nele se apóia não sabe que é a linguagem que lho confere, a tal ponto que ele não existiria, se não pudesse falar (Lacan 1970, p.406).

O primeiro corpo, então, o corpo do simbólico, corpo incorporal, faz o segundo. E por se incorporar nele, ele nos dá um corpo. O simbólico é corpo, como seus elementos são coordenados em um sistema de relações internas. Conforme Soler (op.cit., p.08), o corpo do

³⁷ Segundo Viltard (1996, p. 221), o gozo não é redutível a um naturalismo, “trata-se, ao contrário, do ponto em que o vivo pactua com a linguagem”. O sujeito só seria conduzido a algum declínio do gozo pela repetição, repetição inconsciente: “o gozo é visado num esforço de reencontro, mas, pela virtude do signo, alguma outra coisa ocorre em seu lugar, um rasgo, uma marca, e nessa falha resvala o objeto sempre já perdido”.

simbólico “se apresenta em duplo sentido: ele nos atribui, mas mais exatamente, ele nos fabrica. O Corpo”.

No que diz respeito à nossa pesquisa, esta afirmação é importante, pois é isso que o ator vai refazer ao começar um novo trabalho, ou seja, ele vai passar a fabricar um corpo novo, a compor, com o corpo do simbólico que fabricou seu corpo, um corpo novo, ele vai fabricar poesia com esse corpo.

Soler (op.cit.) continua sua leitura sobre o corpo no ensino de Lacan, lembrando que é surpreendente que o discurso nos atribui nosso corpo antes de nos identificarmos a ele, e que falemos de ter um corpo e não de ser um corpo, como hesitaríamos menos a fazê-lo para o animal. Esta atribuição implica a disjunção do sujeito e do corpo. Como sujeitos do significante, nós somos disjuntos do corpo tanto quanto do sujeito, não somente deste se fala antes que ele fale, mas dele se fala antes mesmo que ele tenha um corpo, ou que ele não mais o habite, antes do seu nascimento ou após sua morte. É porque a linguagem assegura essa margem além da vida, que é a antecipação do sujeito e sua perenização na memória, que se pode evocar o corpo como distinto, separado do ser do sujeito.

No texto *O aturdido*, (Lacan, 1972), Lacan afirma que o corpo é fragmentado não somente em sua imagem, mas também em seu funcionamento, pois seus órgãos, ele os tem pelo fato de que ele habita a linguagem. Portanto, no metabolismo global do organismo, é a linguagem que isola os órgãos, dando-lhes uma função. Em ...*ou pior* (Lacan, 1971/2), tem-se que não é o sujeito que o significante afeta. O sujeito, o significante representa-o somente – não sem conseqüências -, como diz Soler (op.cit.), mas é o corpo que o significante afeta. Nas palavras de Lacan:

Por mim, digo que o saber afeta o corpo do ser que só se torna ser pelas palavras, isso por fragmentar seu gozo, por recortar este corpo através delas até produzir as aparas com que faço o (*a*), a ser lido objeto pequeno *a*, ou então abjeto, como dirão quando eu haver morrido, ocasião em que enfim entenderão –, ou ainda, a (*a*) causa primária de seu desejo (Lacan 1971/2, pp.547/8).

Como se pode ver, na operação de incorporação significante, o corpo do simbólico constitui o corpo como tal. Podemos dizer, então, que o ator é “(re)incorporado”³⁸ pelo

³⁸ É conveniente que destaquemos a importância de se ter cuidado com um entendimento do termo “incorporação” como “possessão”, ainda que o uso desse termo seja a proposta de Quinet (2004, p.60).

corpo do simbólico a cada vez que inicia um novo trabalho. Essa nova incorporação se dá a cada dia, a cada ensaio e a cada apresentação, incorporação que vai procurar em um suposto “mesmo”, isto é, numa dada proposta de encenação, seja um texto, um tema, ou uma improvisação, enfim, num dado “mesmo” que se repete, mas que jamais se repete senão como diferença, na busca do novo. Isso que é da ordem da diferença é possível porque há significante - que não é outra coisa senão pura diferença, oposição -, porque se trata de significante, porque seu corpo foi e é incorporado pelo significante. É somente a partir desse corpo como significante que se faz possível procurar uma dada combinação com uma dada seleção que vai (re)escrever seu corpo, (re)incorporado, corpo novo, *corpoiesis*. Trata-se de escrita porque o corpo foi incorporado pelo significante, daí ser possível fazer poesia desse corpo, porque se trata de um suporte para a escrita. Essa dimensão do significante e da escrita, convocados aqui porque se pode conceber o corpo como suporte para uma escrita, nos remete à dimensão da letra, que é o elemento por excelência com o qual uma escrita se faz possível. Abordaremos a questão da letra mais adiante.

Ao entrar profundamente em contato com os efeitos do discurso do Outro que constitui qualquer espetáculo novo que se está a fazer, com esses efeitos que vão operar pela insistência da cadeia significante por via da repetição diária no ensaio, o ator sofre os efeitos dessa nova “incorporação”, das marcas da incidência do significante no corpo. Sofrer tais efeitos, muitas vezes, não se dá sem conseqüências, sendo uma delas o surgimento do afeto angústia. Esse sofrimento com a incorporação pode ser difícil ou, ao contrário, pode servir para superar questões problemáticas que estejam perturbando o sujeito e que são mobilizadas pelo confronto com o campo simbólico da peça que se está fazendo. O trecho de depoimento que vemos a seguir é interessante, sobre a dificuldade de confrontar questões pessoais que também dizem respeito ao personagem – *Piotr* -, que o ator entrevistado havia feito, da peça *Os pequenos burgueses*, de Máximo Górkki. Trata-se de trecho do depoimento de Dionísio Bombinha³⁹:

Justifica-se tal cuidado porque a palavra “possessão” – e mesmo “incorporação” -, no caso do corpo do ator, pode remeter à idéia de posseção espiritual.

³⁹ Eis alguns esclarecimentos sobre a transcrição dos depoimentos dos atores: após cada trecho transcrito, apresento o nome do entrevistado. O sinal */.../* indica algum corte feito por mim na fala. Em alguns casos, trata-se de corte de expressões típicas da oralidade do tipo *né, aí, assim*, por exemplo. Expressões que não estão em itálico indicam algum destaque para o qual quero chamar a atenção do leitor. Os colchetes []

D - ... Era um personagem fortíssimo e conflituoso e ele me pegou numa fase de muito conflito na minha vida /.../ tinha muitas características minhas, muito indeciso, sem coragem /.../ e sofri muito, chorei muito, chorava muito depois dos espetáculos, era difícil entrar em cena com ele /.../ tinha essa complicação de você estar dividido, que você descobre outras coisas e acaba ficando dividido /.../ eu queria fazer porque eu queria ser ator, era um desafio, eu tinha que fazer aquilo /.../ e porque eu tava descobrindo uma outra vida, então eu precisava enfrentar aquilo (Dionísio Bombinha).

Retomando Lacan (1970, p.407), em *Radiofonia*, ele diz que “o corpo, a levá-lo a sério, é, para começar, aquilo que pode portar a marca adequada para situá-lo numa seqüência de significantes. A partir dessa marca, ele é suporte da relação, não eventual, mas necessária, pois subtrair-se dela continua a ser sustentá-la”. Daí podermos dizer que o corpo pode ser suporte para uma escrita e, no caso do ator, (re)escrita a cada trabalho e a cada apresentação. Por isso que a incorporação do simbólico que constitui um mesmo personagem vai ser diferente conforme cada ator que desempenhá-lo, porque o corpo de cada ator vai se situar na “nova” cadeia significativa de uma dada maneira, isto é, conforme a cadeia que constituiu seu inconsciente, portanto, conforme seu desejo. Enfim, o corpo da cena, o corpo escrito para a cena, vai ser efeito do entrecruzamento dos discursos que constituem o personagem (ou a proposta de encenação) com os significantes que teceram o inconsciente do ator. Sobre isso, o ator Ricardo Blat afirma: *... eu acho sempre um jeito de colocar o meu discurso através deles [os textos], meu discurso, minha observação da vida através deles pra poder fazer meu discurso.*

Esta questão do entrecruzamento de discursos nos remete à idéia de estranhamento⁴⁰, de conflito e de disputa que, por sua vez, nos leva a Lacan (1970) quando fala do corpo como uma mesa de jogo. É neste momento que ele comenta também a questão do saber e da bipolaridade:

contêm algum tipo de esclarecimento meu a respeito de algo que penso poder ser relevante, geralmente trata-se de alguma palavra que o ator começa a dizer, mas não termina, escolhendo outro termo. Optei por não modificar o modo como aparece a conjugação do verbo “estar” nos depoimentos, encontrada geralmente tal como vemos neste primeiro exemplo: “eu tava” e não “eu estava”. Algumas repetições de palavras, seguidas umas das outras, às vezes foram preservadas, porque significativas, às vezes suprimidas, porque irrelevantes. Pode causar estranhamento no leitor o uso de vírgulas, algumas vezes, em posições inadequadas. É que escolhi utilizá-las em casos nos quais não quis suprimir o trecho completo da fala em que o ator faz algum tipo de ruptura no meio da sintaxe. Por fim, o sinal [inc] significa “incompreensível”.

⁴⁰ A questão do estranhamento vai ser retomada adiante quando tratarmos da memória “imemorial” no que ela comporta de crise.

/.../ a bipolaridade se trai como essencial em tudo o que se propõe dos termos de um verdadeiro saber. O que o inconsciente acrescenta a isso é supri-la de uma dinâmica da disputa, que ali se faz por uma seqüência de retorções em que não se deve negligenciar a ordem, que faz do corpo uma mesa de jogo (Lacan 1970, pp.423/4).

Isso interessa para esta pesquisa porque vai nos direcionar a alguns comentários sobre a experiência por que passa o ator com o exercício da repetição nos ensaios, no sentido da “disputa” ou do entrecruzamento de saberes, de bipolaridades, entre, por exemplo, consciência e inconsciente, ou entre ordem e caos pulsional, sempre na busca do que a repetição, como busca da diferença, pode possibilitar em termos de uma contingencial irrupção do novo, a ser incorporado para o espetáculo em ensaio. Para desenvolver isso, trazemos então, nos próximos parágrafos, alguns comentadores de Lacan e alguns apontamentos nossos. Na leitura que Quinet (2004) faz do texto *Radiofonia* (Lacan, 1970), por exemplo, o corpo, como o sonho, é tecido de significantes, leito de inscrição do Outro. Mas além do corpo-cama, há o corpo-mesa, mesa de jogo:

/.../ o corpo é uma mesa na qual há uma seqüência de retorções significantes, ordenadas como um jogo de cartas. A análise mostra que os significantes, para cada um, se encadeiam em determinada ordem, com metáforas e metonímias que constituem sua história, sua frase fantasmática, formando sua história libidinal com suas marcas no corpo. E os adversários nessa mesa de jogo são o consciente que sabe e o não saber do inconsciente (Quinet 2004, p. 70).

Para Lacan (1970, p.423), o inconsciente é apenas um termo metafórico para designar “o saber que só se sustenta ao se apresentar como impossível, para que, a partir disso, confirme-se ser real (entenda-se, discurso real)”. O inconsciente é, portanto, um saber impossível como real. Há algo de um saber sobre o inconsciente sim, mas também o saber impossível, real, do inconsciente. Eis uma bipolaridade que, conforme aponta Quinet (op.cit., p.69), todo saber possui, e Lacan fala da bipolaridade presente quando se trata de verdadeiro saber (saber e não saber, falso e verdadeiro, saber possível e impossível). O que o inconsciente acrescenta a essa bipolaridade do saber é justamente a dinâmica da disputa que se dá, segundo Quinet (op.cit.), no tabuleiro que é nosso corpo como, por exemplo, entre a consciência e o que está recalcado. Lacan utiliza-se do *bridge* para se referir ao

tratamento analítico, a mesa de cartas é o corpo e os adversários da disputa são o inconsciente e a consciência.

Para Melman (2002, pp.35-37), se para nós o corpo funciona como algo que tem que ser recalcado, pois é suporte do desejo, da mesma forma é lugar do inconsciente. Se há um lugar para o inconsciente, aí ele está. O testemunho disso é o controle esperado de nós para com o corpo, esse domínio posto à prova, que só é eficaz se for flexível, imperfeito. Ou seja, entre o domínio e o corpo, existe uma forma de solidariedade, de cumplicidade, de acordo, para que isso caminhe mais ou menos. Mas há casos em que o corpo está dominado por desejos e aquele que está encarregado de dominá-los os desaprova. Há então entre o domínio e o corpo uma discordância, uma luta, conflito, guerra, alguém tem de ceder. Voltando às bipolaridades mencionadas por Lacan (1970), da idéia de corpo como mesa de jogo para o conflito entre, por exemplo, consciência / recalcado, ordem / caos pulsional, não podemos deixar de pensar que o ator, em sua pesquisa em direção a um novo corpo para a cena, tem algum acesso a esse saber inconsciente, ainda que não o saiba, por meio da repetição insistente, e jamais repetida.

Em 1968, Lacan dizia que o inconsciente “não é perder a memória, mas sim não se lembrar do que se sabe” (Lacan 1968, p.35). Conforme nos lembra Soler (1989), esse saber de que fala Lacan é um saber que não representa o sujeito, trata-se de um saber que se impõe nas repetições e nos sintomas decifráveis, uma memória na qual o sujeito não se reconhece.

Aparentemente, o ator, ao se dedicar ao exercício da repetição no ensaio, vai permitir que a insistência, a intensidade e a frequência que a caracterizam possam “acessar” um saber que já está lá, em seu corpo, saber que certamente determinará a possibilidade de que algo novo irrompa e reescreva esse corpo. É interessante pensar que esse novo é algo que já está lá, portanto, não se trata de algo que vem do nada. Exatamente por se tratar de repetição, como busca da diferença, de um aparente “mesmo” texto (ou proposta de encenação sem texto), em direção ao novo, é que esse saber é forçado a se impor⁴¹ - e isso pode ser violento, angustiante - . A repetição é um meio para que esse saber inconsciente se torne “sabido”, ainda que o ator não vá saber ou saber dizer sobre esse saber, mas vai ser surpreendido no seu corpo. E se estiver atento e/ou se o diretor surpreender-se também e

⁴¹ Daí utilizarmos o termo “forçagem” na Introdução deste trabalho.

pedir para que se mantenha o novo, que o inesperado seja “incorporado”, o ator será capaz de preservar a “invenção” que é produto do saber inconsciente e desempenhá-la, a partir de então, como nova, a cada novo ensaio e a cada apresentação.

A repetição no ensaio, que não é a compulsão à repetição, mas que também comporta a insistência, a intensidade, a frequência, carrega em si a potência exigente do Real, sua pura continuidade. Essa potência pulsa no corpo do ator concentrado, esse “borrão” de escrita, essa escrita potencial *do* corpo, que é matéria-prima bruta e que jamais deixará de ser bruta, se não passar por alguma ligação com o Simbólico, quando o que é borrão começa a se decompor, a se escandir, a combinar-se e selecionar-se, entre puras diferenças que são significantes, e daí já é uma escrita que vai se fazendo *no* corpo. Entre aquilo que seria de mais bruto (o Real) até o mais “lapidado”, não há um caminho reto, mas entrelaçamento, enodamento entre os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário. O papel principal deste último – o Imaginário – é “mais fácil de dominar”, pois é da ordem do sentido, da “comunicação”, trata-se do que o ator sabe e pode dizer de como decompõe seu corpo para compor o corpo da cena, ou seja, é a escrita *com* o corpo que o ator realiza, com o que o corpo pode desempenhar como um instrumento com o qual se produz algo, neste caso, poesia corpórea. Voltando a Melman (op.cit.), ao falar de domínio e do corpo, o ator, de maneira semelhante ao dançarino, por ter que mostrar domínio do corpo, experimenta o conflito, mas não apenas entre bipolaridades, mas conflito em um enodamento entre o Real, o Simbólico e o Imaginário.

A respeito deste caminho para a forçagem em direção à irrupção de um saber que traga o novo, pela via da repetição da diferença no ensaio, encontramos metáforas bastante interessantes nos depoimentos de atores. No seguinte trecho de Cacá Carvalho encontramos algumas que envolvem também a escrita, tentativa de domínio de algo não consciente, discurso cifrado, perder-se e encontrar-se, memória, procura do detalhe, repetição para a descoberta, dentre outras:

C - /.../ personagens /.../ não existem, são códigos cifrados no papel que, na minha relação de leitor, faz existir dentro da minha cabeça. Porém quando eu vou fazer aquilo, já não é mais aquilo, eu não consigo entender que existiu Hamlet, que Hamlet existe. Existe na medida em que você está mantendo relação com o escrito ou com o que está sendo visto, aí ele existe, depois ele não existe mais, então ele não existe /.../. Na medida em que eu estabeleço relações com o escrito, associações nascem na minha cabeça, visões dentro de mim se materializam, e são essas visões, essas associações

que batem dentro de alguma coisa em mim que diz assim: eu preciso me dizer isso e dizer para alguém isso /.../. Quando eu começo um trabalho eu sou inconsciente, como uma criança que pode inconscientemente caminhar e ser atropelada por um carro, porque não domina. Porém como eu não sou uma criança, eu sou um cara de 51 anos, eu entro num terreno de começo de ensaios onde eu não domino nada, eu tenho intuições que podem me levar a alguma coisa que pode, talvez com duas pedras começar a descobrir o que essas pedras podem me, dois objetos, uma situação, a partir dali começar a ver o que, onde aquilo me conduz. E aí eu vou ficando cada vez mais consciente. Então eu acredito muito numa intuição. Existe uma coisa, uma necessidade de abandonar imediatamente todo o conhecido e tornar-me absolutamente inconsciente de tudo. O barato pra mim de um trabalho é dizer assim: como, no início dele, como eu faço para, partindo de uma idéia, abandoná-la imediatamente, e me perder, para me encontrar depois. Porque para criar, para chegar ao Rio de Janeiro, teatralmente falando, partindo de São Paulo, o que é interessante é você não fazer a linha reta para o Rio de Janeiro, talvez seja você ir até Vitória, Belo Horizonte, Brasília e chegar ao Rio, porque quando você chegar ao Rio, teatralmente falando, você terá tanta coisa acumulada que você chega ao Rio cheio de material. Então, para montar uma coisa que se chamará talvez, Hamlet, por exemplo, você precisa fazer outras coisas inconscientemente, e aí entra esta palavra, que podem não te levar a lugar nenhum, onde talvez você daquilo só fique com um único movimento, ou talvez você aparentemente não fique com nada, mas no final de tudo você chegará àquele lugar, que eu não sei qual será, porque eu nunca sei onde chegará no final, com um material acumulado, material acumulado, ou seja, ensaio é sinônimo de memória, você ensaiar um espetáculo, para que ele fique pronto, é como se você formasse a memória do espetáculo, que quando você está em cena, você recorre à memória, você recorre àquele processo /.../. A memória fabricada é o ensaio. É esta coisa que você, diariamente, por isso você precisa abandonar aquilo que você acredita que já conseguiu, imediatamente, e não repeti-lo sempre, porque assim você o mata, e tentar outra coisa, porque senão você não está produzindo material, você está simplesmente já definindo coisas, para que você chegue o mais rápido possível, teatralmente, ao Rio de Janeiro. Quando eu falo Rio de Janeiro, eu falo ao espetáculo acabado, entende? Com relação à repetição, para o que serve neste caso a repetição? A sensação que eu tenho, e por isso fazer muitas vezes um espetáculo é uma maravilha, por um lado, se o ator é inteligente, é quando você estréia um espetáculo, você estréia com uma idéia geral do trabalho. À medida que você vai repetindo, vão nascendo tantos particulares, e particulares dos particulares, e mais particulares dos particulares dos particulares, que depois de um longo tempo, você tem este geral cheio de detalhes, que no processo de ensaios, você não tinha tempo porque você precisava finalizar, ter a idéia final do todo, então você estréia com um borrão de idéia. Agora, se você é um ator que, uma vez acabado, repete aquilo, repete aquilo, repete aquilo, porque você acredita que você tem que ser fiel ao que ficou definido, e não o que ficou definido é uma catapulta que te leva para outras histórias, para outras verdades, é difícil, mas para outros encontros que aquilo possa te fornecer. Você tá matando, logo de cara o espetáculo. Então a repetição serve para a procura do detalhe do detalhe do detalhe do detalhe. Então, depois de um tempo, o espetáculo é como um verdadeiro bordado, onde tem detalhe de um dedo, onde você percebe que, enquanto algo está acontecendo, tem um dedo paralelamente num outro ritmo, que se move, enquanto um olho vai para um outro lado, que você percebe que aquilo não é um acaso, pode até parecer, e é bom quando parece que é o acaso, mas tem uma grande elaboração atrás. Veja bem. Então, no teatro a repetição pode ser a morte, se ela não for utilizada de um

modo inteligente, quando a repetição não serve para a descoberta. É isso (Cacá Carvalho).

Uma questão se nos coloca sobre o domínio do corpo e que tem a ver com o que trouxemos acima de Melman (2002) e de Lacan (1970), quando este fala do conflito entre bipolaridades. Melman (op.cit., pp.31/2) inicia seu texto dizendo que o domínio do corpo, para os gregos, não tinha a ver com o nosso, pois era, antes de tudo, um domínio no campo da estética. Tratava-se de dominar o corpo para que fosse belo. O corpo era o que havia para se exhibir, mostrar-se, dar-se a admirar, ser trabalhado. Nos ginásios os exercícios eram feitos nus. Era uma relação com o corpo diferente da nossa, que é marcada pela metafísica e pela religião. No mesmo texto, ao falar de técnicas de domínio do corpo atuais, tais como relaxamento, zen-budismo etc., afirma que elas constituem tentativas de tornar-se um morto-vivo. No zen-budismo, segundo ele, por exemplo, quer-se o controle radical das entradas e saídas e as idéias de domínio do corpo são sempre idéias de suprimir, de matar esse corpo. É um ideal de morte e eliminação do sexual⁴². Comenta também que um bom meio de explorar o corpo em psicanálise é por meio dos seus limites.

Em outro texto, Melman (1991, p.113), ao falar do corpo na dança clássica, diz que, neste caso, há uma abolição do corpo, como se este se tornasse indiferente em relação às limitações naturais, como se o corpo fosse tratado como o suporte de uma escrita pura, o artista podendo superar as limitações próprias à organização, à corporeidade, à materialidade do corpo, o que levaria a uma anulação do corpo, sua ausentificação. No limite, segundo ele (Melman, op.cit.), esse corpo não seria o suporte de uma escrita, mas a escrita mesma.

A questão que se nos coloca é sobre o problema do domínio do corpo no que se refere ao ator e também ao dançarino, e de que modo poderíamos abordar as diferenças de estatutos do corpo desses artistas. Penso que se trata sim, nos dois casos, de extrapolar e mesmo superar os limites do corpo, fazendo dele uma escrita e talvez ausentificando-o para que o novo corpo, como uma escrita poética, seja mostrado, enfim⁴³. Por outro lado, podemos pensar não em ausentificação, mas em hiperpresença do corpo em cena, pelo que

⁴² É interessante notar que, de maneira diferente do zen-budismo, no budismo de Nitiren Daishonin, os desejos “mundanos” constituem o caminho para a iluminação (cf. Santos, 2003).

⁴³ Hernández (1994) realizou uma pesquisa interessante sobre o corpo do ator e do dançarino, em que mostra as dificuldades corporais do ator diante de montagens cênicas que se baseiam em novas estéticas teatrais.

do Real se “presentifica” como corpo, na escrita que se faz com o Simbólico e o Imaginário. De qualquer modo, ambos os corpos, do ator e do dançarino, compõem, no palco, uma cena que está além do que está sendo mostrado ali. Compõem uma Outra cena que é do inconsciente. Diferentemente do atleta, cuja cena – a competição – se encerra nela e por ela mesma. Seja como for, uma ausentificação ou uma hiperpresença do corpo do artista, por meio da superação dos seus limites, jamais elimina o sexual que pulsa.

Após termos tentado lançar alguma luz sobre o processo de criação do corpo para a cena, por meio do que a psicanálise diz sobre o corpo, avançamos agora para as relações entre memória, corpo e escrita.

III – Corpo escrita

Sim, quero a última palavra que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro /.../. Que mal porém tem eu em me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento (Clarice Lispector).

Como dissemos na Introdução, dividimos este capítulo em duas partes por uma necessidade de organização, mas as reflexões apresentadas nos itens III.1 e III.2 devem ser entendidas como entrelaçamento.

III.1 - Escrita *do* corpo

Nesta parte do trabalho abordamos o que estamos chamando de escrita *do* corpo, ligada à idéia de uma memória “imemorial”. Antes de nos debruçarmos sobre o tema, vale a pena ler o excerto a seguir, da atriz Tânia Farias, em entrevista sobre o espetáculo *Kassandra*, em que faz a personagem homônima. Neste trecho, ela fala de inconsciente e do que ele comporta de marca, de impressão, termos de que nos ocuparemos adiante:

T - /.../ o inconsciente /.../ tá colocado em mim, tá impresso, como uma marca de gado, e eu não vejo, minha pele está limpa, mas o meu inconsciente está, como essas coisas, que a gente não vivenciou, com a idade que a gente tem, a gente não vivenciou a segunda guerra, não teve próximo disso, não sei quê, dando um exemplo, mais próximo, da Kassandra, mas com certeza de que todo aquele arcabouço que veio vindo, que a gente ficou ouvindo falar, do nazismo, do preconceito ao homossexual, ao cigano, a perseguição aos testemunhas de Jeová, aos judeus, que é ao que a gente tem mais acesso, isso tudo tá colocado dentro do nosso inconsciente em algum lugar, porque alguma vez a gente ouviu isso, e a gente tem isso como uma história, e o nosso corpo exprime essas coisas, sem a gente pensar nelas, assim, não diretamente. Eu quero experimen [não termina a palavra], eu quero mostrar um sofrimento não sei o quê, acho que não tem essa coisa, acho que isso é limitante, quando a gente fala em mergulhar no inconsciente, fala em deixar o corpo trabalhar com o potencial inteiro, imaginar o corpo como um órgão só, não como uma coisa fragmentada, o inconsciente é a totalidade /.../ (Tânia Farias).

Neste capítulo, o texto que nos serve de guia, de Knobloch (1998), é importante por trazer uma concepção de memória do corpo, conforme Ferenczi (1932,1990), entendida como uma memória imemorial que, por sua vez, é referida ao traumático que está fora da ordem da representação, do Simbólico. É justamente por estar fora do Simbólico, que a relacionamos com o que chamamos de escrita *do* corpo. Não que este “material” corporal que é da ordem do inassimilável, do irrepresentável, constitui-se como uma escrita

organizada⁴⁴, mas ele produz efeitos *no* corpo e *como* corpo, de qualquer modo, e, no confronto com o Simbólico e com o Imaginário, esse material pode passar por ligações que podem tornar-se inscrições que comporiam parte da matéria-prima que escreverá o corpo do ator durante o período das repetições que constituem os ensaios e mesmo no decorrer de uma temporada. Por que trazer Ferenczi em um trabalho que dialoga com Lacan e sua proposta dos três registros RSI para a apreensão da experiência subjetiva? Primeiramente por sua contribuição para a clínica, em relação à questão do traumático e da possibilidade de se falar em um registro de memória corporal não submetido à ordem do significantizável. E também porque suas elaborações sobre a memória do corpo, lidas de maneira iluminadora por Knobloch, aproximam-se do que Lacan aborda sobre o Real, no que este comporta de impossível, de inassimilável, mas que, no entanto, produz efeitos *no* corpo e *como* corpo. Acreditamos também que o que Knobloch está chamando de memória “imemorial”, e do “encontro” ou confronto com essa memória, aproxima-se, por sua vez, do que Lacan (1964, pp.56/7) traz como a função da *tiquê*, isto é, do real como encontro, encontro faltoso que diz respeito ao traumatismo e ao inassimilável.

E por que convocar Knobloch (1998)? A autora articula uma noção de “crise” como correlata do trauma e cuja conseqüência é a vacilação subjetiva. Isso nos interessa, dentre outros aspectos de sua obra. Embora ela trate especificamente da situação analítica, acreditamos que podemos fazer alguma relação com a questão do corpo do ator que se confronta com uma proposta de espetáculo que tem de fazer, o que vai supor o exercício da repetição e a vinculação disso com a crise, a vacilação subjetiva e a morte para a produção do novo. Novo corpo, no caso. É importante lembrar que não se trata de qualquer ator que vai passar por isso, nem de qualquer espetáculo, evidentemente. Uma experiência como essa só é possível se o ator se propõe a passar por algo da ordem de um “refazer-se”, conforme Artaud buscava.

Antes de nos determos detalhadamente em seu trabalho, vejamos, resumidamente, nos próximos quatro parágrafos, do que a autora trata. Knobloch (1998) formula sua questão utilizando as situações de crise, remetidas à idéia de trauma como acontecimento. Ela se pergunta se o que é da ordem do traumático, entendido como o que rompe com os

⁴⁴ De acordo com Melman (1991), “o inconsciente é o orgânico”, ou seja, o corpo está também no Real, sendo suportado por um material genético que tem uma escrita, que não é algo escrito, organizado, mas que tem uma escrita, que lhe é própria, porém que resiste a qualquer tomada pelo significante.

sistemas de representação, ou seja, o irrepresentável, poderia vir a se inscrever nesses sistemas e de que maneira. Indaga-se também se se trataria de inscrição nesses sistemas ou se não haveria outras formas de “elaboração” do traumático, além dos sistemas de representação. Nessa perspectiva outra questão se impõe: a noção de *après-coup* (só-depois), pois, para Freud, o trauma só se constitui como tal, como efeito no *après-coup*, e a lógica temporal do *après-coup* supõe o mecanismo da repetição.

Esta noção está, segundo Knobloch, de certa forma vinculada à teoria da memória de Freud, a qual introduz uma outra temporalidade que não a do acontecimento, ou seja, ao entender uma situação na posterioridade, de certa forma está se tentando fazer ligações que poderiam ser inscritas no sistema psíquico e representadas. Porém, na situação traumática, o que ocorre é justamente a impossibilidade de estabelecer ligações e de representar. O caráter mesmo do traumático é, segundo ela, esta impossibilidade, ele se encontraria, portanto, fora da dinâmica do recalque, na ordem da não-representação.

Com a teoria do trauma e sua relação com o irrepresentável, Knobloch encontra Ferenczi, para quem nem tudo é recalcado. A teoria dele mostra que poderiam existir vias de acesso ao irrepresentável, isto é, vias para aceder a impressões não recalçadas por não terem sido inscritas. Por se tratar de marcas e não de traços (no sentido do recalcado), esses investimentos só encontram expressão, ou melhor, saídas possíveis nos silêncios (a pulsão de morte), no agir, na clivagem. Para Ferenczi, esses elementos são a “aparição” do trauma, não sua representação. Portanto, não é mais repetição do passado do que se trata, mas de um acontecimento se dando na realidade presente e atual. Esse modo de ver a economia psíquica implica num outro modo de organização que desempenhará um papel central na compreensão do sujeito. E leva a ver o trauma num outro tempo, em que fica marcada a descontinuidade da experiência subjetiva.

A autora (Knobloch, op.cit.) busca, então, a noção de “impressão” que se constitui como anterior à “inscrição”. Há dois caminhos para a impressão: inscrever-se como traço e entrar no sistema da memória; ou permanecer como “marca”⁴⁵. Com a teoria da pulsão de morte, que é a pulsão sem representação, Freud (1920) é levado à segunda teoria das pulsões e à segunda tópica do aparelho psíquico. Por ter tirado conseqüências disso,

⁴⁵ A *Carta 52* (Freud, 1896) contém elementos sobre isso que não se inscreve como traço e que diz respeito ao irrepresentável. Não a abordaremos aqui porque ela nos será mais útil no próximo item (III.2), quando trataremos da memória como “memorável” e da escrita *no* e *com* o corpo.

Ferenczi pôde pensar o traumático como o acontecimento em que o sujeito está remetido à experiência de morte, como acesso a uma outra temporalidade. Ferenczi reabre na psicanálise a questão da experiência de morte no estado limite, como experiência-limite. A crise vem, então, substituir a noção de trauma, pois é nela que se testemunha a vacilação do sistema de representação, o que leva a pensar a crise como a irrupção de uma outra relação do sujeito com o tempo.

