

O 'CORPO OUTRO': a construção do corpo cênico do ator/performer numa perspectiva artaudiana

Renata Daflon Leite^{1}*

RESUMO:

Pensa-se a construção do corpo cênico do ator/performer, inserindo-o numa perspectiva da alteridade. Remete-se às representações de Ártemis, Dioniso e Gorgó, relacionando-as à emergência do estranho enquanto elemento constituinte do jogo cênico. Articula-se este corpo Outro com a concepção nietzschiana de uma subjetividade carnal e prevalentemente com o conceito artaudiano de corpo-sem-órgãos, apontando para uma unidade corpo-mente livre dos binarismos presentes na cultura. Pensa-se o corpo desejante enquanto fundado num mais-além do gozo fálico, propondo um corpo não-normativo gerador de memórias que funcionam na multiplicidade de fluxos do devir.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo cênico. Outreidade. Subjetividade carnal. Corpo-sem-órgãos. Devir.

* **Renata Daflon Leite.** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro PPGMS/UNIRIO. É atriz e desenvolve pesquisa em performance e memória.

Este artigo pensa a construção da presença cênica do ator/performer a partir da centralidade do corpo neste processo. Que questões o corpo traz à tona para a criação artística? O que podemos entender por 'corpo Outro'? Pensar a construção do corpo cênico implica conceber uma subjetividade que ganha corpo na materialidade das ações físicas, em que não há uma dicotomia corpo/mente, mas sim uma multiplicidade de sensações corpóreas que perpassam a estrutura corpo/mente sempre móvel, numa *autopoiesis* ininterrupta. Essa concepção da presença cênica traz importantes implicações para olhar a cultura, a estética, a política, a filosofia e o funcionamento social, fazendo esse corpo Outro penetrar no chão terraplanado da hegemonia cultural, revelando suas estrias, suas falhas e seus relevos inacessíveis a uma primeira mirada.

A nossa reflexão traça uma cartografia do corpo Outro, relacionando-o a diversos olhares sobre a importância da corporeidade na constituição do Sujeito, tendo como fio condutor a noção artaudiana de *Eu como extensão nervosa do corpo*, bem como, a proposta nietzschiana de valorização do corpo como totalidade de forças em luta. Para percorrermos nossas fronteiras cartográficas, ateremo-nos a algumas abordagens sobre o estranho, a partir das figuras míticas de Ártemis, Dionísio e Gorgó. Uma pergunta, porém, não se pode deixar de fazer: De que este corpo Outro goza? Que mecanismos de fruição se dão nessa estrutura sem organização prévia? Esses questionamentos nos farão pensar sobre a inserção deste corpo Outro na cultura e as tensões que este movimento provoca numa racionalidade mais estrita.

A atriz do Odin Teatret, Roberta Carreri, propõe que a conquista da unidade mente-corpo só é conseguida mediante contínuo treinamento, exercícios físicos e de concentração:

Graças ao treinamento, é possível adquirir uma habilidade motora e uma memória física que aumentam a segurança em si mesmo. Uma vez conquistada a unidade mente-corpo, devemos apenas nos concentrar em habitar o instante com mente, ouvidos e olhos abertos, prontos a reagir (CARRERI, 2011, p. 48).

A presença cênica viva e pulsante do ator/performer é fruto de uma inteligência física onde o corpo-mente é tensionado para gerar um estado de alerta constante:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na vida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as

mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír (FABIÃO, 2010, p. 322).

Aquele corpo vivo do ator/performer que nos impacta ao menor movimento, é um corpo *sempre à espreita* num devir-animal deleuziano. Podemos comparar o devir-animal necessário a atividade do pensador e proposto por Deleuze em seu *Abecedário*, com o estado de devir alcançado pelo ator:

observe as orelhas de um animal, ele não faz nada sem estar à espreita, nunca está tranqüilo. Ele come, deve vigiar se não há alguém atrás dele, se acontece algo atrás dele, a seu lado. É terrível essa existência à espreita. Você faz a aproximação entre o escritor e o animal (DELEUZE, 2004).