Tendo visto o que Knobloch trata em seu trabalho, de uma maneira geral, detenhamo-nos agora em alguns detalhes. Em 1920, Freud pensa o trauma como um afluxo excessivo de excitação que exige do aparelho psíquico a tarefa urgente de ligar as excitações para que possam ser descarregadas. A maneira como esse excesso poderá ser expurgado será mediante um agir repetitivo que se apresentará sob a forma de uma compulsão. O trauma consistiria então na ruptura dos limites do organismo, não coincidindo mais com o recalado, mas comportando o que não pôde entrar no psiquismo inconsciente por ausência de ligação, devido à pulsão de morte.

Knobloch (op.cit., pp.47/8) vê em Ferenczi o trauma como estruturante, estando na base da formação da subjetividade. Para ele (Ferenczi, 1932), toda estruturação psíquica é traumática, pois é sempre doloroso o confronto entre a criança e o seu meio, solicitando esse confronto cada vez mais novos rearranjos psíquicos. No encontro com o mundo, o contato com o outro exerce uma pressão traumática sobre o psiquismo infantil que ainda não é capaz de estabelecer significações (antes do recalado, portanto). Essa experiência, catastrófica, por implicar uma desorganização e reorganização será também estruturante. Notemos aqui que o traumático está sempre ligado à possibilidade do novo, a rearranjo psíquico, e o ator deve passar por isso de algum modo, como veremos mais adiante.

À medida que Ferenczi vai aprofundando suas idéias, a noção de trauma vai se ampliando, remetendo cada vez mais a um momento de subjetivação anterior à constituição do recalque e do inconsciente. Em toda a sua obra, a relação entre a autotomia (autoclivagem narcísica ou auto-destruição) e a morte vai constituir elemento central na problemática da morte. Ele considera a tendência à autotomia presente em todo ser humano: “nesta auto-destruição, a destruição se torna verdadeiramente a causa do devir” (Ferenczi 1993, p.402). O autor define o que é o trauma:

/.../ é uma comoção – reação a uma excitação exterior ou interior, num modo */.../* que modifica o eu */.../*. Esta neoformação do eu é impossível sem uma prévia destruição parcial ou total, ou sem uma dissolução do eu precedente. Um novo ego vai se formar a partir de *fragmentos*, produtos mais ou menos elementares da decomposição deste último (explosão, pulverização, atomização) (Ferenczi 1990, p.227 – grifo do autor).

A idéia de “fragmentos” nos leva a pensar no corpo do ator que vai sendo composto também por meio da decomposição de fragmentos que constituem seu corpo como unidade imaginária, seja um dado jeito de andar, uma certa altura de voz, uma maneira de olhar etc. O encenador Peter Brook (1994, p.25) utiliza as metáforas de “demolição” e “remoção tijolo por tijolo”, que apontam para esta questão da decomposição. Também o ator Joelson Medeiros usa uma interessante metáfora (cebola) para falar dessa “decomposição” que estamos mencionando. E é interessante notar também que sua fala remete a um retorno, ao que está além do representável, do que se conhece do corpo, ao “turbilhão” pulsional com o qual a repetição põe o ator em contato, o que implica em confronto, conflito e “perturbação”:

J - /.../ eu acho que é o exercício da repetição, acho que é o exercício do fazer, que você vai descobrindo coisas que de imediato assim, numa primeira impressão, a gente não descobre, eu acho que é como cebola, a gente tem que romper uma casca, romper outra casca, romper outra casca, até você chegar no coração da cebola, então até você chegar lá, você vai rompendo, parece que tudo remete a ir a um retorno, a algo que está aquém do que se conhece do corpo próprio e do que esse corpo pode expressar, sei lá, as cascas, e vai chorando, porque, um pouco, a comparação da cebola até eu acho bom porque a gente vai chorando e, é isso, a gente vai conhecendo as coisas e aquilo vai te dando as, os substratos ali da coisa, vai te fazendo se emocionar e aquilo vai te trazendo como resultado incontrolável, quando você vê você tá ali, nenhuma, nesse espetáculo assim, eu não tenho, acho que quase nada, a não ser, lógico, uma marcação do Felipe [Hirsch, o diretor], enquanto encenação, mas de físico, nada que foi pensado, ah eu acho que ele anda meio assim, eu acho que esse personag [não termina a palavra “personagem”], é tudo a repetição, ou mergulho nestas, nestes assuntos que a gente tá falando, da existência, do não se conhecer, de se perturbar quando a gente começa a se conhecer, e se defrontar com coisas que a gente não se defrontava e resolve encarar essas coisas, esse turbilhão que acontece dentro da gente, se traduz, eu acho que, no corporal, se traduz numa reação corporal assim /.../, eu não consigo ver nada de fora pra dentro, sabe, /.../ eu parto de um exercício que é assim, você lê a princípio, o quê que aquilo te bate ali, às vezes, e a gente não, é lógico, não existe uma tabela de emoção com relação a, a reflexos corporais /.../, cada um age diferente a determinadas coisas, de repente eu, há uma decepção amorosa, eu posso sair rindo, enquanto outro chora, enquanto outro sai gritando, enquanto outro sai batendo em todo mundo, então eu acho que isso é uma questão individual, aí que eu acho que entra a questão do depoimento pessoal na obra do ator, eu acho que todo trabalho do ator tem que ter um pouco do depoimento pessoal /.../, como é que eu

empresto as minhas coisas pra esse personagem, como que eu enfrento os meus monstros através desse veículo que está sendo me dado pra colocar /.../, então eu acho que é uma questão de reação mesmo (Joelson Medeiros).

Voltando a Ferenczi (1990), a comoção psíquica é conseqüência do choque (anulação do sentimento de si), e é repentina. Essa surpresa inesperada causa grande desagrado que não pode ser superado. A conseqüência imediata do traumatismo é a angústia, sentimento de incapacidade para adaptar-se à situação desagradável. O desagradável aumenta e exige válvula de escape, possibilidade oferecida pela auto-destruição, a destruição será a da consciência como fator liberador da angústia, o que é preferível ao sofrimento mudo. O inesperado consiste em não reconhecer o objeto mediador (ou outro). No instante da surpresa, em frações de segundo, é o risco da morte psíquica que irrompe para o sujeito. Ele precisa garantir o lugar desse objeto mediador. A solução será dada pela autoclivagem, o que lhe permite recuperar o estado anterior ao trauma. Surge aí a desorientação psíquica.

Mas essa reação (autotomia) não é da ordem da produção de representações que permitiriam suportar o desagradável, porque o choque interrompe a atividade psíquica, instaura um estado de passividade, desprovido de resistência. Haveria como que uma desconexão da percepção, o que não permitiria uma defesa contra uma impressão que não se recebeu. Afirma Ferenczi: “uma das conseqüências seria a impossibilidade de inscrição das marcas mnésicas destas impressões (até mesmo no inconsciente), de maneira que as origens da comoção ficariam inacessíveis à memória” (Ferenczi 1932, p.113). É o além do inconsciente, do recalque.

Esse além, segundo Knobloch (op.cit., p.65), abre outra problemática, que é das relações entre trauma e memória. Uma das perguntas que se faz é a seguinte: se o recalque não foi possível, como pensar a memória? Aqui temos uma resposta que nos interessa particularmente. Para Ferenczi, *a memória encontra-se no corpo* e é “uma coleção de cicatrizes de choques no Ego” (Ferenczi 1990, p.150). Desde 1917 ele se interessa pelos estados orgânicos, “narcisismos de doença”, cujas manifestações corporais não eram da mesma ordem que as sintomáticas de conversão histérica. Essas aparições eram para ele expressões da memória do corpo, como se o paciente encenasse diante do analista sua dor. É importante notar que encenação se refere a algo que se apresenta aos olhos do analista, ou

seja, algo que o paciente mostra, o que seria diferente de representações, referidas ao que é da ordem do significantizável. Esta questão da exposição nos remete ao corpo do ator, que também se expõe diante do diretor e, por vezes, expõe sua dor ou, no mínimo, sua debilidade diante de um não saber sobre um corpo novo que ainda está por vir, mas que só pode vir de si mesmo, ou melhor, do que desconhece de si e do que está fazendo, do corpo que está sendo construído, refeito no seu corpo.

Ferenczi alude à diferença entre falar em palavras e falar em atos, a uma dimensão agida, que seria a corpórea. O ato nos faz entrar num mundo heterogêneo à representação, a partir da matéria de que o sujeito dispõe em seu corpo, ele consegue dar a ele uma representação plástica, ele mostra sua própria dor. Segundo Knobloch (op.cit., p.67), Ferenczi estaria desenvolvendo, à sua maneira, a pulsão de morte, ou seja, pensando o corpo somático como tendo uma “voz independente” do psíquico, uma voz pulsional. Como se o corpo adquirisse uma “autonomia”, uma realidade material autônoma, como se o corpo se tornasse o lugar do psíquico. “Pensar com o corpo” é poder expressar a multiplicidade de estados afetivos não ligados à representação.

A análise deveria dar condições ao analisando de reviver os fragmentos mortos, isto é, de curá-los, para depois, então, lembrar-se disto. O analista seria o agente curativo, como o que liga, cimenta os fragmentos do sujeito. A figura do diretor no teatro também auxilia o ator a fazer ligações, a cimentar os fragmentos, os restos do seu corpo que vão sendo oferecidos, mostrados na repetição jamais repetida dos ensaios.

Conforme Knobloch (op.cit., p.75), o traumático, então, será marca, ele se encenará, será figura: “marcas que não correspondem aos traços mnésicos do inconsciente recalçado. No entanto, para falar do trauma, só podemos fazê-lo, é claro, a partir do sistema de linguagem”. Para a autora (Knobloch, op.cit., p.76), ao buscar o trauma em Ferenczi, abre-se a possibilidade de pensar a situação de crise como esse momento fragmentado, atomizado, traumático, portanto, no qual a angústia exerce um trabalho de estilhamento das representações. Segundo a sua [de Ferenczi] teoria da catástrofe, esta representa, por sua força e violência, momentos de rompimento de tal ordem que obrigam os seres a estabelecerem novas formas de organização, por meio de lutas em que o novo poderá ser criado, o sujeito surgindo sempre como resultado dos confrontos, a dinâmica da vida ocorrendo pelas oscilações das pulsões. É assim que Ferenczi aponta como, a partir da

ruptura, novos lugares psíquicos tornam-se possíveis. Note-se aqui a estreita relação entre a situação de crise e o surgimento do novo, relação que desenvolveremos sobre o corpo do ator adiante, cujo corpo é poesia, tal como Artaud almejava.

Conforme Knobloch (op.cit., p.82), o agir em Ferenczi conduz à idéia de trauma como irrepresentável. E esse agir é o pulsional se mostrando. É a dimensão corpórea em oposição à psíquica. Ela (Knobloch op.cit., p.84-6) afirma que, para falar da “clínica do trauma”, é importante diferenciar *marca* de *inscrição*. Retoma os termos de Freud: *Eindruck* (impressão), *Prägung* (marca) e *Spur* (traço) para dizer que, ao falar de marca e inscrição, é preciso referir à memória a partir da qual Freud elaborou o aparelho psíquico⁴⁶. As representações do inconsciente não são senão os traços mnêmicos investidos e protegidos pelo recalque. Memória para Freud não é reconhecimento do passado ou utilização adaptativa de lembranças e hábitos, mas uma das propriedades principais da trama nervosa. Ela consistiria em memória de *traços* e traço é impressão que será mediatizada e presentificada pela lembrança. O traço é a forma pela qual a impressão mantém seus efeitos. Diferentemente da impressão, o traço pressupõe a inscrição e o conjunto de inscrições formará um sistema de signos. A memória é a condição para que se forme o aparato psíquico. E é memória inconsciente. A inscrição não seria o único destino da impressão. No *Projeto* (Freud, 1895), memória é definida como a força persistente de uma vivência, força que depende de um fator que é a intensidade da impressão produzida e da frequência de sua repetição. Ele descobre aqui a intensidade da impressão deixada pelo incidente, ou seja, trata-se da impressão que fica como marca.

Knobloch (op.cit., p.89) observa então que, quando a impressão é considerada em si mesma, sendo exterior à linguagem e ao sentido, não se inseriu nas cadeias associativas, não virou traço nem se ligou a outros traços disponíveis no momento da excitação, quando enfim não é mediatizada pela lembrança, porque não inscrita, ela é mais da ordem do sinal ou do índice, da “mostração”. Nesse sentido, o estatuto da impressão é muito mais o de marca (*Prägung*), e assim vista, devemos excluí-la do Imaginário e pensá-la como do registro do Real, como uma forma de presentificação da pulsão de morte (cf. Garcia-Roza, 1990). Daí, deve-se considerar a impressão como elemento fundamental da memória não

⁴⁶ Isso será retomado no item III.2.

como fator informativo, mas energético, não se trata de representação, mas de expressão de pura intensidade (Knobloch, op.cit.).

Knobloch (op.cit., p.90) lembra que, para que a inscrição se realize, é necessário um “trabalho” psíquico que é a ligação das excitações corporais. Mas isso não acontece com as marcas. Elas permanecem no corpo e aparecem como formas que se manifestam, se encenam, se presentificam agindo⁴⁷. Elas se apresentam mas não se representam. No lugar de representar, o paciente repete. O sentido fica ausente, o qualitativo só podendo ser expresso quantitativamente. É devido à própria ausência de ligação que decorre a capacidade de aparição. É essa ausência de ligação que será considerada como o trabalho silencioso da pulsão de morte. É preciso, então, que se passe pela morte para que o novo apareça. No caso da clínica, o analista desempenha papel de “construtor”, com a função de promover ligações nunca ocorridas.

É interessante observar que o diretor também parece fazer algo semelhante com o ator (e o próprio ator consigo mesmo), isto é, por meio do olhar e da escuta atentos, o artista consegue capturar e registrar algum instante em que algo da marca, do novo acontece, como aparição mesmo, à sua revelia. Essas marcas agem em seu corpo e, por meio de ligações entre esse registro da marca, que seria do Real, junto aos registros do Simbólico e do Imaginário, um verdadeiro processo de escrita vai se realizando.

Conforme Knobloch (op.cit., p.91), e isso é importante para o nosso trabalho, teríamos, pois, duas memórias: uma *memorável* e outra *imemorável*, imutável e repetitiva, não ligada. A primeira é narrativa e a outra é a memória do infantil, referido, evidentemente, não a representações inconscientes da vivência da criança no passado, mas a marcas inafiançáveis que influenciam a vida pulsional durante toda a sua existência, sendo, neste sentido, sempre atual. Aceder ao infantil é fazer surgirem essas marcas.

Ferenczi desenvolve sua teoria a partir da segunda tópica, quando Freud (1920) repensa o circuito pulsional a partir dos fracassos terapêuticos e encontra a pulsão de morte como pulsão sem representação, quando a repetição aparece em seu caráter demoníaco. A problemática do que não se inscreve ganha lugar na teoria com o *Id*, onde o excesso pulsional será entendido como aquilo que resiste à inscrição no registro simbolizável, é quando Freud introduz a possibilidade de pensar o não-representável no aparelho psíquico.

⁴⁷ Podemos pensar que essas formas seriam o que Lacan chama de letras, que abordaremos adiante.

Na segunda tópica a representação é resultado de um trabalho, porque o *Id* vem substituir o inconsciente ordenado em representações. Há uma dificuldade, contudo: só se encontra a pulsão de morte intrincada (enlaçada) com a pulsão de vida (cf. Knobloch op.cit., pp. 94/5).

De acordo com Knobloch (op.cit., p. 105), Freud mostra e Ferenczi enfatiza: transformar algo que tende para a morte em algo que tende para a vida depende de uma exigência de trabalho, que terá como condição de possibilidade um investimento que será resultante de um confronto: entre a construção-ligação e a desconstrução-destruição-disjunção, em constantes choques, fusões e desfusões. A pulsão de vida é conservadora, constitui e mantém uniões, e a de morte é renovadora, este é seu paradoxo. Vale a pena ler o trecho seguinte de Garcia-Roza (2002) sobre a pulsão de morte e sua ligação com o novo:

A pulsão de morte, enquanto potência destrutiva (ou princípio disjuntivo) é o que impede a repetição do “mesmo”, isto é, a permanência das totalidades constituídas, provocando a emergência de novas formas. Neste sentido, contrariamente à idéia de pulsão de morte como retorno às formas anteriores, temos a pulsão de morte concebida como potência criadora, posto que impõe novos começos ao invés de reproduzir o mesmo. A função conservadora estaria do lado de Eros, enquanto que a pulsão de morte seria a produtora de novos começos, verdadeira potência criadora (Garcia-Roza 2002, p.163).

Knobloch (op.cit., p.108) esclarece que, com a pulsão de morte, há algo mais que a sexualidade e o prazer, algo que no psíquico funciona contra o próprio sujeito, algo mais que ele. Esse excesso será teorizado na teoria da repetição, o que nos leva aos limites da historização e a um novo sujeito, em que o espaço se abre para o imprevisto, para a surpresa. E isso também leva a pensar no homem pulsional atravessado pelo inumano.

É evidente que a repetição, no trabalho de criação do ator, não está referida a uma compulsão, porque ele repete intencionalmente para compor seu corpo para a cena. Mas porque o ator repete um aparente mesmo que nunca é idêntico a si, em busca de que algo que seja da ordem da invenção irrompa em seu corpo, podemos dizer que, de algum modo, no ensaio, porque há intensidade, há exaustão, há extrapolação, o excesso pulsional opera em seu corpo, ou seja, essa potência disjuntiva que impede a repetição do “mesmo”, conforme afirma Garcia-Roza (op.cit.), é um trabalho da pulsão de morte que produz efeitos, trazendo o inesperado que pode compor o novo corpo. Tratar-se-ia aqui de uma escrita *do* corpo que o corpo do ator realiza *no* corpo, no enlaçamento com o Simbólico.

Não que o ator seja agente dessa escrita *do* corpo, é o corpo, no que ele comporta de excesso pulsional, que produz marcas que poderão ser ou não inscritas por meio da repetição atenta e das ligações do Simbólico e do Imaginário.

Conforme Ferenczi (1990), o trauma é o problema da dor vinculada à experiência de morte, e a análise deveria trazer a possibilidade do encontro com essa presença da morte, daí que a temporalização, para ele, não é histórica, mas a do agora. Na análise deve estar presente, então, o sentimento total de solidão, de só poder contar consigo mesmo, é o desespero de não poder agarrar-se a nada e, nessa dor em presença haveria a possibilidade de extingui-la. O momento em que se dá o retorno para si mesmo constitui-se no intervalo que funda a experiência traumática, e estaríamos, assim, no campo da clivagem, não do recalque. Com base na leitura de Ferenczi, Knobloch (op.cit., p.116) postula que a análise deve visar não à “inscrição” do trauma, mas ao “trabalho” do traumático.

No caso do teatro, poderíamos pensar no “trabalho” da crise, que começaria tirando-se o “s” da palavra⁴⁸. A criação está na crise, até como uma injunção da crise mesma, se nos ativermos ao imperativo da forma “crie!”. Cria-se, fundamentalmente, sem saber o saber - inconsciente - que (sobre)determina a criação.

Sobre o acontecimento traumático e a temporalização do agora, Knobloch (op.cit. pp.116/7) faz importantes elaborações destacadas aqui. O acontecimento traumático não só não pode fundar uma representação, como desloca todo o mundo representável (inclusive o do terapeuta), e se ele não se inscreve, ele busca formas de “apresentação”, e não de “representação”. Na “apresentação”, o tempo é uma ocorrência presente. Dentre os três tipos de presente: o *vulgar*, o *da história*, trata-se aqui do presente *absoluto*, que é o da “mostração”, esse tempo não pode se apreender numa representação, ele apresenta, não é apreensível, o sujeito não se representa, ele *é*; não significa, mas *presenta*. Aqui se está no sentido feito coisa, no além do inconsciente, onde o sujeito deixou de ser histórico, mas não quer perder o tempo (sua história). Aqui o sujeito se encontra com a memória do corpo em que as sensações de uma experiência são retidas de memória sem que estas adquiram a função de lembrança, é um tempo irrepresentável (Knobloch, op.cit., p.119). Esse presente está sendo pensado sob a forma de um presente sem presença, não há mais sujeito, não há mais oposição entre sujeito-objeto. O que está sendo mimetizado não é mais o morto, mas a

⁴⁸ Agradeço ao amigo Nildo Nascimento por ter me feito notar esse “s” que cai da crise e que revela o “crie!”.

própria morte, aqui “a morte” passa a ser experimentada. A experiência traumática em Ferenczi seria, então, a experiência do impossível, de um tempo que não se pode apreender.

Os momentos finais do trabalho de Knobloch (op.cit.) são dedicados à questão do tempo do traumático, ao lado do problema da morte em sua relação com o estranhamento absoluto, o novo e o medo que se apresenta aí. Ela evoca alguns tipos de morte para situar de que se trata: a *voluntária*, a *anônima*, e a *morte-morrer*. A anônima é muito comum na adolescência, quando se perde tudo, tudo é estranho, o corpo é perdido. Para um adolescente suportar uma morte anônima, ele precisa suportar o medo diante do horror de uma experiência nova, que anula as identificações no desaparecimento. O encontro com o estranho absoluto na adolescência é uma das experiências-limite da morte. A morte-morrer não existe somente no momento da morte, somos seus contemporâneos o tempo todo. Ela nos aparece como o estranho porque os homens recuam diante da parte obscura de si mesmos, esse estranho que às vezes se torna inimigo.

O tema da morte é também um meio de nos aproximar da experiência por que passa o ator, pelo que a morte comporta de um encontro com o estranho, com o desconhecido. No caso da experiência deste artista, o estranho constitui-se não somente de um universo simbólico novo (que é o universo do espetáculo a ser montado), mas justamente do universo desconhecido de si mesmo que deve consistir em matéria-prima para seu trabalho de produção do novo. Nesse estranhamento pode haver medo, mas também prazer, porque se trata, evidentemente, de um gozo subjetivado e porque se pode contar com o suporte dos colegas de elenco por meio do exercício de confiança, suporte que supõe uma ética que, aliás, compõe o termo *corpoiético*. O seguinte trecho do depoimento do ator Joelson Medeiros ilumina um pouco isso que estamos dizendo:

J – / .../ a coisa do inconsciente, do mergulho, eu acho que /.../ você ir num lugar conhecido, você acessar aquilo que você conhece, as cartas que estão na manga, /.../ é o fácil, eu acho que o prazeroso /.../ é você não conhecer, é você realmente entrar em quartos escuros, eu acho que é você enlouquecer, eu acho que o lugar do ensaio no processo do ator, eu vejo assim, em determinados momentos do processo, é onde eu me sinto [parece que ia falar “sinto”] faço louco um pouco, é onde eu perco a razão um pouco, e aí eu acho que é essa coisa que a gente tá falando do buraco, do inconsciente, do medo, da escuridão, dessa coisa, que eu acho que é um lugar que a gente realmente não tem controle, e eu gosto disso, de ir pra um lugar onde eu não tenho controle, e aí eu confio no diretor, e aí eu confio no meu elenco que tá comigo, lógico, pra que eu me sinta à vontade pra fazer, porque é um processo de exposição muito grande pra gente assim, mas eu sinto prazer, assim, é no desconhecido, é no

improvável, no descontrolado, não que eu ache que isso seja também uma cartilha, entendeu, é um processo meu, /.../ é que eu acho que você, às vezes estar sem chão, é onde você vai se, vai realmente entrar em contato com seus monstros, você vai entrar em contato com as suas questões mais profundas, é onde você não tem segurança nenhuma, então /.../ a gente entrar nessa coisa do desconhecido, do incontrolável, é onde a gente fica mais vulnerável, é onde a gente fica mais sensibilizado, é onde a gente fica mais desprotegido, e é aí quando a gente consegue acessar coisas que a gente não controla, sabe, aí que a gente consegue ir a lugares onde a gente não domina, claro, a gente se protege o tempo inteiro, então aonde eu vou mostrar uma coisa que é só minha, eu vou bloquear, então se eu não me propuser, um pouco, pelo menos, a enlouquecer, um pouco, pelo menos, a ser inseqüente, se eu não me propuser isso, eu acho que eu vou tá limitando meu trabalho de ator /.../. Pra mim, eu acho mais prazeroso, porque aí eu consigo acessar coisas que eu normalmente não acessaria, tendo controle de tudo, tendo racionalidade, pensando com total cuidado, /.../ o que eu acho legal é isso /.../, é poder, através de um exercício de conhecer a vida de outros, a cabeça de outros, as questões de outros, seja do autor, ou do personagem, é a gente conseguir acessar as nossas questões como ser humano, que é uma coisa um pouco de cientista, sabe, um pouco de você misturar os vidrinhos e ver o que vai dar, é um pouco de psicanálise /.../, é um pouco de aventura, um pouco de pular da montanha, de uma montanha russa, eu acho o trabalho do ator um pouco de tudo, é uma brincadeira, eu acho um grande prazer assim, por mais que de repente eu sofra, e eu sofro, também me utilizando como, como veículo, não é nem um processo catártico, não tou me acabando, não tem nada disso, mas eu vou me divertir, com essa emoção, que é tristeza, então eu tô ali fazendo, tô lá no fundo, tô me divertindo porque eu tô conseguindo acessar em mim, ou ser veículo de uma coisa, pra que eu acesse o coração daquele cara que tá me vendo ali, ou acesse a emoção ou a razão dele, este /.../ jogo pra mim é que é muito legal, enquanto trabalho do ator /.../, que, claro que ele começa mais simplesmente do que você pegar um texto, ler e decorar e ir pra lá, mas esse processo todo de mergulho, de descoberta, de tropeçar, de errar, de se expor, de quebrar a cara, de ser palhaço, de ser ridículo, eu acho que, eu, comigo, me faz me sentir melhor como ser humano, sabe, /.../ eu tenho uma profissão, onde eu consigo o tempo inteiro exercitar isso, que é me conhecer, que é olhar pra dentro de mim, que é olhar pra dentro da vida das pessoas, que é entrar em contato com o seu coração, entrar em contato com o que você pensa, é dividir os pensamentos, eu acho que é /.../ o grande prazer, mesmo, é uma brincadeira séria, mas, é o exercício da loucura /.../, que me fascina (Joelson Medeiros).

Segundo Knobloch (op.cit., p.132), o tempo traumático é inumano e privilégio para artistas e poetas. O traumático é esse instante que interrompe a continuidade dos presentes, abre na história a dimensão do acontecimento, introduz na cadeia do representável o irrepresentável e, tal como um clarão, deixa aparecer o morrer. Nesse instante inédito e nessa vertigem da ferida, abre-se uma brecha, na qual o eu, o que somos, precipita-se num abismar-se, sendo obrigado a confrontar-se com seu próprio desconhecido (esse estranho), com o que em si é outro. Nesta alteridade que se abre no eu pelo morrer-se (não sou eu quem morre, morre-se), não há ainda a significação, mas um sentido. Porém é próprio do

sentido não ter um “bom sentido”, poder tomar vários sentidos, entrar no imprevisível e no sem-sentido (*nonsense*) da identificação. Experiência limite, não porque desafia o limite, mas por extravasar o delimitado, experiência que faz excesso, excesso do que é insuportável e intolerável dessa experiência, um excesso que irrompeu. Irrupção-ruptura em que se redistribuem, de uma maneira brutal, as condições dadas da realidade, introduzindo situações jamais vistas, jamais pensadas, instalando um “estado inédito” nessa fronteira, nessa experiência-limite, fronteira entre o humano e o inumano (Knobloch op.cit. p.133).

O trecho acima nos remete à experiência que é limite para um ator cujo trabalho pretende se aproximar da proposta de Artaud (1993) ou do que Didier-Weill (1994) chama de “aparição” e Meiches (1997), de “apresentação”. Trata-se do confronto por que o artista passa diante de uma proposta nova de trabalho, seja um texto já pronto ou apenas um esboço de idéia que seja, quando este vai ter que se expor, “abrir-se” e confrontar-se com o desconhecido de si mesmo. Esta metáfora da abertura é bastante utilizada pelos atores ouvidos na pesquisa. Vejamos Ricardo Blat, por exemplo, ao responder sobre os efeitos do desconhecido sobre ele:

R - / .../ Eu acho que /.../ como nós somos profissionais da emoção, isso fica, a gente exercita muito isso, você / .../ acaba, todo teu trabalho, estando no palco ou estando ensaiando ou num período que você só está estudando, você tá sempre, você é um profissional disso, por exemplo, um cara da bolsa de valores, ele sabe muito sobre as transações econômicas do globo terrestre, e nós, a gente, como a gente exercita o tempo todo a emoção, o sentimento, eu acho que /.../ você proporciona aberturas pra que essa manifestação aconteça, esses estados do personagem aconteçam /.../ e /.../ eu, a minha posição em relação a isso, eu me deixo arrebatado, eu acho que eu me deixando arrebatado por esse estado, pra mim já é assim um /.../ prêmio, sabe, já é um sucesso isso, eliminar todos os /.../ obstáculos e deixar se arrebatado, porque na verdade eu optei pra ser ator justamente pra estar nesse /.../ estado de magia, nesse estado abstrato ou mágico, lúdico ou poético, entendeu? Esse é o mundo que eu gosto de viver / .. / então quando ele vem, pô /.../ Que bom! (Ricardo Blat).

Outra metáfora que Knobloch utiliza em seu trabalho, que é “entrar no abismo”, nos remete ao que o dramaturgo Valère Novarina (1999) diz sobre a entrada do ator em cena, referida à morte de seu corpo:

O ator sensato é o que se assassina a si próprio antes de entrar, um que não entra em cena sem ter andado sobre seu corpo, que ele considera um cachorro morto. No qual ele não presta mais atenção do que num cadáver que fica. Todo bom ator que entra deve ter andado por cima disso. Somente então ele pode falar. Como verdadeiro

despossuído. Como um que não tem nada. Não um que sabe. Um desnudado. Que só sabe mesmo o que seu corpo aprendeu e nada mais. Um bicho bem aniquilado /.../: ele sabe que a cena é um buraco alegremente (Novarina 1999, p.30).

Mais adiante ele (Novarina op.cit., p.32) diz: “/.../ é sempre um ressuscitado que entra. Um intocável. Um espectro que me aparece /.../. É a ausência do ator que impressiona, não sua presença. Ele deixou a carne com oito mil buracos”. E noutra lugar:

O caminho que vai das coxias à cena não é uma passagem da penumbra à luz mas uma passagem da luz para a noite /.../, ele avança sobre a cena como um cego com os dedos esbugalhados /.../. Eles vêm por toda a pele /.../. O ator só entra pra ter uma saída, corre à sua desgraça, vem se perder de novo inteiramente cada noite, se esgotar, se despossuir, acabar (Novarina op.cit., p.44).

As considerações finais do livro de Knobloch são importantes para o que estamos pensando sobre o ator diante de um “encontrar-se” diante do morrer, da crise, para que o novo corpo possa tomar corpo. Como vimos, a crise implica na vacilação da organização subjetiva. No caso do ator, esta vacilação vai ser organizada por uma escrita que se realiza no trabalho conjunto disso que é da ordem do inassimilável (o Real), com o Simbólico e o Imaginário.

Conforme Knobloch (op.cit., p.139), um novo campo se constitui quando se pode pensar certos processos subjetivos como não restritos ao campo do recalque, ao campo do inconsciente, mas, sim, ao que se denominou campo de clivagem, no qual nos encontramos diante de circuitos não organizados pelas representações.

Na crise, portanto, o sujeito não se encontra organizado, estamos num campo de indeterminação em que se perdem as certezas. A autora (Knobloch op.cit., pp.141-3) se pergunta se não seria nesse tempo, da perda de consistência, lugar de novas marcas. Na crise, o caos se instala e é chamado de uma “desordem”. Experiência em que há algo de insuportável, no sentido literal de não haver suporte, experiência que nos habita, como um abismo de perda de sentido, em que se perdem as ligações. A crise é talvez loucura, no sentido de algo que irrompe na organização do sujeito e o faz sentir-se totalmente estranho, fora de si, esquisito. É o efeito dos desligamentos, das dissoluções do formalizado que se faz sentir: fragilidade, vulnerabilidade, oscilação, desassossego, agitação, flutuação, mutabilidade. Este parágrafo é interessante para nos levar a alguns depoimentos de atores e

ao que chamamos de escrita *do* corpo, isto é, escrita daquilo que age no corpo, que é irrepresentável, mas que opera, produz efeitos, e que vai ser organizado, escrito, com o Simbólico e o Imaginário.

Numa entrevista feita com os atores Simone Spoladore e Lori Santos, há um trecho em que a atriz conta uma cena com a qual teve dificuldade e que diz respeito ao estado de oscilação e de vulnerabilidade por que passa o ator. É interessante notar que a cena só é “resolvida” depois do instante em que ela admite e diz “não sei”. Vejamos o diálogo abaixo (S – Simone Spoladore, L – Lori Santos, N – Newton Murce):

S – /.../ tinha uma cena difícil pra fazer, era uma cena de gritaria e o diretor tinha dado uma marca pra mim que era muito racional pra cena, sabe, então [faz gestos demonstrativos enquanto fala] “você pega esse copinho, e joga assim e pega isso aqui e faz assim”, e eu comecei a fazer o que ele tinha mandado, e aí a cena não ia, não ia, não ia e não ia, e uma vez, duas vezes, chegou uma hora que eu parei /.../ e falei “não sei fazer, não sei”, e ficou todo mundo olhando pra mim com aquela cara e [risos], e aí, mas aí, partindo desse ponto, do “não sei”, aí eu comecei a conseguir de novo [risos].

L – Nada como morrer, nada como morrer /.../ porque a gente tem que procurar essa morte mesmo, /.../ você tem que estar disposto /.../, porque se não, não é franco, ninguém pode entrar em cena franco se não tiver essa hipótese em conta, entendeu, a de fracassar, [Simone completa: “errar”, e Lori continua] errar e morrer, entende, /.../, se não é desumano, é muito desempenho daí, é muito performance, assim performance no mau sentido, não no grande sentido da performance, é muito de querer /.../ virtuosismo /.../

N [dirigindo-se a Simone] - E o que que você acha que aconteceu depois que você disse “eu não sei”?

S – /.../ você assumir sua fragilidade mesmo, é isso, assumir a fragilidade, assumir a imperfeição, e aí trabalhar em cima disso, você não tem que saber tudo o tempo todo, você não sabe tudo o tempo todo, nem na vida. Quando você assume isso, eu acho, fica muito mais [pausa, procurando a palavra] mais fácil [risos].

L – Eu acho que humaniza (Simone Spoladore e Lori Santos).

O trecho da atriz Cybele Jácome, falando sobre *Medéia*, em que faz a personagem título, revela um pouco o caos que se instala com o excesso de informação sobre o corpo novo a ser construído que acaba por “travar” o corpo da atriz no início dos ensaios, corpo que comporta um além que não se sustenta:

C - /.../ aí eu comecei a ler tudo que caía na minha mão, sobre a Medéia /.../, sobre a mitologia grega, a história toda como se passou, os gregos, o teatro grego, vivi dois meses na Grécia, praticamente, assim na minha cabeça, aí eu me lembro que quando começaram os ensaios, eu acho que eu cheguei com tanta informação assim em mim,

que eu meio que travei /.../ bloqueou assim /.../, lia também muito o texto, o original, o do Eurípides, fiquei lendo, lendo, lendo, quase todos os dias eu lia uma, duas vezes, o texto todo, e ficava tentando, no começo eu não sabia como é que ia ser essa adaptação, eu sabia que ia ser muito do original, em cima do original mesmo, aí eu entrei numa de, travei completamente assim /.../ e aquilo me entristeceu tanto, eu fiquei tão assim, engessada, eu tava engessada com tanta informação /.../, eu passei uma semana assim em crise, não conseguia reproduzir quase nada, não consegui, eu acho que o que eu queria reproduzir, no começo dos ensaios, nas improvisações que a gente fazia, era uma coisa muito idealizada, muito grande, muito ampla, porque tava tudo muito amplo na minha cabeça, era muita informação, então chegou uma hora que eu parei e falei assim /.../ esquece /.../ não idealiza, não pensa grande, faz pequeno, pensa no que ficou, nem que seja uma frase, nem que seja só uma palavra, então improvisa só com essa palavra que ficou, que tá dentro da sua cabeça, que é o que tá conseguindo fluir, porque não tá fluindo nada, então aí, foi quando /.../ eu comecei a ver que a coisa saía, porque tava tudo engessado dentro de mim, aí a gente passou pra uma outra fase, que era, aí começou a sair, e quando saiu, era medonho, porque era tudo muito forte, era muito gritado, eu me lembro muito disso assim, eu não, meu corpo não sustentava, não sustentava aquela, o texto, as coisas, quando a coisa começou a fluir, que eu comecei a dizer um pouco mais o texto, o texto saía um pouco, parecia que eu não tinha base, eu não sustentava, Antônio [Guedes, o diretor] dizia, “você tá na ponta do pé, gritando sem parar, calma, grita menos /.../ acha chão, Cybele”, eu não achava chão, pra fazer, isso era uma coisa louca que, depois eu achei que tinha muito a ver mesmo com a personagem porque, não sei, o ouvido deixa uma coisa longe, um eco, uma coisa gritada, uma coisa, a imagem que me vinha muito da Medéia nessa época, era uma rocha que voava, eu me lembro que eu vi esse quadro, em algum lugar, que era bem [inc], esse peso, essa [inc] uma rocha, pesada, mas que ao mesmo tempo que não tava no chão, que sobrevoava o mar, voando, sustentada em que eu não sabia /.../ a personagem era a imagem que eu sentia, que eu via, entendeu? (Cybele Jácome).

Isso que Cybele Jácome comenta sobre a imagem de uma rocha que desempenhou função importante na criação de seu corpo para a cena nos remete ao papel do Imaginário na escrita *com* o corpo, pois é o Imaginário que permite que o ator selecione e imprima um tom, uma marca, uma letra, nos termos de Lacan, que vão compor uma escrita, sempre no entrelaçamento com o que é do Simbólico e do Real. No que diz respeito a este último, poderíamos dizer que o ator trabalha partindo do turbilhão pulsional que seria sua matéria-mais-prima, se pudéssemos dizer assim, enfim, há uma desordem, um caos constituinte que é sua matéria-prima. Se não houvesse esse caos, não haveria a necessidade de o ator organizar nada, ou criar nada, escrever nada *em* seu corpo ou *com* seu corpo, bastaria apenas “interpretar” ou ler em voz alta ou até “representar”, no sentido diplomático do termo – e isso muitos atores fazem – porém, um ator que não representa, mas que “presenta”, como uma aparição, como um acontecimento, busca passar necessariamente pelo turbilhão pulsional que vai ser sim, no decorrer do processo, organizado, escrito, por

meio do que o Simbólico e o Imaginário fornecem como ferramentas para essa escrita *no* corpo e *com* o corpo.

Como esse turbilhão pulsional, este Real é “utilizado” e organizado como uma escrita para a cena? Por meio da repetição no ensaio que convoca crise, estranhamento, vacilação subjetiva. A repetição tem o papel de dominar e organizar isso. Não se trata somente de estranhamento diante de um dado personagem, inserido em um dado contexto, ou de uma proposta de cena, ou de *performance*, mas especialmente estranhamento diante de um “si mesmo”, do corpo imaginário que vai precisar passar por uma certa morte, um apagamento, para que algo novo compareça, apareça, mostre-se. Se não há estranhamento, não há possibilidade de um novo se distinguir de um conhecido, de um já sabido, já dado. A repetição, como busca da produção de diferença, no ensaio, é meio privilegiado de convocar estranhamento porque é ela que permite descobrir o que de novo há no velho, o que de não-sentido há no sentido, o que de enunciação há num enunciado. Naquilo que é do registro do Simbólico, por exemplo, ou das representações, a repetição coloca o ator para pesquisar possibilidades de novas escansões, novos ritmos, novas combinações, dissonâncias etc. A repetição vai possibilitar que os excessos – de força, de intensidade, de quantidade -, e os limites, enfim, trabalhem a favor do sujeito. É porque a repetição remete a intensidade, a pressão, a isso que a pulsão tem de fonte que impulsiona, que ela pode convocar o que é da ordem do Real, da morte, da destruição, para a criação do novo. Caso contrário, não haveria o novo, mas apenas máscara, tapeação, interpretação, representação, não aparição.

Vimos, um pouco acima, a questão da loucura ligada a “abertura” para a descoberta do inumano, do novo (cf. trecho anterior de Joelson Medeiros). Isso diz respeito à pulsão de morte como uma espécie de morte anterior à vida, um estado dito inanimado da matéria, o que nos remete à Artaud (1993, p.108), com uma linguagem cuja fonte fosse procurada “num ponto mais recôndito e recuado do pensamento”. Lembro-me também da escrita de Clarice Lispector (1998a, p.60) que, a meu ver, é escrita corpo, como em *Água Viva*, principalmente: “o que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento”, ou neste trecho da personagem G.H., na *Paixão segundo G.H.*: “Mas agora, eu era muito menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se

me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano” (Lispector 1998b, p.179).

Conforme aponta Knobloch (1998, p.144), a urgência da crise representacional introduz o sujeito num outro tempo. Deve-se permitir que aquilo que irrompe juntamente com a crise, essas marcas que trazem uma estranha lucidez, tenha o poder de atualizar o inatual da vivência e, assim, encontrar destinos para aquilo que de mais inovador esse estado possa oferecer. A crise é então este momento em que o campo de representações está “desorganizado”, e o que prevalece são as intensidades pulsionais, cuja força pode ou não vir a colocar o sujeito em risco. O analista sustentaria essas forças para que elas encontrassem destinos mais criativos para o sujeito. Essa situação de crise seria um momento de subjetivação do sujeito, em que este está por conta própria, sem os adereços do drama cotidiano, lançado naquilo que é dele com o mundo, tragicamente.

Na crise, o sujeito é lançado numa temporalidade que é fora da história, momento em que desaparecemos sem morrer. Na crise se perde a razão, se está fora do eixo, fora de si, a verdade do sujeito vacila. Experiência de um limite, é quando se instala um estado inédito, pois o conhecido está ausente e o estranhamento se faz.

A crise é sempre extraordinária, traz-nos sempre algo de inédito, de imprevisto, como a morte e a paixão, insólita e familiar. É sempre um choque, uma surpresa que nos obriga a entrar nesse outro tempo, tempo-sem-tempo. Knobloch (op.cit., p.147) se pergunta: Como equilibrar-se no instável – drama de um e tragédia de todos? E completa: podemos pensar que o sujeito está sendo introduzido numa dimensão própria da tragédia, quando é obrigado a dar-se conta, de uma forma aguda, de sua finitude e instabilidade, do efêmero da vida, da fugacidade do tempo e da mutabilidade das coisas.

Entendemos que a repetição no ensaio deve ser tomada como sinônimo de organizadora, como condição para a cena. É ela que vai dar condições para que uma escrita se estabeleça no enodamento entre Real, Simbólico e Imaginário. A diferença em relação à crise entre o sujeito do cotidiano e o ator, em seu trabalho de criação, reside no fato de que este tem mais controle sobre o que está acontecendo, ele entra neste “jogo” sabendo que vai passar por vacilação, por certo sofrimento, daí a presença dos medos, dos impasses ou da angústia. O ator vai equilibrar-se na instabilidade por meio da repetição que vai ligar, fixar, organizar o turbilhão pulsional que ela própria – a repetição – convoca, exige, na busca de

algo novo, da ordem da invenção, busca que acontece naquilo que já estaria constituído, isto é, o corpo do ator, mas que, no entanto, está sempre aberto – ou tem que estar aberto – no caso do artista, para novas, senão subjetivações, pelo menos novas (des)construções, novos desenhos, novas escritas.

É interessante trazer aqui um exemplo de algo que é referido ao inassimilável, ao irrepresentável e que marca o corpo. Segundo Fontaine (2002), seria possível distinguir a língua, tal como a escrita se esforça por fazer sua notação, e essa outra coisa que lhe escapa, de certo modo atribuída localmente aos acentos (agudos, graves, circunflexos, de exclamação etc.), mas que os ultrapassa grandemente. Algo que poderia se designar como “tom”. O tom, porque contém um certo ritmo, um fraseado, uma modulação melódica própria, ultrapassa a língua, escapa-lhe, sendo, portanto, inassimilável, não-subjetivável. No entanto, ou, por isso mesmo, o tom marca o corpo, é impressão. As variações tonais são próprias de uma “relação” particular com o corpo, de modo que o tom seria aquilo que, no som, afeta o corpo.

Trazemos este exemplo de Fontaine para relacionar com o que estamos chamando de escrita *do* corpo, ou seja, para mostrar que parte do trabalho do corpo do ator consiste na busca, via repetição da diferença, de algo que é da ordem de uma escrita que, embora não assimilável, marca seu corpo e pode servir como recurso para escrever um corpo inédito para a cena, e no caso do exemplo acima, por meio do tom que um dado personagem possa vir a ter.

Sigamos adiante com o que seria a memória “memorável” que constitui, junto à memória “imemorial”, tratada aqui, matéria-prima do ator e que está mais relacionada à escrita que o ator realiza *no* e *com* o corpo.

III.2 - Escrita *no* corpo e escrita *com* o corpo

Nesta parte do capítulo ocupamo-nos da questão da memória conforme elaboração de Freud, principalmente, que a concebe como uma escrita, tomando-se, é sempre importante lembrar, essa memória como matéria-prima do corpo do ator, e sempre no sentido que a psicanálise lhe dá, isto é, memória como fundamentalmente inconsciente, funcionando conforme as duas regras básicas da linguagem, isto é, condensação e

deslocamento ou metáfora e metonímia, ou ainda, nos eixos de seleção e combinação, e memória não referida a qualquer aspecto contedúístico que seja, ou que remeta à substancialidade.

Conforme nos mostra Moraes (1999, p.26), o que se depreende na base da teoria sobre a memória antes de Freud, na Filosofia do século XIX, é justamente a noção de substancialidade psíquica, efeito do fato de se tratarem os fenômenos psíquicos da mesma maneira que os físicos, ou seja, de a representação se encontrar sempre localizada como um correspondente psíquico interno, causado por fatos externos da experiência com o objeto. Desta maneira, a associação é reduzida a apenas uma lei: à de uma correspondência entre o pensamento e o objeto (percebido como tal, inteiramente pela consciência). Freud recusa esta idéia de correspondência entre o pensamento e o objeto no texto sobre as afasias (1891), quando ele propõe a relação psíquico-fisiológica como “concomitante dependente”, e não como uma relação causal. Freud, partindo do princípio de que o que é representado na representação não é o objeto, mas séries de associações, propõe que cada excitação deixa no córtex cerebral uma inscrição permanente de traços, armazenada em registros diferentes: associações da imagem acústica, da imagem motora, da imagem de leitura e da imagem da escrita.

Na *Carta 52* (Freud, 1896), a *Fliess*, a novidade fundamental que Freud traz é que grande parte da formação da imagem mnêmica nas associações de representações é separada da consciência, pois a memória é gravada de maneiras diversas, em vários registros, sendo que os primeiros são inacessíveis à consciência. Esta organização supõe que a representação/traço mnêmico de um mesmo acontecimento pode ser encontrada/o em diversos conjuntos de sistemas mnêmicos, ou seja, que a impressão desse acontecimento abriu caminhos associativos os mais variados (o acústico, o motor, o visual, entre outros), fato que proporciona à memória a qualidade de uma não-recuperação imediata e a de uma certa autonomia com relação aos fenômenos da consciência.

Freud inicia a *Carta 52* (op.cit.) declarando que o aparelho psíquico é um aparelho de memória complexo, constituído pelas permanentes e sucessivas reescrituras⁴⁹

⁴⁹ A tradução do conceito de *Umschrift* por *reescritura*, em vez de *reinscrição*, é de Moraes (1999, p. 28), que decidiu fazê-lo tendo em vista o fato de não se tratar de uma nova inscrição, uma nova *Niederschrift*, como diz o próprio termo *Umschrift*, mas de considerar o movimento circular imposto no prefixo *um* da palavra – também presente, no mesmo texto, no conceito de *Umordnung* (reorganização) -, e percebe-se que o prefixo

(*Umschriften*) das inscrições (*Niederschriften*), de tal modo que o traço mnêmico, longe de constituir memória por permanecer idêntico a si mesmo, sofre reordenações e assim, a memória não nos é apresentada como uma propriedade do aparelho, mas como uma construção escrita com as associações de linguagem.

Nessa carta aparece a seguinte novidade (cf. Moraes, op.cit.): se Freud formula que o fenômeno da consciência e o fenômeno da memória se excluem, isto não é para ele uma verdade da experiência, mas uma necessidade que se impõe a ele a partir do manejo da totalidade do sistema, e já se pode sentir aí, diz Lacan, um *a priori* significante de seu pensamento. Esse é um ponto sobre o qual, segundo Lacan, Freud jamais variou. Pareceu a Freud que a memória pura - enquanto inscrição e aquisição pelo sujeito de uma nova possibilidade de reagir - devia permanecer completamente imanente ao mecanismo, e não fazer intervir nenhuma apreensão do sujeito por si mesmo. Conforme Lacan (1959),

Na *Carta 52*, a *Wahrnehmung*, ou seja, a impressão [percepção] do mundo exterior como bruta, original, primitiva, está fora do campo que corresponde a uma experiência notável, ou seja, efetivamente inscrita em algo sobre o qual é completamente surpreendente que na origem de seu pensamento Freud o expresse como uma *Niederschrift*, algo que se propõe, portanto, não simplesmente em termos de *Prägung* e de impressão, mas no sentido de algo que constitui signo e que é da ordem da escrita – não fui eu quem o fez escolher esse termo (Lacan 1959, p. 67).

Na *Carta 52* há, segundo o esquema, de saída, a percepção, *Wahrnehmung*, que é uma posição primeira, hipotética, primordial, já que, de algum modo, nada disso vem à tona no sujeito⁵⁰. Entre Percepção e Consciência situam-se, segundo Freud, os três registros de memória:

O primeiro registro de memória são os sinais/signos de percepção (*Wahrnehmungszeichen*), organizados segundo a simultaneidade. É preciso supor alguma coisa de simples na origem da memória, concebida como feita por uma pluralidade de registros. Temos aí a exigência original de uma primitiva instauração de simultaneidade. O nascimento do significante é a simultaneidade e também sua existência é uma coexistência sincrônica. Segundo Lacan (1964, p. 48), esses sinais de percepção são *significantes*. Trata-se de uma primeira organização significativa, pois ele vê na organização por simultaneidade

dá a esse conceito mais um sentido de escrever de novo com o já escrito (com a *Niederschrift*), do que o de uma nova inscrição.

que os caracteriza, um tempo de constituição desses signos que chama de *sincronia significante*.

Esses significantes guardam, em princípio, segundo a disposição desses três registros, a possibilidade de, por exemplo, não serem representados em imagens ou traduzidos em palavras. Há um mecanismo de defesa aí que é o processo de elisão e que pode fazer com que a percepção de determinado objeto seja evitada ou interrompida, pois algo barraria a passagem desses sinais, bloqueando a função de representação, ou seja, que esses sinais entrem para o campo simbólico, permanecendo como sinais de percepção, de acordo com Lacan (1959, p. 83).

De acordo com Freud (1896), o segundo registro de inscrição é a inconsciência (*Unbewusstsein*), e sua organização é conforme algo que se aproxima das relações causais. Esse registro é da ordem das lembranças conceituais. É o lugar da inscrição das coisas das palavras. É o momento, segundo Lacan (1956, p. 207), em que o significante, uma vez constituído, se ordena secundariamente por alguma coisa, que é a aparição do significado. Para ele (Lacan 1964, p. 49), Freud indica bem que, no nível dessa última camada do inconsciente, onde se estabelecem as pré-relações com o pré-consciente, é necessário que *isso*⁵¹ tenha relações com a causalidade. Se é a esse segundo registro que Freud chama de Inconsciência, qual é a importância da existência do primeiro registro? Segundo Lacan (op. cit.), os significantes só puderam se constituir na simultaneidade (sincronia) do primeiro registro, em razão da relação causal (diacronia) do segundo. Isto quer dizer, em outras palavras, que o inconsciente, como sistema, corresponde já a um segundo registro de inscrição que faz fazer sentido o primeiro. Esse segundo registro é o lugar em que se estabelecem as pré-relações entre o processo primário e o que dele será utilizado no nível do terceiro registro, o do pré-consciente.

O terceiro registro da memória é o da pré-consciência (*Vorbewusstsein*). É a partir desse terceiro modo de remanejamento que os investimentos serão tornados conscientes, segundo certas regras precisas. Esta segunda consciência do pensamento está ligada, em primeira instância, à experiência alucinatória das representações verbais e depois, à emissão dos vocábulos.

⁵⁰ Na *Carta 52*, é este campo que corresponderia ao que diz respeito ao irrepresentável.

⁵¹ Segundo Kaufmann (1996, p. 283), o *isso* não representa simplesmente “a raiz inconsciente do eu, mas sua matriz inorganizada”.

O fenômeno do recalçamento (*Verdrängung*), que nos interessa particularmente por acreditarmos que no trabalho do ator com o corpo, há a suspensão do recalçado para que o novo possa surgir, consiste na queda de alguma coisa que é da ordem da expressão significativa, no momento da passagem de uma etapa de desenvolvimento para outra. O significativo registrado em uma dessas etapas não transpõe a seguinte, segundo o modo de reclassificação *a posteriori* necessário a toda fase nova de organização significante-significado em que entra o sujeito. É a partir disso que é preciso explicar a existência do recalçado.

Esses registros da memória não se constituem sucessivamente. Eles aparecem no sistema de defesa, pois não nos lembramos das coisas que nos causam desprazer. A defesa, segundo Freud, na *Carta 39 a Fliess* (cf. Masson 1986, p.163), não pode ser empregada contra as percepções, daí que o traumatismo é da ordem do irrepresentável. Ela só entra em jogo contra as lembranças e os pensamentos.

Conforme observa Moraes (1999), é fundamental a proposta de Freud de que há relação com alguma coisa de mais primitivo (o significativo primordial: *Wahrnehmungszeichen*, o sinal de percepção), e daí encontramos a importância da existência do primeiro registro, que ainda não é o da inconsciência. Trata-se do lugar eleito para aquilo que Lacan chama de *Verwerfung*, forclusão: o que não entra sequer na possibilidade de significação (no Simbólico), e que reaparece no Real como sinal de percepção. Como observamos no item III.1 deste capítulo, esse registro corresponde ao campo em que o traumático ou a crise operam e que, no caso do ator, vai compor parte do material corporal para a produção do novo corpo, o corpo para a cena.

Resumindo, a memória para Freud não é um processo mecânico pontual, não é reprodução idêntica de um traço imutável, memória da consciência, mas um processo dinâmico inacessível diretamente à experiência, de forma que os acontecimentos que, na passagem de um registro para outro não são reescritos, vão permanecer em outro lugar, e, como o que vale para um registro não vale para outro, emitirão sinais distorcidos de sua existência, por exemplo, no esquecimento, no sintoma, no sonho.

Se Freud nos apresenta uma memória primariamente inconsciente (com dois registros anteriores ao da pré-consciência), ao dizer que memória e consciência se excluem, não é porque deduz das manifestações de perturbações na memória e na fala de seus

pacientes falhas na constituição do aparelho, mas evidências da existência de leis primárias de funcionamento. E se, dos três registros do material psíquico, o único que liga a memória à consciência é o terceiro, o da pré-consciência, Freud está querendo dizer que, para apreendermos os processos de pensamento, precisamos de palavras, apesar de estas não poderem explicar o que as faz falarem. A palavra representa a possibilidade da passagem no pré-consciente, dos movimentos do inconsciente (cf. Moraes, op.cit.). Observamos, então, a relação estreita que há em Freud entre memória inconsciente e linguagem.

Antes de nos determos sobre a questão da concepção do aparelho psíquico concebido como uma memória e como uma escrita, segundo Freud (1900), é oportuno nos remetermos ao *Apêndice C* do texto *O inconsciente* (Freud, 1915a), porque ali temos a apresentação do esquema da significação, que vai ser importante para pensarmos no entrelaçamento que o ator faz entre o que é da ordem de uma memória “imemorial”, da Coisa, do irrepresentável (e que diz respeito a uma escrita *do* corpo) e o que é da ordem de uma memória memorável, da representação (e que concerne a uma escrita *no* e *com* o corpo). Note-se que utilizamos, não sem propósito, o termo “entrelaçamento”, que implica ligações, conexões entre os campos. Na escrita que o corpo do ator realiza para a cena, isso consiste no seguinte: no caso de Freud, entrelaçamento feito entre os diferentes registros da memória, que constitui o aparelho psíquico e o fora do aparelho psíquico, a partir da segunda tópica, com a pulsão de morte, e, em Lacan, entrelaçamento entre os registros Real, Simbólico e Imaginário.

É no texto sobre as afasias que Freud (1891) propõe o que chama de um campo complexo de associação que nomeia como aparelho de linguagem, definido como uma estrutura, efeito da relação dinâmica entre os campos acústico, visual e motor. No *Apêndice C* do texto *O inconsciente*, ele (Freud 1915a, p. 217) retoma o que abordou no texto sobre as afasias, e define a palavra como uma “apresentação (ou representação) complexa, que vem a ser uma combinação de elementos auditivos, visuais e cinestésicos (ou motores)”. A articulação da significação é trazida pela ligação do complexo “fechado” da representação de palavra com o complexo “aberto” da representação de objeto (ou representação de coisa), por meio, principalmente, da imagem acústica da palavra e da imagem visual do objeto. A representação de palavra está ligada às representações de coisa pela imagem acústica.

Uma vez que a representação é um processo associativo, ela deve ser entendida como a diferença entre as duas séries de associações: de representação de palavra e de representação de coisa. A palavra corresponde a uma associação de imagens mnêmicas e seu significado sobrevém da articulação da imagem acústica com as associações de objeto.

Uma representação, contudo, não é a reprodução de um objeto externo, isto é, seu significado não provém do objeto, mas das associações entre as várias representações. Essas associações se fazem nos dois sentidos: a palavra adquire significação pela ligação com a representação de coisa, e o objeto ganha identidade pela articulação com a representação de palavra. Não há, portanto, significação anterior ao pensamento, ela se dá pela diferença nos vários registros através dos quais se articulam as associações ou representações. E o processo associativo não consiste apenas em associar (primariamente) elementos acústicos, visuais e motores, como é o caso das associações dos elementos da representação de palavra, mas também em associá-la com outras representações de palavra. Para Freud, então, representação e objeto são independentes, e a linguagem não é feita para designar as coisas. A noção de que a significação não se dá antes da articulação da palavra com as associações de objeto permite dizer que, para Freud, não há pensamento anterior à linguagem.

Neste campo da representação, que inclui o inconsciente, teríamos, então, conforme a leitura de Le Gaufey (1996), o representante da representação, equivalente ao representante pulsional que “solda” o psíquico ao somático, e que faria a articulação entre representação de palavra e representação de coisa, isto é, entre o lado representação e o lado coisa ou objeto. Esse campo diz respeito ao que, em nosso trabalho, concerne ao que chamamos de escrita *no* corpo e *com* o corpo, isto é, ao que o ator realiza fazendo ligações, combinando e selecionando o material significante, predominantemente inconsciente que constitui seu aparelho psíquico, que é um aparelho de memória, de linguagem e de escrita, conforme Freud. Esse material significante, vai desenhar ou compor o corpo do artista, corpo efeito de representação, de linguagem, de uma memória “memorável”.

Contudo, sabemos que há o aquém, ou o “antes” do inconsciente, e o corpo tem também sua ligação com o que não foi inscrito, mas que constituiu esse corpo como marca, como impressão, e que é irrepresentável. É aí que algo da ordem da Coisa - e não da coisa entendida como referente, como objeto - insiste. Trata-se do vazio, do impossível, do

irrepresentável que persiste. É a partir desta “região” que a arte é fundamentalmente produzida. É esse vazio, isso que é da Coisa que a arte bordeja, contorna, possibilitando a criação do novo. É desse “lado”, se pudéssemos dizer assim, que uma escrita *do* corpo vai se realizar *no* corpo do ator. Mas não podemos dizer “lado” porque se trata de um entrelaçamento, como já dissemos, e se vai haver uma escrita *do* corpo, é porque algo do registro do Real, do inassimilável que comporá esse corpo, já terá passado pelo registro do que é assimilável, do que é do Simbólico, ainda que não se saiba dizer sobre esse Simbólico, mas ele se escreveu, à revelia do sujeito. Acreditamos que há uma certa “forçagem” que é provocada pela repetição, como diferença, nos ensaios. A repetição produz como efeito esse escrever, essa passagem de algo que é da ordem do Real para o Simbólico, fazendo com que uma escrita se faça. Não sem a “participação” do registro do Imaginário que é fundamental nesse tecer do corpo do ator.

Conforme lembra Fingermann (2005), o cerne da organização psíquica é este centro, este oco que é *das Ding* (a Coisa), a parte excluída do ser humano quando este, sem identidade, deixa-se representar pelo nome que vem do Outro. É um campo que está além do bem e do mal, campo do “pior”, campo de força, de jogo, de guerra, de gozo, campo do irrepresentável e do intangível. No entanto, campo que tem poder criativo, o que faz com que escritores como Beckett, Duras ou Lispector, por exemplo, possam ser chamados de “passadores do pior”, proporcionando-nos encontros inéditos e ao mesmo tempo obscuramente familiares, encontros inauditos que nos capturam, nos deslumbram, e mudam nossas vidas (cf. Fingermann, op.cit.).

É oportuno trazer aqui outro trecho do dramaturgo Valère Novarina (1999), ao falar do ator Louis de Funès, que dizia trabalhar e entrar em cena sempre a partir do vazio:

/.../ ele [Louis de Funès] sabia que é preciso sempre vir do vazio, ter com o vazio uma relação contínua, cotidiana; porque ele sabia que o mais forte é aquele que sabe que ele vem do vazio e que toda força nos vem daí. Então toda força lhe vinha do vazio e não entrava nele com os ouvidos nos olhos (Novarina 1999, pp.44/5).

Pensamos ser importante destacar que o ator, ao trabalhar com a inscrição e a escrita de um texto no corpo, seja esse texto um texto pronto da literatura ou um texto que é composto corporalmente durante os ensaios, enfim, ao realizar uma escrita *do*, *no* e *com* o corpo, o ator busca o que, no significante, há ainda de coisa e da Coisa, de materialidade

plástica e sonora, e que possa fazer uma diferença em seu corpo para a cena. Isso tem relação com a proposta de Artaud (1993) sobre tomar a palavra em sua forma, seu ângulo sonoro, suas emanções sensíveis. É preciso que o ator esteja implicado subjetivamente no que diz e faz em cena, isto é, que passe por uma pesquisa que literalmente arranque de seu corpo aquilo que esse corpo consegue recuperar da Coisa, que um significante possa provocar. É o mesmo que faz o poeta com a palavra em busca do novo, da surpresa. O poeta faz com a palavra o que o ator faz com o corpo, daí chamarmos esse corpo de *corpoiesis*. Mais adiante, desenvolveremos esta questão da produção da poesia corpórea. A seguir, retomamos Freud (1900) com o aparelho de memória, que é um aparelho de linguagem e que se constitui como uma escrita.

Freud concebe o aparelho psíquico como um aparelho de memória e, posteriormente, de linguagem. Identifica-os como sistemas de escrita e caracteriza a memória tomando a impressão do mundo exterior como uma inscrição e posterior reescritura do signo que se modifica em traço de memória. Suas referências sobre a escrita estão nas obras *Projeto para uma psicologia científica* (1895), *Carta 52* (1896) a *Fliess* e *Uma nota sobre o bloco mágico* (1924). Mas é em *A interpretação dos sonhos* (1900) que a escrita ocupa destaque no funcionamento psíquico, sendo entendida não como invenção posterior à fala, mas como anterior à linguagem. Essa escrita, tal como se dá no sonho, e conforme vimos no capítulo I, com Artaud (1993, 2004), nos interessa particularmente porque queremos pensar o trabalho do ator também como uma reescrita daquilo que o constitui, uma escrita enigmática que ele vai organizar e apresentar diante do público que, por sua vez, vai ler e reescrever essa escrita que é o espetáculo de teatro.