Este corpo extra-cotidiano, in-Tenso, atento ao micro e ao macro, encontra-se num estado para além da racionalidade, alcançando um devir, um estado de fluxo onde a presença cênica não é estabilidade, mas mutação. Sempre à espreita do imprevisível, o 'animal-ator/performer', insere seu desejo fora da regulação da linguagem e da representação. Segundo Maurano, 2011

A inscrição fálica articula o gozo às leis do significante, leis da linguagem, mas a noção de gozo Outro proposta por Lacan, aponta para um gozo fora da linguagem, fora do sexo, fora da possibilidade de ser apreendido por representações (MAURANO, 2011, p.187).

O gozo Outro é aquilo que não está em relação ao *phallus*, mas sim ao desmedido, abrindo-se para o abismo do Outro. A presença do estranho na performance e na cena é fruto de um gozo Outro. Lacan no Seminário XX diz que algo só pode ser atingido e realizado no gozo por apercepções muito estranhas: "Estranho é uma palavra que tem a ver com estrangeiro, que poderia ser estranho, podendo decompor-se como estar-anjo – ser anjo" (LACAN, 1985, p.16). Podemos afirmar que a arte é estranha por excelência. Só se atinge o gozo Outro da ação performada quando algo do inatingível vem à tona, algo do inexprimível, do irregado, sempre porém, através de ações precisas e por isso mesmo tão pregnantes e intensas.

Denise Maurano em *A face oculta do Amor* nos lembra que o *phallus* funciona como a unidade de medida de valor para o sujeito, sem esquecer porém, a dimensão trágica da subjetividade, onde entra-se em contato com o desmedido, com a ausência de forma. O gozo do ator/performer nos põe diante de um mais-além do gozo fálico. Maurano (2001) comenta o pensamento lacaniano sobre o imaginário enquanto elaboração de um alfabeto do discurso inconsciente feita por nossos próprios membros, remetendo-nos ao domínio imaginário da relação com o corpo, para pensarmos a transmissão de um mais-além através do corpo desejante do ator:

O imaginário, portanto, apresenta essa encarnação do significante, pela qual nós temos os elementos do discurso inconsciente. O corpo pode ser pensado como o teatro do discurso do Outro. De maneira análoga, o ator não representa como uma marionete, mas ele empresta seu corpo cartografado por uma história que é a sua. Uma história que tem todo o peso de seu inconsciente para representar o discurso do Outro, no caso, o poeta, e que, às vezes, já está morto há muito tempo. Ele vai então representar com mais ou menos compatibilidade, e é isto que dá dimensão ao sucesso de seu trabalho. As implicações de seu desejo se arrastam, portanto, sobre a cena (MAURANO, 2001, p.82).

O gozo Outro é o gozo feminino, que surge no abismo de uma noite barroca, presença do nada, do irrepresentável, ausência de nome. “Nem essência nem existência. *Nãotoda*, dirá também Lacan.” O feminino é aquilo que oscila “não chegando nunca a se inscrever nos paradigmas igualitários do Sujeito.” O entendimento da linguagem como consenso dialógico na fundação da pólis começa por um duplo assassinato, uma elisão de alteridades. “Assassinato do corpo-múltiplo de Dioniso, donde nenhuma força é fixável, e assassinato do corpo-sexo de Helena, como lugar do *polémos*², da guerra” (BUCI-GLUCKSMAN, 1984).

Vernant (1991) considera que o Outro não está fora de nós, devemos, pois, nos confrontar com o Outro que está dentro de nós mesmos, transformando esse confronto num encontro com o desconhecido. Segundo Menezes (2005), a subjetividade só é plural porque é atravessada pelo Outro. A nossa existência possui, então, o traço de uma estranheza que habita o corpo e reconhecer esta alteridade na subjetividade requer anular as diferenças entre o Outro e o Si-Mesmo, o Múltiplo e o Um.