Destacamos aquilo que compõe a escrita do sonho como combinação e reescritura em uma nova ordem, o que nos remete à escrita que se realiza no corpo do ator. De acordo com Freud, o trabalho do sonho dá aos pensamentos uma nova forma, arranca-os de seu contexto, corta-os em pedaços, incorporando algumas partes e rejeitando outras, reunindo-os numa nova ordem, de maneira que um pensamento que figura num sonho como um todo integrado revela, na análise, compor-se de três ou quatro fragmentos desconexos (Freud 1900, p.451). Essa reescritura de uma nova versão que produz um novo sentido para as palavras realiza-se, portanto, por meio de uma combinatória, compondo uma escrita enigmática.

A ligação lógica que vai combinar os elementos do sonho vai ser reproduzida pela simultaneidade no tempo: “a cada vez que ele [o sonho] aproxima dois elementos, garante um laço particularmente íntimo entre os elementos que lhes correspondem nos pensamentos do sonho. Da mesma forma, em nosso sistema de escrita” (Freud 1900, p.340). A simultaneidade, ou associação, é a lei do primeiro registro de traços mnêmicos, o dos signos de percepção, lei primeira que está na base do inconsciente, registro dos traços mnêmicos que suporta o registro posterior, o do pré-consciente, ligado à representação de palavra. Conforme aponta Moraes (1999, p.112), essa lei primeira da associação por simultaneidade é que dita um primeiro tempo da escrita, que só pode fazer sentido posteriormente. Ela serve para dispensar a representação de todo tipo de relações lógicas ou gramaticais, que é trabalho de registros posteriores.

O ator realiza uma escrita no palco por meio da organização dos elementos que fazem enigma, trabalho que parte de um não saber que vai sendo combinado e do qual só se poderá saber posteriormente, quando o artista se puser a falar - ou a ler - o que teria produzido seu *corpoiesis*. É interessante pensar, no entanto, que, ao falar sobre seu corpo no palco, o ator, na verdade, está falando sobre seu corpo perdido e que, por ser perdido, é inapreensível pela linguagem, pois esse corpo do palco sobre o qual se fala “já foi”, é perdido, trata-se de um corpo que aparece e se esvaece ao aparecer. É quase como se o ator falasse sobre seu corpo morto, devido ao impossível Real que há nesse corpo da cena e do qual a linguagem jamais dará conta.

O seguinte trecho de depoimento do ator Jesser de Sousa, do Grupo *Lume*, ilumina um pouco isso que comentamos sobre o corpo perdido do ator, cuja “compreensão” só é possível posteriormente:

N- /.../ Você chama isso de escrita?

J- Acho que poderia ser, ou escrita ou narrativa, não sei, /.../ o corpo da gente, ele é a memória da nossa existência, entende? A minha postura é a memória de tudo o que eu vivi, as cicatrizes que eu tenho no meu rosto, as rugas de expressão, tudo isso conta quem eu sou, então /.../ o corpo da gente fala muito, tá impresso em nós a nossa história /.../ a história da vida da gente, das nossas sensações, das nossas emoções, quem é a gente tá expresso no nosso corpo, nas rugas, na postura, na maneira de se comunicar gestualmente, tudo isso conta /.../, tudo isso tá no corpo e nas ações que esse corpo realiza /.../ É lógico que tudo isso não passa pelo racional, eu só percebo isso hoje, mas na hora do trabalho /.../ nada disso importa, quando a gente vai criar nada disso importa, isso que eu tô dizendo já é reflexão sobre o que já foi feito (Jesser de Sousa).

O que está “impresso” no corpo, como memória “imemorial”, constitui matéria-prima potencial que vai possibilitar uma reescrita desse mesmo corpo, como poesia, para a cena. Mas isso que é da ordem da impressão, da marca, e que nos remete ao registro do Real, só pode fazer sentido para o ator, possibilitando que ele seja capaz de compreender ou de falar sobre seu corpo novo, depois que o que é da marca tiver passado pelo Simbólico, isto é, por algum tipo de ligação de traços mnêmicos, ou significantes, entre os registros de memória - nos termos de Freud -, ou entre os registros Real-Simbólico-Imaginário – nos termos de Lacan.

Para Leclair (1986, p.63), o corpo, como conjunto de zonas erógenas, é bem o que representam as construções oníricas de estilo surrealista, em que se juntam uma mão e uma boca, olhos e dedos, maxilares e rins, etc. Esta idéia de montagem é importante aqui na medida em que se toma a escrita como uma combinatória, resolução de um quebra-cabeça, como uma estruturação que implica em rascunhos, borrões, cortes, uma organização do caos.

No que diz respeito à escrita como montagem e que o ator realiza junto ao diretor cênico, vejamos este outro trecho, também de Jesser de Sousa, em que ele relata o processo de criação para o espetáculo *Shi-Zen, 7 cuias*, dirigido por Tadashi Endo:

J- /.../ nesse treinamento técnico a gente coleta muito material, de ações físicas, de ações vocais que, em princípio não estão em nenhum espetáculo, são parte de nosso repertório de material, é como se a gente tivesse peças de quebra-cabeça que a gente possui criando e depois montasse um quebra-cabeça /.../ ele [o diretor] pediu que a gente mostrasse coisas que a gente tinha /.../ e o que ele fez, na verdade, foi ver o material de cada um e organizar esse material /.../ então muitas das coreografias e das ações físicas que tem no espetáculo, elas surgiram dos atores e foram organizadas no tempo e no espaço pelo diretor, foi um processo muito rápido, na medida em que a gente já tinha esse material no nosso corpo /.../ só é possível fazer isso porque o material já tava no corpo dos atores /.../ (Jesser de Sousa).

É interessante notar que “organizadas no tempo e no espaço” remete aos eixos de combinação (que tem certa referência temporal) e de seleção (que tem certa referência espacial), que são justamente os eixos que definem o funcionamento da linguagem e da escrita. Artaud (1993), ao propor uma linguagem própria da cena, define bem o que seria esta poesia no espaço que o teatro realiza:

uma forma dessa poesia no espaço /.../ pertence à linguagem através dos signos. E me deixarão falar um instante, espero, deste outro aspecto da linguagem teatral pura, que escapa à palavra, da linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico /.../. Vê-se que esses signos constituem verdadeiros hieróglifos, em que o homem, na medida em que contribui para formá-los, é apenas uma forma como outra qualquer, à qual, em virtude de sua dupla natureza, ele acrescenta no entanto um prestígio singular (Artaud 1993, pp.33/4).

O corpo do ator para Artaud (op.cit.) é, então, definido como uma forma, como um dos elementos da cena. Nos termos de nosso trabalho, essa forma consiste em um conjunto de zonas erógenas que, por sua vez, constituem letras que se combinam para realizar uma escrita. Uma escrita poética.

Para abordar o que queremos dizer com o corpo do ator realizando uma escrita, é importante lembrar também que o corpo pulsional é um corpo cuja estruturação está referida às bordas, aos buracos. Segundo Costa (2003), é na tentativa de constituir uma borda que nosso corpo funciona pulsionalmente. A voz constitui uma borda, que é a do ouvido e a escuta do Outro, contida nessa borda, a oralidade, o olhar, a analidade, tudo isso são bordas corporais que contêm nossa relação, tanto com os semelhantes, quanto com os discursos. São elas que insistentemente precisamos refazer, pois elas não estão constituídas de uma vez para sempre. O corpo, nesse sentido – o corpo todo – não tem apoio na forma como o percebemos, mas nas bordas, é por elas que nos sustentamos corporalmente. Segundo a autora, a escrita como ato consistiria numa tentativa de recortar, refazer as bordas, reconstituir o corpo. A escrita, nesse sentido, transportaria os detritos corporais, restos não assimiláveis, e o retorno desses recortes – ou o retorno de produzir essas bordas – insiste em toda produção simbólica que fazemos.

No pequeno corte de entrevista abaixo, o ator Eduardo Moscovis destaca um papel importante que o “trabalho de ouvido” desempenha entre os atores em cena. Embora não esteja falando do ouvido como borda em sua referência ao inconsciente ou à sustentação corporal, vale a pena ler o trecho, pela associação que é feita com a repetição e com a abertura para o Outro:

E - /.../ então, as repetições /.../ serviam muito como marca, mas também como trabalho de ouvido, eu acho que é um princípio básico do ator /.../, você se ouvir, e ouvir o outro em cena, e eu acho que o trabalho de repetição, e de um texto como esse

[Norma], por exemplo, enorme, que são só dois atores, é fundamental esse exercício de você ficar aberto e atento ao outro (Eduardo Moscovis).

É interessante também a maneira como o dramaturgo Valère Novarina (1999) aborda a importância do ouvido para o ator e da relação disso com a linguagem:

/.../ o homem não é de forma alguma um animal que se põe a falar, mas uma matéria toda cheia de vazio que esse próprio vazio faz falar. O ator sabe /.../ isso de cor. Ele ouviu uma outra língua antes da sua. Ele sempre ouve o francês como uma língua estrangeira que ele teve que ouvir primeiro escancarando seus pavilhões auriculares antes de falar. O bom ator francês deve refazer a cada dia sua aquisição do francês, não achar esse idioma natural. Os sons franceses, as dezesseis vogais, dezenove consoantes, trinta mil sílabas, fazem com que ele mergulhe no estupor, na estranheza, batem nele, embrutecido. Ele é como a criança que deve falar pelos ouvidos, pois é com os ouvidos que se fala: são os ouvidos que fazem todo o trabalho da palavra, que têm a inteligência de tudo. O ator deve refazer a infância do falante. Ele deve, todos os dias, reabrir, reoperar o dia em que aprendeu a palavra (Novarina 1999, pp.42/3).

Para ver um pouco a questão da relação da escrita com recortes e com transporte de restos, convém trazer aqui um trecho do depoimento da atriz Naomi Silman, do Grupo *Lume*, no qual ela expõe o processo de criação de uma dramaturgia (que entendemos como uma escrita) para o espetáculo solo *O não lugar de Agatha Tchainik*, dirigido por Sue Morrison. É interessante notar os diferentes momentos do processo, isto é, um *início* composto de improvisações, em que se “joga fora tudo que se tem, que sai”, que podemos entender como restos, detritos; um *meio*, que seria a escrita de uma dramaturgia para essas improvisações, momento de organização deste “monte” de fragmentos, e as etapas *finais* do trabalho, quando, segundo palavras dela, há um “novo susto”, quando a artista se põe a reescrever seu corpo em função da nova cena, “juntando” alguns pedaços e “manipulando, detalhando” detritos, restos:

N- /.../ aí depois de /.../ vários dias, a gente [Naomi e Sue] pegou todas as transcrições [de gravações em vídeos das improvisações] e a gente começou a marcar /.../ coisas que foram interessantes, que eu falei, que eu fiz, que ela falou, começamos a marcar em amarelo assim, depois a gente cortava esses pedaços, e a gente já tinha uma idéia um pouco desse fio que eu falei, dessa história que tava nascendo /.../ aí a gente teve esse monte de frase, de trecho, e mais ou menos uma estrutura, uma idéia da estrutura, /.../ em blocos /.../ a gente começa tentar juntar, isso com isso, isso com isso, muda de lugar, corta e mesmo com tesoura, com fita durex, e com os papéis /.../ aqui /.../ ficou legal, aqui não, e esse foi o momento de construção da dramaturgia /.../ então depois de quatro semanas a gente tinha a estrutura feita no papel. Aí veio um novo susto,

porque eu tinha criado aquilo improvisando coisas que iam surgindo, só que a gente organizou depois, reorganizou, virou uma outra coisa /.../ era como se eu agora tivesse que fazer, como atriz /.../ executar uma partitura que não era mais minha /.../ É muito legal, eu acho /.../ esse processo, porque eu acredito que qualquer processo, o mais que seja improvisado, ele passa por essas etapas, porque primeiro aquela coisa, mexer, jogar fora tudo, tudo que a gente tem, faz, improvisa, e sai, e a gente sente, /.../ tá, ótimo, jogou tudo assim, aí depois, começa, /.../ manipular isso melhor, e aprimorar, a detalhar mais as coisas e também tem isso de começar uma construção /.../ cênica, /.../ porque isso que a gente faz na hora de improvisar /.../ não é um espetáculo, é um processo /.../ aí vem a construção da dramaturgia, e depois disso, é como se /.../ você tem que de novo pegar o que é seu e a sua maneira de executar e preencher de novo essa dramaturgia, com uma teatralidade, com uma possibilidade de estar comunicando isso com o público, e isso tem que ser claro, tem que ser entendido, e não pode ter buraco no fio, agora falando da dramaturgia como um todo /.../ o trabalho do ator vive dentro dos detalhes, então é como se depois de ter essa estrutura, texto, essa partitura /.../ é re... re...[procurando a palavra] repicar de novo em mais detalhe, mais detalhe, mais detalhe, porque, tudo bem que agora /.../ é minha entrada, eu vou começar, vou fazer assim /.../ essa aí é a estrutura, eu vou começar assim, vai passar por isso, vai terminar com isso, mas aí depois cada momento, cada sub.. sub [procurando a palavra] subsegundo dentro desse início tem que ser trabalhado, vivenciado com o público /.../ quando você começa a fazer com o público (Naomi Silman).

O trabalho do ator passa então por essa produção de uma escrita que recorta, reconstitui seu corpo para a cena. Podemos observar, no trecho acima, a tentativa, inconsciente, de dar sustentação ao corpo, na medida em que “não pode ter buraco no fio”. Parece ser próprio da escrita escamotear ou abafar os borrões, os rascunhos, os restos, o caos, enfim, que a constituem, mas que permanecem velados, como se a escrita pudesse ser sem buraco.

Retomando o que temos abordado aqui sobre a memória, a escrita e o corpo do ator, acreditamos que a escrita *no* corpo seria a realização daquilo que o Simbólico - ou nos termos de Freud, aquilo que é da ordem da representação, do verbal -, age no corpo, enquanto a escrita *do* corpo diria respeito àquilo que está fora do Simbólico, ou seja, algo do Real, naquilo que, nele, há da dimensão da letra e de uma literalidade - ou nos termos de Freud, algo do registro da percepção e dos signos da percepção, ainda inconsciente, que comparece como simultaneidade, e que só se torna consciente quando há um ato do sujeito, fazendo com que o percebido se torne consciente. Trata-se do trajeto associativo que possibilita que as representações inconscientes penetrem no pré-consciente, por meio de uma ligação com alguma representação que já pertença ao pré-consciente, transferindo para ela sua intensidade e fazendo-se “encobrir” por ela. Para que este acesso à consciência seja

possível, é preciso que duas condições fundamentais sejam atendidas, isto é, certo grau de intensidade e certa distribuição da função da atenção. Como Freud diz, o sistema pré-consciente contém as chaves da motilidade voluntária. A escrita que o ator realiza *com* o corpo está referida ao registro do Imaginário, que é da ordem da consistência, do sentido, da comunicação e, por isso, compõe o que há de mais “assimilável” e controlável pelo ator, bem como o que este pode dizer de seu trabalho, isto é, o que ele imaginariza que realiza em cena.

A via que possibilitaria esse enodamento entre Simbólico, Imaginário e Real, ou seja, entre o que é referido ao significante, ao sentido e à letra, e que realiza a escrita *no* corpo, *com* o corpo e *do* corpo, é a repetição no ensaio. Repetição que, por não ser meramente mecânica ou idêntica a si, convoca o ator a trabalhar nas três ordens de percepções de que fala Pommier (2004), isto é, interna, externa e aquela das palavras em sua materialidade sonora. Isso vai permitir que o artista faça ininterruptamente o percurso da consciência às percepções e, inversamente, das percepções à consciência. Se se pudesse identificar nesse percurso a origem dessas percepções como partindo ora do corpo, ora da materialidade da palavra, poderíamos identificar o que consistiria numa escrita *do* corpo ou *no* corpo, por exemplo. Porém, corpo e psíquico, corpo e linguagem se constituem: a escrita é, então, *do*, *no* e *com* o corpo; o Real, o Simbólico e o Imaginário constituem-se ao mesmo tempo, enodam-se, entrelaçam-se, produzindo o corpo da outra cena.

Para continuar nesta linha de pensamento sobre a questão das percepções, seja percepção interna, externa ou da palavra em sua materialidade sonora, ou a questão da diferença exterior/interior do corpo, cabe aqui trazer Le Gaufey (1996), quando este aborda a teoria do *só-depois* de Freud. Como ele mesmo afirma, está na base dessa teoria o fato de que pode haver sensações que não são associadas, ligadas (Le Gaufey op.cit., p.125). Ao desenvolver essa idéia, o autor retoma a posição dualista de Freud a respeito da representação de palavra e representação de objeto (ou de coisa), a primeira sendo um complexo fechado, do lado do pré-consciente/consciente, e a segunda um complexo aberto do lado do inconsciente. Esta oposição fechado/não fechado, por sua vez, comporia a base da distinção radical entre o pré-consciente/consciente, com suas energias ligadas, e o inconsciente, com suas energias não ligadas. Contudo, a noção do só-depois vai romper esta ligação dual entre representação de palavra e representação de objeto, segundo a qual

haveria uma regularidade e uma constância na “colocação em palavras” das impressões sensíveis. No relato do caso Emma, por exemplo, Freud reconhece um hiato temporal entre impressão sensível e sua colocação em palavras, além de um transtorno, neste caso, atribuído à puberdade, suscetível de “modificar a compreensão” do que foi lembrado. Ele é levado a postular então a existência de traços psíquicos (sensações) que ficam isolados, não ligados e, por isso, incapazes de gerar uma ou mais significações. Assim, “l'événement ne trouve pas à se dire, non en fonction de significations incompatibles avec le moi et qu'il faudrait donc refouler, mais au contraire du fait de l'absence de telles significations, résultat de la non-liaison des impressions sensibles aux représentations de mots” (Le Gaufey 1996, p. 131)⁵².

Le Gaufey lembra, ainda de acordo com o caso Emma, que a irrupção da puberdade não é um simples elemento endocrinológico para Freud, ou seja, com a irrupção de elementos incorpóreos, até então inéditos, significações novas se formam, e o comparecimento dessas significações novas em jogo é que constituirão o lugar da efetuação do recalque. O autor retoma também o caso do Homem-dos-Lobos, no qual Freud observa a possibilidade de compreensão *a posteriori* por parte do menino de impressões recolhidas quando tinha apenas um ano de idade. Neste caso, não é a puberdade, mas o Édipo que intervém para dar significação ao que até então ficava no estado de impressão.

Conforme Le Gaufey (op.cit.), o trabalho de Freud caminha, então, em direção ao não-fechado inaugural das marcas impressas, e o não-fechamento da representação do objeto se oferece como “a borda das Areias movediças freudianas”, o que faz com que haja a angústia do Real. O que ainda não é assimilado como traço mnésico abre-se num preocupante silêncio (a pulsão de morte “trabalha em silêncio”) e uma perda irreduzível vem furar a onipotência fálica do mundo da representação (Le Gaufey op.cit., p.140). Assim, a potência da simbolização que oferece, para Freud, a realidade psíquica, carrega em si mesma um ângulo morto que nada, nela mesma, lhe permite conhecer como tal. Para falar desta dimensão literal escritural das representações em Freud, ou seja, disto que é de uma incidência material, de um impacto, da ordem da letra, portanto, Le Gaufey (op.cit., p.143) cita como melhor exemplo a obra *A interpretação dos sonhos*, que devem ser lidos

⁵² O acontecimento não encontra como ser dito, não em função de significações incompatíveis com o eu e que seria, então, necessário recalcar, mas, ao contrário, do fato da ausência de tais significações, resultado da não-ligação das impressões sensíveis às representações de palavras (tradução nossa).

como enigmas. E diz ainda que a opacidade da materialidade significativa em Freud se manifesta numa ambigüidade permanente. Cito a passagem em que o autor explicita isso porque poderá iluminar o que vamos dizer adiante sobre o trabalho do ator no que este convoca das dimensões do Simbólico e do Real, e do sentido e do não-sentido, que comporta um tratamento da palavra como coisa. Vejamos o trecho:

[Em Freud], tantôt la représentation devra être considérée sous son angle référentiel (qu'il s'agisse de réminiscence ou de sens symbolique), tantôt elle devra être interprétée à partir du son, c'est-à-dire *elle devra seulement être lue*, hors tout renvoi référentiel.

Existe ainsi chez Freud une tension permanente entre celui qui lit, *à travers la trace*, l'histoire de son empreinte, et celui qui lie la trace à d'autres traces et ce faisant, la lit comme trace de rien (Le Gaufey op.cit., p. 144)⁵³.

Os termos que temos trazido até aqui, tais como impressão, traços isolados, ligados, novas significações, recalque, restos etc., são importantes porque estamos pensando no campo de pesquisa do ator com seu corpo, campo que compõe um acesso a traços impressos ainda não ligados, mas que, devido à repetição no que esta convoca da função da atenção, podem se ligar, associando a outros e trazendo novas significações e, conseqüentemente, um corpo novo. Neste sentido, traços que ainda não teriam sido recalcados, como vimos mais acima sobre a memória imemorial que é a memória do corpo, ou seja, daquilo que está além ou aquém do recalque. Além disso, esse mesmo trabalho de repetição vai também convocar – ou provocar – aquilo que está recalcado no sujeito e que pode servir à produção do *corpoiesis*. De qualquer maneira, queremos apontar este aspecto do trabalho do ator, cujo percurso passaria pelas marcas que foram impressas em seu corpo - memória imemorial - e por aquilo que foi inscrito - memória memorável - e que esse “material” fundamentalmente inconsciente funciona como recurso para o surgimento do novo.

Como dissemos, é importante o papel da repetição no trabalho do ator no que ela pode convocar da função da atenção. Ao contrário de fazer igual algo que já estaria pronto, pré-concebido, o que, na verdade, é impossível, entendemos a repetição como um estado de

⁵³ [Em Freud], ora a representação deverá ser considerada sob seu ângulo referencial (que se trate de reminiscência ou de sentido simbólico), ora ela deverá ser interpretada a partir do som, isto é, *deverá somente ser lida*, fora de toda remissão referencial. Assim, existe em Freud uma tensão permanente entre aquele que

disponibilidade radical, um estado de atenção, de percepção. O corpo do ator, em razão de ter que ser extra-cotidiano, poético, tem de trazer necessariamente uma diferença, o novo, e, para que o não-idêntico possa surgir, é preciso que os canais de percepção do corpo estejam abertos e atentos, ou seja, que as bordas possam ser recortadas, reconstituídas, e assim, que se reescreva o corpo. A repetição, naquilo que ela comporta de exaustão e de extrapolação de limites, permite que a insistência e a intensidade possibilitem a irrupção e “posterior” manutenção de algo que é da ordem do corpo, da letra, do novo.

O ator disponibilizaria atenção para aquilo que do corpo e da linguagem vai *além* de uma mera tentativa de transmissão de sentidos, o que significaria levar em conta a impossibilidade de ser veículo de tradução de algo que esteja fora dele, por exemplo, um corpo já devidamente pronto, desenhado, escrito ou um texto cuja significação também já estivesse pronta, lá, depositada, à espera da transmissão para o espectador. Isso só seria possível se o ator se limitasse a um trabalho restrito ao registro do Imaginário.

Porém, para ir além da simples transmissão de sentidos, ou da “comunicação” (referidos ao Imaginário), e “tocar” o espectador nesta outra dimensão que é a dimensão do poético, do despertar, ou da aparição, é preciso que o Real, o Simbólico e o Imaginário se entretaçem. Esmiuçando um pouco como seria realizado o trabalho *do* e *no* corpo nos registros Real e Simbólico, poderíamos dizer o seguinte: no que se refere ao que o *corpo* – ou a memória corporal - convoca do ator, acredito num trabalho que passe por uma escuta, por uma leitura e escrita do artista daquilo que é do registro das *percepções ou dos signos de percepção (o Real)* e que impulsiona, coloca esse corpo em movimento. No que diz respeito ao que a *linguagem* – ou Simbólico - convoca no corpo do ator, penso num trabalho que passe pelo tratamento da palavra como coisa, tal como no sonho e no jogo da criança que ainda está entrando na linguagem, isto é, pela escuta, leitura e escrita do significante naquilo que ele possui de materialidade, seus sons, escansões e cortes. Se o ator trabalha, atento, entretecendo os três registros (RSI), seu corpo se abre para que, por exemplo, o inesperado, o não-sentido (da ordem do Real); o equívoco, a ambigüidade (da ordem do Simbólico); e a consistência, o sentido (da ordem do Imaginário), produzam efeitos no corpo, reescrevendo-o como um corpo novo, poético, para a cena.

lê, *através do traço*, a história de sua marca, e aquele que liga o traço a outros traços e, fazendo isso, a lê como traço de nada, do vazio (tradução nossa).

A repetição atenta seria, pois, um canal para que as bordas do corpo pudessem reescrevê-lo, constituindo os meios pelos quais o ator poderia se deixar receber, para, em seguida, junto ao espectador, doar, oferecer, gastar. Este trabalho com as bordas, com os detritos, com os restos, convoca o novo. E quando o espetáculo termina, o que também “sobra” são restos, restos de seu corpo que já desapareceu, saiu da cena.

Associando a repetição à atenção, poderíamos nomeá-la como *repetenção*, incluindo aí o que há de tensão - e mesmo de tesão - no trabalho. É pertinente a fala que trazemos em seguida, de Jesser de Sousa, sobre esse estado de atenção para receber o Outro:

J - /.../ mesmo dentro do trabalho de clown, /.../ quando você não tem nenhuma referência, você tá no escuro, aí sim, eu acho que, a gente tenta abrir muito todos os canais de percepção pra poder receber, na verdade eu acredito que o ator /.../ é um receptor, mais do que um emissor, enquanto processo, ele é um receptor /.../, o ator tem que se deixar penetrar, então esse estado de abertura do inconsciente pra receber, sem procurar entender, sem procurar criticar, sem selecionar, num primeiro momento é fundamental pra o ator, /.../ com todos os sentidos muito abertos, o inconsciente assim de portas abertas pra que o que vier poder ser útil, entende? /.../ o corpo da gente é memória /.../ tá em cada célula da gente /.../ o nosso corpo é memória /.../ Dentro desse trabalho de treinamento, de levantamento de material pra uso em cena, o que conta mais é um estado, /.../ um estado de disponibilidade pra que você seja afetado, pelo outro, que é o teu companheiro de cena, que tá trabalhando, explorando junto com você, e também por si próprio /.../ como se ao trabalhar o corpo fisicamente, ao me colocar disponível e aberto como receptor, /.../ a minha sensação é como se eu alfinetasse determinados pontos em mim, e /.../ uma vez alfinetado, esse ponto reage de alguma maneira, /.../ o que a gente tá fazendo quando a gente tá em sala explorando é vasculhando a si próprio, /.../ não como indivíduo, mas como ser humano, entende? porque não interessa para o espectador a minha história de vida /.../ quando eu digo sobre a dramaturgia pessoal, é sempre buscando o que há de universal dentro de mim /.../, senão seria só um exercício de ego /.../ (Jesser de Sousa).

Cabe aqui observar um paradoxo, uma tensão que parece determinar o trabalho do ator, ou seja, ao mesmo tempo em que o artista tem de se “despersonalizar”, “prescindir” de sua subjetividade, esvaziando-se - de seu corpo imaginário, principalmente - para oferecer seu corpo novo, como escrita poética, ele não pode e não tem como prescindir da memória de seu corpo, de sua subjetividade.

Da repetição, naquilo que ligaria o trabalho e a escrita do sonho e do ator, tomamos, então, a questão do tratamento da palavra como coisa. No sonho, a palavra intervém apenas como um elemento entre os outros, sendo tratada à maneira de uma coisa, perdendo seu significado no código e se revestindo de um outro sentido, que é o sentido do desejo. Os

pensamentos são transformados em imagens – principalmente visuais – e as representações de palavras são reconduzidas às representações de coisas, o que constitui sua aptidão para a encenação, a figurabilidade. Quando Artaud (1993) deseja que seja dada às palavras a mesma importância que elas têm nos sonhos, tendo em vista sua materialização visual e plástica, sua espacialidade, creio que se trata da tentativa de reinscrever o corpo verbal, o corpo do significante ou o corpo do simbólico e, ao mesmo tempo, reinscrever aquilo que o verbal, o significante e o Simbólico comportam de inassimilável, de irrepresentável, de detritos, de restos. Derrida (1995, p.198) diz que um corpo verbal não se deixa traduzir ou transportar para uma outra língua, porém, quando ela - a tradução - reinstitui o corpo, tem-se poesia. Do mesmo modo, o corpo do ator, como corpo verbal, corpo hieróglifo, corpo escrita, deve estar presente no palco como poesia, daí o lermos como *corpoesis*.

O sonho escolhe palavras além de sua significação e que correspondam a signos de um gozo, de uma vertigem (Moraes 1999, pp. 118-9). É a possibilidade desse gozo subjetivado que nos faz pensar no corpo do ator no que este pode trazer de novo e que nos remete ao Imaginário, ao Real e ao Simbólico que, por sua vez, produziriam o que entendemos aqui como escrita *do, no e com* o corpo. O tratamento da palavra como coisa, pelo artista e pelo sonho, que vai tocar no que a palavra comporta de significante e de letra, seria a via para que o novo possa comparecer no corpo reescrito.

Conforme aponta Mannoni (1992), é possível reconhecer mecanismos lingüísticos que regem tanto a linguagem do sonho, quanto a linguagem do esquizofrênico, a linguagem do humor e a linguagem da poesia. Isto porque em todas elas, retira-se a importância do significado e privilegia-se o significante. O corpo do ator, elevado à dignidade de signo, conforme Artaud (1993), e referido ao significante e à letra, tal como o entendemos aqui, este corpo, porque signo, e porque significante e letra, este corpo escreve. E escreve poesia porque, no jogo da cena, recupera-se a “saudade”, se pudermos dizer assim, saudade do que a língua materna operava em nós em um certo período da infância, em que havia o puro jogo lingüístico, em que a forma importava mais que o sentido. Este, que era apenas uma promessa. Sobre a razão de o espectador interessar-se pelo corpo do ator em cena, que deve ser poesia, poderíamos dizer o mesmo que Mannoni (op.cit.) afirma sobre o interesse do leitor pela poesia. Segundo ele, o leitor muitas vezes se interessa por poemas que não compreende, mas nos quais pode reencontrar “continuamente essa promessa de sentido que,

não tendo jamais sido completamente cumprida, permite saborear o jogo dos significantes, jogo comparável ao da música, por certo, não por causa de sua sonoridade, mas por causa do que apresenta como combinações, encontros, repetições, estribilhos e oposições” (Mannoni op.cit., p.148)⁵⁴. Considerando esse jogo de combinações e arranjos que o artista organiza em seu corpo, como *corpoiesis*, podemos dizer que o espectador vai ao teatro para ver como o corpo de dado ator “arranjou” e arranjou-se naquele corpo da cena, como cena e para a cena. Arranjo que se repete a cada apresentação, sem jamais se repetir, no entanto.

Pela via da repetição, que passa pela insistência da letra que se desgarrar do significante e pela exaustão do corpo, o trabalho do ator possibilita que, de alguma maneira, fique suspensa a barra do recalque e que aquilo que está recalçado, isto é, o real da Coisa, seja reativado, real que pode advir pelo tratamento da palavra como coisa. Isso que pode ser reativado e que constitui o recalçado é a representância da representação da pulsão, os traços mnêmicos - sonoros, visuais e auditivos - que permanecem ativamente escritos no inconsciente em diferentes registros. Cabe aqui trazer, mais uma vez, Moraes (op.cit., pp.119/120), segundo a qual o gozo corresponde a uma investida relâmpago do recalçado (do seu escrito) rumo à consciência, pela via da fala. Sobre o aparecimento do novo que produz um saber sobre o gozo pela escrita, ela diz:

A letra está, por um lado, vinculada ao significante pela sua estrutura fonemática, o que faz com que a escrita seja a presença dessa estrutura; por outro, está distinta do significante, quando dele pode se desgarrar, cumprindo uma função diferente da função de representação (para além da dimensão simbólica), ou seja, a função de operadora da cifração, propiciando novos efeitos, que não concernem apenas a novos sentidos, através do som, mas a um saber sobre o gozo, pela escrita (Moraes 1999, p.127).