A presença do estranho no trabalho do ator/performer remete-nos às figurações da alteridade propostas pelas representações de Ártemis, Dioniso e Gorgó. Dioniso é um deus que não se enquadra em nenhuma definição, “é um deus errante, vagabundo, um deus de lugar

² O vocábulo grego *polémos* se relaciona à guerra, à disputa e ao confronto, sendo, ao mesmo tempo, raiz da palavra polêmica. Obs: os fragmentos de Buci- Glucksman (1984) foram traduzidos pela autora.

nenhum e de todo lugar.” É o estrangeiro, excêntrico, representando a figura do outro, do que é diferente, desnorteante, desconcertante, anômico. É também um deus epidérmico, seu culto se espalha como uma doença contagiosa, enlouquecendo as matronas tebanas e fazendo-as largar a família para dedicar-se aos cultos orgiásticos do deus (VERNANT, 2000). Ele traz uma alteridade de ascensão e não de supressão, impondo sua presença por onde passa, mas impondo-a através da delicadeza do feminino. Dioniso é considerado o *deus do teatro*, por dar vazão à liberdade e a ousadia necessárias ao ato criativo da cena.

Ártemis, a Selvagem, a Caçadora, a Curótrofa, habita entre a terra e a água, onde os limites são imprecisos. Ela representa a alteridade horizontal, estabelecendo o trânsito entre as zonas limítrofes, a passagem entre as fronteiras, onde convivem em oposição e em interpenetração constante, o selvagem e o cultivado. Gorgó traduz a figura da alteridade vertical extremada, onde não há trânsito possível, sua máscara esconde o que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos, o confronto com a morte (VERNANT, 1988).

O jogo cênico é o exercício constante de encarar as várias alteridades que temos diante de nós, fazendo-nos entrar em contato com o Mesmo, a partir do choque do encontro com a multiplicidade de Outros subterrâneos que emergem na cena. Esse encontro mobiliza uma crueldade bela e feroz que renova a condição de mortalidade do Sujeito e de imortalidade da pulsão criadora.

Miguel Angel de Barrenechea nos fala em *O aristocrata nietzschiano* que na tragédia grega ocorre uma apolinização das tendências dionisíacas. Refletindo aqui sobre os processos criativos da performance-art e da cena teatral, vemos que as duas forças pulsionais estão sempre presentes, aparecendo de forma diferente em sua relação com a técnica do ator e do performer. Barrenechea (2004) lembra-nos da concepção nietzschiana de que a civilização não se opõe à barbárie e às pulsões mais bestiais, pois o mundo está configurado pela duplicidade de forças dionisíacas e apolíneas, convivendo a terrível sabedoria de Sileno das potências caóticas e titânicas com a tendência à harmonia e ao equilíbrio.

As performances artísticas desvelam o Véu de Maia que encobre as potências mais terríveis, revelando-nos a energia dionisíaca fundadora. O equilíbrio apolíneo, no entanto, é necessário para programar e executar essas performances, com um grau de objetividade que as distingue do puro delírio.

A performer Berna Reale conta-nos em uma entrevista sobre o rigor e o planejamento fundamentais na construção de uma performance:

Na realidade tudo no meu trabalho é pensado, não é aquela performance gratuita de você colocar uma bacia e...Ah, vou me melar lá e chamar todo mundo para ficar olhando. É uma coisa que eu vou mexer com a sociedade e com o espectador que eu não conheço, porque à medida em que eu saio na rua tudo tem que ser mais ou menos planejado para passar o que eu quero. E o corpo é um símbolo muito forte, então você tem que pensar que ele é um elemento do seu trabalho, assim como a roupa que eu uso tem que ser bem costurada, o corpo também tem que dialogar com o que eu quero. Por exemplo, agora eu estou me preparando para uma nova performance aonde eu vou estar montada num cavalo e eu não posso estar gorda e eu estou gorda, então eu estou fazendo uma dieta...³

Este depoimento explicita que as ações a serem performadas são muito bem programadas e planejadas antes de serem executadas, exigindo, assim, um equilíbrio apolíneo.

Não podemos esquecer que tanto os instintos apolíneos, quanto os dionisíacos, compõem aquilo que Nietzsche denominava de *Kunsttrieb* (pulsão artística), que é uma expressão genuína da vida, uma manifestação plena da Natureza (BARRENECHEA, 2009).

A performance e o teatro constroem um corpo a partir da natureza impulsiva do homem, inserindo a crueldade no movimento da vida. É claro que existem formas artísticas repressoras, mas pensaremos aqui na possibilidade de abertura para a violência da pulsão criadora, indomesticável. Afinal, conforme a leitura de Barrenechea (2004) do confronto aristocratas/sacerdotes na *Genealogia da Moral*: “A atitude nobre consiste em colocar essa crueldade no movimento de vida, na tensão, no tesão, na disputa; perverso é fincá-la no recalque, no contramovimento”(p.159).

Lembremos aqui da concepção artaudiana do teatro da crueldade, onde há a submissão à uma necessidade inelutável, aproximando o teatro do impulso vital necessário à criação e não de uma violência cruel e desregrada, exigindo, sobretudo, o rigor enquanto característica constitutiva. Derrida em *O teatro da crueldade e o fechamento da representação* comenta a visão de Artaud sobre a crueldade:

Entrevemos assim o sentido da crueldade como necessidade e rigor. Artaud convida-nos, é certo, a só pensar na palavra crueldade ‘rigor, aplicação e decisão implacável’, ‘determinação irreversível’, ‘determinismo’, ‘submissão à necessidade’, etc., e não necessariamente ‘sadismo’, ‘horror’, ‘sangue derramado’, ‘inimigo crucificado’ (IV, p. 120), etc. (e certos espetáculos hoje criados sob o signo de Artaud são talvez violentos, mesmo sangrentos, mas nem por isso são cruéis) (DERRIDA, 1995, p. 159).

³ Entrevista realizada no ‘Programa do Jô’. (Disponível em: <http://tv.globo.com/programas/programa-do-jo/programa/platb/tag/berna-reale/>. Acesso em: 26 jul. 2012)

A experimentação da crueldade enquanto força criadora que se aproxima da Vida, requer uma guerra radical contra todas as representações. Podemos depreender de Lins (1999) que Artaud encarna uma escrita crua, regada pelo sangue, pela saliva, pelo excremento, aproximando-se da fecalidade para criar um corpo-sopro, onde *a merda cheira a ser* e negando uma ontologia centrada no identitário, no Uno, no Absoluto. A *escrita masturbatória* de Artaud trabalha com citações inseridas no universo da contaminação e não da cópia, explorando as impurezas e sujeiras da linguagem, elaborando conceitos grávidos de acontecimentos ao fabricar uma “enorme máquina de carne”, engendradora da merda necessária para escrever na folha branca.

Podemos dizer que trata-se de uma escrita-da-carne, onde os pensamentos estão em carne viva, expostos na ferida da folha. Segundo a leitura de Lins (1999), Artaud concebe o eu marcado pela “horripilante máquina cultural trituradora de singularidades”, mas o seu eu carrega uma marca a mais, traço de sua rebelião. A escrita artaudiana é engendradora na profundidade do corpo que sofre da síndrome dos “supliciados da linguagem” que “mugem e berram de dor e horror” (LINS, 1999, p.10). A linguagem repousa na subjetividade das vísceras. Não existe profundidade na produção da vida e da escrita: tudo é superfície pulsional. Para Artaud, o pensamento se dá num território primitivo como concebido no sentido nietzschiano. Artaud e Nietzsche se relacionam com a palavra como fenômeno visceral, fundando uma estética onde reina a “crueldade” de um pensamento submisso ao movimento incessante de uma criação contínua, sem freios e sem limites. (LINS, 1999)

A escrita artaudiana é uma escrita masturbatória, é pura experimentação e devir, negando os binarismos masculino/feminino, corpo/alma:

Lama, catarro, suor, sangue, sonhos colados como uma ferida nos poros, na carne que não agüenta mais... tão grande é a produção de vida tornando-se morte, morte gerando vida e embaralhando as diferenças sexuais numa negação radical do corpo binário, da economia dualista do sexo (LINS, 1999, p. 16).

Normalmente o ato de escrever é considerado do ponto de vista de uma consciência organizadora das idéias a serem escritas, implicando uma concepção de texto como construção subjetiva. Artaud e Nietzsche trabalham na contramão desse preceito, propondo uma escrita feita de sangue, onde a produção textual é uma produção corporal. As palavras transpiram e choram, o corpo as escreve segundo seus impulsos. A escrita supõe então, um engajamento corporal onde aquele que escreve não é mais um sujeito com

substância pensante e corpo seccionados, mas sim a afirmação de uma multiplicidade de impulsos que passam pelo corpo e pelo papel, não estando a força criativa submetida a uma unidade controladora.