Antes de terminar este item, trago trechos de duas entrevistas que dizem respeito ao que trouxemos até agora. No primeiro, o ator Ivam Cabral relata o percurso de sua criação para o personagem *Kaspar Hauser*, em *Kaspar ou a triste história do pequeno rei do infinito arrancado de sua casca de noz*. A fala é interessante porque remete a um trabalho da letra, ou com a letra, e também ao que há de coisa na palavra. Vejamos:

⁵⁴ Bastante do que tem sido exposto aqui sobre a linguagem do palco referida ao sonho, e essa idéia do jogo de repetições e de oposições, faz-nos lembrar do diretor Robert Wilson, com sua escrita cênica de

I - /.../ eu acho que primeiro vem a questão da linguagem mesmo da personagem /.../, como que ele falaria certas coisas, como que ele reproduziria certos sons que ele ouvia /.../, daí eu comecei a trabalhar, durante algum tempo, sem a fala, mas com sons, e isso foi maravilhoso assim quando surgiu, eu comecei a perceber que a linguagem poderia ser outra coisa, não só uma palavra, não só um, então foi assim que eu fui tateando pra chegar onde a personagem chegou depois /.../, e intuitivamente, por exemplo, eu fui trocando o g por c, o v por f, nesse trabalho, e insistiu isso em mim, assim, mais alguns dias, eu continuei trocando, daí eu achei que eu não deveria desperdiçar isso, então eu fui no meu texto, e fui trocando tudo, vês [as letras “v”] por efes [as letras “f”], g por c, [pausa grande] e isso deu uma luz assim pra mim, foi maravilhoso quando isso surgiu, e eu me lembro que quando eu marquei todo o meu texto, trocando todos /.../ esses sons, ficou mais fácil de entender o texto, ficou mais fácil de entender a personagem, então veio pelo som mesmo, veio por alguma coisa que me inspirava nesse trajeto, que foi surgindo, sabe, ah, o r também /.../. Quando começavam a surgir, então, esses sons, essas coisas, esse r insistia, vinha, então eu tou lendo o meu texto, eu fui, eu fui marcando esses, então, todos os momentos em que tinha esse r, ele [o personagem] deveria ter uma sonoridade diferente da minha, foi mais ou menos assim. Mas foi uma coisa totalmente intuitiva, nesse primeiro momento, claro, agora você tem, eu já tô falando pra você, ah, o r, o r é por causa disso, porque lá no início /.../, mas nesse momento, onde essas coisas surgiam, não eram racionais, entende /.../, e hoje eu consigo mapear isso, explicar por que que isso aconteceu, mas porque eu vivi todo um processo (Ivam Cabral).

Observe-se que o trabalho com a letra começou de maneira “intuitiva”, isto é, “surgiu”. No entanto, no processo da repetição diária, *isso* “insistiu” no corpo do ator, como uma maneira singular de falar do personagem, que acabou por produzir uma diferença, uma “sonoridade” diferente do jeito próprio de falar do ator. A partir deste traço diferencial, ou seja, a maneira de falar, criada a partir de um trabalho com a letra, traço que é feito da repetição insistente no corpo do ator, foi possível escrever parte do corpo novo para a cena, que é um jeito particular que o personagem assumiu.

O segundo trecho de entrevista, de Luiz Päetow, sobre o trabalho que fez na peça *4:48 Psicose*, diz respeito ao papel da exaustão do corpo que a repetição no ensaio provoca. É interessante perceber a importância da exaustão para que haja certo “apagamento” do ator e a “aparição” do *corpoiesis* em cena. Para Luiz Päetow, o que importa é *a conquista da exaustão*. Repetir para aperfeiçoar é o lado racional, é importante, segundo ele, mas

o legal disso é quando a gente começa a se apagar mesmo /.../, a não enxergar mais /.../. Eu não enxergava a minha mão mais /.../, é uma coisa que eu tento até não explicar, eu tento não matar, tento deixar isso ainda no campo do indizível, do não

justaposições, superposições, o uso constante da repetição, a qualidade onírica e o uso de movimentos em câmara lenta (cf. Galizia, 1986).

verbal /.../, mas é energia pura, quando a gente se torna energia pura /.../. Eu faço questão de não controlar essa energia (Luiz Pãetow).

Quero concluir este capítulo retomando uma questão previamente abordada e que é pertinente neste momento. Trata-se de dois tipos de trabalho bastante comuns na criação de um espetáculo teatral: um desses tipos de trabalho parte de um texto já pronto, definido, assinado por um ou mais autores, às vezes pelos próprios atores. Poder-se-ia dizer que se trata de um trabalho que parte da linguagem, de uma escrita que vai se fazer, predominantemente, *no* corpo. O outro tipo de abordagem parte de estímulos físicos, do corpo, de um corpo que produziria uma escrita, uma escrita *do* corpo. Não podemos esquecer, evidentemente que, em qualquer trabalho que o ator se propuser a fazer, uma escrita *com* o corpo tem papel fundamental porque é da ordem do Imaginário, isto é, daquilo que o ator vai produzindo de acordo com o que imaginariza que deve fazer ou que está fazendo. O campo necessário do engodo, do sentido, da consistência, da “comunicação”.

O que dizer, no entanto, sobre diferenças entre essas duas abordagens (escrita *do* e *no* corpo), do lugar que estamos pensando, ou seja, desse lugar que não separa corpo e linguagem, desse lugar da psicanálise que concebe o sujeito como efeito da incidência do significante no corpo? Acredito que podemos apontar para o seguinte: em ambos os tipos de trabalho há uma escrita (há linguagem) sendo sempre construída, ainda que essa escrita seja composta unicamente de uma interjeição que seja, ou ainda que ela seja escrita só-depois, quando o próprio ator fala de seu trabalho, por exemplo, como nas entrevistas que vimos, ou ainda quando o espectador vai para casa com os restos da escrita que leu no corpo do ator, restos que, eventualmente, como detritos, vão fazer parte da sua [do espectador] própria reescrita. Enfim, poderíamos dar outros exemplos de escritas que vão sendo indefinidamente reescritas e lidas.

No caso da abordagem que parte de estímulos “puramente” corporais, o ator, atento, é movido unicamente por seu corpo, por algo que o põe - e o impõe - em movimento. Certo. Mas se o ator está atento, e como artista assim tem que sê-lo, esse movimento é imediatamente, ou melhor, ao mesmo tempo, associado, é pensamento, é linguagem, ainda que não sabe dizê-lo. Então *corpo é linguagem*. Do ponto de vista de uma abordagem que parte de um texto, está claro que, para haver o novo, não basta “transmitir”, “interpretar”

um texto. É preciso buscar o corpo da linguagem, o que ela tem de corporal. Isso parece possível se, como no sonho, se trata a palavra como coisa, se esvaziam-se os sentidos dados que ela possa ter para deixar comparecer um dado som, uma dada escansão, uma dada pausa, um recorte, enfim, uma diferença, um descontínuo na música da fala que puxa o corpo e que faz a palavra mover, dançar, assim como o corpo move. Palavra que se move no corpo do ator, dançando nele e fazendo-o dançar. Neste caso, então, *linguagem é corpo*. E se seguirmos esta linha de pensamento, e considerando o que temos articulado até agora, ou seja, a idéia do corpo do ator realizando uma escrita tal como se dá no sonho, podemos dizer que, no caso do corpo do ator, desse *corpoiesis*, *escrita é corpo* e *corpo é escrita*.

No próximo capítulo nos detemos sobre o conceito de (compulsão à) repetição em psicanálise, tendo em vista o que esse conceito pode iluminar sobre a repetição que acontece nos ensaios de teatro, e mesmo a repetição após a estréia do espetáculo. Convém ressaltar que a repetição nos interessa como diferença, por sua ligação com a produção do não-idêntico, do novo que escreverá o *corpoiesis*.

IV - *Corpoiesis*

/.../ quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a presentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuceadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção (Clarice Lispector).

Ao longo deste trabalho, temos feito uso de termos - e ainda vamos utilizar outros - que necessitam de maiores esclarecimentos, tais como repetição da diferença, ou repetição como diferença, domínio do corpo, e a questão da função da atenção na repetição, por exemplo. Trata-se de uma terminologia que escolhemos por nos parecer adequada e próxima daquilo que podemos apreender ou ler sobre como se daria o processo de criação do *corpoiesis*, isto é, deste corpo que se escreve como poesia para o palco, que produz uma escrita que não é sem conseqüências para o sujeito. Sujeito que, tal como vimos no capítulo I, entrega-se, absolutamente, a um exercício diário de repetição jamais idêntica de um aparente mesmo, em busca da invenção, do inesperado, a ser incorporado à cena. Sujeito que, conforme queria Artaud, não entra em cena sem antes adentrar em si mesmo, almejando um “refazer-se”, bem como “refazer” o outro, que é a platéia, e também o Outro, que é o campo simbólico que o constituiu como sujeito. Acreditamos que o uso desses termos neste trabalho é melhor esclarecido pelo que a psicanálise produz sobre eles, como se muito do que o sujeito ator passasse nesta experiência do “refazer-se” – para a qual nem todo artista tem interesse ou oportunidade de experimentar – pudesse ser ao menos parcialmente compreendido a partir deste campo teórico; daí o escolhermos. Portanto, como já advertimos na Introdução deste trabalho, queremos evitar a idéia de uma “aplicação” da psicanálise ou de uma analogia entre o que ocorre na clínica e o que ocorre no ensaio ou no palco. Caso isso “escorra” pelo texto, está além do que podemos controlar em nossa escrita.

Cabe pontuar mais uma vez que os trechos de entrevistas que aparecem neste capítulo, e em outros lugares, não pretendem ilustrar ou corroborar o ator paradigmático que expusemos no capítulo I, o que seria mesmo impossível, devido à diversidade de formações e experiências dos entrevistados; e também não se pretende que as entrevistas corroborem a teoria psicanalítica, tal como a abordamos. As entrevistas, como já dissemos de algum modo, são utilizadas no tecer do texto como outras vozes que auxiliam no deslizar dos assuntos tratados, compondo nossa interlocução com a psicanálise e com a idéia deste ator paradigmático, que passa por uma experiência mobilizadora de um “refazer-se” e que compõe o *corpoiesis* como uma escrita.

Convém esclarecermos, ainda, que bastante do que já mencionamos – e que ainda vamos abordar – sobre a repetição no ensaio diz respeito ao que, na literatura sobre teatro,

costuma ser chamado de “treinamento” (ver, por exemplo, Aslan (2005) ou Azevedo (2002)). No entanto, preferimos o termo “repetição”, pela singularidade que ele assume na leitura que fazemos do processo de criação do ator. Maiores justificativas para o uso do termo estão desenvolvidas ao longo de todo este trabalho, especialmente neste capítulo. Aproveitamos também para justificar a escolha do termo “escrita”, e não “partitura”, para referir o que o corpo do ator realiza no palco. A opção por “escrita” se dá devido ao campo teórico em que nos situamos, e devido à singularidade de como o termo é entendido e desenvolvido no corpo do trabalho, ao longo de todo o texto, e especialmente no capítulo III.

Feitos esses esclarecimentos, dedicamo-nos à questão de nosso entendimento da repetição no ensaio. É interessante lembrar que “ensaio” em francês é *répétition*, termo bastante apropriado para caracterizar o que significa realmente o processo diário, de muitas horas, e por vários meses, em que um grupo de artistas se reúne – quando não trabalham sozinhos – para se pôr a repetir um dado texto, uma proposta ou uma idéia de encenação, com o objetivo de “arrancar” dessa repetição a diferença, algo novo, um corpo novo, algo que possa despertar, não somente o artista, mas principalmente o público. No caso do ator, no que consistiria esse novo? Nada mais que num corpo diferente de seu corpo cotidiano, nos termos que escolhemos utilizar aqui, um *corpoiesis*, isto é, um corpo que será desconstruído e construído, escrito como poesia. Por quê como poesia? Porque esta, tal como o corpo do ator, é construída com o propósito de trazer o inédito, por meio da exploração máxima do que o Real, o Simbólico e o Imaginário podem convocar e que seja da ordem de um despertar, de surpreender.

É importante enfatizar, então, que tomamos a repetição aqui como *condição* para a cena, isto é, como a via principal por meio da qual um novo corpo possa ser decomposto, composto e escrito, não só no período dos ensaios, como também a cada apresentação, ou aparição, em cada dia de uma longa temporada, por exemplo. Como veremos, a repetição no ensaio não repete, porque nela há a procura da diferença e, por ter relação estreita com a ultrapassagem de limites, o que leva à idéia de um certo morrer, uma certa destituição narcísica, ela pode necessariamente trazer o vivo, o novo.

O psicanalista e homem de teatro Jean Gillibert (1996, p.740) propõe uma posição interessante sobre o que seria a repetição no teatro. Segundo ele, o ator é uma construção

/.../ “delirante”, que a ela deixa chegarem o texto, o desdobramento e a interpretação do texto” /.../. E a repetição para a cena não é uma repetição no sentido freudiano do termo. Não é, portanto, repisamento, nem refrão, nem compulsão, mas sim a necessidade contratual de uma construção: “*construção de um personagem*, nascido do que o ator é (sua história, seu temperamento, todas as suas contingências). *Construção da cena* (o que está em jogo). *Construção do público* (Gillibert op.cit., p.740 – grifos do autor)”. É neste sentido que tomamos a repetição no ensaio, como *condição* para a cena, ou seja, como o exercício que vai permitir que se construa um corpo outro para a cena, bem como o corpo da cena, pelo diretor. Não nos esquecendo, evidentemente, que, para haver essa construção do *corpoiesis*, o corpo do ator vai passar por uma certa desconstrução ou decomposição daquilo que teceu sua história, seu inconsciente e seu corpo imaginário.

Para Gillibert (op.cit.), é na construção do público que se revela a finalidade infinita da arte, oferecendo-lhe uma construção pormenorizada, concernente ao seu Imaginário e ao seu inconsciente. Isso diz respeito à possibilidade de sonhar com um fundo comum, e não com uma comunhão de significações preestabelecidas. À pergunta “quem sonha?”, o autor responde: “não o ator no palco, nem o espectador na platéia. Mas a cena do ator realiza-se no inconsciente do espectador /.../, como delírio de um sonho cênico” (Gillibert op.cit., pp. 740/1). Ainda segundo ele, o desafio do jogo cênico requer uma platéia, ainda que ausente, e “o trabalho das repetições é suscitar essa alteridade que se tornará a platéia, que encherá a platéia... ou não” (Gillibert op.cit., p.741).

Dissemos acima que se repete um dado texto ou uma dada idéia de encenação para se produzir um novo corpo. É oportuno esclarecer que é preciso entender esse texto ou essa idéia de encenação como um ponto de partida que é significante. O que quer dizer isso? Que se trata, sempre, de um ponto de partida referido à linguagem, ainda que a proposta seja simplesmente um espetáculo cujo ponto de partida é o movimento pelo movimento ou o “puro corporal”. Se há, em um primeiro ensaio que seja, um único movimento que seja, se ele é motivado para compor uma cena, esse movimento significará, e se significará, é linguagem, portanto, é significante, ou letra, nos termos que utilizamos aqui para caracterizar uma escrita.

Falamos aqui neste trabalho de memória do corpo, conforme Ferenczi (1932, 1990), que constitui, sem dúvida, matéria-prima para a composição do *corpoiesis*, mas ela não

produz efeito para a cena por si mesma, pois a memória corporal só seria puramente corporal se permanecesse no Real, no que este tem de inassimilável, de irrepresentável, de pura continuidade. Uma vez o corpo agindo de uma ou de outra maneira, havendo um único gesto que seja, produzindo dado movimento, ou mesmo se o corpo permanece sem movimento algum, mas se está se tratando de um ensaio para a produção de um espetáculo, esse corpo vai significar algo, vai estar motivado, ainda que o ator não saiba ainda o que quer significar. Seu corpo que se quer para a cena significa, e se significa, o que seria puramente corporal já deverá ter passado pelo significante, pelo Simbólico, já deverá ter se escandido, produzido descontinuidade. Portanto, se algo da memória “puramente” corporal motiva um dado desenho, ou uma dada escrita no corpo, nos termos que privilegiamos neste trabalho, se algo impulsiona o corpo do artista, e o artista (o ator ou o diretor) escuta ou lê esse impulso, e é surpreendido por um desenho de movimento que seja, esse algo já passou pelo Simbólico, está organizado como linguagem. E se o artista consegue ler e escrever esse desenho, estabelece-se uma escrita, ainda que o ator não saiba falar dela ou atribuir-lhe um sentido ou muito menos explicar a origem ou a motivação do movimento. Movimento que pode surgir, eventualmente, como formação do inconsciente, se se tratar de um ato falho, por exemplo, que irrompe no ensaio e que é aproveitado para o espetáculo.

O que se lê do corpo do ator, e aí não só pensamos no espectador lendo o artista no palco, mas o que o próprio ator lê do seu corpo (e o diretor), enfim, o que se lê desse corpo nos remete ao corpo como conjunto de zonas erógenas, tidas como letras (Leclair, 1986). A letra é o elemento que faz fronteira entre o Real e o Simbólico e que vai escrever o corpo do ator. No momento “inaugural” dos primeiros ensaios, as letras que compõem o corpo erógeno do ator “erram” pelo corpo, “desarranjadas”, surpreendendo esse mesmo corpo, corpo que vai se escrevendo, diante dos olhos do ator e do diretor, muitas vezes sem poder revelar seu segredo⁵⁵, sem revelar por que faz o que faz, por que cria o que cria. O “puro” corporal “age” na criação do corpo novo do ator no que do lado da letra vai se escrever. Mas esse corpo não se escreve somente com letra, é preciso um significante - que é do Simbólico - que faça suporte para que a letra possa se mostrar, ser lida. A repetição tem papel fundamental nessa escrita porque vai permitir que se possa trançar, enlaçar o que é do Real, do Simbólico e do Imaginário. Entrelaçamento que se faz num processo que é uma

verdadeira escrita coletiva, com a participação dos colegas de elenco, do diretor e do público, após o espetáculo ter entrado em cartaz. O ator paga, com seu corpo oferecido a ser decomposto, um alto preço, a meu ver, para compor e “presentar-se” como *corpoiesis* em cada cena, a cada dia, como uma aparição sempre inédita, mas sua criação inclui o outro de maneira determinante. A repetição no ensaio, então, alinhava e costura os elementos de RSI no exercício diário de atenção, de discussão, de dúvida, de decifração e de escrita feita pelos atores, pelo diretor e pelo público, quando o espetáculo entrar em cartaz⁵⁶.

Portanto, se há um dado texto a ser encenado ou uma proposta de encenação sem um texto previamente escrito, esse texto ou essa proposta têm suas fronteiras, suas bordas, têm uma dada ordem, uma organização (significante). Perguntamo-nos então: como o novo vai surgir dessa dada ordem que já tem certas fronteiras, que já está “pronto” e que aparentemente constitui um “mesmo”? Como a repetição de um “mesmo” que constitui esse texto ou essa proposta de encenação pode “arrancar” algo novo no corpo do artista e surpreendê-lo, bem como surpreender o diretor do espetáculo e o espectador? É o de que nos ocuparemos adiante.

Note-se que neste trabalho, então, falamos da construção ou escrita de um corpo novo para a cena, independentemente da idéia de que esse corpo vá ou não ser veículo de um texto já pronto, que pertence à literatura dramática, ou se esse corpo se coloca como veículo de si mesmo, se pudermos dizer assim, isto é, sem uma proposta textual prévia ou consciente. Nesse sentido, parte do temos dito aqui pode ser atribuído não somente ao corpo do ator, mas ao do dançarino também. De qualquer modo, como acabamos de afirmar, se há uma proposta mínima que seja, tal como um ator – ou mesmo um dançarino – que dissesse “vou fazer uma cena agora, e vou deixar que meu corpo compareça e seja motivado por si só, sem interferência da linguagem”, enfim, se há uma proposta como essa, um “dizer” como esse, já há algum tipo de motivação que passa pela linguagem, ainda que seja somente o desejo de dizer ou fazer um movimento corporal “por si só”. Tentaremos,

⁵⁵ Esta terminologia de “errar sem revelar seu segredo” está remetida à letra (ou carta, *lettre*, em francês), e é emprestada de Lacan (1966), no seminário sobre “A carta roubada”.

⁵⁶ Acredito que mesmo em um espetáculo solo, ou que não tenha um diretor único, algo de uma escrita com a participação do outro se faz, já que, em algum momento que seja, o ator vai precisar se ver, seja em vídeo ou por colegas, ou em um ensaio aberto antes da estréia, de modo que possa ter alguma noção do resultado de seu corpo para a cena e poder, assim, aperfeiçoá-lo. Além disso, logo na primeira noite de estréia, com a presença do público, o espetáculo, previamente escrito, passa a se escrever como novo, e assim a cada dia. E nessa escrita, o público tem participação importante.

pois, responder às questões que colocamos logo acima neste capítulo. Podemos adiantar, como exemplos, que a repetição está estreitamente vinculada com a produção do novo pela sua relação com a morte; e porque ela passa pela “procura do detalhe do detalhe do detalhe” (ver entrevista de Cacá Carvalho, anteriormente) que pode consistir na exploração do Simbólico no que ele permite de equívoco, de escansão, por exemplo, ou na exploração do Real no que ele pode convocar do inassimilável, e que está fora da linguagem ou da representação, enfim, veremos no decorrer do texto os efeitos da repetição na construção do corpo novo.

Antes de vermos a questão da repetição na psicanálise, cabe trazer um trecho do depoimento do ator Antônio Edson, do Grupo *Galpão*, em que ele utiliza uma bela metáfora para falar da repetição e que tem relação com o “arrancar” e “imprimir” o novo. Trata-se do verbo “cavacar” (ou cavar). É interessante notar também a relação que ele faz entre a repetição como responsável por fazer com que o que esteja “subjacente”, “aflore”, o que, por sua vez, nos remete ao recalcado que é suspenso. Observe-se uma influência de Stanislavski⁵⁷ em sua fala:

A - /.../ eu acho que eu me atendo, eu me apego, basicamente, e principalmente, eu me apego ao texto, sabe, eu me debruço sobre o texto e procuro ver o que o texto me sugere pra eu tentar propor alguma coisa /.../, ver /.../ se a maneira como eu entendi, se é a maneira que o diretor aprova, se é por aquele caminho mesmo, se é naquela, aquela intenção /.../ eu vou ao texto e vou, eu vou cavacando ali pra, e também, claro, a instrumentalização de corpo, que a gente tem, que você busca pra dar corpo àquele /.../ Emprestar o seu movimento, a sua /.../, deixar que o personagem te habite, esteja com você, é isso, emprestar corpo a ele /.../ então, é isso, eu acho, quanto mais você cava, quanto mais você mergulha ali naquele texto, quanto mais você lê, quanto mais você repete, de repente muita coisa que estava subjacente, aflora, né, uma coisa que, às vezes uma coisa que é básica e que você ainda não tinha apreendido, ou mesmo às vezes um colorido, uma nuance que você pode imprimir ali e que até então você estava deixando passar despercebido, /.../ acho isso, acho que essa essa, a repetição tem essa função também /.../ eu acho que /.../ tem que se dar o tempo dessa descoberta e, a partir de então, vai, depois que a coisa toma um certo corpo ela, ele já começa a andar sozinho mesmo, eu acho que é isso, essa repetição, ela tem esse, você vai se impregnando, você vai se impregnando do contexto, da atmosfera que a peça, na qual a peça está inserida, em tudo isso, com o texto, a atmosfera, o clima, /.../ essa energia que /.../ o espetáculo tem que ter (Antônio Edson).

⁵⁷ Resumidamente, pode-se dizer que um trabalho de criação predominantemente orientado pelo sistema de Stanislavski (1968) passa por uma identificação ao personagem, isto é, o ator deve viver interiormente o papel para dar à sua experiência uma “encarnação exterior”. Segundo ele, a aparelhagem exterior do ator, física, deve reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções, e a externalização de um papel é influenciada pelo subconsciente (Stanislavski op.cit., pp.44/5).

Daqui em diante nos aproximamos mais do conceito de repetição em psicanálise, mas convém ressaltar que não pretendemos estabelecer algo como uma analogia entre a *compulsão* à repetição, que faz parte da vida de qualquer sujeito falante, especialmente na relação transferencial com o analista, e a repetição que se dá no trabalho do ator. Não é disso que se trata aqui, evidentemente. A repetição, e não a compulsão à repetição, nos interessa pelo que dela a psicanálise diz e que pode iluminar o processo de criação do corpo para a cena, criação que passa pela repetição diária de um suposto mesmo que é sempre diferente. É nesta via que trabalhamos.

A repetição, tal como a pulsão, é um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise (Lacan, 1964). Vamos apresentá-lo em suas dimensões mais fundamentais e que podem lançar luz sobre o que queremos compreender e desenvolver aqui sobre a repetição como condição para a outra cena e para o corpo novo do ator. Começamos, então, com Freud, seguimos com Lacan, e entremeamos o texto com comentadores, articulações próprias e depoimentos de atores.

Conforme Sousa (1996), a maior parte da literatura atribui a 1914 a entrada do conceito na teoria psicanalítica com o texto *Recordar, repetir e elaborar* (Freud, 1914), mas a lógica da compulsão à repetição está presente em toda a obra de Freud, com diferentes maneiras de abordá-la, incluindo concepções sobre o tratamento e cura: desde a idéia de que pela descoberta do recalcado, a psicanálise faria cessar a repetição, até a conclusão de que a repetição é constitutiva do sujeito. A repetição, então, além de contingente em alguns sintomas, é fato de estrutura, e como tal, insuperável. Ela não se situa apenas no campo do patológico, portanto, fazendo parte da estrutura do sujeito em geral.

Em *Recordar, repetir e elaborar*, Freud (1914, p.164) apresenta as três fases por que passou a técnica psicanalítica, cujo objetivo era o mesmo: “Descritivamente falando, trata-se de preencher lacunas na memória; dinamicamente, é superar resistências devidas à repressão⁵⁸”. Sob a nova técnica, ocorrem casos em que “o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o

⁵⁸ Sugere-se que o termo “repressão” neste texto de Freud (1914) seja traduzido por “recalque”.

está repetindo. Enquanto se acha em tratamento, “não pode fugir a esta compulsão à repetição”; e, no final, compreende-se que esta é sua maneira de recordar. O paciente se submete a essa compulsão, que substitui o impulso de recordar, não só em relação ao médico, mas em cada diferente atividade e relacionamento que ocupam sua vida no momento. “Quanto maior a resistência, mais extensivamente a atuação (*acting out*) (repetição) substituirá o recordar” (Freud op.cit., p. 166). Se a transferência for hostil ou muito intensa, portanto precisando de repressão, o recordar abre caminho ao *acting out* e daí por diante as resistências determinam a seqüência do material que deve ser repetido.

Conforme Freud (op.cit., p.167), o paciente repete “tudo o que avançou a partir das fontes do reprimido para sua personalidade manifesta – suas inibições, suas atitudes mentais e seus traços patológicos de caráter /.../ também todos os seus sintomas”. Deve-se tratar a doença então não como um acontecimento do passado, mas como uma força atual. O tratamento prepara um novo caminho para uma reconciliação com o material reprimido que se está expressando nos sintomas do paciente, enquanto também há lugar para uma certa tolerância ao estado de enfermidade. Ao mesmo tempo, intensificam-se os conflitos. Há outros perigos no tratamento: “novos e mais profundos impulsos instintuais⁵⁹, que até então não se haviam feito sentir, podem vir a ser ‘repetidos’” (Freud op.cit., p.168). O médico comemora como um triunfo quando consegue fazer com que o paciente mantenha na esfera psíquica todos os impulsos que este gostaria de dirigir para a esfera motora, ou seja, que o paciente não descarregue em ação aquilo que ele pode utilizar por meio do trabalho de recordar.

De acordo com Freud (op.cit.), o instrumento principal para reprimir a compulsão do paciente à repetição e transformá-la num motivo para recordar consiste no manejo da transferência, definida como um *playground* no qual se espera que se apresente tudo que diz respeito a instintos patogênicos, e que se acha oculto na mente do paciente. É possível, em condições favoráveis, fornecer a todos os sintomas da moléstia um novo significado transferencial, substituindo a neurose do paciente por uma neurose transferencial, da qual pode ser curado pelo trabalho terapêutico. A transferência cria, então, uma região intermediária entre a doença e a vida real, por meio da qual a transição de uma para a outra é efetuada. Partindo das reações repetitivas exibidas na transferência, médico e paciente são

⁵⁹ Onde houver os termos “impulsos instintuais”, sugere-se a tradução “moções pulsionais”.

levados ao longo dos caminhos familiares até o despertar das lembranças, que aparecem sem muita dificuldade, após a resistência ter sido superada. Esta elaboração das resistências pode ser uma tarefa difícil para o analisante e uma prova de resistência para o analista, mas, a partir do momento em que se recorda, não mais se repete. A elaboração vai permitir na transferência superar a repetição, o recordar a substitui.

De acordo com Freud (op.cit.), pretende-se que a compulsão à repetição, que se realiza no *acting out*, dê lugar ao processo de recordar. Quando falamos do exercício de repetição nos ensaios e mesmo nas apresentações para o público, não se trata, evidentemente, de compulsão, e muito menos de um exercício que se restringiria a recordar determinados fatos ou conteúdos da memória, o que pode fazer parte do trabalho, no entanto. O que nos chama a atenção e que parece revelador sobre a repetição nos ensaios e em temporadas é que ela traz em si mesma a possibilidade, não apenas de recordar conteúdos de memória, mas de ativar traços significantes ou de ligar impressões que não foram ligadas, que ainda não se constituíram como traços. Que diferença temos aqui? Penso que seja considerar a memória não como da ordem da substância ou numa perspectiva mais do significado do que do significante, mais do sentido, do que da mensagem, mais do enunciado, do que da enunciação. Acreditamos que, numa perspectiva como esta, um trabalho que se restringe a recordar conteúdos de memória pode ser mais limitador como possibilidade de trazer o novo, a invenção.

De uma outra perspectiva, que não exclui necessariamente a anterior, e que é a que privilegamos neste trabalho, concernente a um ator tal como Artaud propunha (ver capítulo I), nós situamos a memória como fundamentalmente inconsciente e naquilo que ela comporta de escrita, de traços significantes e de impressões (a se tornarem traços), ou seja, naquilo que ela comporta de “pura” materialidade lingüística ou literal (referida à letra), que não é uma materialidade contedústica. Nesta via, podemos entender a repetição no ensaio como meio para ativar um trabalho inventivo que se faz justamente sobre essa materialidade que, antes de consistir em conteúdos dados, consiste em pura possibilidade de combinação e de seleção (que é o funcionamento da linguagem), isto é, possibilidade de jogo entre significantes e letras, entre formas, possibilidade para a invenção, para a criação do novo, do poético. O que acontece?

A repetição, porque convoca a função da atenção e a concentração sobre um aparente “mesmo”, que aparece como “mesmo” porque é efeito do registro do Imaginário, “mesmo” que consiste num dado texto teatral ou numa dada proposta de encenação, enfim, a repetição, pelo que convoca da atenção sobre esse “mesmo”, torna possível que os traços significantes que constituem a memória sejam ligados ou desligados, amarrados ou desamarrados das mais diversas maneiras, num verdadeiro processo de escrita, no qual vai haver rabiscos, cortes, borrões, sobreposições, dissonâncias etc., até que dada combinação e seleção seja escolhida, pelo ator e/ou pelo diretor, porque aquele arranjo ali que se forma, soa bem, cai bem, no corpo daquele em que os traços são compostos (o ator) e no corpo de quem assiste a cena (o diretor e o espectador)⁶⁰. A repetição da diferença de um aparente mesmo, porque insistente, concentrada e atenta, pode “puxar” para o Simbólico, ou “arrancar” do Real para o Simbólico, o que é da ordem do irrepresentável, do fora da linguagem, do fora do pensamento, isto é, o puro jogo. Jogo de combinações, de significantes, de letras, de imagens etc. que, escolhidas, compõem uma artificialidade que é o corpo para a cena, o corpo poesia. Artificialidade que, por conter um “resto” de Real, comporta também um além de qualquer artificialidade, o que nos permite considerar esse corpo “fabricado” como poesia, esse *corpoesis* como espectro, como aparição.