Artaud aproxima a consciência da digestão, estabelecendo uma busca da fecalidade: “Aí, onde cheira a merda, cheira a ser [...]. Há no ser alguma coisa de particularmente tentador para o homem e esta alguma coisa é justamente A CACA⁴” (ARTAUD, 2004, p.1644). Para Nietzsche,

a consciência é um órgão regido pela mesma dinâmica que gere o aparelho gástrico: ela absorve e se apropria do que é diverso, procura um alimento espiritual. A consciência é um aparelho centralizador e simplificador que procede da mesma forma que o estômago (BARRENECHEA, 2009, p.131).

Barrenechea (2011) estabelece que, para Nietzsche, o humano é essencialmente constituído por suas forças vitais, afetivas e instintivas, valorizando o corpo em detrimento de uma substância subjetiva idealista, propondo uma nova compreensão da subjetividade, entendida como uma *subjetividade carnal*. Nietzsche critica categoricamente a tradição de pensamento idealista que vincula o homem a um substrato imaterial e atemporal, a alma ou o espírito, e, a um além imutável. “A concepção que cinde homem em corpo e alma estabelece a separação, a ruptura e confusão como condição do humano” (BARRENECHEA, 2011). Desde *O nascimento da tragédia*, Nietzsche interpreta o homem a partir do jogo entre dois impulsos conflitantes: Apolo e Dionísios, sendo a consciência uma decorrência do mundo instintivo e pulsional. A obra nietzschiana contesta todo e qualquer conceito identitário, referente a uma pretensa substancialidade subjetiva como: Sujeito, ego, eu, consciência, afirmando, ao contrário, a multiplicidade dos instintos, que não constituem uma unidade, mas estão em permanente mudança no jogo das relações de poder entre as forças instintivas. Em *A gaia ciência* Nietzsche chega a denunciar a crença num sujeito operante, num eu como causa de ações, considerando-a um fetichismo construído pela tradição metafísico-teológica. Em *Zaratustra*, o filósofo considera o *Eu* como a pequena razão, que é instrumento da grande razão, o todo corporal, “esta não diz eu, mas faz eu” O absolutamente singular no homem são suas experiências ligadas à alimentação, às digestões, aos afetos e aos cuidados do corpo, compondo uma “episteme da carne” (BARRENECHEA, 2011).

⁴ Tradução da autora: “Là où ça sente la merde / ça sent l'être. [...]. Il y a dans l'être / quelque chose de particulièrement tentant pour l'homme / et ce quelque chose est justement/ LE CACA” (ARTAUD, 2004a, p.1644).

Miguel Angel de Barrenechea finaliza seu artigo fazendo uma alusão aos escritos de Paul Valéry em *Journal d'Emma*, onde o poeta reflete sobre uma ciência do corpo:

Ele é minha ciência, e, estou segura, o limite de toda ciência; ele, seus assuntos, malestares, necessidades e impedimentos; suas regularidades e seus transtornos; suas digestões, menstruações e os sujos detalhes úmidos do amor... Oh, Corpo sem glória, algum santo deveria ter amado teu excremento! (VALÉRY *apud* BARRENECHEA, 2011, p. 17).

Nietzsche parte de uma materialidade do psiquismo, afirmando que os pensamentos são fenômenos corporais, sendo a consciência o resultado de forças e impulsos decorrentes exclusivamente da atividade orgânica. O corpo é a expressão do dinamismo do vir-a-ser, ele não é uma substância estática, mas sim fenômeno múltiplo e mutável das forças em luta (BARRENECHEA, 2009). A concepção nietzschiana de corpo como totalidade de forças em tensão constante remete a esse corpo in-tenso buscado pelo ator. A atriz Roberta Carreri (2011) denomina as oficinas que ela aplica a seus alunos de 'Dança das Intenções', ressaltando que a palavra intenção alude a uma tensão interna que remete a atenção do ator para a multiplicidade de forças que atravessam e tensionam o corpo e que são responsáveis pela qualidade da presença cênica. Roberta remarca que a escolha de dirigir seu olhar a um determinado ponto influencia a atitude de toda a sua coluna vertebral, ativando o 'músculo invisível' que ela chama de 'a serpente' e que corre ao longo da coluna vertebral desde os olhos até o cóccix, sede da in-tensão, origem dos impulsos de seu corpo-mente. O ator/performer cria um corpo através do treinamento físico cotidiano e esse corpo passa a pensar com todos os poros. A atenção para cada gota de suor, para o batimento cardíaco, o ar que sopra pelas narinas, o intestino e a pele faz com que a presença cênica não seja apenas construção racional, mas sim estado corporal onde atenção é também vibração. O ator/performer entra num devir-animal e mantém as orelhas sempre à espreita, atento à carniça e à presa, em estado de alerta, pronto tanto para saltar sobre o abismo, quanto para enraizar os as plantas dos pés no chão. Nesse estado, o corpo cênico encontra sua ferida eterna, abre-se para o acontecimento, quer o acontecimento. *Amor fati*. Vida e morte interpenetradas na superfície do corpo.

Este corpo penetra e desliza naquilo que Deleuze entende por fissura, aquilo que não é nem interior nem exterior, mas "se acha na fronteira, insensível, incorporeal, ideal." Ser o acontecimento. É aí que o ator/performer habita. Nesta zona fronteira onde o tempo se expande pelas bordas na medida em que se caminha sobre ele. Assim Deleuze concebe o

paradoxo do comediante: “ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não pára de se adiantar e de se atrasar, de esperar e de lembrar.” O presente do ator é o mais estreito, a ponto de compreender o futuro e o passado, fazendo surgir “um passado-futuro ilimitado que se reflete em um presente vazio não tendo mais espessura que o espelho.” O presente do ator/performer é o instante impessoal, que se desdobra em ainda-futuro e já-passado, tensionando o tempo. (DELEUZE, 2003)

O ator/performer que experimenta o teatro não-representacional em toda a sua crueldade, cria para si um Corpo-sem-órgãos, sem organização estabelecida por um organismo regulador, sem funções pré-determinadas. Artaud, ao final de seu texto de 1948 *Para acabar com o julgamento de Deus* chega a conclusão de que “não há nada mais inútil do que um órgão”:

Eu digo, para refazer a sua anatomia. / O homem está doente porque é mal construído. / É necessário decidir-se a botá-lo à nu para lhe arrancar este animáculo que o corrói mortalmente, / deus, / e com deus/ seus órgãos./ Pois ate-me se você o quer, / mas não há nada de mais inútil que um órgão. / Quando você tiver feito para si um corpo sem órgãos, / então você terá se livrado de todos os automatismos e se rendido à sua verdadeira liberdade. / Então você reaprenderá a dançar ao inverso/ como no delírio dos bailes festivos / e este avesso será seu verdadeiro cerne (ARTAUD, 2004, p. 1654)⁵.

Aprofundar a criação desse corpo implica em constituir para si um Corpo-sem-órgãos sem esquecer das tais doses ou “injeções de prudência” aconselhadas por Deleuze & Guattari (1996) para não correr o risco de ir de encontro a um corpo esvaziado e catatonizado ao percorrer essa relação entre experimentação e política capaz de resultar em um CsO pleno: “Corpos esvaziados em lugar de plenos. Que aconteceu? Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imante à experimentação: injeções de prudência. Muitos são derrotados nesta batalha” (p.11).

As tais “doses de prudência” seriam então, fruto de uma força apolínea, que vai de encontro à pulsão dionisíaca, estando as duas tensionadas na constituição de um CsO. O apolíneo não deve ser interpretado como uma ordenação externa sobre os impulsos dionisíacos, mas sim como uma prudência *injetada* pouco a pouco na carne, necessária à

⁵Tradução da autora : “ Je dis, pour lui refaire son anatomie. / L'homme est malade parce qu'il est mal construit. / Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animacule que le démange mortellement, / dieu, / et avec dieu/ ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. / Alorsvous lui réapprenez à danser à l'envers / comme dans Le delire des bals musette / et envers será son véritable endroit.”

plenitude deste avesso do corpo que é o CsO artaudiano. Deleuze & Guattari (1996) concebem o CsO como uma desterritorialização do corpo, sendo tão somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes, ocupados e povoados por intensidades que nele circulam. Esse processo implica substituir a interpretação pela experimentação, experienciando as funções do organismo com os órgãos interligados como válvulas imbricadas: “caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre”. A busca artaudiana da fecalidade dilacera o Ser numa metafísica da carne, expondo todo o ‘regio do eu’, como bem expressiu Deleuze & Guattari (1996). Para Artaud não há nenhum espírito que regule essa massa de sensibilidades, impulsos, dores e odores por onde os pensamentos circulam como o sangue.