É importante observar, ao mesmo tempo, que a repetição no palco não se restringe exclusivamente à máxima atenção por parte do ator, conservando também, em alguns momentos, um certo lado desinvestido, ou “desligado”, se podemos dizer assim. Trata-se do que a atenção comporta também de “desatenção”, uma vez que se o sujeito dirige sua atenção para um determinado foco, outro foco torna-se desinvestido de atenção, ainda que por pouco tempo. Por que invocamos este aspecto da atenção? Porque o exercício da insistência da repetição, que leva à exaustão, leva o corpo do ator, por vezes, a ater-se a um dado foco, deixando o campo das inibições em aberto, o que conduz ao abaixamento da censura e das amarras do eu. Isso auxilia no processo inconsciente de (re)arranjo significativo que se realiza na criação do artista à sua revelia, durante momentos de desinvestimento da atenção sobre um dado elemento em função de outro. Uma escrita que considera também este aspecto desinvestido da atenção toma a repetição naquilo que ela pode convocar da outra cena que constitui o inconsciente e do que ela pode convocar da

⁶⁰ Frustração do ator: jamais poder ler o que compõe na outra cena, seu corpo.

materialidade lingüística no que esta comporta de som, de plasticidade, de imagem, ou seja, do nível da enunciação, e não do enunciado, enfim, uma escrita como essa pode trazer um corpo novo, um *corpoiesis*, que desperte e arrebate não apenas o corpo do ator no processo do seu trabalho, mas principalmente o espectador.

Cabe aqui outro trecho do depoimento da atriz Cybele Jácome - que fez *Medéia* - sobre um impasse que estava tendo com a produção de um som que ela tinha que fazer e que acabou “surgindo” num momento em que sua atenção estava desinvestida, em que ela estava sem a *tensão* que a palavra “*atensão*” pode comportar. É interessante observar também a necessidade de que um dado som caia bem no corpo do ator, fazendo-o sentir-se confortável ao produzi-lo. Vejamos a fala da atriz:

C - /.../ tem uma parte no monólogo da Medéia que é muito engraçado, que eu dizia assim: “não tenho coragem de olhar pra eles”, e entre parênteses: “gemido, longo” /.../ e continuava. Esse gemido longo era uma coisa que eu tinha um pavor, toda vez que eu estudava, que eu lia, /.../ como é que vai ser esse gemido longo? É a tal da exposição, né, porque um gemido é uma coisa complicada, é como você rir, é como você, em cena, quer dizer, você fica sempre naquela preocupação, como é que vai ser, porque é uma coisa construída, não é espontânea /.../ Como não ficar uma coisa ridícula, como você não se expor e tal, e aí eu vivia meio temerosa com isso e, mas são tantas coisas pra eu me preocupar que eu vou deixar isso pra me preocupar depois, mas de vez em quando, quando eu lia tava lá, “gemido longo”, meu Deus, como é que vai ser esse gemido longo, aí um dia, vamos trabalhar o bendito monólogo, que esse é o monólogo maior, aí o Toninho [Antônio Guedes, diretor do espetáculo]: “não, vamos trabalhar, vamos ver, faça aí como você tá, como você tem estudado, como você tem trabalhado e aí eu vou vendo e a gente vai trabalhando em cima”, isso a gente já vinha trabalhando há muito tempo, que foi o primeiro de todos que a gente sempre começou a trabalhar, aí trabalhava um pouco, abandonava, trabalhava um pouco, abandonava, aí eu falei assim, tá, eu vou falar o texto assim, mais ou menos, como eu tenho decorado, o que eu tô /.../ o que dá pra fazer /.../ e outras coisas, aí se não der, alguém sopra pra mim, tal /.../, e aí quando chegou nesse gemido longo, eu disse /.../: esse gemido longo eu vou fazer uma coisa aqui assim qualquer e tal, mas aí depois a gente pesquisa, tira uma hora só pra ver esse gemido. “Não, tudo bem, faz aí”. Aí, tá. Aí eu inventei esse gemido assim, uma brincadeira, eu abri a boca: ahahah [faz um pouco do gemido], fiz quase um [inc] assim, que era um exercício de técnica vocal, aí Antônio fez: “Cybele, faz isso maior” /.../. Aí eu fiz assim, é muito esquisito, é um barulho muito esquisito, muito estranho, ahahah [reproduz o gemido], uma coisa que vem assim /.../ aí ele disse: [o diretor]: “você faz isso longo, grande? Repete isso várias vezes?” [Ela]: Eu faço. [O diretor]: “como é pra você fazer isso?” [Ela]: É normal, até normal demais, é calmo, é tranqüilo, [o diretor]: “é bonito isso, isso é muito forte, é muito bom, faz o texto e faz”, [Ela]: aí eu fiz, quando eu vi o Antônio, foi um achado assim, uma coisa que, não veio assim, sem o menor esforço, sem precisar da gente pegar um tempo e estudar, e pensar, e tirar organicamente assim de mim, então, tem essas coisas, que você, de repente vem, acha, não sei, que você acha, eu acho que tem um momento que o trabalho, ele induz ao acaso surgir (Cybele Jácome).

Note-se, pelo depoimento, que a atriz investiu, durante um bom tempo, sua atenção e preocupação em relação a um som que tinha de produzir. Mas foi num momento em que sua atenção estava desinvestida desse som, ou desinvestida do que há de tensão na atenção, enfim, quando ela desviou sua atenção, colocando-se a fazer “uma coisa assim qualquer”, como “uma brincadeira”, ela “abriu a boca” (ou esta borda fez-se abrir no corpo da atriz?), e o som veio, o som produziu-se nela, como acaso. Mas como a própria atriz observa, “o *trabalho* induz ao acaso surgir”. Isto é, o acaso não vem do nada. A atenção pôde desinvestir-se porque houve atenção prévia, um trabalho anterior, uma implicação subjetiva. Em sua fala, há uma negação - não *veio assim, sem o menor esforço* - que é muito reveladora da importância do trabalho para fazer surgir o acaso, ou a invenção. Podemos pensar que esse trabalho é trabalho do inconsciente. E da repetição que o invoca. É importante notar, ainda, no depoimento, o papel determinante do diretor, que consegue capturar o inesperado e convocá-lo a assumir a cena.

Direcionando-nos agora a Lacan (1964), no Seminário 11, ele se pergunta: por que a repetição aparece no nível da neurose traumática? Como justificar a função de repetição traumática (nos sonhos) se nada a justifica do ponto de vista do princípio de prazer? Ele responde: “Dominar o acontecimento doloroso, lhes dirão – mas quem domina, onde está aqui o senhor, para dominar?” Não se sabe que instância é essa que domina. Freud indica que só se pode conceber o que se passa nesses casos “ao nível do funcionamento mais primitivo – aquele em que se trata de obter a ligação de energia /.../. Vemos aqui um ponto que o sujeito só pode aproximar dividindo-se a si mesmo, num certo número de instâncias” (Lacan 1964, p.53).

As articulações que se seguem no decorrer de seu texto (Lacan, op.cit.), em que trata do Real, parecem tender para a idéia de que o domínio de que se trata é do Real. Mas o que interessa para nosso trabalho é que, de qualquer modo, para que haja algum domínio que seja sobre o inassimilável, a repetição é necessária. Isso pode lançar luz sobre a compreensão do trabalho do ator, no que concerne ao desconhecido que se lhe impõe diante de seu corpo cotidiano que deve se reescrever em função de um corpo novo para a cena, o que o leva à necessidade de repetir, para que se possa dominar de algum modo o

desconhecido de seu corpo, que é matéria-prima para que algo novo compareça. Vejamos alguns pontos do andamento do texto de Lacan.

Segundo ele (Lacan op.cit., p.55), e falando, evidentemente, da clínica, a análise é orientada para o núcleo do real. E onde o encontramos? É de um encontro, essencial, um encontro marcado, que se trata, ao qual somos sempre chamados, com o real que escapole. Lacan aborda a função da repetição utilizando dois termos da *Física* de Aristóteles: *Tiquê* e *Autômaton*. *Tiquê* é o encontro do real e *autômaton*, a rede dos significantes. Lacan afirma (op.cit., p.56): “o real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *autômaton*, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida”. A função da *tiquê*, do real como encontro – o encontro como podendo faltar, como essencialmente encontro faltoso – se apresenta primeiro, na história da psicanálise, na forma do traumatismo. O real é apresentado na forma do que nele há de inassimilável – na forma do trauma, que é concebido como devendo ser tamponado pela homeostase subjetivante que orienta todo o funcionamento definido pelo princípio do prazer. Mas há o seguinte problema: no seio mesmo dos processos primários, vemos a insistência do trauma a se fazer lembrar a nós, reaparecendo muitas vezes com o rosto desvelado. Ele se pergunta: “Como pode o sonho, portador do desejo do sujeito, produzir o que faz ressurgir em repetição o trauma – senão seu rosto mesmo, pelo menos a tela que o indique ainda por trás?” E conclui: “o sistema de realidade, por mais que se desenvolva, deixa prisioneira das redes do princípio do prazer uma parte essencial do que é, no entanto, e muito bem, da ordem do real” (Lacan op.cit., p.57).

Lacan (op.cit., p. 58/9) retoma, então, o processo primário que, segundo ele, é preciso que o apreendamos em sua experiência de ruptura, entre percepção e consciência, nesse lugar intemporal, que constrange a colocar o que Freud chama uma outra localidade, um outro espaço, uma outra cena, o entre percepção e consciência. E se pode apreendê-lo a cada instante: “e quando me desperto, essas batidas – essa percepção – se delas tomo consciência, é na medida em que, em torno delas, reconstituo toda a minha representação”. E o que é que desperta? Ele pergunta. Seria, no sonho, uma outra realidade? O despertar, que nos restitui a uma realidade constituída e representada, tem duplo emprego: “o real, é para além do sonho que temos que procurá-lo – no que o sonho revestiu, envelopou, nos

escondeu, por trás da falta de representação, da qual lá só existe um lugar-tenente. Lá está o real que comanda, mais do que qualquer outra coisa, nossas atividades” (Lacan op.cit., p. 61).

O que Lacan (op.cit.) expõe sobre o Real, referido ao que é da ordem do inassimilável, e ligado à repetição que quer dominar esse Real, lança luz sobre o que pensamos em relação ao trabalho da repetição no ensaio, cujo objetivo consiste em “dominar” o corpo para a cena, extrapolando o registro do Imaginário. Dominar o corpo implica deixar a memória “imemorial” agir no corpo, como corpo, e poder simbolizar, mostrar como cena, algo cuja fonte consiste nesse agir do corpo, num inesperado, numa invenção, num inominável que age no corpo do ator, nos vários momentos em que este está presente, (re)experimentando uma cena repetidas vezes, sem jamais repeti-la. O ator precisa dominar o corpo, precisa ir além do corpo imaginário, e é para isso que ele tem que repetir. É a tentativa e o (único) meio para dominar seu corpo, o que significa trabalhar no entrelaçamento dos três registros Real, Simbólico e Imaginário. Isso quer dizer dominar o que está além do que o ator pode imaginarizar sobre seu corpo (Imaginário), ou do que o ator pode representar simbolicamente sobre seu corpo e, se dominar comporta um impossível, é preciso ao menos escutar, ler o que constitui a memória imemorial que constituiu, marcou seu corpo (Real), e que pode ser “forçado” a passar pelo Simbólico por meio da repetição insistente de cada ensaio.

Esse “material” que é da ordem do inassimilável, por causa da insistência da repetição no ensaio, acrescida ao universo simbólico e imaginário do novo espetáculo com o qual o corpo do ator tem de se haver, enfim, o confronto desses universos Real, Simbólico e Imaginário vai (re)escrever o corpo do ator, de modo que esse corpo possa ser verdadeiramente novo. Só que isso pode se dar a um custo alto, o que nos remete à etimologia da palavra *corpoiético* como *poiesis do corpo*, como uma *criação que tem um preço*, e daí poder haver dor, angústia, justamente porque o processo passa, contingencialmente, por um encontro com o Real, no que este tem de inassimilável, e com algo do qual o ator pode não dar conta. Nos relatos que coletamos, podemos ver alguns momentos em que os atores falam de dor, de sofrimento por que passam neste processo que envolve uma certa perda - ou morte - de um corpo (cotidiano, corpo falante) para o

nascimento de um outro (poético). Vejamos três deles⁶¹. Tânia Farias (conversando sobre o espetáculo *Kassandra*), por exemplo, fala que a dor está dentro do corpo:

T - /.../ tu sabe o que te causa sofrimento, e tá tudo dentro da gente, /.../ eu não preciso lembrar da morte da minha mãe para sentir vontade de chorar, isso seria um dispositivo cabeça, agora o meu corpo sabe tudo. Eu tenho, qualquer coisa que me faça sofrer, que me faça sofrer agora, como ver uma pessoa na rua morrendo, ou como saber que as pessoas estão morrendo de fome, e eu estou aqui conversando com você neste hotel, isso causa sofrimento, e isso tá no meu corpo, não tá só na minha cabeça, então eu não preciso lembrar de não sei o quê, eu preciso deixar o meu corpo fazer essas, fazer vir à tona esse meu inconsciente. E eu acho que tudo é físico, sabe, a emoção é física, o sofrimento é físico, o prazer é físico, não é /.../ que fica essa coisa da memória afetiva /.../ que eu preciso me lembrar, não sei o quê /.../ isso é tão racional. Então quer dizer que lá no meio daquela coisa enlouquecida, tu vai tá pensando na, não. Tá tudo em ti, tá tudo em ti, e tá tudo em ti independente se sua mãe morreu ou não, entende, essa dor extrema tá na gente, tá em algum lugar aqui, esse potencial, dessa potência de dor e de alegria /.../ Ainda que tu seja uma pessoa que pense, nunca tive grandes alegrias, mas tá aqui no teu corpo (Tânia Farias).

Rodrigo Matheus, do *Circo Mínimo*, por sua vez, comenta o acesso que o ator teria ao que é da ordem do traumático que está no corpo:

R - /.../ Até porque a investigação tem que ser tem que ser interna /.../, tem que mexer em coisas da gente /.../. Pra eu criar um personagem que tem uma tensão no ombro, eu tenho que trabalhar as minhas tensões, pra conseguir chegar no dele, pra daí conseguir fazer isso conscientemente [parece que ele ia começar a palavra com "in" - até meio que engasgando-se - o que daria "inconscientemente"], porque senão, se eu já tenho isso aqui [demonstra com um movimento de ombro], eu não consigo fazer nenhum outro personagem, isso aqui não será um personagem, serei eu mesmo /.../ não tem um trabalho, não tem uma criação, não tem uma, /.../ até uma maleabilidade /.../. Eu vou assim [demonstrando a referida tensão no ombro] tentar fazer tudo /.../ então, é sempre um processo de investigação interna e tem que ser verdadeira, não dá pra ser, não dá pra ficar na superfície, então /.../, aí que eu acho, tem pessoas que devem ter esse acesso à sua história, ao seu, enfim, ao seu subconsciente, ao seu interior /.../ aos seus medos, aos seus traumas, eles devem ter exercitado isso mais, no sentido de chegar, de vasculhar, de escarafunchar, e buscar coisas. Acho. Então talvez essas pessoas não tenham esse processo de sofrimento. Agora, eu, pra mim, pra mim é duro, é sempre duro, eu sempre que eu tô no meio dum processo, eu acho que eu não quero mais fazer teatro, eu não quero mais ser ator, eu não nasci pra isso, eu quero dirigir /.../ eu não vou dar conta, é melhor chamar outro (Rodrigo Matheus).

⁶¹ É conveniente estarmos cientes de que estes trechos de depoimentos não podem “ilustrar” ou dizer de um encontro com o Real porque a fala, o relato, já são da ordem do Imaginário e do Simbólico. Ainda assim, achamos que vale a pena transcrevê-los aqui devido ao que dissemos no início deste capítulo, ou seja, considerando-se que são importantes a interlocução e o entrecruzamento de vozes entre diversas práticas (dos diversos atores), a teoria psicanalítica e um dado entendimento de ator que compõe o *corpoiesis*.

Para Joelson Medeiros, o exercício do teatro passa pela morte:

J – /.../ Eu acho que, na vida, a gente nasce e morre todo dia, tudo é ciclo, e eu acho que o personagem, eu acho que o teatro, eu acho que a gente tá aqui, eu acho que é você trabalhar com isso, com a morte, com renascimento, com renovação, sabe, com novas formas de ver as coisas e acho que isso é um processo de morte vida, morte vida, eu acho que a gente mor [não termina a palavra “morre”], tem que morrer um pouco pra nascer, pra ver de uma outra forma, a gente tem que matar aquilo que a gente tava vendo, tem que trabalhar com isso o tempo inteiro, com a morte, então eu acho que trabalhar com teatro é um pouco o exercício da morte mesmo, é você se anular um pouco pro outro /.../, pra dar espaço pra que outro /.../, não é nada espiritual [ri], mas é uma coisa de você um pouco de deixar de lado o seu ego, as suas coisas e se emprestar um pouco pra ser, pra ser o veículo aí de um monte de coisas, de emoção, de tudo (Joelson Medeiros).

Interessa-nos, como temos dito, entender a repetição naquilo que ela traz, necessariamente, de novo, mas também de lúdico. No trecho abaixo, Lacan (1964) nos esclarece isso fazendo referência ao infantil e citando o exemplo da criança que exige ouvir uma dada história infinitas vezes contada exatamente com as mesmas palavras:

A repetição demanda o novo. Ela se volta para o lúdico que faz, desse novo, sua dimensão /.../. Tudo que, na repetição, varia, modula, é apenas alienação de seu sentido. O adulto, se não a criança mais desenvolvida, exige, em suas atividades, no jogo, a novidade. Mas este deslizamento vela aquilo que é o verdadeiro sentido do lúdico, isto é, *a diversidade mais radical que constitui a repetição em si mesma.* Vejam-na na criança, em seu primeiro movimento, no momento em que se forma como ser humano, manifestar-se como exigência de que a estória contada seja sempre a mesma, que sua realização narrada seja ritualizada, isto é, *textualmente a mesma.* Esta exigência de uma *consistência distinta dos detalhes* de sua narrativa significa que a realização do significante não poderá jamais ser bastante cuidadosa em sua memorização para chegar a designar a primazia da significância como tal. É então evasão, aparentemente, o fato de desenvolvê-la variando as significações. Esta variação faz esquecer a visada da significância ao transformar seu ato em brinquedo e lhe propiciando felizes descargas em relação ao princípio do prazer (Lacan 1964, p.62 – grifos nossos).

Este exemplo da história contada à criança indefinidamente obedecendo a uma ritualização que exige a escuta do mesmo texto nos aponta para o infantil estrutural que constitui o adulto e que, no ator, é exercido ativamente na medida em que pode lhe dar prazer repetir e escutar um “mesmo” texto ilimitadas vezes.

É curioso notar as primeiras observações de Freud (1920) sobre a repetição feita pela criança, no exemplo do *fort-da*⁶², e a relação que ele faz disso fazendo uso de termos do teatro, tais como *encenando*, *primeiro ato*, *segundo ato* e mesmo *final feliz*. Impressiona a ênfase que dá à necessidade daquela criança de encenar o jogo para dar conta de uma experiência aflitiva. Vale a pena reproduzir este trecho da narração feita por Freud:

Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu *primeiro ato*, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao *segundo ato*. A interpretação do jogo tornou-se então óbvia. Ele se relacionava à grande realização cultural da criança, a renúncia instintual (isto é, a renúncia à satisfação instintual) que efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar. Compensava-se por isso, por assim dizer, encenando ele próprio o desaparecimento e a volta dos objetos que se encontravam a seu alcance /.../. Como, então, a repetição dessa experiência aflitiva, enquanto jogo, harmonizava-se com o princípio do prazer? Talvez se possa responder que a partida dela tinha de ser *encenada* como preliminar necessária a seu alegre retorno, e que neste último residia o verdadeiro propósito do jogo. Mas contra isso deve-se levar em conta o fato observado de o *primeiro ato*, o da partida, ser *encenado* como um jogo em si mesmo, e com muito mais freqüência do que o episódio na íntegra, com seu *final feliz* (Freud 1920, p.26 - grifos nossos).

É interessante notar que o termo “encenar”, em vários momentos do trecho acima, poderia ser substituído por “simbolizar” ou “adquirir domínio sobre”, ou seja, para que se tenha domínio sobre uma situação aflitiva, é necessário que se repita. Conforme já apontamos, o ator repete para também adquirir domínio sobre a situação angustiante diante do desconhecido, do estranho que constitui um corpo novo que tem de ser criado em e a partir de seu corpo.

Conforme Lacan (1964,1966), a repetição não constitui o retorno de uma necessidade, sendo antes a necessidade de repetição, por isso ela pede o novo e repetir não é encontrar a mesma coisa. Neste momento, nos deteremos sobre esta dimensão do novo à qual a repetição está necessariamente vinculada.

Sousa (1996) nos mostra o paradoxo que caracteriza a repetição como não sendo de todo uma repetição. Ela não é reprodução do mesmo porque envolve sempre o fracasso da tentativa de fazer surgir *das Ding* (a Coisa), como dizia Freud, ou o traço unário, como o

⁶² Trata-se do jogo de dois sons - *fort* (fora) e *da* (aqui) -, produzidos pelo neto de Freud, ao brincar com um carretel de madeira. O jogo, que acontecia quando sua mãe se ausentava, consistia na possibilidade de simbolizar uma separação dolorosa.

chama Lacan. A repetição, no sentido estrito de fazer surgir o mesmo, está condenada ao fracasso e disso a psicanálise se encarrega e quer saber suas razões. No conceito de compulsão à repetição há, então, esse aspecto de insistência que é de reencontrar o objeto perdido. Busca perseverante, pois não cessamos de engendrar objetos substitutos e é por isso que a função da repetição estrutura o mundo dos objetos. Nessa busca e encontro dos objetos substitutos, estamos no movimento entre *das Ding* e *die Sache*, desenvolvido por Freud. É em torno de *das Ding* que se orienta todo o percurso do sujeito, ela deve ser identificada com a tendência a reencontrar que funda a orientação do sujeito rumo ao objeto. A diferença entre os dois termos permite esclarecer um dos motores da repetição: o objeto de desejo, *das Ding*, não é conforme ao que finalmente encontramos, isto é, *die Sache*.

É interessante que o exercício do ator passe por isso que é da ordem do domínio, mas do domínio vacilante, como diz Sousa (op.cit.), isto é, de uma tentativa de domínio que pressupõe também um fracasso. No caso do sujeito do cotidiano - do sujeito falante - busca-se a Coisa, o objeto perdido, o traço unário. O ator, em sua investigação no processo dos ensaios, busca um traço - ou mais de um - que possa identificar, marcar o corpo novo para a cena. Para atingirem o que buscam, ambos os sujeitos – o sujeito falante e o ator em sua pesquisa corporal - passam pela repetição, num movimento entre domínio e impotência. No caso do ator, um único gesto, o desenho de um dedo, ou um ombro tenso, utilizando o exemplo do ator Rodrigo Matheus, podem marcar ou definir um traço que, por sua vez, constitui-se como letra que irá compor a escrita *do*, *no* e *com* o corpo. A repetição, como recurso para o ator, exerce papel importante para a realização dessa escrita, por constituir um meio de colocar alguma ordem no caos pulsional que impulsiona o artista. *O corpoiesis* será no palco o resto do que a repetição permitir organizar e escrever no enodamento entre os registros Real, Simbólico e Imaginário.

Freud (1929/1930), em *O mal-estar na cultura*, afirma que o conceito de repetição permite dar uma certa ordem, impor certos limites, conferir enfim um “sentido” a um conjunto de elementos. Nas palavras dele:

A ordem é uma espécie de compulsão a ser repetida, compulsão que, ao estabelecer um regulamento de uma vez por todas, decide quando, onde e como uma coisa será efetuada, e isso de tal maneira que, em todas as circunstâncias semelhantes, a hesitação

e a indecisão nos são poupadas. Os benefícios da ordem são incontestáveis (Freud 1929/1930, p. 100).

Conforme observa Sousa (1996), sobre o trabalho de Lacan, a noção de ordem indica idéia de série (como encontramos na matemática), abrindo dois caminhos de reflexão: de um lado, a importância desse lugar como primeiro elemento da série, o ato inaugural, o Um entendido como contável, não como unificante, enfim, o traço unário. Para Lacan (1961/2), a repetição tem por fim fazer ressurgir esse unário primitivo. Esse unário primitivo é esse Um inaugural que permite que uma ordem seja possível, que haja a possibilidade de uma contagem. É essa marca que está na origem da função de repetição (Sousa op.cit., p.449).

Acreditamos que o trabalho do ator com a repetição vai permitir “encontrar” um Um inaugural que institua uma ordem, ou melhor, fazendo com que uma ordem seja possível e que um novo seja possível e acionado como novo a cada apresentação (sobre o “acionar” o novo, nos dedicaremos adiante). O paradoxo desse Um, segundo Sousa (op.cit., p.449), é que “quanto mais ele reúne e mais a diversidade das aparências se apaga, mais ele sustenta e encarna a diferença como tal”. Ele (Sousa op.cit.) se pergunta, então, como resolver a tensão permanente entre o mesmo e o diferente, esse paradoxo que está no cerne do conceito de repetição? E traz Lacan, que propõe a distinção entre Unidade unificante (*Einheit*) e Unidade distintiva (*Einzigkeit*). Este é um lado da reflexão aberta sobre a questão da ordem indicando idéia de série.

De outro lado (continuando com Sousa, op.cit.), temos a função da própria série que institui uma ordem que se incorpora em cada elemento. Assim, não se pode dizer que os elementos de uma série do tipo 1 1 1 1 1 são absolutamente idênticos, pois cada um tem seu lugar único e preciso na cadeia. Mesmo ao repetir o mesmo, o mesmo, ao ser repetido, se inscreve como distinto. Eis por que Lacan assinala que a essência do significante é a diferença. A compulsão à repetição se estrutura em torno de uma perda, na medida em que o que se repete não coincide com o que isso repete. Quando Lacan introduz o traço unário, tenta mostrar que esse traço que estamos sempre evocando se repete por não ser jamais o mesmo. A repetição nada tem a ver com reprodução (Sousa, op.cit.).

É interessante pensar essa relação que a repetição tem, em cada um de nós, sujeitos falantes, com a possibilidade de que haja uma ordem. No caso do teatro, isso nos remete à

ilusão - necessária - de exatidão, de perfeição, como se a vida no palco fosse aparentemente mais segura, exata e perfeita que a vida fora dele, porque ali o texto aparece pronto, os significantes que constituem o texto dramático já estão organizados e se mostram em cena de uma dada maneira e isso conforta, assegura o sujeito. No palco, o dizer tem uma dimensão de materialidade e de verdade dificilmente atingida em qualquer outra instância. O paradoxo consiste, no entanto, no fato de que esta cadeia já pronta de significantes, este “porto seguro” infinitas vezes repetido, é o que justamente vai possibilitar sua própria ruptura no instante – porque é sempre “por um triz” – em que se abrem as cortinas e se entra em cena a serviço de uma rede de significantes, momento em que o sujeito se deixa perder-se, se deixa “morrer”, para deixar comparecer o corpo novo que constitui a outra cena psíquica do ator. Esse sujeito da cena que, perdido, resto, “morto”, repete (e nisso se surpreende), vivendo à deriva da letra, do Real que toca. O ator “morre” muitas vezes, a cada ensaio e a cada aparição, ou melhor, ele trabalha o tempo todo com a morte, naquilo que ela convoca de destruição, de aniquilamento, seja da imagem de si mesmo, do “significado” de um texto, enfim, de repetição para o surgimento do novo. A cada aparição, o ator tem que morrer em função do corpo morto vivo que oferece à platéia.

Cabe aqui um relato sobre este ato misterioso e insondável que é a entrada em cena, este ato que separa⁶³ o *corpo do ator* - do sujeito falante ator -, do corpo que este mesmo ator escreveu e escreve para a cena, ou seja, o corpo *aparição*, o *corpoiesis*. Este misterioso instante que muda tudo. Jamais esquecerei uma entrada que fazia em um espetáculo misterioso, com texto de João Guimarães Rosa⁶⁴, e no qual entrava em cena um bom tempo depois que o espetáculo já tinha começado. Havia uma expectativa grande em relação ao personagem que eu fazia, porque os outros personagens falavam bastante dele, antes que aparecesse. Naquele dia, não sei o que aconteceu, mas entrei e me era impossível saber o que dizer, ou melhor, sabia, mas aquele instante de passagem para a cena apagou esse saber, aquele Real que é de um instante, mas que realiza uma passagem para outra coisa, para um buraco, talvez, mas aquele instante me paralizou e eu virei um nada. Eu não era nada, senão o próprio nada, ou o próprio medo, ou a própria morte. Parece-me que aquilo se constituiu como uma espécie de encontro contingencial com o Real. Com a Coisa. Esta

⁶³ Veras (2006) menciona esta separação, lembrando a cortina que se fixa como pano de boca, à espera do começo de uma peça.

⁶⁴ Trata-se de *Cara de bronze*.

sensação de encontro contingencial com a morte ou com o Real, para mim, me parece constitutivo do trabalho no palco. Relato um pouco isso também na epígrafe que abre esta pesquisa, quando falo do medo de que a próxima palavra ou movimento não venha, não compareça. Medo do próximo segundo. Isso tem a ver com o que Gillibert (1996) afirma sobre o ator não saber o que vai dizer; no entanto, sabendo-o de cor, o que é o mesmo que saber de coração. “Processo paradoxal: para ignorar o que vai ser dito, é preciso que os atores saibam “de cor”, com uma memória infalível. A memória imemorial do inconsciente” (Gillibert op.cit., p. 736).

Mencionamos logo acima o que chamamos de “acionar” o novo a cada repetição. Este termo - acionar - nos parece importante porque aparece em alguns depoimentos que coletamos com atores, e porque nos remete à noção de “facilitação” que, por sua vez, está ligada à repetição em psicanálise. Nas falas dos atores, o “acionar” geralmente é associado ao momento de entrada em cena, justamente quando o ator “se apaga” para deixar comparecer o corpo novo, que deve ser apresentado, sempre, como se fosse pela primeira vez. Encaminharemos, então, nosso raciocínio, tentando mostrar a relação desses termos com a produção do corpo novo, a cada apresentação.

Para Lacan (1959/60), a originalidade do *Projeto* (Freud, 1895) está na “facilitação” (*Bahnung*), que estaria na origem da elaboração da compulsão à repetição e obedecendo à lógica do princípio do prazer, que concerne à economia de energia psíquica. Com a facilitação, tende-se a percorrer um caminho que já se percorreu e os novos caminhos impõem uma resistência. A facilitação seria uma diminuição permanente dessa resistência, uma espécie de memória que nos poupa do encontro permanente com o novo, o que faz com que o sujeito se apegue a certos traços. Facilitação poderia ser o que chamamos de hábito, segundo Sousa (1996). E bastaria articular essa lógica da facilitação com outros elementos, substituindo este termo por cadeia significante, para lançar luz sobre a relação do sujeito com a linguagem e o apego do sujeito a certos significantes (Sousa 1996). A compulsão à repetição é, portanto, a insistência da cadeia significante (Lacan, op.cit.).

Antes de estabelecermos relação entre a facilitação, a repetição e o novo, vejamos o seguinte trecho de depoimento da atriz Ana Lúcia Torre, sobre o espetáculo *Norma*, em que contracena com Eduardo Moscovis. É interessante atentarmos para o termo “zerar”, por ela utilizado, e que, no contexto, nos remete a algo como o ator deixando-se invadir por

uma potência que é da ordem do Real no instante em que se tem de entrar em cena e perder-se, “morrer” para que o *corpoiesis* assuma o comando:

A - /.../ Essencialmente, eu me coloco numa posição assim: vai começar o espetáculo, vamos zerar, como se nada, nunca, tivesse acontecido, eu vou entrar em cena e vou atender um telefone e eu não sei o que vai acontecer mais, isso entre aspas, evidentemente. Claro que eu sei tudo, mas eu tento, na medida do possível, dizer assim: entro em cena sem saber o que vai acontecer, ou seja /.../, de repente toca, alguém bate à porta, e eu me surpreendo com esse bater /.../, eu abro a porta e vejo uma pessoa que eu nunca vi, eu me surpreendo com essa pessoa que eu nunca vi. Então, não é a mecânica que se faz, porque a mecânica a gente faz a qualquer hora, aqui no hotel, ali no bar ou qualquer coisa, mas criar esse ambiente, em que a surpresa vai ser pra mim, e que essa surpresa seja para o espectador. Se eu não tiver a surpresa, o espectador não terá. Essa coisa de, que é o que eu chamo de viver, e não representar. O que que eu quero dizer com isso, exatamente? Toda noite, dar essa zerada, e viver o que vai acontecer naquele momento. Tanto que, se eu tiver algum problema e, digamos assim, tecnicamente, esquecer uma fala, ou errar, digamos assim, uma marca, o Eduardo [Moscovis, que contracena com ela em Norma], que eu sei que está me ouvindo da mesma forma que eu estou ouvindo, ele vai reagir, imediatamente àquilo, com uma nova proposta. E o que é representar? Representar é você fingir o que está acontecendo, e eu acho que isto é o que nós não pretendemos fazer. A gente não finge que o Renato [personagem da peça] está chegando, a gente não finge que a Norma [idem] é uma pessoa solidária. A /.../ Norma é uma pessoa sim solidária, o Renato está chegando. Entendeu? Essa é a diferença. Então, quando a coisa bate, eu não acho que seja apenas repetição. Porque senão poderia de vez em quando bater aqui, bater ali, não. É porque naquele momento, a minha emoção está de um jeito, naquele dia, eu atriz, estou com uma emoção, ou o Eduardo está com outra emoção, ou a platéia reaje de uma forma tal, ou alguma circunstância em cena é diferente, pra que aconteça um momento especial (Ana Lúcia Torre).

Em se tratando das apresentações realizadas quando o espetáculo já passou por uma estréia, queremos observar que aquilo que vai ser “acionado”, ou seja, colocado em ação, em movimento pelo corpo do ator no instante de cada apresentação, e que pode ser chamado de uma memória, é - ou deve ser - sempre algo novo, inédito, embora infinitamente repetido. Essa memória não é reprodução, e sim repetição no que ela traz de novo⁶⁵. Convém notar, contudo, que a memória a que o ator recorre (memória memorável) comporta o registro do inconsciente, e que, por ser inconsciente, está sujeito aos efeitos da linguagem que o constituem, daí os eventuais erros, brancos ou tropeços de fala etc., que podem acontecer em qualquer acontecimento teatral. A facilitação, então, neste caso em que o espetáculo está em temporada, manifesta-se como algum tipo de recurso que,

acredito, seja singular para cada ator, mas um recurso que vai passar necessariamente por algo que é da ordem de um instante em que o corpo do sujeito ator tem que “apagar-se”, perder-se, “morrer” ou, no termo muito apropriado de Ana Lúcia Torre, “zerar-se” para que o *corpoiesis*, escrito, artificialmente construído, possa entrar em cena e, não repetir, mas viver o já vivido sempre como se fosse pela primeira vez. O que o ator e o espectador presenciam/vivem em cada espetáculo não é somente uma escrita, mas um escrever-se que se desenrola ali mesmo, naquele desencadeamento, naquele acontecimento singular, no jogo inapreensível que caracteriza o efêmero, que é a essência do teatro, um nascer que morre que nasce que morre ...

De outro lado, no que diz respeito à repetição antes do espetáculo estrear, isto é, durante o processo dos ensaios, a facilitação teria o papel de identificar, registrar, escrever e escolher os meios, os caminhos, as trilhas (para estar de acordo com a tradução de Lacan (1959/60) de *Bahnung* para trilhamento) para o deslizamento da cadeia significante no novo corpo que se põe a organizar-se, a escrever-se. A facilitação então faz parte do trabalho da repetição nos ensaios, neste sentido da experimentação e do exercício do deslizamento da cadeia significante no corpo do ator, de modo que a rede significante que constitui a proposta nova de encenação, no confronto com a rede significante que compõe o corpo do sujeito ator, encontre trilhas as mais apropriadas, de modo a escolher combinações e seleções que ressoem bem no corpo do ator que será o suporte e a própria escrita do espetáculo. Pode-se, ainda, por meio da facilitação que comporta a repetição, descobrir por que significantes o personagem teria apego, por exemplo. Vimos mais acima, com o exemplo da atriz Cybele Jácome, como é fundamental que um gemido, que seja, caia bem no corpo do ator para que ele possa agi-lo com a máxima verdade em cena.

Voltando à questão da repetição não ser a repetição do mesmo, é interessante tomá-la também em sua relação com o recalçamento. Em *Novos comentários sobre as psiconeuroses de defesa*, Freud (1896) usa pela primeira vez a expressão “retorno do recalçado”: a falha da defesa poderia ser considerada como aquilo que abre o campo da repetição sob a forma de um retorno das lembranças recalçadas, o que mostra o fracasso do recalçamento em sua missão de manter isolados da consciência os pensamentos indesejáveis, fracasso constitutivo do recalçamento. O recalçamento e o retorno do

⁶⁵ Como já dissemos, não é com qualquer ator, nem em qualquer espetáculo, que a repetição do que se

recalcado são quase a mesma coisa, nesse sentido. Conforme aponta Sousa (op.cit.), aqui Freud é claro sobre a impossibilidade de uma repetição do mesmo nesse movimento do retorno do recalcado, em razão da estrutura do aparelho psíquico. Nos termos da época, há sempre necessariamente uma diferença entre a impressão mnêmica “original” e a lembrança que vem depois, referente a essa primeira imagem. Essa lembrança não pode ser a repetição fiel da impressão recebida outrora. As lembranças revificadas jamais entram na consciência, contudo, sem serem modificadas. A repetição, como de diferenças, também pode ser pensada como consequência do processo do recalco. Elas se devem ao caráter inabordável do recalcado, em outras palavras, o movimento de repetição procura sempre os traços desse caminho impossível. Há, então, relação estreita entre o recalcado e a repetição, isto é, a repetição constitui-se via de acesso ao recalcado, ou é o próprio recalcado. Mas a repetição retorna como diferença.

No caso do teatro, se a repetição é condição para a cena, ela permite que se tenha acesso ao material recalcado que constitui matéria-prima para o ator. Daí afirmarmos que a repetição no trabalho do ator implica na suspensão do recalco: porque a repetição, devido ao que ela convoca de frequência, de atenção - muitas vezes flutuante -, de intensidade, que leva à exaustão, enfim, pode afrouxar a rede de inibições que constituem a língua e o sujeito, possibilitando que algum elemento significativo novo compareça, ou se produza, por meio de alguma ligação que se faz, uma combinação, uma seleção, possibilitando que uma escrita se realize.

Logo adiante retomaremos a questão da repetição e de sua relação com o recalcado. Neste momento, vamos tratar um pouco da questão do significante, de seus efeitos no corpo, de jogo da língua, do efeito poético e da criação do novo. A escrita que o ator realiza no corpo começa a partir de um primeiro encontro com um texto, isto é, com uma determinada rede organizada de significantes. É importante notar que é somente dessa rede que o intérprete dispõe para produzir e mostrar seu trabalho de criação e é a partir dela que se deixará afetar seu corpo em favor do corpo novo. Na medida em que começa a preparar o texto, repetindo-o indefinidamente, deixando-se mobilizar - menos ou mais - por essa cadeia outra de significantes, é que o artista cria, e/ou entra em crise e, por isso, por causa desse “s” que cai da crise, ele cria. Acreditamos que esse trabalho com a materialidade

plástica e sonora dos significantes que constituem - ou que vão constituir - o corpo novo, termina por colocar o ator insistentemente sob o efeito da letra e mesmo do Real, uma vez dada a repetição. Porque a repetição permite que o ator se ocupe mais, e se implique mais, na pesquisa das possibilidades – e impossibilidades – da fisicalidade do significante, de sua materialidade, podendo convocar dessa fisicalidade, desse Real, a dimensão do “jamais” ou, nos termos de Didier-Weill (1999), a dimensão do inaudito, do invisível e do imaterial.

No que diz respeito ao que estamos chamando de realização da escrita *no* corpo, vale a pena retomar um pouco do estudo de Freud (1905) sobre os chistes, para comentarmos a questão da relação do sujeito com o significante e dos efeitos deste no corpo do ator. Convocamos os chistes ao pensar o trabalho do ator tomando-o como submetido ao trabalho da língua, entendendo-se a primazia do significante na produção dos efeitos de significação e como aquilo que se inscreve no corpo. Nesta perspectiva é importante a idéia de repetição, de materialidade sonora e plástica do significante, bem como a de jogo da e na língua. Freud (op.cit.), ao investigar os estágios preliminares dos chistes, diz que “antes que tal coisa seja um chiste existe apenas aquilo que podemos descrever como ‘jogo’ ou como ‘gracejo’ ” (Freud op.cit., p.124), jogo que aparece nas crianças que estão aprendendo a utilizar as palavras, tratando-as como coisas e reunindo-as sem preocupação com que façam algum sentido. Ao fazer isso, elas

deparam com efeitos gratificantes que procedem de uma repetição do que é similar, de uma redescoberta do que é familiar⁶⁶, da similaridade do som etc. e que podem ser explicados como insuspeitadas economias na despesa psíquica. Não é de se admirar que esses efeitos gratificantes encorajem a criança a prosseguir no jogo e a continuá-lo sem atentar para os sentidos das palavras ou para a coerência das sentenças (Freud 1905, p.125).

⁶⁶ Sobre o “familiar”, é importante o texto “O Estranho”, de Freud (1919), em que ele trata justamente do efeito de estranheza causado por algo que parece conhecido e familiar e que remete ao infantil. Um dos aspectos envolvidos nesses efeitos é a questão da repetição, como se vê neste trecho: “é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos. Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima ‘compulsão’ à repetição’ é percebido como estranho” (Freud op.cit., p. 256).

Essa referência de Freud (1905) remete ao infantil estrutural que constitui o trabalho do ator, na medida em que este se põe a experimentar o que os significantes podem desenhar e marcar no corpo, como uma fisicalidade que se escreve. As escansões que o ator faz na musicalidade de um dado texto, por exemplo, constituem uma fisicalidade que vai se escrevendo. A voz, que é corpo, se escreve. O corpo se escreve. Faço referência aqui à atriz e pesquisadora Sara Lopes (1999), que aborda a questão da voz em sua materialidade corpórea. Para isso, utiliza a terminologia “voz poética”, assim definida por ela:

Por *voz /.../*, tomamos seu uso imediato, aquele que pede por uma expressão que somente se concretiza na co-presença intérprete/espectador: a voz que só se realiza no encontro entre aquilo que o intérprete exterioriza com o interior do ouvinte. O corpo do intérprete está impresso nessa expressão, assim como o corpo do ouvinte, chamado a estar e a reagir ao estímulo. Por *poética*, como adjetivo, tomamos a condição que uma voz tem de ir além da função utilitária da linguagem, da transmissão de idéias ligadas ao significado das palavras, criando o gesto vocal, gerando impressões, dizendo de si mesma e se comentando, enquanto comenta e diz (Lopes 1999, p.51 – grifos da autora).

É interessante que a autora faz uso de termos que remetem à escrita, como “impresso” e “impressões”. Os trechos que apresentamos a seguir, até o final deste capítulo, dizem respeito ao que temos observado sobre como o ator, no palco, realiza uma escrita. Em seu desenrolar, retomaremos a questão da letra, os chistes e a produção do poético, fazendo relação disso com a repetição. Uma vez que o conceito de letra é fundamental para um entendimento de escrita, vejamos como Freire (1999) comenta a evolução que esse conceito sofre na obra de Lacan:

/.../ a partir dos anos 60, letra parece fixar (termo freudiano é *fixierung*) uma diferença irreduzível por natureza entre o sistema do representar e o objeto, ou entre o corpo (como unidade) e um diferencial sensível que venha de zonas erógenas deste corpo (o que Freud nomeava zonas erógenas). Não é por acaso que o termo letra tem como referência ao mesmo tempo o campo da linguagem (letra como elemento de um alfabeto, marca diferencial) e a fixação e portanto um valor singular em uma afirmação subjetiva de prazer. Na realidade, este prazer postulado em sua singularidade seria melhor designado de gozo, já que ele se define por sua não-mensurabilidade e irreduzibilidade a uma escala de valor (Freire 1999, p.576).

Ela continua:

/.../ distintamente da ordem da linguagem apenas pelo significante, a letra “extraí” da definição de significante em seu aspecto literal, uma definição de materialidade quase próxima de um em si substancial ou, nos termos do próprio Lacan, de uma identidade “a si mesmo”. Em termos freudianos, essa identidade a si mesmo se expressa no traço como o que fixa um excedente próprio ao circuito pulsional, ou o que Lacan designa um gozo (Freire op.cit., p.578).

O paradoxo aparente é que algo definido como uma substância (a letra) é, em Lacan, destituído de qualidade e irreduzível a qualquer definição essencialista. Assim, “na realidade, a partir desta articulação entre letra, significante e gozo, podemos, provisoriamente, dizer que a letra inclui em sua definição o significante e gozo” (Freire op.cit., p.578). Por fim, a autora conclui que letra e significante não se opõem, pois “a letra se define como uma inscrição de “prazer” que se fixa a partir de um valor diferencial introduzido pela própria noção de articulação significante e da significação fálica que aí se produz” (Freire op.cit., p.581).

Essa materialidade que constitui a letra nos remete ao corpo do ator como uma escrita. Por que? Porque se trata de letras que são fixadas no corpo por meio da repetição, por meio da fixação que produz no corpo quase uma identidade a si, dando a ilusão de uma exatidão perfeita.

Embora a noção de letra apresente dimensões diferentes na obra de Lacan, podemos dizer, como já vimos, que ela é o elemento que faz borda entre o Real e o Simbólico. Conforme Pommier (1993), a letra em psicanálise não é verbal, sendo muito mais da ordem do visual do que do sonoro. E para haver escrita e leitura, é necessário que haja o recalque. Sem ele, aquele que lê permanecerá ligado à forma e não chegará a destacar um valor literal que só existe no apagamento. Pensando no corpo da cena, podemos dizer que, para que um novo corpo se escreva para o palco, é necessário que haja um certo esvaziamento da imagem corporal que o ator tem de si mesmo, ou que essa imagem seja recalcada, apagada, de maneira que novas letras se engendrem e produzam um corpo minimamente diferente, poético.

A letra é da ordem do artifício, sua consistência é do vazio, ela se lê, independentemente de uma função representativa, ela é pura superfície, e seu conteúdo é enigma. Se levarmos isso em consideração, e assumindo que o ator realiza uma escrita no palco, o termo “representar” para designar o que ele faz é inadequado. Porque, mais do que

representar, o corpo do ator apresenta-se ou “aparece”, desaparecendo no mesmo instante em que aparece.

O corpo constitui um conjunto de zonas erógenas, tidas como letras. E o que é uma zona erógena? Leclaire (1986) esclarece bem isso com o seguinte exemplo:

Imaginemos /.../ a doçura do dedo de uma mãe a brincar “inocentemente”, como nos instantes do amor, com aquela covinha original do lado do pescoço e o rosto do bebê a se iluminar com um sorriso. Podemos dizer que o dedo, com sua carícia amorosa, vem imprimir nessa cova uma marca, abrir uma cratera de gozo, inscrever uma letra que parece fixar a intangível instantaneidade da iluminação. No oco da covinha abre-se uma zona erógena, fixa-se um intervalo que nada poderá apagar, mas sobre o qual se realizará de maneira eletiva o jogo do prazer, sempre que um objeto qualquer venha reavivar nesse lugar o brilho do sorriso que a letra fixou /.../. O que torna possível a inscrição erógena é o fato de o próprio dedo acariciador ser para a mãe uma zona erógena: em seu essencial valor libidinal esse dedo pode ser chamado de “porta-letra” ou inscriptor, na medida em que - zona erógena da mãe - uma letra fixa em sua polpa o intervalo de uma diferença peculiar (Leclaire 1986, p.60).

O corpo, então, sendo um conjunto de zonas erógenas, ou um conjunto de letras, constitui-se suporte para uma escrita. E a letra é também uma materialidade abstrata que pode se repetir (Leclaire op.cit., p.80). Para este autor, o essencial da ordem inconsciente é a ordem da letra, e o trabalho analítico levanta a barreira do recalque, abrindo acesso ao inconsciente, quando a atenção é dirigida para a estrutura literal da representação, que é o campo da letra, estrutura desprovida de significação mas carregada, em sua permanência, de imperativos libidinosos (Leclaire op.cit., pp.124-126).

Estas idéias de Leclaire nos remetem à escrita poética no que ela comporta de artificialidade, no sentido de ser sempre uma construção. Porque referida à letra, é literal, e se é da ordem da letra, está barrada sua função representativa. Conforme Lacan (1961/2), o surgimento da escrita e do sujeito veio com o esvaziamento de sentido da letra. Acreditamos que seja por isso que, no palco, pode-se “dizer” algo com uma parte do corpo, por exemplo, e “contradizer” esse mesmo dito com outro gesto. Estamos falando aqui da possibilidade do equívoco que é possível porque se trata de escrita, de artifício. A escrita, para Lacan (1971/2), é o retorno do recalcado. Na leitura de Machado (2000, p.169), “a letra (elemento mínimo da escrita e também do significante) é o que, do significante, pode se mostrar”.

Antes de dedicarmos mais atenção sobre a dimensão do poético, mais adiante, que compõe o neologismo *corpóietico*, é conveniente justificar mais uma vez o uso de termos que são próprios da psicanálise e que são convocados neste trabalho. É evidente que a dimensão da letra e do recalque na clínica psicanalítica não se “aplica” aqui, mas o que a teoria diz sobre eles nos auxilia na compreensão que fazemos do corpo para a cena. É interessante retomar, por exemplo, a questão da atenção, que já abordamos um pouco, referida à letra: na medida em que o ator repete um aparente “mesmo” (um texto ou uma cena), sua atenção flutua entre os elementos - literais - ora mais, ora menos investidos, que constituem seu corpo a ser composto. Parece-nos que os elementos menos investidos de atenção no processo exaustivo da repetição podem, eventualmente, convocar a dimensão da letra que, de surpresa, irrompe, possibilitando que algum elemento outrora desinvestido de atenção, faça letra, faça diferença, e aí algo se escreve, produz-se o novo, o que nos remete ao discurso criptografado que caracteriza o inconsciente. O exercício da repetição pode fazer cair a consistência imaginária da significação, permitindo o puro jogo do significante. Daí podermos dizer também que repetir nos ensaios algo que não se compreende, a princípio, tal como a criança faz ao entrar na língua, não deixa de produzir efeitos, porque as combinações e seleções de letras as mais diversas, no exercício da repetição - ou “repetição” -, podem sempre “deixar passar” algo que é da ordem da descoberta, da invenção, do novo.

Segundo Pommier (1995), é a letra que permite que o poético seja possível. Dirigimos nossa atenção agora para essa questão do poético. Para Lacan (1955/6),

há poesia toda vez que um escrito nos introduz num mundo diferente do nosso, e, ao nos dar a presença de um ser, de uma certa relação fundamental, faz com que ela se torne também nossa /.../. A poesia é a criação de um sujeito assumindo uma nova relação simbólica com o mundo (Lacan 1988, p.94).

É possível pensar uma dimensão dos chistes que também comparece no trabalho do ator e que é efeito do jogo poético que constitui os textos teatrais, ou seja, a produção de mensagem, definida como aquilo que se diferencia no código, a criação de sentido novo, conforme Lacan (1957). Para o entendimento do que seja mensagem, convém reproduzir o trecho seguinte do Seminário 5, em que ele define o chiste (ou tirada espirituosa) de acordo com três elementos:

A definição que lhes proponho para a tirada espirituosa baseia-se primeiramente nisto, em que a mensagem se produz num certo nível da produção significativa, que ela se diferencia e se distingue do código, e que assume, por esta distinção e essa diferença, um valor de mensagem. A mensagem reside em sua diferença para com o código. Como é sancionada essa diferença? Esse é o segundo plano de que se trata. Essa diferença é sancionada como tirada espirituosa pelo Outro. Isso é indispensável e está em Freud. Há duas coisas no livro de Freud sobre a tirada espirituosa – a promoção da técnica significativa e a referência expressa ao Outro como terceiro /.../. Terceiro elemento da definição: a tirada espirituosa tem relação com alguma coisa que se situa profundamente no nível do sentido. Não digo que seja uma verdade /.../. Digo que é a verdade (Lacan 1957, p.28).

Aquilo que se produz no chiste, este sentido novo que tem relação com a verdade e que indica presença de sujeito, rompendo numa descontinuidade em relação ao código e surpreendendo o Outro, também acontece no jogo poético. O poético, que se produz a partir do trabalho com o significativo, pode trazer algo da outra cena que constitui o inconsciente. É interessante notar que não são apenas os efeitos de um texto poético no corpo que nos fazem utilizar o termo *corpoiesis* para marcar que o ator escreve poesia no seu corpo.

Queremos dizer que, se consideramos que o aparelho psíquico constitui uma memória, e que esta memória consiste numa escrita, o corpo do ator é efeito dessa memória que é feita de linguagem, e é efeito também, é claro, da memória do corpo que é da ordem do irrepresentável. De qualquer modo, o corpo é constituído de significantes, de letras, daí podendo ser suporte de uma escrita. Sendo assim, o corpo do ator, na repetição, passa a ser suporte de uma escrita poética, porque se não for poética, não traz nada de novo, e se é suporte para a poesia na repetição, nos ensaios, o corpo é a própria poesia em cada aparição em cena. Para que o poético possa ser escrito, é preciso, evidentemente, que a repetição possa afrouxar a rede de inibições que constitui a língua e, conseqüentemente, o sujeito, trazendo o novo. É neste sentido que o papel da exaustão, como efeito da repetição insistente, desempenha seu papel fundamental: exaurir o corpo, extrapolar seus limites, suas bordas, para que algo novo, da ordem da letra, compareça, se fixe, se escreva e se escreva e se escreva, a cada ensaio e a cada espetáculo, sempre como se fosse pela primeira vez. O ator cria, *do, no e com* seu corpo, um Real que contingencialmente se escreve. Real que é perdido, mas que se escreve contingencialmente, justamente porque faz alguma ligação com o Simbólico e com o Imaginário.

Como dissemos, o novo que caracteriza o chiste e o poético pode ser convocado pela repetição porque esta tem relação com o material recalcado inconsciente que pode constituir matéria-prima importante para o corpo do ator. No exercício do ator, que é da ordem do gozo subjetivado, a repetição, como recurso, permite que algo que é do objeto perdido, da Coisa ou do inassimilável que constitui o registro do Real, produza efeitos no corpo do artista, ainda que este não saiba o quê ou como acontecem esses efeitos.

Por que a repetição pode desempenhar este papel? Porque é por meio dela que se pode fixar o inapreensível, que não deixa de ter relação com o significante. Como vemos em Leclair (1986, p.106), a letra só é repetível por ser traço, rastro, fixando o inapreensível. E porque a repetição tem relação com a exaustão, com o esgotamento⁶⁷, com o além dos limites, corporais, inclusive, ela possibilita a suspensão do material recalcado, da memória inconsciente, trazendo a outra cena, uma nova combinação, uma nova seleção de significante, de letra, que vão passar a compor, conseqüentemente, a escrita poética que é o corpo do ator. A repetição permite que se suspenda o nível do sentido, ou do significado, para que se trabalhe no nível da mensagem (Lacan, 1957) ou do significante, que é definido, essencialmente, como pura diferença.

Enquanto na poesia e no chiste o recalcado pode irromper por meio de uma letra que comparece produzindo a mensagem, por exemplo, no trabalho do ator isso se dá pela repetição dos vários textos com os quais convive e nos quais vez por outra um dado gesto, movimento ou escansão se produz como inesperado. Seja como for, trata-se de algo delimitável no corpo e que pode ser chamado de letra. O afrouxamento da tensão intelectual, que a repetição possibilita, faz com que o ator fique mais exposto a um esquecimento, um ato falho, um corte na fala, uma escansão, uma escuta, um riso, enfim, alguma surpresa causada por uma letra que se presentifica, por um som que se faz estranho ao ouvido, por um novo gesto ou entonação. Este convívio radical com a letra por meio do trabalho direto e diário do texto no corpo do ator, que é afetado pela organização de sua cadeia, acaba permitindo a emergência daquilo que está recalcado no sujeito e que pode convocá-lo a lidar com isso, a ler isso que se lhe apresenta (ainda que sem compreender) e, eventualmente, fazer uso do elemento novo para compor e mostrar o *corpoiesis* para a cena.

⁶⁷ Esgotamento referido aqui à morte que traz novas formas.

Compor o corpo como poesia implica em uma sintaxe que será tecida pela “linha” da repetição, que “trança” e “destrança” RSI a cada ensaio. Nesse entrelaçamento que a repetição no ensaio realiza, opera-se com a legibilidade e com a ilegibilidade, o significante se combina em dada seleção, e a letra, que não ignora o pior - ou a Coisa -, trança e trespassa esse pior, bordando-o, provocando efeitos *unheimlich* ou arrebatando-nos (Fingermann, 2005).

É oportuno neste momento trazer um exemplo do que chamamos aqui de letra que vai compor, por meio da ligação com outras letras, uma escrita no corpo do ator. Trata-se de um trecho do depoimento do ator Rodrigo Matheus, ao falar do espetáculo *João e o pé de feijão*, no qual ele conta como pode surgir uma letra, no caso, um único gesto, uma única postura que determina o “resto” da personagem:

R - /.../ Às vezes a criação de uma personagem vem de uma postura, ou vem de um único gesto /.../, tem um gesto, a gente brinca um pouco, não é o melhor exemplo, mas a história da mãe [seu personagem na peça. Aqui Rodrigo lembra e faz os gestos em que a mãe fala do leite], que faz /.../ “eu preciso de leite /.../ pra fazer queijo, manteiga /.../ na na na na na na na /.../”, esse gestinho da mãe é meio a chave dela, entendeu /.../ [faz os gestos e falas e ritmo de novo] e daí vem o resto do personagem, não é um bom exemplo, acho, mas, o melhor é a coisa da vaca [personagem de Ricardo Rodrigues, seu colega de elenco], por exemplo, dobra o joelho e amolece, aqui, e você tem a vaca, acabou, entendeu, aí vem a mão, aí vem o jeito, vem a voz, vem a boca, vem tudo (Rodrigo Matheus).

É interessante notar que uma única letra (seja um gesto, uma postura) que “comparece”, que faz ligação com outras letras, define uma escrita, por meio de um arranjo ou rearranjo que se estabelece, de surpresa, muitas vezes, como uma criação do inconsciente mesmo. É quase como num efeito de dominó, ou seja, uma letra (um dominó) define o destino de todos os outros, num instante, mas numa cadeia, como um acontecimento singular. Vale a pena observar no trecho seguinte, de Ricardo Rodrigues (que foi entrevistado junto com Rodrigo Matheus), sobre o que acontece numa peça quando um ator é substituído. Quando o ator substituto, com sua história, seu corpo, começa a fazer o “mesmo” personagem que aquele ator que substitui estava fazendo, ocorre, necessariamente, um rearranjo na estrutura do espetáculo, exatamente à maneira de funcionamento da linguagem, ou seja, substituição e deslocamento, ou combinação e seleção, compondo uma escrita. Vejamos a fala do ator:

R - /.../ a partir de uma partitura corporal de cada indivíduo, de cada ator, a gente criou a partitura do espetáculo /.../ cada um tem uma qualidade, tem um repertório, que foi extremamente útil, inserido no espetáculo. Se um dia nós formos substituídos /.../, o espetáculo tá aberto à partitura dessa pessoa, é claro que aí ela já tem uma base, ela já vai ver um espetáculo pronto, mas vai entrar com um elemento dela, não vai ser igual /.../, a gente viu isso no espetáculo anterior, teve uma substituição, e o espetáculo se manteve, mas contava muito com a história de cada um até /.../, então a pessoa que entrou, entrou com a história dela e aí criou /.../ uma outra relação com os três atores que já estavam, mas ainda era o mesmo espetáculo, então, é isso, a partitura dele entrou na partitura do espetáculo e não modificou. [Ao mesmo tempo Rodrigo Matheus diz]: Modificou um pouco de certa forma. [Ricardo concorda]: Modificou um pouco mas manteve o mesmo, manteve a proposta de comunicar, a mesma coisa (Ricardo Rodrigues).

Espera-se do ator que ele tenha receptividade para colocar-se na mesma posição de outrem, disposição para assumir qualquer atitude em relação a uma outra vida mental, para um saber inconsciente, para a alteridade. É preciso uma propensão para se deixar ser afetado, trabalhado pelo Outro. É evidente, contudo, que nem todo ator vai ter esta inclinação ou querer acreditar neste saber inconsciente. Sem querer ser paradoxal, no entanto, é preciso dizer que tal disposição para ser trabalhado pelo Outro, que inclui um certo relaxamento intelectual, não exclui, de maneira alguma, uma tensão radical no tratamento do texto⁶⁸, em seu exame minucioso, sua investigação quase obsessiva e sua inscrição no corpo.

Ao trabalhar com um texto outro que constituirá um corpo novo, no nível da enunciação, o ator está mais exposto à sua própria divisão. Ele precisa trabalhar nesse nível porque aquilo que o personagem diz (o enunciado) não diz aquilo que ele quer (a enunciação). Daí a necessidade de investigar o que o enunciado esconde ou exclui, considerando o inconsciente, o que desliza nas palavras, aquém, apesar e além delas. O que fica recalcado quando se entra na língua é o jogo com o puro significante, em que não há relação com um sentido pré-determinado, mas apenas o jogo com a pura diferença, e é por meio da retomada desse jogo que o novo se realiza na dimensão da enunciação, operando efeitos no corpo do ator que se apresenta ao público. Se o artista ficasse meramente no nível do enunciado, repetindo como um papagaio, não tocaria o público. É por isso que

⁶⁸ Porque vamos trazer as dimensões do enunciado e da enunciação logo adiante, é preciso entender “texto” aqui, e nos próximos dois parágrafos, como um texto já escrito, e não como um texto que ainda está se construindo no decorrer dos ensaios ou um texto sem palavras.

repete. E goza. E morre. Para que o vivo, o novo compareça. E repete para ser surpreendido pela língua, seja com uma letra, seja com uma nova entonação ou com algum efeito no corpo.

Em seguida, antes das considerações finais, dirigimos nossa atenção mais especificamente sobre a questão do poético, na tentativa de acrescentar novas observações e arrematar o que temos comentado no decorrer deste trabalho. É interessante observar que o termo que designa “poesia”, em grego, diz respeito à ação de fazer: confecção, produção e, num sentido mais limitado, à poesia. Isso remete o poético ao que é da ordem do artifício, da invenção.

A poesia não desempenha um mero papel de comunicação, uma vez que a finalidade do texto poético consiste em si mesmo, na mensagem por ela própria, nos termos de Jakobson (1999, p. 128), é disso que se trata quando ele fala da função poética. Para esse lingüista, toda mensagem voltada para si própria traz a ambigüidade como característica intrínseca, e a mensagem de duplo sentido torna também seu destinatário cindido, bem como seu remetente e mesmo a referência torna-se cindida (Jakobson op.cit., p. 150).