Derrida (1995) remarca o sentido da crueldade como “necessidade e rigor”, “submissão à necessidade” e a uma “determinação irreversível” – nas palavras de Artaud – sublinhando que “certos espetáculos hoje criados sob o signo de Artaud são talvez violentos, mesmo sangrentos, mas nem por isso são cruéis.” Em ‘O teatro e seu duplo’, Artaud (2004) esclarece em suas ‘Cartas sobre a crueldade’ que se atribui erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico, mas a crueldade pura não é sinônimo de sangue derramado. “A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada” (Artaud, 2004, p. 566). A crueldade sendo o “apetite de vida” que emerge na ação teatral.

Trata-se de um corpo que não age segundo uma dimensão representacional simbólica exterior à ele, libertando a cena da tirania do texto e conduzindo-a ao “triumfo da encenação pura”. Para a leitura derridiana, Artaud quer, assim como Nietzsche, romper com o conceito imitativo da arte, com a estética aristotélica. A imitação e a representação designariam mais do que um tipo particular de construção teatral, imprimindo sua estrutura de negação da vida em toda a cultura ocidental (as suas religiões, sua filosofia, sua política). Derrida (1995) comenta que, no teatro ocidental a estrutura representativa é assegurada pelo discurso transmitido e “todas as formas pictóricas, musicais e mesmo gestuais introduzidas no teatro ocidental nada mais fazem, na melhor das hipóteses, do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal, um logos que *se diz* no começo” (p.155).

O teatro da crueldade quer a ação violenta e imediata, capaz de despertar nervos e coração, uma ação que se dá na superfície dos sentidos, muito mais do que no entendimento

subjacente às palavras. No seu manifesto sobre 'O Teatro e a crueldade', Artaud sublinha: "Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar." Despertar a nossa sensibilidade nervosa, com ritmos, sons, palavras, ressonâncias e trinados que ecoam nesse corpo cruel, onde corpo e espírito compõem uma unidade extensa e aberta para a concretude sensível dos signos. O que importa é "romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento" (ARTAUD, 2004, p.558). A linguagem se encontra no espaço, sua expressão não se limita à palavra dialogada. As palavras são encantações, vibrações e ritmos que impelem à voz, martelando sons que nada tem a ver com a sujeição intelectual à linguagem (ARTAUD, 2004).

Para Artaud, é necessário destruir a tirania do texto, conduzindo, assim, ao "triunfo da encenação pura", restituindo a liberdade criadora da encenação, libertando-a do texto e do deus-autor. Determinadas concepções de representação como ilustração sensível de um texto já escrito, repetição de um presente re-presentando-o, plenitude do Logos absoluto, superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos vão na contramão da representação cruel. A outra dimensão da representação acarretaria entendê-la como desdobramento de um volume em várias dimensões, experiência produtora de seu próprio espaço, que nenhuma palavra poderia resumir, espaçamento como apelo a "uma nova noção de espaço" e a "uma idéia particular do tempo", que já não é o da dita linearidade fônica. "Assim o espaço teatral será utilizado não apenas nas suas dimensões e no seu volume, mas, se nos é permitido dizê-lo, nos seus interiores" (DERRIDA, 1995, p.157).

Fechamento da representação clássica mas reconstrução de um espaço fechado da representação originária, da arqui-manifestação da força ou da vida. Espaço fechado, isto é, espaço produzido dentro de si e não mais organizado a partir de um outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um alibi ou de uma utopia invisível. Fim da representação mas representação originária, fim da interpretação mas interpretação originária que nenhuma palavra dominadora, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado. Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba à visão – e Artaud gosta das imagens produtoras sem as quais não haveria teatro (*theaomai*) – mas cuja visibilidade não é um espetáculo montado pela palavra do senhor. Representação como auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros (DERRIDA, 1995, p. 158).