Sobre a questão da poesia estar além da mera comunicação, vale trazer Valéry (1957) que, ao contrapor a comparação da prosa com o caminhar e da poesia com a dança, afirma: “o caminhar, como a prosa, visa a um objeto preciso. Ele é um ato dirigido para algo que queremos atingir /.../. A dança é totalmente diferente /.../. Ela não se dirige a parte alguma” (Valéry 1957, p. 1330). A poesia, encerrando-se em si mesma, pode fazer pensar em uma suposta “inutilidade”, uma inexistência de efeitos “práticos”, se comparada a textos informativos, por exemplo. Para Perrone-Moisés (2000), porém, é justamente por sua “inutilidade” que a poesia põe em questão a utilidade dos outros textos e da própria linguagem, pois ela - a poesia - “vem lembrar, imperiosamente, que tudo é linguagem, e que esta engana. Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário (Perrone-Moisés 2000, p. 32).

Para Didier-Weill (1999, p. 11), ao falar do músico e do poeta, o novo é produzido porque a poesia extrai o significante do código léxico para alçá-lo ao ponto de onde o não-sentido, próprio da música, dá a ouvir o que tem de inaudito. Assim, “o músico ou o poeta é aquele que pode fazer ouvir uma nota com o poder de fazer soar o inaudito, arrancando-o

ao real de onde fora expulso”. Se lhes somos tão reconhecidos, “é porque eles nos permitem descobrir que em nós reside o recurso de reencontrar a existência do inaudito no instante em que o constituímos como tal, expulsando-o” (Didier-Weill op.cit., pp. 148/9). Conforme observa, é justamente porque o inaudito como tal exige ser ouvido, ser arrancado à prisão em que o mantém o supereu, que os poetas sempre foram mais ou menos inspirados pela metáfora da prisão de que lhes era necessário escapar.

Segundo Mannoni (1992), a melhor maneira de ler um poema é por meio de uma “atitude inocente”, que consistiria em quê? Em o leitor desprender-se justamente de um sentido pré-estabelecido por um crítico ou por uma suposta interpretação única, correta, e deixar-se ser atingido, arrebatado pelo que se lê nas palavras, ou seja, “o que eu, leitor, quero elucidar, se sou sincero, é o modo como sou arrebatado e discutido”. Nesse sentido, o comentário, de um crítico ou de quem quer que seja, adquire um valor de resistência, e seria também uma defesa “tentar ligar o sentido do poema, aquilo que me [o leitor] arrebatou, ao que o poeta deve ter realmente sentido” ao escrever, pois, embora se possam fazer suposições bastante coerentes, isso pouco importa diante do essencial que é “o modo como o sentido me [leitor] atinge” (Mannoni op.cit., p. 43).

O autor acrescenta ainda que a ambigüidade de um texto literário, muitas vezes assimilada à própria dimensão poética do texto, existe tanto para o autor quanto para o leitor, uma vez que “não há um sentido atribuível só ao autor, pela única razão de que é um sentido, ou seja, algo que um *outro*, justamente, devia atribuir” (Mannoni op.cit., p. 44 - grifo do autor). Para ele, o que é imputável é o lado puramente subjetivo, que, como tal, não tem sentido. Afinal, autor e leitor, cada um possui suas próprias resistências e opacidades, ninguém sendo possuidor do sentido: “o poeta, perante sua própria obra, só pode converter-se em seu leitor, mais ou menos clarividente, mais ou menos perplexo” (Mannoni op.cit., p. 45). Sobre a questão da ambigüidade, ou do equívoco, que só é permitido no poético porque há a dimensão da letra (Pommier, 1993), é interessante notar nos depoimentos de atores, instantes em que comentam este tipo de exercício feito com o corpo, em que se joga com a possibilidade de dizer/fazer algo, dizendo/fazendo outra coisa, ao mesmo tempo. Vejamos este trecho de Tânia Farias (que fez *Kassandra*), como exemplo:

T - /.../ é essa idéia de trabalhar com a dissonância, na criação da personagem, então, o meu gesto vai pra um lado, assim, quando eu digo pra um lado, eu digo assim, a

princípio, se você fizer uma leitura só do corpo, é uma, a minha palavra vai pra um outro lado, então se você fizer a leitura só da palavra, ela é outra, mas como você vai conjugar aquela palavra ou aquele som com aquele gestual, que não é cotidiano, não é realista, a junção das duas vai dar uma terceira coisa, que é o sentido que vai ser construído pelo público, que é nesse sentido que eu te dizia, que a gente tenta buscar na própria atuação, a abertura pra que cada pessoa feche a conexão dessas coisas, a gente tá chamando isso de "o pensamento de Artaud e a lógica da dissonância na criação da personagem". Essa idéia de que pode sim se pegar Artaud e elaborar uma maneira de criar personagem a partir do que ele deixou escrito, dessa coisa convulsa que ele fala, e a gente trabalhou muito na Kassandra com essa coisa da dissonância, meu corpo foi pra um lado, minha voz foi pra um outro, e o sentido que eu quero é a junção dessas duas coisas, aparentemente indissociáveis assim /.../, difíceis de associar, mas isso é que vai dar um sentido mais interessante, menos óbvio, pra o que eu quero dizer, pra o que eu quero comunicar, através /.../ desse organismo inteiro que é o meu corpo (Tânia Farias).

Voltando a Mannoni, ele observa também que é ilusão pensar que o poeta poderia fazer passar o sentido do inconsciente para o consciente, participando-nos suas descobertas, pois “o discurso poético não nos dá a impressão de exprimir o que é secreto, mas de respeitá-lo como inexpresso, de lhe assinalar o lugar mas contornando-o” (Mannoni op.cit., p. 45-46). O psicanalista conclui seu texto perguntando se não seria justamente o fato de servir-se da linguagem, não para assumir o inconsciente, mas para “contorná-lo”, o aspecto essencial da atitude poética. Nesse caso, a poesia seria então o desconhecimento levado a um ponto de inocência suficiente para que a verdade mais profunda, impossível de comunicar pela palavra que alguém existente endereça a alguém existente, pudesse emergir de uma linguagem alienada, sem ser imputável a ninguém (Mannoni op.cit., p. 47).

Essa questão de “contornar” o inconsciente nos interessa porque nos remete à Coisa (*das Ding*), isto é, a isso que constitui qualquer produção artística, o contornar, o bordejar o vazio, o irrepresentável, enfim, e que desempenha papel importante na produção do novo (Regnault, 2001).

Conforme já mencionamos, embora não haja pensamento anterior à linguagem, há o aquém, o anterior ou o além da linguagem, fora do aparelho da linguagem e é aí que algo da ordem da Coisa insiste. Trata-se do vazio, do impossível, do irrepresentável que persiste. É nessa “região” que a arte é fundamentalmente produzida, que a poesia é produzida, que o corpo do ator, como poesia, é produzido. É esse vazio, isso que é da Coisa que a arte bordeja, contorna, possibilitando a criação do novo.

Conforme se observa em Freud (1915a), relido por Moraes (1999), aquilo que o Eu-prazer não compreende, através do próprio corpo, na experiência com o semelhante, é a Coisa, parte inassimilável do Eu e projetada como não-Eu no interior do Eu, algo que não vai ser representado e que se situa aquém da imagem verbal, um fora da possibilidade da simbolização, mas ao mesmo tempo algo que está muito próximo do sujeito, porque é expulso do seu interior, assim representando-o como dividido: “o psiquismo inconsciente se organiza no ato fundamental do afastamento da Coisa, que presentifica, nessa relação primitiva do dentro e do fora, o outro do Eu” (Moraes *op.cit.*, p. 70). A poesia, como o corpo do ator, pode convocar isso que é da Coisa justamente porque convoca o corpo, tanto o de quem escreve (o corpo do ator e a poesia) quanto o de quem lê (o corpo do ator e a poesia), para aquilo que é estranho e ao mesmo tempo familiar, ou seja, o novo que se produz a partir do que já está aí, isto é, a língua mesma como lei, mas lei que é transgredida nela e por ela mesma nas mãos do poeta, ou o corpo que é suporte de uma dança que se movimenta entre os registros RSI. De um modo ou de outro, o poético ressoa no corpo pela via de uma materialidade sonora, visual, plástica que, selecionada e combinada de uma dada maneira, toca, arrebatada o sujeito de maneira singular, por meio do inesperado rompendo o esperado, do estranhamento, provocando vertigem, fazendo sentido, ainda que não se saiba de que sentido se trata ou por que se faz sentido. De qualquer modo, o poético toca o corpo e isso não é sem conseqüências.

Tendo abordado o papel da repetição, para que o corpo do ator realize uma escrita poética em cena, seguimos, agora, com as considerações finais de nosso trabalho.

Considerações finais

Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraçando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos /.../. Estou ciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última (Clarice Lispector).

Para finalizar, retomemos resumidamente o modo como entendemos as hipóteses que fizemos no início deste trabalho sobre o corpo do ator e a escrita. Dissemos que o ator, no palco, realiza uma escrita *do* corpo, *no* corpo e *com* o corpo, não de uma maneira independente, mas dentro de um processo que é da ordem de um entrelaçamento, entrelaçamento entre os registros Real-Simbólico-Imaginário (RSI). Essa escrita se realiza pela via do exercício da repetição nos ensaios que, por não ser jamais idêntica, e por entretecer os três registros RSI, fazendo nó, é entendida como *condição* para a “aparição” de outra cena e, conseqüentemente, para a produção do novo, de um *corpoiesis*.

A repetição, no trabalho do ator, jamais repete o idêntico porque há de haver o novo no “de novo”. De novo. E de novo. Porque convoca a dimensão do Real - por via da extrapolação de limites e da vacilação subjetiva que a crise comporta, diante do inassimilável que constitui o sujeito ator -, a repetição provoca uma “forçagem” do *corpolingagem*, que é o de qualquer sujeito falante, inclusive o ator em seu cotidiano, para o *corpoiesis*, ou seja, o corpo para a cena, corpo como escrita. O ator “repete” no ensaio para que o corpo novo tome corpo e para que o ator possa dançar nesse corpo inédito, uma vez vacilante, mas cada vez mais “sólido”. E mais fluido, por estar mais sólido. Para voar.

No capítulo I, discorreremos sobre um tipo de ator paradigmático, tal como Artaud (1993,2004) propunha e referido ao que apontam Didier-Weill (1994,1999), Derrida (1995), Quilici (2004) e Meiches (1997). Acreditamos que um ator como este, um ator poeta, produz o *corpoiesis*, tal como o entendemos neste trabalho, uma vez que se propõe passar por uma experiência mobilizadora, violenta, rigorosa, e que toca o que há de mais artificial, como escrita, de mais figural, como imagem, e de mais insondável, como aparição, como espectro, como apresentação. Um ator cujo corpo é habitado por Apolo e Dionísio, de modo que a construção artificial do primeiro seja invadida pelo desmesurado e pelo tom extático do segundo.

Sobre o corpo como poesia, queremos observar que o ator em cena, ao mesmo tempo que *realiza*, que *escreve* poesia como corpo, ele também *é* poesia, *mostra-se* como *escrita*. Que diferença temos aqui? A realização, o escrever, essa dimensão do desenrolar, do desencadear espaço-temporal (ainda que transgredido em alguns tipos de montagens), nos remete aos registros do Simbólico e do Imaginário. Enquanto a dimensão da presença, do instante, do ato, nos remete ao registro do Real que, por sua vez, nos parece

“responsável” pelo sentimento de despertar, de aparição, de espectro, de místico e de inassimilável que constitui o acontecer jamais repetível da presença de um ator no palco.

Vejamos, de uma maneira geral e resumidamente, nossa compreensão de como o ator produz poesia em cena, remetido a uma escrita *do*, *no* e *com* o corpo, não se esquecendo, evidentemente, que não se trata de escritas independentes ou excludentes, mas sempre de algo que é da ordem de um trançar e destrançar o Real, o Simbólico e o Imaginário.

O corpo é escrita: o ator realiza uma escrita *do* corpo pelo que o corpo comporta do registro do Real, do que é inassimilável, irrepresentável e que passa pelo que é da ordem da crise. Trata-se de um escrever-se que é contingencial e que é mais do campo do não-sentido, do caos, do turbilhão pulsional, do não controlável, do que surpreende. Escrita que se escreve somente se fizer alguma ligação com o Simbólico. Aqui a repetição, pelo que ela tem de estreita relação com os limites (ou sua extrapolação), de esgotamento, de morte como ponte para a produção do novo, está remetida ao Real, uma vez que ela permite a ligação de elementos que foram impressos no corpo, como marca, mas que não foram inscritos. Nesse registro de escrita que o ator realiza (escrita *do* corpo), a letra desempenha papel mais determinante, pelo que ela comporta de literal, de borda, de gozo; nesse nível, o sujeito é mais agido do que age. É mais trabalhado do que trabalha. Aqui o ator muitas vezes não consegue ler o que está escrevendo do seu corpo, ou o que é da memória corporal que está se escrevendo em seu corpo, justamente porque nesse registro de escrita, muito do que constitui a matéria-prima de sua criação, enfim, do que vai escrever seu corpo no processo da repetição no ensaio, não foi inscrito, não passou pelo Simbólico, embora isso deva acontecer com o trabalho da repetição, que “precisa” justamente provocar uma forçagem e estabelecer ligações com o que não foi inscrito. O espectador não teria, ainda, acesso a essa leitura da escrita que o corpo do ator vai realizando no corpo, porque a maior parte desse processo de escrita acontece antes do espetáculo estrear.

O corpo é superfície, suporte para uma escrita: o ator realiza uma escrita *no* corpo pelo que a escrita pode realizar do registro do Simbólico. Trata-se de um campo de trabalho que é referido à questão da ordenação, da organização, dos eixos da combinatória e da

seleção e também do pouco-sentido e do passo-de-sentido⁶⁹. Aqui trabalha-se no nível da enunciação e a repetição se dá para que ligações sejam feitas entre, nos termos de Freud, os registros de memória do aparelho psíquico, ou, nos termos de Lacan, aos registros RSI. Nessa escrita *no* corpo, a suspensão do recalque constitui matéria-prima importante para o corpo, e a repetição pode fazer com que elementos que foram impressos, mas não inscritos, possam ser ligados, organizando o turbilhão pulsional para produzir o novo. Nesse registro de escrita que o ator realiza (escrita *no* corpo), o significante - e não a letra - desempenha papel mais determinante, pelo que ele tem de pura diferença que vai se combinando para produzir efeitos. O prazer desempenha maior papel aqui do que o gozo; e poder-se-ia dizer que o ator é agido e age, ao mesmo tempo, uma vez dado o entrelaçamento Real-Simbólico na escrita *do* e *no* corpo. Nesse registro de escrita, o ator já pode ler muito do que está escrevendo, ler seu corpo, com o auxílio do diretor e dos colegas. Leitura da qual o espectador pouco participa, porque a maior parte desse processo de escrita acontece antes do espetáculo estrear.

O corpo é instrumento: o ator realiza uma escrita *com* o corpo pelo que a escrita permite trabalhar com o Imaginário. Trata-se daquilo que o sujeito imaginariza do que está fazendo com o corpo, daquilo que é da ordem do sentido, da comunicação, do engodo, da ilusão - necessária. É um trabalho que se realiza no campo das imagens que se quer passar ou desenhar no palco, no campo da (ilusão de) exatidão, perfeição, e principalmente dos acabamentos, isto é, de como se define minuciosamente, como se desenha um dado gesto ou um dado movimento ou uma dada entonação. Aqui trabalha-se mais no nível do enunciado, do significado. Nesse registro de escrita (escrita *com* o corpo), a repetição pode fazer com que o material inconsciente, que determina o processo de criação, torne-se, não necessariamente consciente (embora possa acontecer de o ator reconhecer parte do que estaria recalcado em suas criações, algumas vezes), mas mostrável, legível para o espectador, já que se trata de escrita. É a partir desse registro de escrita que o ator – junto ao diretor – pode dizer mais sobre o que pretende proporcionar ao espectador, os efeitos que pretende produzir etc., sempre imaginariamente, é claro. Afinal, a leitura que cada espectador faz de cada espetáculo é absolutamente singular e imprevisível,

⁶⁹ Em Lacan (1957/8), *le peu-de-sens* e *le pas-de-sens*. Este último apresenta a dubiedade entre “passagem do sentido” e “sem-sentido”. Ele utiliza os dois termos para esclarecer o funcionamento do chiste nos eixos da metáfora e da metonímia, ou da condensação e do deslocamento, que é o da seleção e da combinação.

fundamentalmente. Nesse registro de escrita que o ator realiza (*com* o corpo), o significado (que é efeito da articulação de significantes) desempenha papel mais determinante, pelo que ele tem de ilusão necessária, do tipo “eu ajo”, e “sei o que estou fazendo, dizendo e como estou fazendo e dizendo”. Outro exemplo de fala que um ator pode produzir no registro do Imaginário seria algo como “eu escrevo um dado gesto que é contraditório em relação à palavra que digo e isso vai produzir efeito de estranhamento”⁷⁰. Um ator só poderia dizer uma frase como essa porque o Imaginário, e o Simbólico também, assim lhe permitem. A escrita *com* o corpo concerne mais à consciência, pensando no aparelho psíquico de Freud. A leitura que se faz desse registro de escrita, pelo próprio ator, diretor e público, é o que há de mais apreensível pelo sujeito porque está referida ao Imaginário, que “engana” e que, justamente por isso, nos encanta, e nos faz voltar sempre ao teatro.

Aparentemente, poderíamos tender a pensar em uma certa relação temporal entre os três registros, que definimos como escrita *do*, *no* e *com* o corpo, arriscando dizer que no início da repetição nos ensaios, o ator se situaria mais no primeiro registro, de uma escrita *do* corpo, e seria mais “trabalhado”, mais agido do que propriamente trabalharia ou agiria. Ele transitaria então, a partir desse primeiro registro, em direção a um segundo (escrita *no* corpo) e a um terceiro (escrita *com* o corpo), sucessivamente. Não se deve pensar que seja dessa maneira que acontece, evidentemente. O ator transita entre um e outro registro de escrita em diferentes momentos no processo da repetição no ensaio - e também durante longas temporadas -, isto é, ele não deixa de trabalhar e de ser trabalhado em um ou outro registro de maneira absolutamente delimitável. O “trânsito” entre os registros RSI pode ser comprovado pelos atos falhos ou “brancos” que acontecem em espetáculos que estão há muito tempo em cartaz, por exemplo, ou seja, situações que têm a ver muito mais com os dois primeiros registros (escrita *do* e *no* corpo), e que não seriam esperados do ponto de vista de um corpo já “pronto”, já “escrito” há muito tempo, se pudermos dizer assim.

Termino retomando a contribuição que pretendo trazer com essa leitura singular que apresento sobre a criação do corpo de um ator para a cena, considerando-se, especialmente, a importância de uma implicação subjetiva rigorosa desse artista naquilo que faz, da repetição como condição para a produção do novo, e da referência aos registros RSI para se pensar o trabalho do corpo do ator, que realiza uma escrita poética em cena.

⁷⁰ Trata-se de frases hipotéticas, isto é, não foram retiradas das entrevistas que fizemos para a pesquisa.

Referências bibliográficas

- ARANTES, U. C. *Artaud: Teatro e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. Para acabar com o julgamento de Deus. In Cláudio Willer (Trad., seleção e notas: Cláudio Willer) *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, pp. 145-162, 1948.
- _____. *Linguagem e vida* (Org. J. Guinsburg, S. Fernandes Telesi & Antonio M. Neto – Vários tradutores). São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ASLAN, O. *O ator no século XX* (Trad. Raquel A. de Baptista Fuser, Fausto Fuser, J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- AZEVEDO, S. M. de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA E. & SAVARASE N. *A arte secreta do ator* (Trad. Luís O. Burnier. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
- BARTHES, R. *O prazer do texto* (Trad. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BOGATYREV, P. Os signos do teatro (Trad. J. Teixeira C. Netto). In J. Guinsburg et.al. (org.), *Semiologia do teatro*, São Paulo: Perspectiva, pp. 71-91, 1978.
- BONFITTO, M. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORGES, S. Artaud: arte e “estética da existência” (inédito), 2005.
- BRITTO, B. de A. *O inconsciente no processo criativo do ator – por uma cena dos sentidos (a experiência da criação coletiva)*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- BROOK, P. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.
- BURGARELLI, C. G. *Linguagem e escrita: por uma concepção que inclua o corpo*. Goiânia: Ed. da UCG, 2005.
- CHEMAMA, R. *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- COSTA, A. M. M. da. Algumas reflexões sobre a inscrição da letra. In N. V. de A. Leite (org.) *Corpolinguagem: gestos e afetos*, Campinas: Mercado de Letras e Faep/Unicamp, pp. 115-124, 2003.
- DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976.
- DEMARCY, R. A leitura transversal (Trad. J. Teixeira C. Netto). In J. Guinsburg et.al. (org.), *Semiologia do teatro*, São Paulo: Perspectiva, pp. 23-38, 1978.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

- DIDIER-WEILL, A. *Inconsciente freudiano e transmissão da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. *Invocações – Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- FERENCZI, S. *Diário clínico*. (Trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *Obras completas*, v.IV (Trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1932, 1992.
- _____. *Obras completas*, v.III (Trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FERNANDES, S. & GUINSBURG, J. Prefácio. In J. Guinsburg et.al. (org.) *Antonin Artaud: linguagem e vida*, São Paulo: Perspectiva, pp.11-27, 2004.
- FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo, Imesp, 2001.
- _____. *Café com queijo: corpos em criação*. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2005.
- FERRARA, L. D. Literatura em cena. In J. Guinsburg et.al. (org.), *Semiologia do teatro*, São Paulo: Perspectiva, pp. 191-207, 1978.
- FINGERMANN, D. Os passadores do pior - Beckett, Blanchot, Duras: Travessias. In D. Fingermann & M. Mendes Dias. *Por causa do pior*. São Paulo: Iluminuras, pp. 93-105, 2005.
- FONTAINE, A. A implantação do significante no corpo (Trad. Viviane Veras). *Literal*, n.5. Campinas: Escola de psicanálise de Campinas, pp. 145-168, 2002.
- FREIRE, A. B. Considerações sobre a letra: a psicose em questão. *Psicologia: reflexão e crítica*, v. XII, n.3. Porto Alegre, pp. 567-583, 1999.
- FREUD, S. *A interpretação das afasias*, (Trad. do italiano de Antônio P. Ribeiro), Lisboa: Edições 1891, 1970, 1977.
- _____. Projeto para uma psicologia científica. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB*, v.I. Rio de Janeiro: Imago, 1895, pp. 395-452, 1969, 1996.
- _____. Carta 52 a Fliess. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB*, v.I. Rio de Janeiro: Imago, 1896, pp. 281-287, 1969, 1996.
- _____. Novos comentários sobre as neuropsicoses de defesa. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB*, v.III. Rio de Janeiro: Imago, pp. 159-183, 1896, 1969, 1996.
- _____. Carta 71 a Fliess. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB*, v.I. Rio de Janeiro: Imago, 1897, pp. 314-317, 1969, 1996.
- _____. A interpretação dos sonhos. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB*, vs. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1900, 1969, 1996.

_____ Os chistes e sua relação com o inconsciente, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* - ESB, v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1905, 1969, 1996.

_____ Personagens psicopáticos no palco, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* - ESB, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 289-297, 1905/06, 1969, 1996.

_____ Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico, *Obras psicológicas de Sigmund Freud* – Escritos sobre a psicologia do inconsciente (Trad. coordenada por Luiz A. Hanns), v. I. Rio de Janeiro: Imago, pp. 63-77, 1911, 2004.

_____. Recordar, repetir e elaborar, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* - ESB, v. XII. Rio de Janeiro: Imago, pp 161-171, 1914, 1969, 1996.

_____ O inconsciente, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* - ESB, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, pp. 165-222, 1915a, 1969, 1996.

_____ Pulsões e destinos da pulsão, *Obras psicológicas de Sigmund Freud* – Escritos sobre a psicologia do inconsciente (Trad. coordenada por Luiz A. Hanns), v. I. Rio de Janeiro: Imago, pp. 133-173, 1915b, 2004.

_____. O estranho. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* - ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 235-273, 1919, 1969, 1996.

_____. Além do princípio de prazer. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* - ESB, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 13-75, 1920, 1969, 1996.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* - ESB, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, pp. 255-259, 1924, 1969, 1996.

_____. Mal-estar na civilização. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* - ESB, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, pp. 67-148, 1929/30, 1969, 1996.

GALIZIA, L. R. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARCIA-ROZA, L. A. Corpo do simbólico e corpo pulsional. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 53-63, 1990.

_____. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *Introdução à metapsicologia freudiana 3*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GILLIBERT, J. Psicanálise e teatro. In P. Kaufmann (org.) *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 734-744, 1996.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, J., NETTO, J. T. C. & CARDOSO, R. C. (orgs.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

- HERNÁNDEZ, M. M. S. *O corpo em-cena*. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
- HIGOUNET, C. *História concisa da escrita* (Trad. da 10^a ed. corrigida Marcos Marcionilo). São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- JUNG, C. G. *A dinâmica do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1987a.
- _____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1987b.
- KAUFMANN, P. Isso. In P. Kaufmann (org.) *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 282-283, 1996.
- KNOBLOCH, F. *O tempo do traumático*. São Paulo: Educ – Editora da PUC-SP, 1998.
- KOWZAN, T. Os signos do teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo (Trad. Isa Kopelman). In J. Guinsburg et.al. (org.), *Semiologia do teatro*, São Paulo: Perspectiva, pp. 93-123, 1978.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formação do eu. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 96-103, 1949, 1966, 1998.
- _____. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 238-324, 1953, 1966, 1998.
- _____. *O Seminário livro 2 – O eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1954/5, 1985.
- _____. *O Seminário livro 3 - As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1955/6, 1988.
- _____. *O Seminário livro 4 - A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1956/7, 1995.
- _____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 496-533, 1957, 1966, 1998.
- _____. *O Seminário livro 5 - As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1957/8, 1999.
- _____. *O Seminário livro 6 - O desejo e sua interpretação..* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1958/9.
- _____. *O Seminário livro 7 - A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1959/1960, 1997.
- _____. *O Seminário livro 9 - A identificação*. (Trad. provisória da Associação Freudiana Internacional. Seminário inédito, 1961/2.

- _____. *O Seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964, 1998.
- _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1966, 1998.
- _____. O Seminário sobre a carta roubada. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 13-66, 1966, 1998.
- _____. Radiofonia. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 400-447, 1970, 2003.
- _____. ... ou pior. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 544-549, 1971/2, 2003.
- _____. O aturdido. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 449-497, 1972, 2003.
- _____. O Seminário livro 22 - RSI. *Ornicar?* n.5, Paris: Le Graphe, 1974/5.
- LAPLANCHE J. & PONTALIS, J.B. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- LECLAIRE, S. *Psicanalisar* (Trad. Durval C. e Sérgio. J. de Almeida). São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LE GAUFEY, G. *L'incomplétude du symbolique: de René Descartes à Jacques Lacan*. Paris, E.P.E.L., 1996.
- LEITE, N. V. de A. (org.) *Corpolinguagem: gestos e afetos*, Campinas: Mercado de Letras e Faep/Unicamp, 2003.
- _____. (org.) *Corpolinguagem: a est(ética) do desejo*. Campinas: Mercado de Letras e Faep/Unicamp, 2005.
- LIMA, J. C. e. *O corpo capturado: o enlace da linguagem na constituição do corpo pulsional*. Tese (Doutorado em Linguística) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- LINS, D. *Antonin Artaud: o artesanato do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LOPES, S. A letra e a voz. *Cadernos da pós-graduação*, ano 3, vol. 3, no.1. Campinas, Instituto de Artes-Unicamp, pp. 47-51, 1999.
- MACHADO, A. M. N. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Ijuí: Editora Unijuí, 2000.
- MANNONI, O. *Um espanto tão intenso*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- MASSON, J.M. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess, 1887-1904*, (Trad. Vera Ribeiro), Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- MAURANO, D. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

- MEICHES, M. & FERNANDES. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MEICHES, M. & ALPEROWITCH. Arte: onde havia sublimação, que venha angústia. *Percurso* n.15, São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, 1995.
- MEICHES, M. P. *Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro*. São Paulo: Editora Escuta, Fapesp, 1997.
- _____. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2000.
- MELMAN, C. L'inconscient, c'est l'organique. *Le trimestre psychanalytique*, n.2, pp.105-114, Paris, L'association freudienne, 1991.
- _____. A questão do corpo em psicanálise. *Psicanalisar hoje*, n.06. Curitiba: Associação psicanalítica de Curitiba, pp.31-52, 2002.
- MORAES, M. R. S. *Materna/estrangeira: o que Freud fez da língua*. Tese (Doutorado em Linguística) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- _____. Como a linguagem separa a fala do corpo. In N. V. de A. Leite (org.) *Corpolinguagem: gestos e afetos*, Campinas: Mercado de Letras e Faep/Unicamp, pp. 61-64, 2003.
- MURCE, N. & GUIMARÃES, C. *Marcos Fayad: a poética do cerrado*. Goiânia: Talento Editora, 2002.
- MURCE, N. O riso na comédia. In N. V. de A. Leite (org.) *Corpolinguagem: a est-ética do desejo*, Campinas: Mercado de Letras e Faep/Unicamp, pp. 75-83, 2005.
- NOVARINA, V. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. (Trad. de Ângela L. Lopes). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- NUNES, A. S. *Ator e alma: a morte como método*. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- OIDA, Y. *O ator invisível* (Trad. Marcelo Gomes). São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos* (Trad. Sérgio Sálvia Coelho). São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- POMMIER, G. *Naissance et renaissance de l'écriture*. Paris: Press Universitaires de France, 1993.
- _____. *O que é o real? – Inédito no Brasil*, 2004.
- PONTES, S. A. Da quase equivalência à necessidade de distinção: significante e letra na obra de Lacan. *Revista do GEL*, n.2. Araraquara: GEL (Grupo de Estudos Lingüísticos), pp. 215-230, 2005.
- PRÓCHNO, C. C. S. C. *Corpo do ator: metamorfoses, simulacros*. São Paulo: FAPESP, Anablume, 1999.
- QUILICI, C. S. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004

- QUINET, A. Incorporação, extrusão e intrusão: comentário sobre o texto “Radiofonia”. In S. Alberti & M. R. C. Ribeiro (orgs.) *Retorno do exílio: o corpo entre a psicanálise e a ciência*. Rio de Janeiro: Contra Capa, pp. 59-70, 2004.
- REGNAULT, F. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise* (Trad. Vera A. Ribeiro). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- ROMANO, L. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.
- SANTOS, M. de L. dos. (coord.) *Síntese do budismo*. São Paulo: Seikyo, 2003.
- SOLER, C. O corpo no ensino de Jacques Lacan. (Trad. não publicada de M. Marinho, F. Fontenelle e L. E. Rosa), Belo Horizonte: Papéis do Simpósio.
- SOUSA, E. L. A. de. Compulsão à repetição. In P. Kaufmann (org.) *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 448-453, 1996.
- STANISLÁVSKI, C. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- VALÉRY, P. *Oevres*, tomo I. Paris: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- VERAS, V. *Lingüisterrria: um chiste*. Tese (Doutorado em Lingüística) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- _____. O chiste como repasto totêmico. In N. V. de A. Leite (org.) *Corpolinguagem: gestos e afetos*, Campinas: Mercado de Letras e Faep/Unicamp, pp. 107-112, 2003.
- _____. Angústia: o pano de boca aberto. (Inédito), 2006.
- VILTARD, M. Gozo. In P. Kaufmann (org.) *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 221-224, 1996.
- WILLER, C. (Trad., seleção e notas) *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- ZIZEK, S. O espectro da ideologia. In Slavoj Zizek (org.) *Um mapa da ideologia*, Rio de Janeiro: Contraponto, pp.07-39, 1999.

Abstract

The present research is aimed, in the light of psychoanalysis, to study the actor's body's creation process to the scene. Therefore, the role of repetition during the rehearsals is investigated, taking into account the fact that it is by means of repetition that a new body – a poetry body – can be written and showed on stage. Two dimensions of memory are examined – the “immemorial” memory and the “memorable” memory – and referred to the writing process, including three specific modalities: writing *of* the body, writing *on* the body and writing *with* the body. It is argued that repetition makes this writing process possible since it binds the Real, the Symbolic and the Imaginary registers, which are related to what is out of language and to what language itself manages to organize as writing and as image.

Keywords: Writing, Poetry, Theatre, Memory, Psychoanalysis.