Nesta concepção, a performance e a ação cênica buscam a construção de um outro corpo, implicado em desfazer o eu enquanto unidade regrada para ir de encontro à multiplicidade de fluxos do devir. Essa corporeidade ancestral é uma espécie de organismo

canal que funciona como um conjunto de vasos comunicantes por onde circula a história ancestral do sujeito, canal aberto para conectar-se com outras sensibilidades, sem mediação, nem órgãos que regulem essa passagem de sensibilidades-sangue. O auto-engendramento proposto pelo CsO inaugura uma origem que foge de uma prisão identitária baseada nas categorias familiares, no “papai-mamãe” artaudiano (LINS, 1999) que fixa representações a partir de uma estrutura binária masculino/feminino, corpo/mente, etc. Entendemos que as ações performativas questionam a representatividade jurídica e a estrutura de reprodutibilidade de representações de representações na cultura, fundando uma ação que não deixa restos fantasmáticos a serem multiplicados *ad infinitum*. O único ‘resto’ deixado por essas ações é a memória do corpo, a materialidade da ação presente que ausenta-se deixando uma marca no Tempo.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche: corpo e subjetividade. In: *O Percevejo online*. v. 3, n. 2, ago./dez. 2011. Disponível em:
<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>>. Acesso em: 20 jul. 2012, 16h.

_____. O aristocrata nietzschiano: para além da dicotomia civilização/barbárie. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pál. *Nietzsche e Deleuze - Bárbaros, civilizados*. São Paulo: Anablume. 2004.

_____. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Éditions Galilée, 1984.

CARRERI, Roberta. *Rastros: Treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Produção: Pierre-André Boutang e Claire Parnet. Paris: Editions Montparnasse, 2004. 3 DVDs (453 min.).

_____. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção Trans).

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. In: *Revista Contrapontos – Eletrônica*. v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010. Disponível em:
<<http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/index>>. Acesso em: 10 jul. 2012, 20h:30min.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 20: mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MAURANO, Denise. *A face oculta do amor: uma tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

MENEZES, Magali Mendes de. A subjetividade: expressão de um corpo habitado pelo estrangeiro. In: *Ethica*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1/2, p. 199-229, 2005. Disponível em:
<<http://www.revistaethica.com.br/v12dossie5.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2013, 17h.

REALE, B. *Programa do Jô*. Disponível: <<http://tvg.globo.com/programas/programa-do-jo/programa/platb/tag/berna-reale/>>. Acesso em: 26 jul. 2012, 15h.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figuração do Outro na Grécia Antiga (Ártemis e Gorgó)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

THE 'ANOTHER BODY': the construction of the scenic body of actor/performer on the artaudian perspective

ABSTRACT:

It is thought the construction of the scenic body of actor/performer, placing it in a perspective of otherness. It Refer to the representations of Artemis, Dionysus and Gorgo, relating them to the emergence of strange constituent element of the scenic game. Articulates this Another body with nietzschean conception of carnal subjectivity and prevalently with the artaudian concept of body-without-organs, pointing to a unit body-mind free of binaries present in the culture. It is thought the desiring body while founded in the beyond the phallic jouissance, proposing a non-normative body generator of memories running on multiple streams of becoming.

KEYWORDS: Scenic body. Otherness. Carnal subjectivity. Body-without-organs. Becoming.

LE 'CORPS AUTRE': La construction du corps scénique de l'acteur/performer dans une perspective artaudienne

RÉSUMÉ:

On pense la construction du corps scénique de l'acteur/performer, en la plaçant dans une perspective de l'autrèité et de l'altèrité. On se reporte aux représentations d'Artémis, Dionysos et Gorgo, en les reliant à l'émergence de l'étrange comme élément constitutif du jeu scénique. On articule ce corps Autre avec une conception nietzschéenne de la subjectivité charnel et prédominamment avec le concept artaudienne de corps-sans-organes, pointant vers une unité corps-esprit libre des binaires presents dans la culture. On pense le corps qui souhaite comme étant fondé dans l'au-delà de la jouissance phallique, en proposant un corps non-normative qui soit générateur des souvenirs en fonctionnant sur de multiples flux du devenir.

MOTS-CLÉS: Corps scénique. Autrèité. Subjectivité charnel. Corps-sans-organes. Devenir.

Recebido em: 10.09.12

Aprovado em: 30.09.12

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista