

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Teoria da Literatura

(BU)

o poema avoluma.doc

teatro de essência / poema processo

Orientação
Alckmar Luiz dos Santos
Mestranda
Clarissa de Carvalho Alcantara



03292336

Florianópolis, outubro de 2000.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA**

**O poema avoluma.doc
TEATRO DE ESSÊNCIA/POEMA PROCESSO**

Orientação

ALCKMAR LUIZ DOS SANTOS

Mestranda

CLARISSA DE CARVALHO ALCANTARA

Florianópolis, outubro de 2000.

O poema avoluma.doc teatro de essência / poema processo

Clarissa de Carvalho Alcantara

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

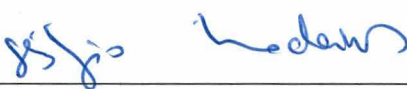
Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
ORIENTADOR



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros
PRESIDENTE

Prof. Dr. Gilberto Prado (UNICAMP)



Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz (UFSC)



Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (UFSC)
SUPLENTE

RESUMO

O poema avoluma. doc antes de ser uma dissertação é um documento/arquivo que registra uma experiência sobrepondo três suportes de informação: texto, vídeo e performance. Fundamentando-se na fenomenologia de Merleau-Ponty que retoma a questão da ligação entre a experiência perceptiva e a experiência da linguagem, a investigação apreende o sentido da experiência de um *ser-do-ator* como extensão da intencionalidade significativa do corpo no mundo e propõe a visão de um *corpoema* à leitura do poema/processo.

O poema/processo é trazido pela presença de WLADEMIR DIAS-PINO (1927), poeta brasileiro, pintor, programador gráfico e visual, que firmou uma das três direções da poesia concreta com a criação do primeiro livro-poema. Seu interesse está na fisicalidade funcional e espacial do poema que processa e informa, *ao longo do uso*, a linguagem de uma arte/física.

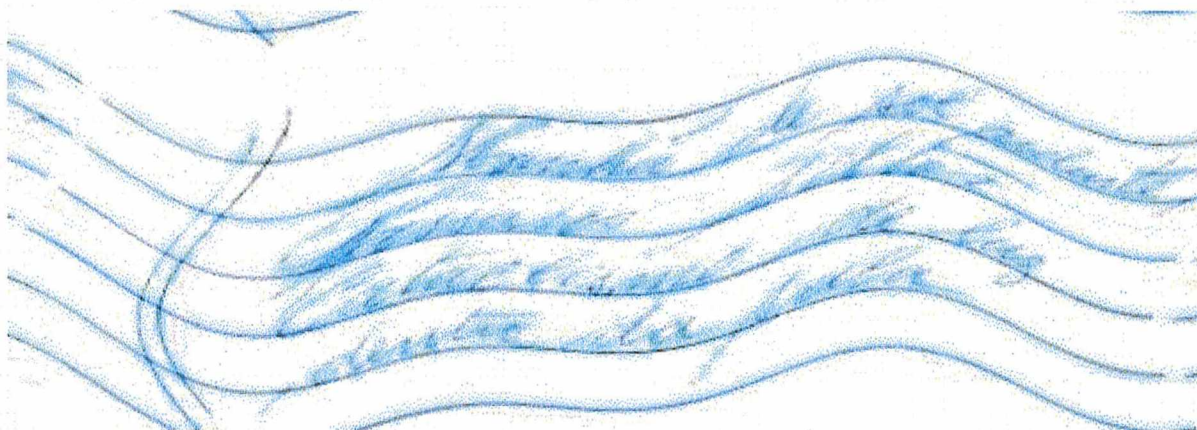
Três *corpora* – *corpus* teórico, *corpus* videográfico, *corpus* ato/processo – encontram-se misturados à experiência que denomino *Teatro de Essência*, iniciada em 1988 e que, na presente pesquisa, infiltra o campo teórico literário através da *Obra-em-processo* de Wladimir Dias-Pino. Esta específica experiência teatral traz a carne do *ser-do-ator* como objeto de espacialidade visual e tátil para o poema/processo. O objeto a ser lido, manuseado, processado é o corpo do ator que se desdobra à semiologia do ato teatral. Corpo, palavra (signo/som) e espaço, em efusão, são a experiência processual do poema lançado à presença fenomênica do ato. É nesse sentido que a expressão *Teatro de Essência* desfaz a noção clássica da totalidade da essência e expõe o ser-do-ator como fenômeno de uma “desessência” – totalidade da fragmentação do não-idêntico no ato de ser.

ABSTRACT

Rather than just being a Master's thesis, **O poema avoluma. doc** is a document/file which records an experience by overlaying three sources of information: written text, videotape and performance. Based on Merleau-Ponty's phenomenology, which resumes the discussion about the relationship between perceptive experience and language experience, this study apprehends the sense of the experience of a *ser-do-ator* (an *actor-being*) as an extension of the meaningful intentionality of the body in the world. It also suggests that a *corpoema* (*bodypoem*) view can be incorporated to the reading of the poem/process.

The poem/process is brought out by the presence of WLADEMIR DIAS-PINO (1927), Brazilian poet, painter, and visual and graphics programmer who laid one of the three paths toward concrete poetry by creating the first book-poem in Brazil. The significance of his work lies in the functional and spatial physical aspect of the on-going poem which informs the language of an art/a physics, *as it is employed*.

The experience hereby termed *Teatro de Essência* (*Essence Drama*) is interwoven to three other *corpora*: theoretical *corpus*, videographic *corpus*, and act/process *corpus*. Although that experience started in 1988, presently it infiltrates the literary theoretical field by means of Wladimir Dias-Pino's *Obra-em-processo* (*On-going-work*). Such particular drama experience brings the *actor-being's* flesh as an object of both visual and tactile spatiality into the poem/process. The object to be read, handled, and processed is the actor's body, which unfolds when touched by the drama's act semiology. Exuberant body, word (sign/sound) and space make up the on-going experience of the poem thrust into the act's phenomenological presence. In this sense, the expression *Essence Drama* opposes the classical notion of the essence's totality and exposes the *actor-being* as a *desessência* (non-essence) phenomenon—the totality of fragmentation of the non-identical in the act of being.



Manhã de sol ardente,
Pássaros soltos
Cataclismo de luz
dentro da sala.

Maria de Lourdes de Carvalho Alcantara
Pelotas, 10 de novembro de 1996.

Aos meus pais, Ary e Lourdes, razão de minhas inteiras possibilidades. A palavra desaparece aqui, diante deles, e é meu corpo nascido o sentido de sua invisibilidade.

E toco, circunfluindo minha existência, pessoas que são o mundo próprio, invisível e privado desta dissertação.
Projetados à tela permaneceram em meus olhos abertos a tantas de suas visões.
São em mim, agora, *corpoemas* na carne de todos nós.

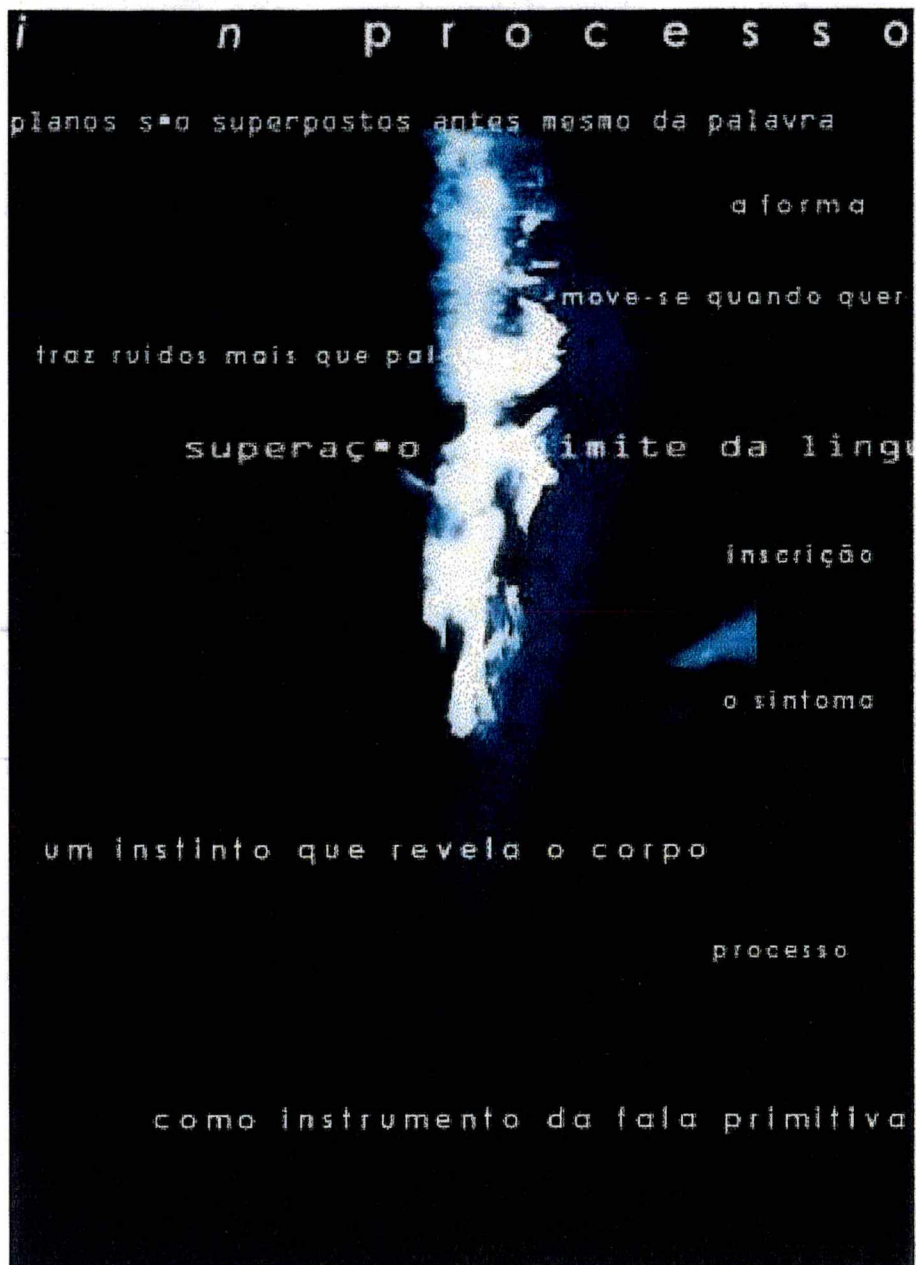
À Marina Moros, tela de luz, à Laura Helena Leão, um signo só comigo, à Jacqueline Schuh, irresistível *pre-sença*.

Em especial, à Therezinha Carvalho, *viajante náufraga vidente*, que me fez vivo e concreto o teatro e trouxe-me pela mão Wlademir Dias-Pino, estirando meus músculos para dentro do poema.

Entre os videntes, meu orientador, prof. Alckmar, que com incomparável argúcia soube como se expor ao risco desta visão.

SUMÁRIO

Aviso aos viajantes náufragos videntes	04
I – Concebendo uma teoÁRIA	11
II – O poema avoluma	30
III– A mediatriz do poema no <i>Ser Bruto</i> da linguagem	40
3.1– O combate das geometrias e o cansaço das fôrmas: processo	46
3.2 – Passagens instantâneas: da escrita à imagem videográfica na ausência-presença do <i>ser-do-ator</i>	50
IV – Teatro de Essência / Poema de Processo	59
4.1– O corpo fenomênico: objeto/<i>corpoema</i>	91
4.2 – Fluxograma TE - Teatro <i>desessência</i>	102
V – AAVEVOARETOCOMOUMCORTEAALTURADESEUGOSTO	104
4.1 – Diário de bordo: “imagem/ colagem: documental cotidiano”	105
4.2 – <i>Corpoema</i> da cor vermelha – vídeo/ato/processo	
CORPOEMA. opoemaavoluma. doc.2	141
BIBLIOGRAFIA	142



¹ RESPOEMA de Marina Moros, foto Klaus Miteldorf (mergulho).

RESPOEMA: termo aqui criado para definir as respostas visuais de Marina Moros, compostas com o texto desta dissertação, enviadas a mim, via e-mail, aleatoriamente, durante o processo da escrita. Sua leitura criativa passa a ser processo *verbivisual* desta escrita. Ela surge como a presença indeterminada do *puro interlocutor vidente*. Marina Moros é, atualmente, aluna de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Aviso aos viajantes náufragos videntes

A meio do caminho desta vida

*achei-me a errar por uma selva escura,
longe da boa via, então perdida.*

Dante Alighieri (Inf, I, 1).

Foi, então, que se propôs tão arriscada travessia, que em forma de aviso denuncia os fatos:

Tem-se, constante, a presença do círculo heraclítico, em pleno movimento das direções opostas ajustadas a um *sentido comum*². A cada fórmula enunciativa (proposição) lançada ao espaço da escrita, cai-se sobre o inusitado choque do pensamento com a percepção da experiência, mostrando o avesso de como pensamento e experiência formulam-se um a outro, é neste impacto que se cria, solitário, o *modus filosofante* que é o deste percurso. Dá-se, assim, ao leitor, a matriz (ponto de partida) por onde não somente os olhos se perderão, mas o corpo inteiro deverá embeber-se, pois que, se ocorre o contrário, não terá tido êxito algum tal empreendimento.

² Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*, São Paulo: Editora Perspectivas, 1999. p. 93.

Apresenta-se, portanto, a malha que comanda esse meu percurso de reflexão e de criação, tornando ciente o descompasso das varreduras³ entre os suportes envolvidos, que é, exatamente, o que se expõe à visão. A malha se compõe, então, de:

1. *Corpus teórico*: a filosofia é a que prevê, antecipadamente, o absoluto vivido, não podendo tratar-se senão de uma fenomenologia, no estrito senso que declara Merleau-Ponty: “fenomenologia [que] se deixa praticar e reconhecer como maneira ou como estilo; ela existe como movimento antes de ter chegado a uma inteira consciência filosófica”.⁴ Compõe-se, mais do que uma teoria, uma “teoÁRIA”.⁵ No desassossego de uma voz solitária, a minha, vou sendo a própria experiência de meu (des)compasso ruidoso no mundo, um existir que se faz, como condição de sobrevivida, como arte, e uma arte que se faz, como condição de existência, uma filosofia de movimento (in)constante. Nessa *toada teórica*⁶, a escrita serve como auxílio à percepção da experiência, isto é, identifica como de fato estou seguindo-me, antes de

³ O termo *varredura* aqui empregado é tropológico, linguagem figurada, mas antes é um efeito específico produzido pela imagem do vídeo. Cf. SANTOS, Rudi. *Manual de vídeo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995. p. 110-111. É a conjugação dos movimentos dos feixes eletrônicos sobre a tela; o primeiro faz com que ele percorra os pontos luminosos no sentido horizontal, da esquerda para a direita; o segundo faz com que o feixe seja deslocado de cima para baixo. In: ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual vídeo poesia*, 1999. p. 26.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fonte, 1999. p. 2.

⁵ TeoÁRIA: O termo criado toma a soma dos seguintes significados que definem a palavra *Teoria*: “(...) Conjunto de princípios fundamentais duma arte ou duma ciência. (...) Opiniões sistematizadas. (...) Suposição, hipótese. Utopia; quimera. (...) Conjunto de pessoas que marcham processionalmente. (...) Conjunto de conhecimentos [...] *ingênuos* que apresentam graus diversos de sistematização e credibilidade, e que se propõem explicar, elucidar, interpretar ou unificar um dado domínio de fenômenos ou de acontecimentos que se oferecem à atividade prática”; e funde-se a palavra *Ária* neste específico significado: “Música composta para uma só voz”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa*, 1988. Considerando o som (partindo do ruído interno) como canal de circulação e vibração uníssona entre as linguagens distintas de expressão: palavra – corpo – espaço. TeoÁRIA é um substrato criado para o ajuste do absolutamente particular e individual (subjetivo), ou seja, a experiência da percepção, com o universal e coletivo (objetivo), comunicação, informação, a “ciência” do vivido, estando imbricados como elementos processadores do fenômeno da arte.

⁶ *Toada*: ato ou efeito de toar, ruído, rumor, maneira, sistema. *Toar*: “1. Produzir ou emitir tom ou som forte; soar em tom alto. 2. Trovejar, estrondar, atroar, T. i. 3. Convir, quadrar, servir: (...). 4. Agradar, aprazer, soar: (...). 5. Ficar bem; condizer, adaptar-se: (...). 6. Ter o tom ou o som; ter ares; parecer: (...)” In: FERREIRA, op. cit.

seguir um “outro” qualquer. Como espremer até a última possibilidade o pensar a sós. Aposto, portanto, nas evidências de fatos da vivência e na fluência do sentir em profunda ausência. Meu pensar próprio como um “nihilismo ativo”⁷ indomável. De 1994, assenta-se o seguinte texto para expressar o *modus filosofante* da teoÁRIA criada para descrever o fenômeno que então se denomina Teatro de Essência, especificando, aqui, o que de meu toará.

Partiu-se do princípio do nada. Está-se dizendo que não há premissas nem pré-substâncias da imaginação para atingir o estado de essência – o definitivo e o definido. Portanto, estamos livres para o ato de criação. Tomamos a circunstância em sua totalidade, reconhecendo toda sensação como matéria física dos sentidos, como o real tangível. O personagem é sempre inusitado, surpresa, revelação – o ator com suas íntimas possibilidades entregue aos seus domínios intuitivos. Falarei depois sobre a construção de texto, estrutura de cena, a cor, a luz, os infinitos espaços do palco – o universo. Antes, vou prestar atenção no simples que não é fácil, mas, sem dúvida, perfeito – essencial.

Do simples, presumo ser o que é e que, portanto, naturalmente, permanece sendo em movimento e transformação: o *ser-do-ator*. O que pareceria a complexidade da existência passa a ser a simplicidade do que existe pela experiência, onde a compreensão dispensa a razão e considera outros instrumentos para seu domínio, como a aceitação de ser em si tudo o que nem mesmo reconhece como seu. Está-se bem longe de questões de procedência; o que importa, por princípio, é o estado autígeno, isto é, aquele que se forma no próprio lugar que ocupa. A sensação fidedigna, autêntica, que pertence unicamente ao autor-ator a quem se atribui a origem do ato. Assim sendo, se permanece livre de pressuposições, nenhuma conjectura antecipada.

⁷ Cf. NUNES, Benedito. *No tempo do nihilismo*. São Paulo: Editora Ática, 1993: “O nihilismo ativo, acabado, produziria o homem novo num tempo novo, tal como a *Rettung*, a salvação do retorno. Renunciando ao querer, à vontade de verdade, a *prática meditante* de Heidegger prepararia o pensamento futuro com a matéria ‘arqueológica’ do impensado, daquilo que, vislumbrado na origem, e logo depois esquecido, seria pensável ou lembrável, inaugurando uma outra era”, p. 15

O *ser-do-ator*, não como sujeito, e sim como o indicador do ponto do momento do tempo. O seu sentido simplificado está na *elegância* com que se anula para existir a personagem: e eis aqui o inescusável “sujeito” (sem desculpas); a personagem não se escusa quando o ser se distingue.

O *ser-do-ator* é distinto do que se imagina ser a pessoa do ator. O ser em estado adquire-se no ato, isto é, no instante em que a pessoa se propõe só ao espaço (solidão no espaço). Parece ser um jogo impreciso de palavras e não passa senão de um jogo de espíritos independentes. Até definir-se qualquer personagem, exercitam-se as infinitas possibilidades de estados de espíritos – como impessoais universos de vida – inteiros.

As experiências são propostas muitas vezes em si mesmas, pelos próprios estímulos, outras pelo espaço, pelo som, pela palavra posta sem direção. Os seres (*ser-do-ator*) permanecem expostos por um tempo que, em princípio, não é determinado nem por si mesmo, mas percebido em larga e absoluta sensação – de extremo alcance orgânico. O *ser-do-ator*, então, é revelado, reconhecido, em espécie, pela pessoa.

A intensidade do ritmo de uma descoberta pode ser medida pela forma como cria seu movimento, como o expressa. A vibração do movimento da sensação é, por natureza, contínua. A continuidade está para o movimento assim como a descoberta está para a visão (descoberta = visão; movimento = continuidade do ritmo).

A visão permite o esclarecimento do espaço que apresenta, ao olho que tudo vê, as necessidades de preenchimento. O movimento projeta a sensação que, a seu ritmo, desvenda o sujeito da ação à pessoa do ator; são as primeiras nuances da personagem (seja ela qual for).

A continuidade está ligada à concentração na intensidade do ritmo, quanto maior concentração no ritmo, maior intensidade na perpetuação do movimento – e percepção da personagem.

O *ser-do-ator* atua no equilíbrio das percepções; no instante da descoberta – visão; na intensidade do ritmo e na continuidade do movimento, criando a própria ordem no espaço. A escolha da

personagem é determinada pelo momento em que a sensação se define em um sentimento concreto expresso pela ação⁸.

O *corpus teórico* impõe sua autonomia como *modus filosofante* pela experiência que trata de “reconhecer a própria consciência como projeto do mundo” que se investiga, mundo que a consciência não abarca nem possui, mas ao qual ela mesma está destinada e se dirige sem cessar, “o mundo como este indivíduo pré-objetivo cuja unidade imperiosa prescreve à consciência a sua meta”⁹, fornecendo este texto como sendo “nossa paisagem”, isto é, como o *corpo próprio* pretendendo ser a versão exata da linguagem. Linguagem reversível que revela a similaridade dinâmica com o outro (superando a visão cartesiana do sujeito), pois “os corpos pertencem à ordem das coisas assim como o mundo é a carne universal”¹⁰.

2. *Corpus videográfico*: recupera-se, com a fenomenologia, o *contato ingênuo*, direto, com o mundo que é já aqui *presença inalienável*. O corpo, sendo espírito de peito arfante, vê-se à semelhança e imagem da máquina geradora (a escrita do computador, o olho do vídeo, a tela da TV), sendo, ele, a própria *máquina que ri*¹¹. Toma-se como a visão da lente, latente no corpo esférico que penetra a escrita não mais esferográfica, mas esfervilhada. Entre o desajuste da varredura da tela do computador, captada pelo vídeo, para a tela da TV, encontra-se o mesmo significante no acúmulo de linhas que,

⁸ ALCANTARA, Clarissa. Manuscritos sobre o Teatro de Essência (Pelotas/ maio de 1994).

⁹ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, op cit. p. 15-16.

¹⁰ Idem. *O visível e o invisível*, op.cit. p. 134.

¹¹ Alusão ao poema de Wladimir Dias-Pino *A máquina que ri*: “TEUS OLHOS TÊM O BRILHO DE FLECHA – UM ECO POLIDO DE ROLAR. NOSSA ÂNSIA NOS UNE COMO SOMBRAS” (fragmento). In: DIAS-PINO, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino - A separação entre inscrever e escrever* (exposição) Catálogo. Cuiabá: Edições do Meio, 1982. p. 35.

ininterruptamente, não param de passar feito horizontes diante dos olhos, e cria-se a segunda matéria que projeta o texto para um outro alcance da visão. É a leitura de uma escrita *in* processo de pura (in)formação da imagem gerada. À diferença do *corpus teórico*, que vai agregando-se a outros fundamentos teóricos como condição sustentável à sua autonomia, o *corpus videográfico* é produto independente e exclusivo ao instante desta pesquisa. A ideografia de contratempos visuais/temáticos, ou seja, a apresentação dessas idéias por meio dos sinais das imagens concretas captadas do computador pelo vídeo vai sendo superposta à presença do corpo como descoberta da escrita. A edição bruta, testada no vídeo, é a procura sem controle do campo visual, desvendando o abismo do encontro dos significados; é o que interessa à (não) qualidade de resolução das linhas que definem na tela uma videografia de *contra-estilo*.

3. *Corpus Ato/Processo*: o corpo assinala o espaço, e a palavra e a imagem agora se resumem nele somente. Não há possibilidade alguma de transmissão de uma linguagem a outra (de uma linguagem escrita à outra videográfica e à corporal): o que *há*, todo tempo, é efusão de novas/velhas linguagens. Tempo e espaço coincidem no ser do ato, que nada mais é do que ele mesmo, pele, músculos, respiração, ruídos... E sentidos. Um ato que não aniquila, não fixa, não imprime, não reproduz nada, apenas instaura o processo do movimento. “A AVE VOA RETO...”¹², enquanto o corpo

¹² “1) A AVE VOA RETO CO 2) MO UM 3) CORTE 4) A ALTURA 5) DE 6) SEU GOSTO”, fragmento do slogan do livro-poema *A AVE* (1956) de Wladimir Dias-Pino, criado pela proposta da “série-disparos (horizontal – o virar das páginas / verticais – vértices)”: Cf. SÁ, Álvaro de. “O poema e a abertura eletrônica”. In: ARRUDA, Marta de (org.). *Wladimir Dias-Pino e a crítica nacional*. Cuiabá: Edições do Meio, 1998. Cf. CIRNE, Moacy. “A Ave: o Livro com Objeto/Poema”. Moacyr Cime declara:

aquecido se inscreve a si próprio como poema-processante. Como parte contígua, conseqüente ao fenômeno exposto, está meu corpo próprio como processo visualizado – “a curva amarGa SEU Vôo e fecha UM TempO com Sua fOrma.” – “O GESTO”¹³. O Ato/Processo será a performance, por mim realizada, que insurgirá da obnubilação teórica como sendo o que há de mais concreto nesta dissertação: o *corpæma*.

São três vias que se entrecruzam independentes uma da outra, caminhos de leituras que se fazem sós e simultâneos, mas juntos dão maior espessura e solidez à visão do objeto. Vias que eternamente retornam a si mesmas, sem, porém, dar-se a reproduções, imitações, representações. Só criação. Por *brio*, este texto seguiu sua *vontade de fruição*, e gozando de um estado de perda e desconforto¹⁴, foi virando puro ruído de imagens e revertendo-se na carne do corpo, que é o mesmo que *mundo*, possível objeto. Poema.

Vamos, pois, ao *corpus teórico*...

(...) *Como entrei, não sei;
era cheio de sono àquele instante
em que da estrada real me desviei.*

Dante Alighieri (Inf., I, 10)

“A importância de 1956 para a história da literatura brasileira pode ser registrada mediante três episódios capitais: o lançamento da poesia concreta, a publicação de *Grande sertão: veredas* e o surgimento de *A ave*, de Wladimir Dias-Pino”. In: DIAS-PINO. *Wladimir Dias-Pino - A separação entre inscrever e escrever* (Exposição) Catálogo, op. cit. p. 80.

¹³ Slogan n.º 6. In: DIAS-PINO, W.. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973.

¹⁴ Cf. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1999: O *brio* do texto é “a sua *vontade de fruição*” (...) “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”, p. 21-22.

I – Concebendo uma teoÁRIA

As obras de arte...

*Valem tanto quanto as concepções sobre as
quais elas se fundam, cujo valor é
exatamente o que estamos mais uma vez
colocando em questão.*

Antonin Artaud

O poema está diante dos olhos, descolado da brancura da página, exposto no volume e na forma de um corpo vivo que se move, trazendo consigo sua sombra. A leitura depende dos músculos, da respiração, da palavra esboroadada no espaço pelo corpo do ator em suspensão estática e movimento instintivo. Olhar o poema no instante em que seus elementos atuam na *vigência* (essência) mesma do movimento *originário* da imagem poética funda a estrutura dessa investigação que extrai da *teatralidade*¹⁵ do poético a possível inscrição do *poema/processo* no espaço teatral.

¹⁵ No sentido que entende Antonin Artaud: “Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que lhe façam falar sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve primeiro satisfazer aos sentidos, digo que existe uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada”. ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Max Limonand, 1987. p. 51.

Circunscrevendo tal fenômeno ao campo da literatura, está se inserindo no espaço teatral o movimento literário e artístico que *radicaliza* a prática vanguardística da poesia brasileira nos anos 50. Trata-se da idéia do livro como *objeto/poema* instaurado pela via da *função wlademiriana*, que firmou, com o movimento do *Poema/Processo*¹⁶, uma das três direções na construção e espacialidade da Poesia Concreta.

O *Poema/Processo* é, como afirma Moacy Cirne, originário da leitura que faz Wladimir Dias-Pino da *direção espacial (funcional)* do poema, “que ao dissociar a Poesia (estrutura) do Poema (processo), separa, definitivamente, o que é a língua de

¹⁶ Segundo a definição de Moacy Cirne no *ABC da vanguarda*, o poema/processo, como movimento organizado, surge em dezembro de 1967, sendo lançado simultaneamente em Natal e no Rio de Janeiro, e logo em seguida (1968) em Minas Gerais e nos diversos Estados nordestinos. Seus fundadores, entre outros, são Álvaro de Sá (RJ), Anchieta Fernandes (RN), Anselmo Santos (RJ/BA), Dailor Varela (RN), Falves Silva (RN), Frederico Marcos (RN), George Smith (RJ), José Luiz Serafini (RJ/ES), Marcos Silva (RN) e Wladimir Dias-Pino (RJ/MT). Contribuíram para a fixação e expansão de sua teoria e prática, já em 1968, os poetas Aquiles Branco (MG), Arabela Amarante (MG), Dayse Lacerda (MG), Fernando Teixeira (MG), Joaquim Branco (MG), José de Arimathéa (MG), José Claudio (PE), José Nêumanne Pinto (PB), Ivan Maurício (PE), Márcio Almeida (MG), Marcus Vinício de Andrade (PB/PE), P. J. Ribeiro (MG), Oscar Kellner Neto (SP), Regina Coeli do Nascimento (PB), Ronaldo Werneck (MG), Sebastião Carvalho (MG), Sônia Figueiredo (MG), William Dias (PB) e muitos outros. Seu surgimento deu-se, basicamente, a partir de uma leitura da direção espacial (funcional) de Wladimir Dias-Pino nos quadros da poesia concreta: leitura que desencadeou, produtivamente, todo um movimento, com amplas repercussões no interior do País e em países sul-americanos (Uruguai, Argentina, etc.). Sua teoria registrava em 1967/68: “Poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto, consumida. O poema resolve-se por si mesmo, desencadeando-se (projeto), não necessitando de interpretação para a sua justificação”. Entre suas conquistas teóricas, as questões da *leitura*, do *projeto*, da *versão*, da *matriz*, da *série* e do *contra-estilo*. Em 1972, depois de ter realizado mais de 15 exposições nacionais (Rio, Natal, Brasília, Olinda, Recife, João Pessoa, Salvador e outras cidades) e de ter participado de quatro exposições internacionais (Buenos Aires e Montevideú), depois de ter lançado revistas (*Ponto*, *Processo*), envelopes (*etapa*, *Processo*, *Projeto*, *Levante*, *Virgula*), livros e poemas diversos (entre os quais, *12x9*), depois de ser publicado nas Américas e na Europa, o poema/processo – diante das dificuldades de trabalho e veiculação e diante da repressão vigente – optou por uma “parada tática”. Poemas/processo, contudo, continuaram sendo elaborados. Outras conquistas teóricas, críticas e práticas do movimento: a separação entre poesia (língua, palavra, tradução, estilo) e poema (linguagem, projeto, versão, contra-estilo); o aproveitamento e a exploração das potencialidades físicas de cada material trabalhado, de acordo com as necessidades sociais e (estético-) semiológicas do poeta; o uso do signo verbal somente quando necessário, independente de codificações semânticas previamente estabelecidas; o rompimento com a poesia tipográfica (poesia concreta: último estágio do modernismo). Em suma, o poema/processo consolidou-se, como prática semiológica (que se abria, depois de 1972, para as aventuras enriquecedoras do poema experimental), por meio de uma produção e de uma leitura materialistas, engendradas pelo social e pelo real. O momento histórico de seu lançamento (1967: questionamento das estruturas políticas, Tropicália, Grupo Oficina, *O & A*, *Terra em Transe*, *Nova objetividade*, etc.) diz de seu projeto cultural. In: ARRUDA, Marta de (org.). *ABC da vanguarda – A presença de Wladimir Dias-Pino*. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.

linguagem dentro da literatura”¹⁷, abrindo ao concretismo sua exploração mais *radical*. É ele mesmo quem afirma: “O poema/processo é uma posição radical dentro da poesia de vanguarda. É preciso espantar pela radicalidade”¹⁸.

O movimento concreto é uma ampla manifestação poética que corresponde a um importante estágio do desenvolvimento não só da literatura como da sociedade brasileira, reunindo três correntes, segundo Álvaro de Sá, totalmente distintas.¹⁹ A primeira é a corrente simbólico-metafísica que tem em Ferreira Gullar seu principal representante, sua maior preocupação é a *expressão* [eco] que, mais tarde, desencadeia o neoconcretismo. A segunda é a de rigor estrutural, cuja preocupação está na *construção*, difundida pelos principais integrantes do grupo *Noigandres*, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, trazendo como reação a *poesia práxis* (Mário Chamie). A terceira é a de Wladimir Dias-Pino, a de linguagem matemática (*técnica*)²⁰, no sentido de “abertura total, acúmulo de experiências”) que traz a funcionalidade física e tátil do poema, propondo o *Poema/Processo*. Na verdade, as três correntes colocam em questão o livro como objeto, ou seja, a diferença entre *poesia-livro*, *poema-livro* e *livro-poema*, tendo este último encontrado um primeiro exemplo na *A Ave*, obra de Wladimir que traz no corpo físico do livro o próprio poema. A preocupação de Wladimir é a *função* que é a informação pura, o direto do racional e o imediato do funcional²¹, o objeto que

¹⁷ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit. s/p.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cf. SÁ, Álvaro de. “A Origem do Livro Poema”. In: ARRUDA, Marta de (org.). *Wladimir Dias-Pino e a crítica nacional*, op. cit. s/p.

²⁰ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit. Esclarecendo a noção do emprego da técnica, Álvaro de Sá diz que: “o desenvolvimento técnico trouxe novos instrumentos e materiais, que ampliaram sobremaneira as possibilidades de produzir a comunicação, a exemplo do rádio, da televisão, da fotografia, dos plásticos etc. Na poemática o uso da técnica e dos novos materiais levou à autonomia do poema e a destacar o processo como núcleo efetivo da criação”. In: Marta de Arruda (org.). *ABC da vanguarda – A presença de Wladimir Dias-Pino*, op. cit.

²¹ Cf. Dias-Pino: Funcional: coletivização; Funcionalidade: dá caráter relativo ao argumento, invenção da realidade. Função criativa do artista: trabalhar nos processos, reinventando-os. Mudança de qualquer espécie de estrutura, resposta a uma necessidade social. In: *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit., s/p.

se oferece ao coletivo, e divide-se em dois *livros-caminhos*, respectivamente, *A Ave* e *Solida*, sintetizadas assim por Álvaro de Sá: *A Ave*: o ordinal – linha de continuidade / a sucessão ordenada / origem do unitário / *Numéricos*. *Solida*: o cardinal – geometria / coleções estrutura(s) / empilhamento (opacidade) / superposição / *Elementos*.²²

Em 1956, Wladimir Dias-Pino lança *A Ave*, dando a conhecer o *primeiro livro semiótico: a codificação do espaço da página*. Recebendo um tratamento de máquina, suas folhas se apresentam soltas, perfuradas, cortadas, codificadas em série. É um objeto para ser gasto, “que se explica ao longo do uso”²³, no manuseio, no tato, resultando em uma leitura física, em que a própria ação de virar as páginas implica o uso criativo do objeto, explorando suas potencialidades e tornando possível sua transformação em novas *versões*. *A Ave*, como já foi dito, é o primeiro exemplo de *livro-poema* que desencadeia, em 1967, a organização do *Poema/Processo*, encerrado oficialmente como movimento em 1972²⁴. Segundo Wladimir, a intenção está em afirmar que o que interessa é o processo contido no poema e não o poético. O segundo livro-caminho, *Solida*, é um poema cibernético, iniciado também em 1956 e que se completa em 1962. Trata-se de uma palavra geradora de seis letras formando outros novos vocábulos, “movimento de uma função que se aprende. Uma sucessão agitando os sinais” escreve Álvaro de Sá²⁵. Wladimir diz hoje que a escrita em *Solida* nasceu simultaneamente com a oralidade e a visualidade. Ambos os poemas não querem provar nada, apenas

²² SÁ, Álvaro de. “A origem do livro-poema”. In: ARRUDA, Marta de (org.). *Wladimir Dias-Pino e a crítica nacional*, op. cit.

²³ Idem, cf. SÁ, Álvaro de, e CIRNE, Moacy. “A ave: um livro que se explica ao longo do uso”. Segundo Dias-Pino, para o poema/processo o *uso* “tem o sentido de apagar as acentuações da simetria sem, contudo, formar um caráter de particularidade. Explicação do poema”. In: *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit., s./p.

²⁴ Cf. Wladimir Dias-Pino: “Todo movimento tende a se diluir. Uma vanguarda não permanece vanguarda o tempo todo como movimento, mas como criação. (...) Portanto, quem falar hoje em movimento do poema/processo está falando de algo que se encerrou”. In: *Escrita – Revista Mensal de Literatura (Vertente Ltda.)* MELLO, Maria Amélia. “O poema/processo, como movimento, já acabou”. V. Ano II, n. 16, 1977. p. 11-14

²⁵SÁ, Álvaro de. “O Poema e a Abertura Eletrônica”. In: ARRUDA, Marta de. *Wladimir Dias-Pino e a crítica nacional*, op. cit.

demonstram a livre opção de uma *leitura sem intervalo*, poemas de uma *grafia global*, “Gráfico: o próprio poema, assim como a geometria não é ilustração na matemática”²⁶. Wladimir Dias-Pino declara: “os gráficos, na verdade, foram as primeiras formas de resposta que tive para uma possível crítica visual sobre poemas não discursivos. Qualquer coisa bem próxima de um índice-crítico”²⁷.

Nascido no Rio de Janeiro, Wladimir Dias-Pino, hoje considerado “o poeta mais independente na área da poesia experimental”²⁸, teve diante de sua retina, desde os nove anos de idade, a dimensão das curvas de Cuiabá: “Creio que foi a sinuosidade do Cuiabá que me mostrou a importância do contorno (o perfil) dentro da necessidade ordinal do rio ao correr em direção ao dia. Na enchente a linha engorda e explode em sensualidade... as águas do Cuiabá para nos embeber de identidade”²⁹. Daí extrai sua obra, uma obra não-linear que desvela o enigma do *mito da retina*. O crítico Almandrade comenta: “Pouco se falou da obra de Wladimir Dias-Pino, entre a literatura e as artes visuais, estranho poeta concreto nos anos 50, desconfiado e crítico com relação à objetividade construtiva”³⁰. Mas é Álvaro de Sá quem esclarece a razão deste esquecimento:

As tentativas de inauguração de poemas e a reformulação por que passou a poesia mundial na primeira metade da década dos 50 trouxeram uma série de contribuições consubstanciadas na poesia concreta brasileira. A falta de repertório da crítica da época fez com que este movimento passasse à história da literatura através do que escreveram alguns de seus fundadores. Como os que mais publicaram teoria foram os componentes do grupo Noigandres [os irmãos

²⁶ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit., s/p.

²⁷ Idem. *Wladimir Dias-Pino - A separação entre inscrever e escrever* (Exposição) Catálogo, op. cit. p. 204.

²⁸ Cf. ASSIS BRASIL. *O livro de ouro da literatura brasileira*. In: ARRUDA, Marta de. *ABC da vanguarda - A presença de Wladimir Dias-Pino*, op.cit.

²⁹ DIAS-PINO, W. *Wladimir Dias-Pino*, op. cit. p. 6.

³⁰ ALMANDRADE. “A leitura como objeto do olhar”. In: ARRUDA, Marta de (org). *Wladimir Dias-Pino e a crítica nacional*, op. cit.

Campos e Décio Pignatari], o consumidor tomou a teoria deste grupo como sendo a teoria oficial do movimento. Para isto eles também concorreram, pois sempre procuraram confundir a sua atuação como a de todo o movimento³¹.

Com Wladimir Dias-Pino, a experimentação e a pesquisa passam a ser o próprio processo como visualização do projeto. A visão, no caso, é de um *contra-estilo*, conquista teórica e operacional do poema/processo, que não é mais a marca redundante dum determinado autor, mas a “anti-redundância de soluções: a despersonalização”³². A *versão*³³, conforme o poema/processo, apresenta-se como³⁴ um “critério de valor: teste de funcionalidade do poema; relatividade: realimentação”, uma “disciplina para a apropriação”, dado que sua “segunda função” é o “consumo”; deste modo, os “exercícios de leitura” são considerados como “auto-superação” do poema, isto “prova que os processos não são conclusos”, portanto, tem-se a “surpresa renovada em cada versão”, apresentando a “funcionalidade total” do objeto/poema; o “método de solução correspondente” está na “compreensão da aplicação”; as “possibilidades de situações”, no “número de combinações”, e a “estrutura levada a condição de processo” é o “movimento permanente”. *Processo, versão e contra-estilo* são, portanto, os conceitos-chave em que se baseia o movimento do poema/processo. Moacy Cirne comenta, a respeito desta direção, dizendo: “o poema/processo não é uma mera ou simples

³¹ SÁ, Álvaro de. “A origem do livro –poema”. In: ARRUDA, Marta de. *Wladimir Dias Pino e a crítica nacional*, op. cit.

³² DIAS-PINO, W., apud. CIRNE, Moacy. CONTRA-ESTILO. In: ARRUDA, Marta de (org.). *ABC da vanguarda – A presença de Wladimir Dias-Pino*. Cuiabá: Edições do Meio, op. cit.

³³ Segundo a definição de CIRNE, Moacy, no *ABC da Vanguarda*, op. cit., a VERSÃO representa, “no poema/processo, a opção (estético-) informacional do leitor/produtor diante de um determinado projeto: opção como leitura. Um novo poema a partir do projeto dado: opção que pode ser gráfica, sonora, ambiental etc., independente do estágio material do poema como projeto. A versão socializa o ato do consumo: por uma leitura radical e materialista”.

³⁴ Cf. DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*. Op. cit. s/p.

continuação do concretismo: o poema/processo é uma continuidade radical, implicando desdobramentos semiológicos próprios, de uma das direções da poesia concreta”.³⁵

Do mesmo modo que o concretismo marca a superação definitiva da disjunção entre prosa e poesia, por isso jamais houve prosa concreta, o poema/processo estabelece a situação limite entre poema e poesia, e é neste sentido que marca com esta diferença sua “continuidade radical”³⁶ ou *descontinuidade* da poesia concreta. Em 1977, numa entrevista à revista *Escrita*, Wladimir responde a Maria Amélia Mello, entre outras coisas, sobre como considerava, em 1957, seu trabalho dentro da poesia concreta:

Bem, se não existia teoria, pontos estabelecidos, não dava para saber se meu trabalho estava ou não na mesma linha. Inexistindo teoria, tudo que participa contribui. Tudo “é”. Nunca chamei meu trabalho de “poesia concreta” e sim de “poema espacial”. (...) A produção criou a teoria.

(...) O próprio poema teoriza, como é o caso do poema/processo. Se é uma proposta nova não existe leitura codificada. O poema cria uma leitura para que ele aconteça.

(...) Nós estabelecemos uma teoria como ponto inicial e os poemas, ao serem feitos, iam enriquecendo e autoconsumindo a própria teoria.³⁷

Mas de que modo o *poema/processo* instaurado por Wladimir Dias-Pino chega agora, como novo desdobramento, ao espaço da linguagem teatral? Como bem explica Álvaro de Sá, o livro-poema se caracteriza pelo corpo físico; é pelo objeto (livro) que o poema existe: “O livro-poema não pode perder a característica de livro para ser filme ou cartaz nem pode ser oralizado”, explica.³⁸ Resta saber onde se fundamenta a

³⁵ CIRNE, Moacy. “Vanguarda: um projeto semiológico”. In: DIAS-PINO, W. *A separação entre inscrever e escrever (Exposição) Catálogo*, op. cit. p. 96.

³⁶ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit. *Poema/Processo: Leitura de Produtos (de Posições)*, s/p.

³⁷ DIAS-PINO, W. In: *Escrita – Revista Mensal da Literatura*, op. cit.

³⁸ SÁ, Álvaro de. *LIVRO-POEMA*. In: *ABC da vanguarda*, op.cit.

visualização da estrutura em relevo do poema/processo dado à “encenação” (espaço de atitudes), e como se operam suas probabilidades, ou seja, como o ator, em sua fisicalidade, poderá inscrever o poema no espaço-tempo do ato e ser, ele mesmo, a leitura de seu processo. Como se sustenta, na precariedade temporal do gesto, a realidade de um objeto com tamanha finitude?

Na obra de Wladimir, “o principal aspecto poemático é destacar uma nova possibilidade de uso do corpo como instrumento de leitura”.³⁹ No universo cênico proposto, acredita-se que o instrumento físico da linguagem, isto é, o objeto a ser lido, manuseado, processado é o ator e, antes dele, o seu corpo físico, estrutura palpável, que se dá à semiologia do ato teatral. Corpo, palavra/signo e espaço realizam, numa efusão cênica, a leitura wladimiriana, isto é, *a separação entre inscrever e escrever* na experiência processual do poema lançado no espaço do ato, aqui denominado *Ato/Processo*. Ato que é o mesmo que *procedimento*. “Ato: variações formais / aproveitamento de probabilidades dentro do individual (sistemática do estilo). Processo: manipulação + desencadeamento de invenções (sistemática do contra-estilo)”.⁴⁰

A *fundação* desta pesquisa é o *ver*, o *ter à vista*, ao alcance do olhar tátil, a presença fenomênica do ator no *ato performático*, apresentando-se, ele mesmo, ao campo teórico literário, como uma probabilidade de leitura do projeto do poema. O componente que se ergue à *estrutura* deste ser-do-ator, exposto à descrição teórica, é a *poíesis*, poema originário, aberto à corporeidade do espaço cênico, como sendo a presença da imagem poética no minuto do evento da imagem codificada pelo processo do ator. O *objeto* a ser tocado é o elemento atuante, o corpo movente dessa ação poética,

³⁹ SÁ, Álvaro de. CORPO. In: *ABC da vanguarda*, op. cit.

⁴⁰ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit. s/p: “ATO: sentido de duração do poema físico. O consumidor em situação. Realidade inaugural do ato vem tirar os vícios da imaginação (poética)”.

a visibilidade do ato que é o *ser-do-ator*. Este termo criado, próprio a esta pesquisa, serve para identificar o ator no icônico de sua função original que é a de ser agente do ato, presença de caráter consumível. O *ser-do-ator* traz em sua atuação o rigor dessa funcionalidade enquanto seu corpo é *máquina-poema* – produto visual e tátil do acontecimento coletivo gerado e processado nele mesmo, ou seja: é *corpo-poema*⁴¹ que se inscreve no espaço físico e temporal do ato, em pleno movimento de efusão da teatralidade com seus elementos plásticos/expressivos/sonoros. Wladimir Dias-Pino afirma: “O poema de processo é antiliteratura do mesmo modo que a verdadeira mecânica procura o movimento sem fricção, ou a eletricidade busca o isolante perfeito”.⁴²

O uso do corpo pelo poema/processo aparece realizado, segundo Álvaro de Sá, primeiramente como expressão [eco] da ação social conjunta, depois sendo levado à condição de signo e instrumento poético próprio (projeto-sugestão de espetáculo); também nas ações de luta poética como a destruição de trabalhos expostos (a exemplo do poeta Samaral finalizando sua Poemação) e, por último, o uso do corpo como instrumento ativo de leitura produtiva, explorando as possibilidades que ele, como um todo, oferece.⁴³ No poema/processo de Wladimir, a palavra move-se e desaparece no

⁴¹ Ou “corpœma”, na expressão precisa dada à visão da *poeticidade* de Jomard Muniz de Brito (Recife, PE), inscrita e endereçada a mim em cartão postal (abril/2000), referindo-se a esta pesquisa, e daí em diante adotada.

⁴² DIAS-PINO, W., apud. PADÍN, Clemente. “A arte latino-americana de nosso tempo”. Trad. Philadelpho Menezes. In: ARRUDA, Marta de (org.). *ABC da vanguarda*, op. cit.

⁴³ Álvaro de Sá, para estabelecer a noção de corpo neste contexto, inicia percorrendo o período histórico mais recente do Ocidente, quando o corpo era confundido com o pecado e a carne sendo a própria metáfora da fraqueza e da lubricidade humana. Um corpo coberto, cujos movimentos brandos e medidos realizavam o traslado da racionalidade para o comportamento. No século XIX, o Ocidente retoma a valorização do corpo em seu estar cotidiano (Manet, Millet – dimensão épica; Toulouse-Lautrec – deificação do corpo prostituído). No início do século XX, novas perspectivas se abrem ao uso do corpo, despojando-o lentamente de seus “trastes e acessórios: do maiô listrado ao biquíni; da casaca ao jeans”. É uma visão redimensionada do corpo que acaba por ver seu uso incorporado ao produzir da informação. Os artistas passam, assim, a utilizá-lo como “um instrumento a mais”, ao lado do ambiente e dos objetos, compondo, junto a estes, “um bloco informacional para ser lido produtivamente”. Corpo como “motor da obra” (Frederico Moraes). Os artistas do neconcretismo são os mais radicais no uso do corpo: Hélio Oiticica, Lígia Clark, Lígia Pape são precursores, cada um a seu modo, da ação corporal como

corpo-objeto do livro, sendo o objeto esse poema (concreto, não escrito) que permite intermináveis *versões* e leituras exploratórias. O poema/processo no ato teatral é codificado pelo corpo físico do ator gerando, este último, processos “informativos” (não metafóricos) que podem inscrever no espaço – reunindo a síntese dos dois livros-caminhos (*A Ave* e *Solida*) de Wladimir – o *ordinal* e o *cardinal*⁴⁴, ou seja, do instante do gesto são criadas novas *séries (numéricos)* como notas, compassos, tempos em outra *versão (elementos)*, a do corpo físico, sugerindo, a partir da possível *sucessão ordenada* do ato, uma *linha de continuidade*. Através da presença criativa irreproduzível e autônoma do ser-do-ator, encontra-se a *origem do unitário*, que ergue, ao mesmo tempo, em sua estrutura corporal própria, a *geometria* das formas dos movimentos, assim *superpostos e empilhados* no ato, informando ao corpo social, em pleno rigor do acontecimento e por sua função originária, uma linguagem intraduzível, totalmente aberta à visualidade tátil e sonora. O ser-do-ator, utilizando-se da *função* wladimiriana, está aqui sendo visto como os dois livros/poemas num só, uma “AVESOLIDA”, que leva ao terceiro livro-caminho, o *corpoema* do *Ato/Processo* – não como tradução, menos ainda representação ou interpretação destes poemas, mas, sim, versão corporificada.

É no primitivo desta experiência, antes mesmo de toda a significação, que o ator irrompe como poema fundante *inscrito* no espaço, sendo que a presença do processo se dá, não na palavra, mas na *escritura* do corpo em plena vitalidade do movimento. Ao ver a olho nu o *corpoema* atuando, vê-se o lançamento do projeto no espaço, isto é, o processo como construção, improvisação, e é na *finitude* do tempo do ato, na presença

informação com profunda significação simbólica. Esta integração do uso do corpo ao ambiente cria o “happening” realizado por artistas neoconcretos dos anos 59/61 (Poema enterrado de Ferreira Gullar). In: ARRUDA, Marta de (org). *ABC da vanguarda*, op. cit. CORPO, s/p.

⁴⁴ “Série: ordinal; Versão: cardinal. Cardinal: emblemático; Ordinal: estudo dos limites (segmento). Formação adicional”. “Ordinais: Obra-problema: a resposta como parte de si própria em substituição ao hábito de julgar”. In: DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit. s/p.

física do ser-do-ator, no corpo de seus sentidos, que o poema surge com sua imagem originária. A corporeidade do sentido esparramado no vazio do espaço translada a idéia da forma significante para a materialidade crua e epidérmica da linguagem. O ser-do-ator diz sendo.

Partindo desse ato fundante, ergue-se o objeto (o poema/processo) à investigação deste *ser-do-ator* que se apresenta como elemento processante do concreto do poema, por meio da sua espacialidade corporal de função poética teatralizante⁴⁵. Ao manusear tal elemento no ato, é preciso situá-lo num “tempo preenchido pela presença do agora”, usando a expressão de Walter Benjamin, e é esta presença que cria – a partir de uma produtividade – o lugar, o espaço social da anti-obra do ator, rompendo com sua *aura*. A partir do corpo do ator, também se desenvolve e se generaliza o uso dos instrumentos de produção de informação: do código didático da escrita, que cria a imagem fragmentária da máquina, ao gesto sonoro que nasce do corpo, ganha-se o sentido da pura informação⁴⁶ – leitura primitiva para todos.

Tendo em vista as novas linguagens advindas da pesquisa em arte contemporânea, a linguagem específica aqui explorada nomeia um *Teatro de Essência* como elemento de *informação* para a corporificação desse ser-do-ator. No entanto, *teatro* e *essência* são dois vocábulos que, em conjunção, imediatamente anulam, um e outro, seus significados. Este *teatro* que busca com o termo *essência* uma experiência *primitiva* (ritualística) da linguagem da arte (e parece ser esta uma das tendências da arte contemporânea), perde sua característica tradicional de *mimese* (imitação da realidade), para assumir e explorar ao máximo o estado-limite e real da presença, única

⁴⁵ Função poética teatralizante: no sentido de uma *dança de expressão e ópera da palavra*, explorações específicas à *práxis* do Teatro de Essência, apontadas no fluxograma TE ao final do cap. III desta dissertação.

⁴⁶ “Informação pura: o direto do racional. O imediato do funcional. O estético leva à escritura. A informação à leitura. Efeito: disciplina”. DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit. s/p.

totalidade possível. A *essência*, por sua vez, age contrariamente ao seu princípio genealógico e *desfaz*, pela autonomia do espaço-tempo presente, aquilo que nela se consagrou como verdade total, necessária, incorruptível e substancial. A origem está na própria coisa, do modo como ela mesma se desvela ao ser-do-ator à presença do ato. Portanto, a intenção é fazer uma leitura produtiva do vocábulo *essência* como *origem*, no sentido estrito de *vigência* ou aquilo que surge no instante em que a obra do ator se instaura com o romper da *poiesis* (poema originário) no espaço teatral. Essência/origem/vigência que revela o ser-do-ator no objetivismo da presença e faz do instante mesmo de sua aparição no espaço o próprio poema corporificado.

Essência como origem, neste caso específico, faz referência à noção dada pelo filósofo Martin Heidegger; é uma palavra que radicalmente se desprende da tradição do pensamento. No entanto, é um vocábulo trêmulo e de alto risco para esta pesquisa, no que tange ao intangível conceito da teoria aristotélica da essência, que pregou tal sentido até o esquecimento e o abandono do ser originário. Mas não se quer perder tal vocábulo, nem consigná-lo a este pensamento que o esgotou até o instante de não poder mais pensá-lo.

Filósofo do século XX, Heidegger acende o foco na ausência do ser e desvela, na *abertura* de uma *clareira*, um “é” simplesmente dado, aquele que ficou esquecido e impensado. Em seu ensaio *A origem da obra de arte* (1936 – 1950), ao perguntar pela *origem da obra*, Heidegger pergunta pela *essência da arte*.⁴⁷ A arte acha-se na obra, a obra “experencia-se” na essência da arte, estabelecendo um círculo que o senso comum diz ser violação da lógica. Uma *essência essencial* que consiste no que o ente é na verdade; essência, posto que é origem: “Origem significa aqui aquilo a partir do qual e

⁴⁷ Cf. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992. p. 11.

através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência”.⁴⁸

Mas esta origem não se encontra nos primórdios da *coisa em si*. Seria um erro entendê-la beirando o essencialismo aristotélico-platônico. A hermenêutica heideggeriana traz à tona a questão do esquecimento do ser e aponta um *ser-aí* imerso na temporalidade e cotidianidade do mundo, portanto é fragmento, não totalidade no sentido essencialista, do contrário, como, na essência da arte, estaria a experiência da obra, que é instantaneidade e movimento dinâmico?

É Merleau-Ponty quem ensinará como descrever estritamente essa experiência da arte como relacionamento com o mundo, ou seja, “não como abertura do nada ao ser, mas como abertura, simplesmente”, uma abertura pela qual se compreende o ser e o nada e se vê aí a própria obra:

Do ponto de vista do *Ser* e do *Nada*, a abertura para o ser significa que o visito nele próprio: se permanece afastado é porque o nada, o anônimo em mim que vê, leva adiante de si uma zona de vazio onde o ser não é apenas, é visto. (...) A abertura para o mundo supõe que o mundo seja e permaneça horizonte, não porque minha visão o faça recuar além dela mesma, mas porque, de alguma maneira, aquele que vê pertence-lhe e está nele instalado.⁴⁹

Teatro de Essência: dois vocábulos que pela tradição filosófica não haveriam de coabitar o mesmo conceito. No mínimo, o termo erige a este pensamento de idades, pensamento inserido no tempo linear da história, uma imagem um tanto quanto equivocada, paradoxal, imprópria à noção de arte de idade platônica. No entanto, da história só se tem o testemunho da *contingência* que anuncia, por fim, o *fim* de qualquer

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op.cit. p. 100-101.

*história*⁵⁰ e vetorializa o olhar para a ação e o ato intersubjetivo, crivado na tela de um presente autônomo objetivo. Nada é mais persistente do que o “é”, que, na

⁵⁰ Aqui me refiro à noção de *fim* da História apontada pelos filósofos da escola de Frankfurt, como também pela ontologia fundamental heideggeriana. Entre as teses sobre Filosofia da História, precede a afirmativa de que a filosofia da história se mantém distante de qualquer acontecimento particular, a fim de buscar uma visão de totalidade da história como “caos de atos humanos”, procurando avaliar se deste caos emerge uma finalidade possível de ser analisada. Um vetor que presume um fim, algo que se realize. Mas que fins foram pensados? Estão eles firmados por um estatuto de *necessidade* ou *contingência*? Percorrendo a mitologia, que carrega a noção de destino até nós, destino irrevogável e trágico, no qual a liberdade do homem se coloca à mercê dos caprichos dos deuses, podem-se analisar as ações humanas a partir de algo que as transcende. Se há destino, há então uma relação de finalidade com o tempo, tempo que para os gregos era cíclico como o curso da natureza. O Cristianismo traz uma nova visão da história, introduzindo a idéia de *Progresso* (idéia vigorosa no judaísmo) – uma história em sentido escatológico, é preciso encontrar os fins últimos do homem. Passa-se para um tempo retilíneo de princípio e fim – uma criação e um juízo final. Era preciso salvar a liberdade do homem das garras de um destino ligado ao mal, dos atos de desmedida paixão da tragédia. Sto. Agostinho se encarregará de romper tal destino, trazendo a idéia de *providência*, mencionada já por Epicuro; o fim é o bem se sobrepondo ao mal. Passa-se, assim, ao único Deus que conduz a um fim último e necessário, extraído de uma “razão suficiente” que, no princípio de causa e efeito, encontra-se como causa de si. Chega-se, então, ao Século das luzes, laicização das idéias teológicas, o homem toma a si mesmo, e a história aparece às consciências filosóficas. “Depois que todos adormeceram, a coruja sobrevoa e revê os fatos da história”. O que antes era uma “problemática” filosófica da história passa a ser, na modernidade, a disciplina de Filosofia da História. Kant *olha* para a história, e um arquétipo se realiza – a *idéia* – um postulado racional, uma hipótese a qual se analisa e a partir da qual se organiza a história. Em sua filosofia da história, Kant, na realidade, separa direito e liberdade, pois sempre se tem a possibilidade de não aderir a tal liberdade pelo mecanismo da natureza. Hegel surgirá com a resposta do mecanismo da razão – o *ardil da razão*. A questão é: como a razão utiliza-se das ações “passionais”, finitas, limitadas, restritas aos atos mais imediatos? Como neste amontoado da história descortina-se o trabalho da razão? As paixões trabalham para a razão, é na cruz da história, no sacrifício particular dos homens que jamais efetivam seus designios, desde o homem comum ao herói, que se abre a rosa da razão sustentando a verdade e o sentido da história. Para Hegel, o Estado não limita a liberdade, mas a realiza. Hegel seguirá o vetor em meio ao caos das ações humanas até saber como a liberdade se realiza, sendo a moral, segundo ele, apenas um estágio do desenvolvimento do espírito. Enquanto Hegel assegura que o mundo é regido por uma poderosa vontade divina, a qual determina o grande conteúdo racional da história universal, que, por fim, realiza a liberdade, Kant está moralmente certo da existência de Deus, tanto como do seu sentimento moral que conduz a este fim único. Marx trará um mecanismo-chave para a filosofia da história, o materialismo é então ciência. Portanto, sua teoria se determinará numa consideração científica da história, partindo de suas condições materiais, que, assim como em Hegel, necessitam dos acontecimentos históricos. Mas será isto uma filosofia da história? A tese marxista implica que a passagem de um modo de produção a outro tem caráter *necessário*, esta é a história de lutas de classes, pressuposto necessário, não contingente da história, determinando o aumento das capacidades produtivas e o aumento da emancipação da sociedade. Mas Marx está interessado em saber como do capitalismo surge o comunismo. No sistema capitalista há um aumento excessivo nas forças produtivas, estertorando as relações de produção. Neste ponto a sociedade capitalista cria condições para sua própria supressão e enfim se instaura o comunismo. Ocorre que tais relações de produção nunca se modificaram, permanecendo acomodadas, dormentes, e a profecia de salvação e redenção de uma classe proletária afunda decrépita no caos. É exatamente isso que Horkheimer, Adorno e Benjamin tentam ainda compreender. Existem algumas palavras-chave, projetadas no fluxo do exercício reflexivo desta nota, justificativa apenas para um parágrafo, que determinam um não-acaso da hermenêutica: *ciclo e natureza; destino e espírito; mal-e-bem e moral; providência e garantia; progresso e finalidade; liberdade e razão; vontade e poder*. Todos nomes determinados a um mesmo fim, por uma incontestável *necessidade*. Até que foi pronunciada, em puro niilismo escaldante, a antiga palavra nunca antes assim pensada, só possível a uma *vontade de poder* despertada por Nietzsche, dita pela boca de filósofos deste final de século XX, a *contingência*. Haveria então de se estar anunciando, de fato, o sentido da história do mundo? Este sentido *intersubjetivo* dado na ação e no espaço, que se alarga e altera todo o outro espaço numa nova metafísica. Uma *metafísica do abismo* na

multiplicidade dos conceitos de ser, pode apontar o que é *ousia*, *essência* em grego. Mas como haveria tal palavra OUSIA de penetrar e coabitar esta outra, TEATRO, designada desde os gregos como a arte do simulacro, uma imitação da imitação, longe de ser obra da verdade do ser? Para o Teatro de Essência, as duas palavras, como alta expressão do pensamento, são o verbo de um intervalo, uma abertura por onde a visão se instaura e se cria no ser do próprio mundo que vê.

Teatro. *Theatron*, do grego, derivado do verbo “ver” (*theomai*) e do substantivo “vista” (*thea*). Ver é próprio ao que se deixa ser-visto. Por um ponto apenas que abre ao olhar tangencial, toca-se o nada da teatralidade do ato pela pertinência da natureza do ser que ali atua e, por esta abertura, fez-se possível a experiência criativa de um Teatro de Essência. Surgindo do romper dos espaços da linguagem, sua técnica é a *physis* com a qual une ser e ato na manifestação temporal da anti-obra artística viva no espaço cênico – espaço físico que recebe a totalidade da visualização de tal fenômeno: o ser-do-ator como elemento propulsor da criação cênica é a *poiesis* do ato. No clarão dessa visão, só está o poema inscrito no espaço semiótico do ato teatral, sendo o ser-do-ator a escritura corporal da primitiva linguagem poética. Um *corpæma* que vê e é visto, pelo qual o outro (espectador/atuante) também nele e por ele se re-conhece, porque está-*ai*, na tremura e umidade da pele, despertando atenção.

abertura do caos? Ou da abertura, enfim, o *Dasein* (pre-sença, ser-*ai*)? Ou seria uma *genealogia*, antítese das filosofias da história, revelando “momentos”, “acasalamentos”, permitindo a essas forças tomarem a dianteira sobre a potência da vida e da criatividade? (CHÂTELET, KOUCHNER e PISIER, 1983). Há uma indeterminação que lança o homem (talvez nunca antes tão possível por si) dentro de um pensamento não pensado. Gravíssimo. “O gravíssimo de nossa época grave é o que todavia não pensamos”, retorna Heidegger. Mas, afinal, que significa este pensar (*denken*)? “*Gedanke*” (pensamento, idéia) significa para Heidegger: memória, recordação, gratidão (HEIDEGGER, 1958). Mas a essência do pensar se determina pelo que há que meditar, ou seja, esta duplicidade de ente e ser, que confia ao pensamento este dizer, a fala primordial da linguagem no esvaziamento da história. Talvez o risco que aqui se corra seja propriamente o risco da indeterminação, não no sentido de permanecer sob um véu de indiferença, e sim da profunda visão do *dilaceramento*. Isto se dá quando se tem sob os olhos a fragmentação aforística e assistemática de um pensamento aceso no sentido da história, retornando eternamente o *mesmo*, sempre a alterar os acontecimentos, como *Zaratustra*.

A razão deste *objeto/poema* em questão encontra-se na permanência de sua presentificação, operando e produzindo sua viabilidade no instante mesmo em que se coloca em exercício e uso, que sim é o instante em que esta anti-obra, ou seja, o *corpoema*, documenta a si como *acontecer da verdade* na realidade do (f)ato. É Heidegger quem justifica dizendo que o “pôr-em-obra da verdade” é determinado como a “essência da arte”, e o processo de criação é o meio pelo qual o ser-criado da obra deixa-se manifestamente compreender (possuir). “A arte é, pois, um devir e um acontecer da verdade”, diz Heidegger, portanto, para que se encontre a origem da obra de arte é imprescindível que se leve em conta a atividade do artista⁵¹; do mesmo modo, para encontrar a origem da obra do ator, é relevante que se desvele a ação do ser-do-ator como instauradora do poema na semiologia do espaço teatral.

Encontrou-se, desta forma, um laço concreto entre o *poema/processo* fundado por Wladimir Dias-Pino e a presença processante do ser-do-ator quando atinge a origem do poema no próprio espaço do ato. Há muito não é mais novidade que o corpo é a própria linguagem em movimentos comunicantes. Mais além, pode estar o mesmo corpo desprovido de contornos conceituais dessa cultura de linguagens, lançando a si mesmo como objeto/poema no espaço concreto do exercício cênico, produzindo nova linguagem.

Os atuantes do poema/processo assim o definem:

Desencadeamento crítico de estruturas sempre novas, inaugurando, a cada nova experiência, processos informacionais novos, o poema/processo distingue-se das artes plásticas por suas direções de leitura. (...) No poema/processo lemos o processo (leitura criativa) e não a estrutura (leitura abstrata), sendo a funcionalidade informacional mais importante do que a funcionalidade estética.

Para nós, não interessa se determinada estrutura é triangular, circular, retangular

⁵¹ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, op. cit. p. 57.

etc. ou não, interessa é o grau de informação que ela contém e sua relação dinâmica com o processo que está sendo inaugurado, com todas as suas possíveis probabilidades criativas, que resultam justamente nas versões/opções. Contra o poema único, e a partir de uma dada matriz (processo), todo consumidor/participante poderá construir novas diferentes versões, de acordo com as suas opções particulares.⁵²

Compreende-se, assim, como consequência da própria leitura produtiva deste processo, o dimensionamento do que pode vir a ser a fisicalidade do objeto/poema, propondo-se ao corpo (máquina) do ser-do-ator consumidor/participante, que crie, ele mesmo, a versão do poema, *uma versão in-corporada*.

Mas em que concreto se inscreve este ser-de-fala-corporal como *corpœma* no espaço? Seria ele, realmente, uma *versão: rigor totalmente aberto = uso* ou um objeto paralelo que acrescenta à leitura de processo um poema que vê enquanto deixa-se ser visto? Questões que só poderão ser esclarecidas no decorrer da experiência do Ato/Processo. Na presença muscular do ser-do-ator expondo o suor de seus ruídos. Por enquanto, há uma matemática (técnica) de que emerge a respiração do poema no ato e uma essência/origem que cria a sensação efetiva do acontecimento teatral. Um pensamento que só se ergue no conceito geral porque antes é penetrado pelo objeto particular (o corpo *in* processo) que o distingue na absoluta e solitária experiência.

Wladimir Dias-Pino, ao explicar um poema de sua autoria, fala de uma *arte-física*:

Quero fazer uma arte móvel, mas principalmente, para o músculo do homem. Uma arte que tenha rigor. Mas de uma geometria do acrobático. O desencadeamento do lúdico, mas obedecendo a uma ordem biológica. Uma expressão corporal, mas sem representação. Assim é que ao correr dentro do

⁵² Cf. MORAES, Frederico. *Poema no aterro* – Ato coletivo. In: DIAS-PINO, W. *A separação entre inscrever e escrever*, op. cit. p. 125.

labirinto branco, o homem se sacode interiormente (já independente da “obra de arte”), com os músculos em sintonia com a respiração. Uma arte olfativa, mas, principalmente, respiratória.⁵³

É próprio da natureza do poema transpor seus próprios limites de expressão. É próprio ao ser-do-ator do Teatro de Essência ser o extremo da expressão para a superação do limite da *mimesis* na linguagem. Planos são superpostos. Antes mesmo da palavra, tem-se o sintoma da visão poética, um instinto que revela o corpo como instrumento de fala primitiva, a própria inscrição do sentido da ação no espaço, antes de qualquer representação. A presença é irreduzível, ali se está, e esta é a condição para ver, ser visto, ouvir, tocar, ser poema que se faz concreto no ato, como um rio que vai sendo por onde passa no ritmo da respiração. Ação da presença que só produz sem representação e jamais se reproduz, assim como o processo do poema, que só se universaliza no instante em que é tocado.

Admite-se, como tese ou pré/texto, que o *ser-do-ator* é o *poema-processo* da arte teatral, e o *Teatro de Essência*, o fenômeno que se manifesta naquilo que é presença no ato, naquilo que é ato; expressão da coisa originária. Ao sugerir essa *efusão*, isto é, escoamento e expansão de linguagens, lança-se à experiência da comunicação que atinge a síntese do fazer artístico (*producere*). Luz, cor, traço, forma, conteúdo, palavra/signo, uma só geometria sonora marcada no gesto e na fala do corpo-poema. Imagem das mais primitivas!

Ao final, são as articulações que dão movimento à linguagem. Wladimir Dias-Pino é o poeta que traz calor à pele do poema, fazendo mais volume do que se supunha entre as linhas do discurso acadêmico, como quem “tira verdades da verdade para que

⁵³ Idem, apud. MORAES, Frederico Moraes, op. cit.

fique mais verdade”.⁵⁴ E é Antonin Artaud, como um catalisador do Teatro de Essência, quem concretiza tamanho desassossego com a “metafísica da linguagem articulada” fazendo com que:

a linguagem sirva para expressar aquilo que rotineiramente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, seria possível dizer alimentares, contra suas origens de fera acuada, enfim é considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*.⁵⁵

Enquanto Wladimir Dias-Pino traz ao tato a fisicalidade da origem primitiva da inscrição, o corpo como hieróglifo fora do plano é que não nos deixa esquecer essa híbrida continuidade radical. O poema/processo está no corpo do ator, é o próprio fenômeno do *ser-do-ato*, *não é uma composição, é um compor-se*. Um e outro são o mesmo na origem do “livro contemporâneo”⁵⁶, uma leitura sem intervalo para o século XXI.

⁵⁴ Idem, p. 52.

⁵⁵ ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*, op. cit. p. 62.

⁵⁶ Idéia lançada por Wladimir Dias-Pino pensada também em relação ao espaço de atuação do ser-do-ator.

II – O poema avoluma

Move-se quando quer. Traz ruídos mais que palavras. Transpõe a face branca e plana, transpira. É o suor do rosto que se contorce entre respirações e grunhidos. Busca o espaço do ar, onde ossos e músculos transitam e que, sim, são seu suporte, agora, úmido e quente. O corpo está em estado de produção, como vocábulo que explode redimensionando suas funções significantes, e é o próprio significado. Uma passagem simultânea à origem dos sentidos da linguagem, que não deixa vestígios quando passa porque é aquilo que é, como é, no tempo do agora.

Eis, aí, o sintoma da *teatralidade*, essa espacialização muscular do gesto em sua potência *verbivisual*⁵⁷ expedida em ato poético, onde o corpo e o poema são absolutamente sós, solidão própria a uma radical hibridação. O que daí é gerado é uma

⁵⁷ VERBIVOCOVISUAL: termo que para a poesia concreta do Grupo Noigandres, designa “uma área lingüística específica que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das vantagens da palavra” (*Plano-piloto para poesia concreta*), valorizando os elementos verbais, sonoros e visuais, dentro de um espaço-limite semiótico. Cf. CIRNE, Moacy. in: *ABC da vanguarda*, op. cit.

VERBIVISUAL é já uma percepção de Wladimir indicando que o poema se faz com o processo e não com palavras, o que importa é o projeto e sua visualização, sendo “dispensada” a palavra, o verbo, como estrutura lingüística. “A Ave é um poema precursor dos poemas sem palavras, Poema Processo (1956). Através desse Poema, pode-se perceber como o poeta Wladimir Dias-Pino foi se desprendendo do VERBIVOCO (palavra-som), passando a privilegiar o VISUAL, enquanto funcionalidade: invenção da realidade a partir das formas abstratas, não pré-codificadas”. Sua linguagem poética é um processo. Passagem do lúdico para o didático, no que este tem de dinâmico. Fazer poético como um trabalho racional que se destrói, se constrói, monta e desmonta. Cf. NETO, Darcy Gomes, “Que ave é esta”. In: ARRUDA, Marta de (org.). *Wladimir Dias-Pino e a crítica nacional*, op. cit, s/p.

arte física, que testemunha a metamorfose, resultante do excesso, da fragmentação do excesso, do afinamento das estruturas de significações no vazio do esquecimento da fala em pleno ato. O ser *Hermafrodito*⁵⁸ assim declara em suas “cartas de amor”, antes de entrar em cena:

O que não mais interessa. O homem está cansado de ser conduzido: a ignorância deve ser reconsiderada como forma pura de descondição histórico. O ilógico de uma só natureza é indicio de matéria física e orgânica, de completo mecanismo em funcionamento autônomo: matemática esquizofrênica.

Mas quem é este ser? De que sala ou porão frio é trazido à presença dos que o querem ver como animal próximo a se devorar? Vê-lo como espetáculo, simulado num atormentado entretenimento, enquanto são seus próprios ossos, alargados pelos músculos ali derretidos, que abominam a idéia do disfarce e manipulação conceitual.

⁵⁸ *Hermafrodito* é a primeira experiência performática do Teatro OUSIA (Teatro de Essência), resultado de um estudo minucioso entre as linguagens *som-corpo*, *palavra-corpo*, *espaço-corpo*. O corpo como instrumento sonoro da palavra no espaço. O movimento rompendo limites de forma preestabelecida recria o texto, encontrando o equilíbrio desta fusão por meio do som que se torna linha de contato e circulação entre as linguagens no espaço. *Hermafrodito* é um monólogo de 50 min, com cenário e figurino de Zoé Degani, peça musical *Musica do silêncio – Parte II – Água* de Valéria Venturine, e texto e encenação meus, apresentado em 1990 nas cidades de Rio Grande e Pelotas, e em Porto Alegre (RS) em 1993. O público, de no máximo cinquenta pessoas, é inserido no espaço cênico (em Pelotas foi apresentado no porão do Castelo Simões Lopes), através de um túnel que expõe cinco fotografias (50 x 80cm) em seqüência: as imagens captadas pelo vídeo das etapas do desvelamento da personagem. Confrontando linguagens distintas, as fotos sintetizam o processo de metamorfose vivido, assim como o pequeno livro oferecido à entrada com fragmentos de escritos que circunscrevem a experiência em torno da personagem. *Hermafrodito* apresenta-se com o rosto e a cabeça cobertos por uma massa pastosa, feita de um material fibroso, úmido, semelhante a uma cartilagem, ficando visíveis somente os olhos e a boca. Mantém-se durante os 50 min numa espécie de cela negra, a qual se estende até o público acomodado de forma não ordenada em cadeiras ou mesmo no chão, diante do restrito espaço da personagem. No centro deste espaço há um colchão d'água onde *Hermafrodito* vive seu nascimento como uma metamorfose: o ser que nasce de uma versão mitológica [mito grego Hermaphródito, filho de Hermes e Afrodite] é símbolo da integração em potencial das grandes polaridades que circundam todos os opostos na vida e que se concentram dentro de uma só personalidade. A sala é iluminada por velas apoiadas em conchas e colheres de metal presas à parede. À frente do espaço onde permanece a personagem, há uma mangueira transparente por onde corre ininterruptamente um líquido verde que perpassa bacias de alumínio contendo longas velas brancas acesas. *Hermafrodito* sendo o próprio ruído de si mesmo nascendo feito mito no rito, vai se decompondo no ato à medida que expõe o estado de hibridação dos opostos diante das dicotomias corpo-espírito, sujeito-objeto, presença-essência. É círculo fechado, como a cobra mordendo a própria cauda. A palavra, segundo o léxico, pode terminar tanto com “a” como com “o”, no entanto, *Hermafrodito*, neste caso, é como verbo na primeira pessoa do singular: eu hermafrodito.

Hermafrodito é o que se chama de Teatro de Essência, um *corpœma* que nasce inacabado, uma arte disforme e incômoda, quase enferma, febril, transpirando poema/processo. Uma investigação perceptiva, antes de tudo. Uma pesquisa que se estende pela esteira fenomenológica, focando esse fenômeno que traz à visão o incolor, o inodoro, como se mantivesse um útero aceso à abertura do espaço. *Hermafrodito* enxerga claro o escuro. Da porta/abertura vêm, portanto, *o visível e o invisível*, “um ser que, exigindo de nós criação, faz com que, por isso mesmo, dele tenhamos experiência”⁵⁹. É o que assegura Merleau-Ponty reunindo, num só recipiente, arte e filosofia, sujeito e objeto, corpo e espírito, oferecendo à *reflexão* e à *interrogação* novas criações, versões, possibilidades de experimentação e pesquisa. Influenciado por Husserl e Heidegger, Merleau-Ponty fundamenta uma *fenomenologia descritiva*, propondo uma volta à origem da reflexão que parte de um sujeito situado no mundo da vida.

Descreve-se, portanto, o fenômeno da experiência teatral, esse que, aqui, denomina-se Teatro de Essência — uma significação extraída originariamente da *práxis* poemática, onde se passa a habitar concretamente, no rigor da abertura, a visualização do projeto (poema), pondo ironicamente em conjunção esses dois vocábulos que são o verbo composto de uma dupla negação na afirmação do ato: o “é” da presença do *ser-do-ator* — e sua relação com o veio concreto por onde a poesia diferenciou-se do poema, e este passou a significar “produto visual” que pode ser testado coletivamente na funcionalidade e plasticidade de seu processo⁶⁰, definindo-se e difundindo-se como o *Poema/Processo*.

É Wladimir Dias-Pino quem dá o respaldo experimental à pesquisa no espaço da literatura conceitual ou Teoria Literária, e quem, ao mesmo tempo, incita a uma visão

⁵⁹ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit., p. 187.

⁶⁰ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, “Situação Limite: Separações e Conseqüências”, op. cit. s/p.

do desnudamento do ato e do ator como fenômenos processuais e a presença física deste *ser-do-ator* como *objeto/poema*. A Obra de Wladimir é ainda inapreciável, talvez assim o seja, como obra essencial que sempre remete a sua origem impossível de se reproduzir. O teatro, do mesmo modo, também cria sua circunstância de obra desconsagrada, igualmente como todo este dizer frutivo sobre as coisas. Por esta razão é que se propõem essas três leituras (visualidades de um “leitor-ator”): a teórica, a videográfica (imagem/escrita *in processo*) e a teatral como *Ato/Processo*. Três *corpora* imantados no mesmo projeto de des-velamento expondo, cada um, a sua linguagem distinta e intransferível.

A investigação gira em torno da relação entre corpo físico e poema – a linguagem pede para ser carne –, tudo o que há entre eles é centrifugado num sentido, não único, mas concentrado nas passagens das *sensações*. Daí em diante, a experiência se prova no momento exato do desimpedimento da forma objetiva que passa à solidão extrema, de largo alcance orgânico, da relação com as sensações. Para melhor refletir sobre este enunciado serve o argumento de autoridade:

Eu poderia entender por sensação, primeiramente, a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo. O cinza dos olhos fechados que me envolve sem distância, os sons do cochilo que vibram “em minha cabeça” indicariam aquilo que pode ser o puro sentir. (...) A sensação pura será a experiência de um “choque” indiferenciado, instantâneo e pontual. Não é necessário mostrar, (...), que essa noção não corresponde a nada de que tenhamos a experiência, e que as mais simples *percepções de fato* que conhecemos, em animais como o macaco e a galinha, versam sobre relações e não sobre termos absolutos.⁶¹

⁶¹ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, op. cit., p.23.

Merleau-Ponty abre, distintamente, o espaço que aqui se procura, o espaço indeterminado de aderência do percebido ao seu contexto, um espaço primitivo de *domínio pré-objetivo* que antecede à compreensão do sentir.⁶² A filosofia vem, com ele, quebrando ondas no pensamento estrutural, diferenciando as exclusividades da experiência da carne – “ganga de minha percepção”⁶³, percepção que faz do corpo sua morada no mundo.

“O que queima é minha pele feito alma”, esbraveja o *Hermafrodito* em tom estridente, monócórdio, desafinado. Esse poema está musculado em mil fibras, nem mesmo a matéria do pensamento o identifica mais. O espectador/consumidor ri com os nervos à flor da pele, não suporta a visão de tamanha decrepitude, a deflagração quase hostil de um *mundo privado*. Na tela da TV, o seco instante da imagem do Hermafrodito é filtrado pela fria película da câmera que emerge com mais uma linguagem. Mas, é a arte física que mostra quase terna a matéria perecível desse horror selvagem. “Pelo menos, meu mundo privado deixou de ser apenas meu; é, agora, instrumento manejado pelo outro, dimensão de uma vida generalizada que se enxertou na minha”.⁶⁴

Merleau-Ponty deflagra, enfim, esse mundo dentro do qual está articulada uma comunicação ininterrupta entre o eu e o outro, fazendo deles testemunhas de um único mundo. Tal comunicação, para o sentido específico desta investigação, está sendo posta à abertura, “super/expondo” o que nela já é processo e experimentação, cujo sentido da experiência só se mostrará por completo à essência/vigência do ato como instante que se subtrai simplesmente ao “é”; este “é” da presença que instaura no corpo físico o poema, como *linguagem, projeto, versão, contra-estilo*. Por isso mesmo, as direções da comunicação entre eu e outro passam a articular uma linguagem (in)determinada, pondo

⁶² Ibidem, p. 34.

⁶³ Idem. *O visível e o invisível*, op. cit., p. 20.

⁶⁴ Ibidem, p. 22.

em choque todos os outros *suportes*, requerendo para si a necessidade da efusão: o ato/processo. É impossível compreender o que aqui se lê e se vê, sem ver, ouvir e sentir tais *corpora* apropriando-se da presença do que deles participa, meu corpo próprio generalizado. Neste sentido, correm-se voluntariamente alguns riscos na estrutura e mecânica deste discurso teórico, beirando os limites do arvesamento e da pretensão.

Desenhou-se uma trajetória argumentativa que está prevendo, durante o percurso, o desnudamento das formas por meio do “esfarinhamento” das fôrmas. Isto é, tudo está sendo rigorosamente colocado à prova pelo fenômeno da percepção, informando a presença sintomática daquilo que o pensamento só irá compor depois que se tiver concluído no mundo sensível. O encontro com Wladimir Dias-Pino se dá no interior compartilhado desse *mundo privado*. De onde o silêncio faz referência às coisas nas quais as palavras (como formas significantes) não ousam mais entrar. Somente imagens ruidosas, vocábulos soltos (enquanto fôrmas vazias), avolumados e estilizados em espaços virtuais, vão passando magnetizados numa outra tela. “A Ave” é o poema que se irá instaurar como presença no corpo, mas isso só será possível depois de *ativados os olhos* para a percepção, não podendo jamais se assistir tal poema como espectador. Será então o momento de se criar o vôo (impossível de se reproduzir, assim como o próprio poema) alçando-se às garras de um fenômeno brutificado que traz à manifestação um ser não lapidado, tal como aparece à natureza, sem abatimento, completo, total: “um ser bruto onde se trata de encontrar em estado selvagem os responsáveis por nossas essências e significações”.⁶⁵

A noção de *teatralidade*, “essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra”⁶⁶, traz aos sentidos a

⁶⁵ Ibidem. p. 110.

⁶⁶ ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*, op. cit. p. 51.

corpulência dos signos nas proporções avolumadas das sensações, visualizados na temporalidade instantânea de sua efetividade exterior que põe em evidência o *processo*. Por isso, a prioridade de questões sobre a natureza da *ação* e do *ato* – que, nesse caso, diz total respeito à presença do *ser-do-ator* em contraposição à simulação da *mimese* no teatro – traz questões acerca da semiologia teatral, entendida como o “modo de produção do *sentido* ao longo do processo teatral”⁶⁷, que vai da leitura deste processo feita pelo *ser-do-ator* até a leitura do corpoema pelo espectador/ativo. Para tal empreendimento, opta-se em seguir, com acuidade, o léxico de Patrice Pavis⁶⁸, que pontua, pertinentemente, o decurso da *teatralogia* nesta pesquisa, no que se refere à coordenação dos diferentes conhecimentos aqui correlacionados e à reflexão sobre as condições epistemológicas desse fenômeno teatral, procurando-se atender, assim, às exigências de uma arte tão sutilizada.

A *performance* – uma palavra que, segundo Pavis, pode ser traduzida por “teatro das artes visuais” – enfatiza o efêmero e o inacabado, mais do que a obra de arte representada e finalizada⁶⁹, identificada com a tradicional experiência *teatral*. Entretanto, para a investigação do *ser-do-ator* há uma combinação criativa dessas diferenças conceituais que trata de explorar aquilo que lhes é indistinto. Teatro e *performance* estão aliados ao espaço-tempo do aqui e agora e o olhar está sob o efeito do evento da linguagem do corpo, que se instaura como fenômeno da presença em processo no ato. Esta é a razão de vê-los como um só *campo visual* por onde se expande

⁶⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 350.

⁶⁸ Patrice Pavis é professor na área teatral da Universidade de Paris VIII, e autor de inúmeras obras e estudos sobre teatro intercultural, teoria dramática e encenação contemporânea.

⁶⁹ Idem. *A performance, ou performance art*, surge nos anos sessenta e se firma nos oitenta, identificada com o *happening* (acontecimento imprevisto e aleatório), por influência das obras do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do *videomaker* Natame June Paik e do escultor Allan Kaprow. “A performance associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema (...). Trata-se de um “discurso caleidoscópico multitemático (A. Wirth)”, p. 284.

o corpo que atua, não desconsiderando as respectivas naturezas de construção, tanto da performance quanto da arte teatral, sendo que ambas se constituem “um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos”.⁷⁰

De outro lado, faz-se necessário acentuar a diferença entre poesia e poema, dado que tal distinção é uma das determinações fundantes do Poema/Processo. O poema, neste caso, é identificado a partir de sua existência manifesta no nível da *linguagem*, ou seja, é o produto concreto trabalhado pelo artista, por isso mesmo é *projeto, versão, contra-estilo*; enquanto a poesia apresenta-se no nível da *língua*, é *palavra, tradução, estilo*, interessando a ela o “poético” estado subjetivo, emocional do poeta e do consumidor sensibilizado diante da obra. Para deixar ainda mais clara tal distinção, a qual já se encontra inserida na tradição dos estudos literários, apresenta-se a “situação-limite” destas “separações e conseqüências”⁷¹, trazida pelo Poema/Processo:

Primeiro procurou-se, da forma mais radical, a separação ou dissociação entre o que é POESIA de um lado e POEMA do outro.

Para isso, conceituou-se a POESIA como problema ligado à língua (acaso geográfico) e o POEMA, o que se faz com experiência, na área da linguagem.

Entende-se, como linguagem, não o fenômeno lingüístico, isto é, a linguagem falada por um povo; mas, sim, a que é cinema (visual) ou matemática (técnica).

O poema de processo, sob esta condição, não está preocupado com o “estado poético” como fator de maiores estudos, nem mesmo com a experimentação lingüística; mas tem o propósito de deixar bem claro que essa separação mostra, de maneira indiscutível, que o poema é físico – e até mesmo tátil – em sua visualidade gráfica, enquanto que a poesia é puramente abstrata.

⁷⁰ Idem. “Tão-somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação”. Entre os séculos XVII e XVIII, o teatro era também a cena propriamente dita. É por uma “segunda translação metonímica” que o teatro se torna, enfim, não só “a arte, o gênero dramático (daí as interferências com a literatura, tão amiúde fatais à arte cênica)”, como também a instituição, o repertório e a obra de autor. p. 372.

⁷¹ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit.

Wladimir segue afirmando que, semelhante às cogitações abstratas, o “mundo poético” é colocado em discussão por indivíduos isolados. No entanto, o poema, como “produto visual”, é testado no coletivo por meio de sua *funcionalidade* (“emprego de função”) e *plasticidade*. Posição radical que transforma o poema num instrumento manipulável, sendo ele mesmo o próprio canal. O poema de processo deixa claro que não quer acabar com a palavra, que tem seu valor como elemento oral na convivência diária, mas quer reafirmar que “o poema se faz com o PROCESSO e não com palavras”, enquanto “poesia é apenas um vocábulo”. O aproveitamento do processo dirige-se às condições físicas do poema, usando sua autonomia não como “mero suporte da poesia”, mas como objeto liberto da estrutura da palavra e do autor.

Nessa separação, também se encontra problematizada a relação produção/consumo, em que fica claro que o interesse está mais na formação de produtores do que de consumidores. Quando, aqui, propõe-se uma visão/leitura de *processo* da presença do ser-do-ator na arte teatral e performática, está se propondo um cruzamento das relações ator/criador e público/produtor, de maneira que este deixa sua posição de espectador/consumidor para apropriar-se objetivamente da experiência da obra. O ator não representará a poesia nem construirá, a partir dela, nenhuma personagem; o ser-do-ator é – junto à atmosfera que o cerca, numa apresentação não figurada, permeada de sensações súbitas de largo alcance orgânico – o próprio poema avolumado no espaço, e a isto chamo de *Ato/Processo*, atingido pela própria natureza fenomênica da *arte física*. O ser que desnuda a fisicalidade do ato de ser é, pois, *Teatro de Essência*, colocando exatamente em questão os sentidos de *fricção*, *versão*, *diálogo* e *tradução*, até ocorrer a *perda do objeto* por uma visibilidade particular do invisível (a sombra).

O poema avoluma, e o espaço o recebe como carne pulsante, viva. Corpo cuja fisicalidade espanta como a própria “visão problemática dos acontecimentos e das coisas” ⁷². Há desestrutura ou, dito de outro modo, desnudamento das estruturas do poema/processo corporificado, na forma que expande essa objetividade sem mensagens, aberta em processo. A experiência, então, é o documento e, necessariamente, ela deverá vir antes mesmo de qualquer significação conceitual. Portanto, a língua põe-se no devido lugar da explicação, aqui em andamento, e o *estudo da linguagem* é o *Processo* sendo o próprio conteúdo direto desse acontecimento. Não há perigo, por esta afirmação, de se estar rebaixando a discussão teórica, pelo simples fato de o *Ato/Processo* ser sintoma emergente da experiência reflexiva da escrita, e vice-versa. A construção do *corpus* teórico é a superfície circunscrita do corpoema, por isso não há pesos e medidas e, sim, percepção do processo no desencadeamento dos meios e suportes.

⁷² Ibidem.

III – A mediatriz do poema no *Ser Bruto* da linguagem

O propósito do capítulo é permitir a visão dessa teoÁRIA por meio da abertura do dizer filosófico merleau-pontyano, a fim de contrapor os graus diversos de sistematização do fenômeno descrito ao que se oferece à percepção de sua experiência interna ruidosa, que vai construindo processualmente essa própria escrita: a imbricação dos elementos processadores da linguagem em questão. Uma linguagem diferente, como entende Artaud, que substitui a *linguagem articulada*, “cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja origem será buscada num ponto mais profundo e mais recuado do pensamento”⁷³. Acredito que, expondo o *avesso* deste trabalho da escrita, vem à expressão o ser *arreesado*⁷⁴ da linguagem, modo da experiência performática do Ato/Processo que só encontra vazão teórica numa forma-pensamento *metafórica, perifrástica e filosofante* como é esta que aqui se apresenta e se dá à leitura.

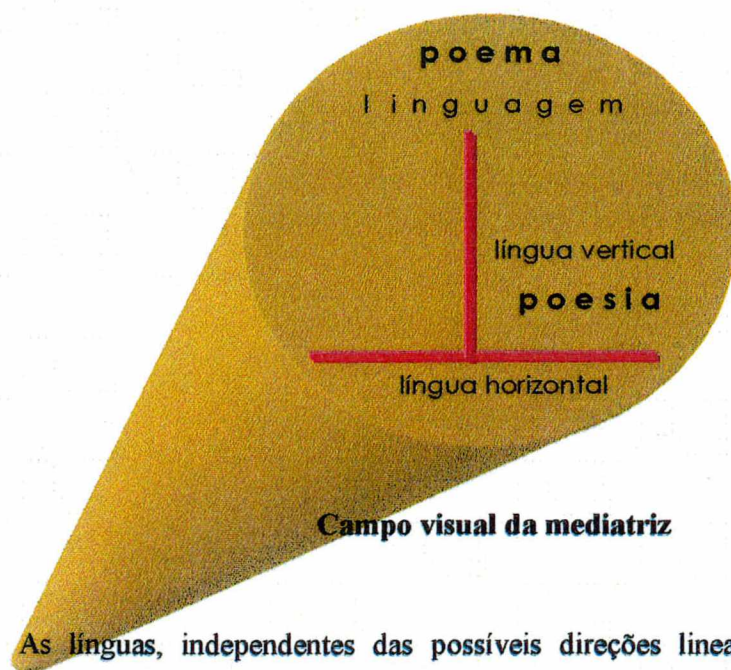
A mediatriz é uma perpendicular que atinge agudamente a serenidade do segmento de uma reta. A reta pode ser a linearidade da língua ocidental escrita no horizonte da forma; em contrapartida, num outro extremo, avança caindo sobre ela uma

⁷³ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, op. cit., p. 140.

⁷⁴ No sentido de *intricado, confuso, obscuro*. Arreesar: pôr às avessas.

escritura vertical (ideogramática), ligando céu e terra, criando infinitos vértices para as possíveis perspectivas (ângulos de visão) do interior da forma. Esta suposta geometria da fatura das línguas abre simultaneamente o espaço à concretização poética da linguagem, e é neste espaço que se imporá a fisicalidade do poema: o ser-do-ator.

Estamos no limite inextricável entre língua e linguagem, ou seja, entre o que se forma no plano simbólico (figura) e no abstrato (estrutura) da poesia, indicando as codificações intencionais das mensagens e o que se rompe no campo visual da linguagem como uma leitura criativa de processo trazendo uma *mudança de sistema*⁷⁵ para a visão do mundo.



As línguas, independentes das possíveis direções lineares do seu grafismo tipográfico, mantêm um contato primitivo com o que se pode chamar de formas originadas⁷⁶, e é daí que se acordam as percepções de diferentes linguagens que visam,

⁷⁵ “Leitura simbólica = figurativa; leitura abstrata = estrutural; leitura de processo = criativa = mudança de sistema. A leitura não é mais a atenção contínua”. DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. “Leitura/Escrita”, op. cit.

⁷⁶ Idem. Wladimir Dias-Pino, ao se referir sobre a relação visual que o poeta Álvaro de Sá, no poema *Alfabismo*, estabelece ao explorar as características da letra numa estilização geometrizada, diz que, deste

como no teatro de Artaud, “encerrar e utilizar a extensão, isto é, o espaço”, fazendo-o falar: “pego os objetos, as coisas da extensão como as imagens, as palavras, que reúno fazendo com que se respondam mutuamente segundo leis do simbolismo e das analogias vivas”⁷⁷. Entre ambas, língua e linguagem, emerge, do fundo da experiência, aquilo que delas nunca se pôde separar como condição de suas concretudes no mundo: a facticidade do corpo. Entre o espaço da realização da língua (estrutura) e o acontecimento da linguagem (processo), se extrai um intervalo (inter-regno). Consta, então, que ali, entre esses reinos, *há* um mundo⁷⁸ que se apresenta avolumado e vivo; entre o correr da reta de uma língua ao encontro angular da outra, cai-lhes a espessura de uma visão – o campo visual da mediatriz –, que só na aparência não se apalpa. A visão da mediatriz das línguas traz aos olhos o poema como “processo-informacional” que, sim, é a própria linguagem dando-se num corpo. Talvez se possa dizer que o alfabeto das línguas traz em si o “*ser asseverado*”⁷⁹ do qual nos fala Merleau-Ponty, o *ser reconhecido*, de onde se retira toda ordem possível de reflexão. Contudo, antes houve o gesto dos traços, a percepção das curvas, o toque dos ângulos, a experiência possível do mundo percebido, ou seja, o *Ser Bruto* da linguagem na *carne* do mundo. Neste sentido, Wladimir Dias-Pino, comentando o poema *Alfabismo* de Álvaro de Sá, acaba por refletir perfeitamente o que aqui se diz:

O autor move com uma tradição de 3.000 anos: a codificação alfabética. Compete, hoje, ao poeta mostrar e provar que o alfabeto é apenas uma convenção que pode ser manipulada em todos os rumos, assim como pode ser atomizada, ou,

modo, “consegue dar direção autônoma às *formas originadas*, independente da direção linear do grafismo tipográfico”.

⁷⁷ ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*, op. cit. p. 141-142.

⁷⁸ Cf. MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit. p. 39.

⁷⁹ Ibidem. “Ser convertido em *objeto*”, p. 98.

em outro sentido, fragmentada como acontece atualmente com as vogais em oposição ao corte retotipográfico.⁸⁰

O poeta, explica Wladimir, aproveitando as características de cada letra, estiliza-as numa “acentuação geométrica”, o que já não seria difícil de se antever na fisicalidade tátil desse corpo originário. É nesse sentido que “não se quer perder de vista a coisa e a percepção brutas”⁸¹ – é preciso que a *reflexão* não suspenda a *fé no mundo*, diz Merleau-Ponty, sendo-lhe atribuída a tarefa de pensá-las, “não segundo a lei das significações das palavras inerentes à linguagem dada, mas por um esforço, talvez difícil, que as emprega para exprimir além delas mesmas nosso contato mudo com as coisas, quando ainda não são coisas ditas.” É preciso, portanto, que a reflexão “mergulhe no mundo ao invés de dominá-lo”⁸².

É propriamente neste mundo de profundezas indizíveis que o corpo cintila sua experiência carnal, engendrando-se, aí, as categorias abstratas desse *pensamento selvagem*:

é o mesmo mundo que contém nossos corpos e nossos espíritos, desde que se entenda por mundo não apenas a soma das coisas que caem ou poderiam cair sob nossos olhos, mas também o lugar de sua compossibilidade, o estilo invariável que observam, que unifica nossas perspectivas, permite a transição de uma a outra e nos dá o sentimento (-) de sermos duas testemunhas capazes de sobrevoar o mesmo objeto verdadeiro.⁸³

No entanto, para Merleau-Ponty essa é ainda uma certeza ingênua do mundo, fraca quando convertida em tese, forte apenas na prática. Quando se busca esse acesso ao invisível, cada homem recolhe-se à sua pequena ilha, e difícil será que saia de seu

⁸⁰ DIAS-PINO, Wladimir *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit.

⁸¹ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit. p. 46.

⁸² *Ibidem*, p. 46-47.

⁸³ *Ibidem*, p. 24.

reduto para deixar-se envolver por uma mesma linguagem. Basta dizer o que ninguém vê, para todas as proposições se chocarem incompatíveis, caotizadas no fundo abismal de uma visão intransferível. No mundo visível, ao contrário, sempre haverá uma *massa de fatos* para apoiar a concordância. Porém, parece ser exatamente desta certeza bruta que a ciência se apropria, “muito mais velha e muito menos clara do que ela”, mas é a certeza com a qual se vai “às próprias coisas” e se tem o poder de um “sobrevôo absoluto”⁸⁴ sobre o mundo. Então, será realmente possível que a ciência se ponha assim tão fora do jogo? Às custas de uma cegueira do Ser em prol de resultados objetivos na determinação dos seres? Talvez o desafio maior para Merleau-Ponty seja trazer à definição do “real” o contato entre o observador e o observado, emergindo daí um mundo inteiramente vivo, atingido pelo visível e pelo invisível do homem, sem as isenções do “subjetivo” que a ciência pretende. Um apelo claro ao “reexame das noções de *sujeito e objeto*”⁸⁵.

Abre-se, com isso, um mundo de implicações não dispostas a uma ordem transcendental, mas a um pensamento capaz de diferenciar e integrar num só universo os duplos sentidos que se coincidem no movimento circular, pois

o movimento circular não é nem a simples soma dos movimentos opostos nem um terceiro movimento acrescentado a eles, mas seu *sentido comum*, os dois movimentos componentes visíveis como um único, tornados totalidade, isto é, espetáculo: (...) *manifestação de Si*, desvendamento fazendo-se.⁸⁶

Mas qual, propriamente, é o *objeto/conceito* desta dissertação? Esta pergunta simples traz consigo, intrínseca, uma resposta que lança, a si mesma, uma outra pergunta: mas, quem é mesmo que pergunta? Quem quer saber do objeto que pretende

⁸⁴ Ibidem, p. 26.

⁸⁵ Ibidem, p. 33.

⁸⁶ Ibidem, p. 93.

compreender? O sujeito está sempre antecipado quando põe diante de si o mundo (objeto) a ser descoberto.

A reflexão é própria à construção de um texto; no entanto, esse seu conteúdo recua e exige para si a experiência do mundo/objeto como condição para poder refletir. Esse movimento circular e anatômico do objeto que se quer investigar e que, contudo, é sua própria investigação, ou melhor, o sujeito que investiga não mais invalida o processo da informação, da produção do acontecimento (conhecimento), ou mesmo da fundação desse pensamento tomado como experiência.

Quando Merleau-Ponty aciona os vocábulos “visível” e “invisível” no volume abstrato de sua obra, que vai se criando linha após linha, percebe-se, abruptamente, que já se está lançado como mola no que ali mesmo se reflete. Tal fenômeno é a própria condição para a compreensão e, portanto, apropriação daquilo que se propõe a refletir. Compreendê-lo é surpreendê-lo, assegura o filósofo, e só então se pode dispor das significações de um sentido antes encerrado, e somente possível à visão ingênua, bruta, do objeto:

Vejo, sinto e é certo que, para me dar conta do que seja ver e sentir, devo parar de acompanhar o ver e o sentir no visível e no sensível onde se lançam, circunscrevendo, aquém deles mesmos, um domínio que não ocupam e a partir do qual se tornam compreensíveis segundo seu sentido e sua essência.⁸⁷

A *visão bruta* do ser, portanto, é traçada pelo sentido da língua que a transpõe para a ordem do expresso como um segmento de reta, feito filosofia ou poesia, geometria. Mas é o *Ser Bruto*, como modelo e medida, quem *compossibilita* toda rede de significações que a filosofia organiza para reconquistá-lo. Daí, já é possível

⁸⁷ Ibidem, p. 44.

vislumbrar a espessura da mediatriz que cai sobre o horizonte dos olhos à visão do poema feito linguagem, mostrando no espaço sem palavras que *há o ser, há o mundo, há alguma coisa. É a carne do mundo*⁸⁸, mesma carne da qual meu corpo é feito, a qual o mundo reflete, estando corpo e mundo imbricados no mesmo dimanar.

3.1 - O combate das geometrias e o cansaço das fôrmas: processo

Debruçada num dizer autônomo, a linguagem dos sentidos, aquela gerada da percepção bruta, é o que se propõe tocar através do espaço das geometrias, tomada na devida experiência que a revela. É pela ótica e pela geometria que, segundo Merleau-Ponty, construímos o fragmento do mundo cuja imagem vai formando-se a cada momento na retina⁸⁹. Pode-se pensar que tudo o que não se reflete na superfície sensível não atua sobre a visão; no entanto, não é isto que indica a experiência, pois não será a partir do mundo que se irá compreender o que é um *campo visual*, cuja região é tão difícil de descrever, possuindo uma “*visão indeterminada, uma visão de não sei o quê*”, e que assegura que aquilo que está às costas não abdica de sua presença visual:

O campo visual é este meio singular no qual as noções contraditórias se entrecruzam porque os objetos – (...) – não estão postos ali no terreno do ser, em que uma comparação seria possível, mas são apreendidos cada um em seu contexto particular, como se não pertencessem ao mesmo universo.⁹⁰

Portanto, é o reconhecimento deste *indeterminado* que traz à visão o fenômeno percebido. No entanto, a ciência apurou ao máximo as geometrias (analítica, descritiva,

⁸⁸ Ibidem. Notas de trabalho. *Carne do mundo – Carne do corpo – Ser: “Carne do mundo, descrita, (a propósito de tempo, espaço, movimento) como segregação, dimensionalidade, continuação, latência, imbricação”*. p. 225.

⁸⁹ Idem, *Fenomenologia da percepção*, São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 26.

⁹⁰ Ibidem, p.27.

diferencial, elementar...), arriscando-se mais e mais nas formas e dimensões dos seus seres matemáticos, por suas superfícies, linhas e volumes, passando aos sólidos tridimensionais e por sua projeção nos planos, como própria figura plana. Para justificar tal combate, foi preciso o cansaço das fôrmas, e para isto concorreu toda a *poesia visual*, ou em seu conceito mais amplo, a *poesia experimental*. Termo que, segundo Philadelpho Menezes, é dado a “toda e qualquer forma de poesia moderna que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional, aquele tipo de escrita que se ligava a um mundo em desaparecimento ou, ao menos, em transformação”⁹¹.

A poesia experimental, desenvolvendo-se pelos caminhos da poesia visual e da poesia sonora, segue à risca a experimentação do mundo por uma ótica absolutamente inventiva. Da explosão formal *desconstrutiva* da poesia futurista que abre a uma leitura gráfica, à contenção *construtiva* do poema que busca o equilíbrio da forma visual, firmam-se os fundamentos da poesia concreta que vão da permutação matemática à geometria das palavras no espaço, dando giros com o poema sobre si mesmo, exaurindo todas as máximas da estrutura simétrica.

Mas nada disto seria possível se antes não se considerassem determinadas fôrmas: a letra, o número, a linha, a palavra sobre o suporte, isto é, o papel, a madeira, a tela, um visor de leitura. A fôrma é o que sempre esteve ao alcance da mão para receber as imagens e, assim, se dar molde à aventura do conteúdo sob a forma (limite exterior da matéria). Fôrma: modelo oco de onde se tomará a forma desejada (também composição tipográfica)⁹². E se a fôrma se quebra, esfarinha-se a forma e perde-se o

⁹¹ MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998 p. 15.

⁹² Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio eletrônico*: “Pl.: fôrmas. Cf. forma e formas, do v. formar, e forma, s. f., e pl. formas. Parece-nos inaceitável (não só nesta palavra, mas, talvez, sobretudo nela) a abolição do acento diferencial, decorrente da Lei n.º 5.765, de 18.12.1971, que estabelece alterações no sistema ortográfico de 1943. Considerem-se estes versos de Manuel Bandeira: “Vai por cinquenta anos / Que lhes dei a norma: / Reduzi sem danos / A fôrmas a forma.” (Estrela da

conteúdo? Se no embate das geometrias desaparecesse a razão lógica e formal da letra, do número, da palavra sobre o papel ou a tela, se sustentaria o sentido de um corpo sonoro em movimento comunicante, cuja grafia está no espaço que não permite nenhuma fixidez? Há muito já se sente o desgaste das fôrmas que validaram as linguagens para dizer o mundo, como se delas mesmas se cumprisse a insatisfação deste dizer. A linguagem dos sentidos parece buscar um campo visual primitivo para uma percepção primordial. Como se lá estivesse a pergunta/forma que não busca resposta/conteúdo, apenas o acontecimento do corpo/matéria em complexa experimentação com o próprio mundo indeterminado que recua da fôrma. É apenas o *processo*, sem nenhum comprometimento com fim e princípio. Não é ambíguo, não cria equívoco nos sentidos, é simultâneo, ocorre no tempo/espaço que ocupa.

O corpo está aparentemente imóvel no espaço. Seus membros estão inertes, mas a ausência de movimento é absolutamente ilusória, é a própria percepção que delata a afluência contínua da animação. Os ossos trepidam ao circular do sangue e da respiração, os sentidos estão acordados não por uma mera sensação, mas por um "fenômeno original"⁹³, ali gerado no ponto de suspensão do evento. Um acontecimento elementar já dotado de sentido⁹⁴, cuja função superior só é aceitável na utilização das operações menores, anunciando a experiência sensível como processo vital. Então, o corpo contrai-se na presença de uma imagem interna central, como sendo o ponto de partida, a matriz de seu *corpæma*. O espaço externo se agita sob o domínio de um

Vida Inteira, p. 51.). Seria inteiramente impossível perceber o sentido da estrofe se não fora o acento diferencial. O mesmo se dirá disto de Martins Fontes: "Pela penugem, primeiro, / E, depois, segundo, a norma, / Pelo gosto, pelo cheiro, / Pela fôrma, ou pela forma, / Certas frutas européias, / Como o pêssego – oh! prazer! – / Por vezes nos dão idéias / Que me acanho de dizer." (Sol das Almas, p. 40.). Copyright © Editora Nova Fronteira.

⁹³ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, op. cit. p. 30.

⁹⁴ *Ibidem*, 31.

campo visual pré-objetivo, explorado pelo *si mesmo* que, mais do que compreender, quer ser a experiência desse sentir.

A significação do percebido é apenas uma constelação de imagens que começam a reaparecer sem razão. As imagens ou as sensações mais simples são, em última análise, tudo o que existe para se compreender nas palavras, os conceitos são uma maneira complicada de designá-las, e, como elas mesmas são impressões indizíveis, compreender é uma impostura ou uma ilusão, o conhecimento nunca tem domínio sobre seus objetos, que se ocasionam um ao outro, e o espírito funciona como uma máquina de calcular que não sabe por que seus resultados são verdadeiros.⁹⁵

A fôrma, o impositivo universal da língua e dos conceitos, parte-se diante dos olhos pela aguda cinestesia do corpo que opera, por meio dos movimentos musculares, um novo código de leitura – *processo*: essa relação dinâmica entre as estruturas e seus componentes, constituindo a *explosão tipográfica* da carne, que, pelo movimento, opera soluções⁹⁶:

§§ Processo: descoberta da realidade.

Assim o relacionamento fundamental existente através do processo é que os diversos elementos afetam-se, isto é, um elemento é afetado pelo anterior que lhe antecedeu e afetará o posterior que lhe sucede. É neste ponto que se diferencia do inter-relacionamento estrutural onde todos os elementos interagem-se estaticamente.

§§§ Todo processo encerra um procedimento.

O poema é quem encerra o processo, afirma Wladimir, e é o movimento (participação criativa) que leva a estrutura (matriz) à condição de processo, por um interesse coletivo. A matriz sendo gerada, ou mesmo recriada no próprio volume do

⁹⁵ Ibidem, p. 38.

⁹⁶ DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Processo – Leitura do Projeto.

corpo que atua, é simultânea à força comunicativa da realidade da própria ação, cujo *acontecimento*⁹⁷ é compartilhado coletivamente por uma linguagem concreta que inaugura a “experiência que não reproduz nada de anterior”. O corpo do ator, como “*visualização do projeto (auto-superação)*” do poema, dele se apropria, e passa a ser a *versão*⁹⁸ de um objeto geometrizado na animação do gesto, visto, não como expressão, e sim como produção que desencadeia novos processos informacionais, concordando com a concepção grotowskiana de gesto como *produção-decifração*⁹⁹ de ideograma.

3.2 – Passagens instantâneas: escrita / imagem videográfica / fotográfica / ausência-presença do ser-do-ator.

“Anti-sistemático” é o que se define aqui como o pensamento que, por arbitrariedade, surge para si mesmo como o próprio objeto particular, individual e concreto, desprovido de conceito e, sobretudo, inserido na espacialização do volume de formas visuais, não deixando, por um só instante, de mover interna e externamente o corpo que o executa. O termo aspeado refere-se ao modo como Adorno critica a inoperância e a incapacidade do pensamento em pretender produzir um “sistema” geral às custas do encobrimento da particularidade concreta e individual do objeto. Para desvendar esta contradição interna, Adorno estabelece a noção fundamental da diferença entre pensamento e objeto, idéia que, aqui, não é colocada em questão, mas dirigida a um outro olhar. A intenção de Adorno, pensador que se liga à tradição da

⁹⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. op.cit. Em uma das definições de *acontecimento* consideradas por certos encenadores ou teóricos, principalmente para o teatro de Antonin Artaud, “a finalidade da representação não é mais a magia ilusória e, sim, a conscientização da realidade de um acontecimento vivido pelo público”, p.7.

⁹⁸ DIAS-PINO, W. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit.

⁹⁹ Cf. PAVIS, Patrice. Para Grotowski não há separação entre o pensamento e a atividade corporal, a intenção e a realização, a idéia e a ilustração, o gesto é um objeto de pesquisa. “Novos ideogramas devem ser constantemente pesquisados e sua composição parecerá imediata e espontânea. O ponto de partida dessas formas gestuais é a estimulação e a descoberta em si mesmo de reações humanas primitivas. O resultado final disso é uma forma viva, que possui sua própria lógica (GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, 1971:111)”. Op. cit., p. 185.

filosofia da subjetividade pela via da *dialética negativa*¹⁰⁰, é despedaçar a “falácia da subjetividade constitutiva” com a “força do sujeito pensante”, força esta que só pode se manter na crítica capaz de demonstrar que o “sistema” não é mais produzido com o pensamento. Ocorre que o pensamento acaba por encobrir o objeto por meio de conceitos generalizados, desaparecendo com sua singularidade operante. Essa diferença entre pensamento e objeto, segundo Adorno, exprime-se concretamente na forma da linguagem. A dialética negativa cumpre, portanto, uma dupla função: o lado subjetivo mantém o pensamento no sujeito falante, linguagem que não pretende superar o indivíduo em troca de uma generalidade infundada. O lado objetivo pretende, em seu caráter abstrato, expressar algo concreto, mantendo o movimento do pensamento como pensamento, afirmando pela linguagem sua diferença com o objeto.

A questão da *dialética negativa* adormiana combate a metafísica ontológica que instaura por muitos vieses a idéia platônica do “ser em si”. Ao apontar a impotência do pensamento, Adorno desmascara o poder do “sistema” e a ilusão da sociedade em transformar a razão em realidade. Na idéia da coisa em si, há o esvaziamento total da experiência social concreta, por isso a dialética nega a identidade entre realidade e pensamento, desnortando os sistemas filosóficos em suas pretensas apreensões da totalidade do ser e do real.

A filosofia de Adorno, de fato, um dos cumes do pensamento contemporâneo, cumpre aqui a função específica de testar o efeito da visão de Merleau-Ponty acerca da noção de *subjetividade reversível*: o corpo em “sua dupla pertença à ordem do *objeto* e à ordem do *sujeito* [que] nos revela entre as duas ordens relações muito inesperadas”¹⁰¹. O pensamento mergulha no objeto e é corpo do mundo: “Onde colocar o limite do corpo e

¹⁰⁰ ADORNO, Theodor. *Negatif dialektik*, 1966. In: Suzi Sberber, e-mail enviado em 7 de junho de 2000. Subj.: *Sobre texto de Clarissa*.

¹⁰¹ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit., p. 133.

do mundo, já que o mundo é carne?”¹⁰². Merleau-Ponty realiza a passagem do ser em si, objetivo, ao ser do mundo cotidiano (*Lebenswelt*); isto significa que “nenhuma forma pode ser posta sem referência à subjetividade, que o corpo tem um *Gegenseite* (lado oposto, reverso) de consciência, que ele é psicofísico”¹⁰³. É desse pensamento/mundo feito carne que aqui se extrai a experiência concreta de uma arte/vida que atinge, na fragmentação subjetiva e individual do cotidiano, a coletividade que combate originalmente a contradição de um mundo desencantado. Mas, para isso, Merleau-Ponty exige um entendimento muito diferente do que se diz sobre linguagem, trazendo à superfície da carne e ao *quadro visual* (representação do mundo)¹⁰⁴ a realidade palpável de fenômenos “adormecidos”, em que o “sensível, como a vida, é um tesouro sempre cheio de coisas a dizer para aquele que é filósofo (isto é, escritor)”.

Em certo sentido, como diz Husserl, a filosofia consiste em reconstituir uma potência de significar, um nascimento do sentido ou um sentido selvagem, uma expressão de experiência pela experiência que ilumina, precipuamente, o domínio especial da linguagem. E num sentido, como diz Valéry, a linguagem é tudo, pois não é a voz de ninguém, é a própria voz das coisas, ondas e florestas. E o que temos de compreender é que, de um a outro destes modos de encarar a linguagem, não há inversão dialética, não precisamos reuni-los numa síntese: ambos são dois aspectos da reversibilidade que é verdade última.

A densidade do corpo não se rivaliza com a do mundo, é através dele que o sujeito vai ao *coração das coisas*, fazendo-se mundo e fazendo do mundo carne. A dialética, para Merleau-Ponty, como pensamento de situação que se põe em contato com o ser, tem como tarefa “sacudir falsas evidências, denunciar as significações cortadas da experiência do ser, esvaziadas, e criticar-se a si mesma na medida em que se venha a

¹⁰² Ibidem, p. 134.

¹⁰³ Ibidem, p. 164.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 228.

tornar uma delas”¹⁰⁵. Em razão desse perigo eminente, a dialética necessita ser autocrítica, pois acaba falsificando o movimento do ser com as próprias fórmulas que usa para descrevê-lo. Merleau-Ponty fala da fórmula profunda da *mediação por si*¹⁰⁶, de um movimento por onde cada termo deixa de ser ele mesmo (tal e qual, não diverso) para vir a ser ele próprio (peculiar, particular, natural); contudo, afirma que essa mesma fórmula se quebra e se nega para efetivar-se. O único modo de permanecer pura é se os termos mediador e mediado, então considerados “o mesmo”, não o forem no aspecto da identidade. Com a ausência da *diferença* não ocorre movimento algum, não há *mediação*, transformação, o que há é plena positividade; do mesmo modo, se o mediador é *negação absoluta* do mediado, a negação volta-se contra si mesma – ao negar o mediado aniquila-se a si mesma. Não existe, portanto, nenhuma mediação, apenas recuo em direção à positividade. Merleau-Ponty exclui, desse modo, tanto a idéia da mediação com origem no termo positivo, como a que provém do “abismo de negatividade exterior”, porém é deste segundo modo que a dialética se revela, deixando de ser uma maneira de decifrar o ser no qual está em contato manifesto, para “fazer o seu próprio total”. Ponty afirma que a negação levada ao absoluto torna-se negação de si mesma e, concomitante a este movimento, o ser reincide no positivo puro, assim “a negação concentra-se além dele como subjetividade absoluta, e o movimento dialético transforma-se na identidade pura dos opostos, em ambivalência”¹⁰⁷, no exato sentido hegeliano onde Deus – abismo ou subjetividade absoluta – nega-se a fim de que o mundo seja sua visão aparente e posterior, Deus feito homem.

Merleau-Ponty, então, faz a distinção da boa e da má dialética:

¹⁰⁵ Ibidem, p. 93.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 94.

¹⁰⁷ Ibidem.

A má dialética é a que acredita recompor o ser usando um pensamento tético, com um conjunto de enunciados, com tese, antítese e síntese; a boa dialética é a que tem consciência de que toda tese é idealização, de que o Ser não é feito de idealização ou coisas ditas, como acreditava a velha lógica, mas de conjuntos ligados onde a significação aparece apenas como tendência, onde a inércia do conteúdo nunca permite definir um termo como positivo, outro termo como negativo e ainda menos um terceiro termo como supressão absoluta dele por ele mesmo. (...). O que excluimos da dialética é a idéia do negativo puro, o que procuramos é uma definição dialética do ser, que não pode ser nem o ser para si nem o ser em si – definições rápidas, frágeis, lábeis (...), que deve reencontrar o ser antes da clivagem reflexiva, em torno dele, no seu horizonte, não fora de nós e não em nós, mas onde os dois movimentos se cruzam, onde “há alguma coisa”.¹⁰⁸

O ser não é pensamento, o real não é a razão, o objeto e o pensamento com certeza não se resolvem na identidade, identidade bem refletida no sistema filosófico hegeliano que culmina na ambivalência teológica e antropológica. Mas é preciso estar em total atenção, pois a mera negação, no caso da *Dialética Negativa* de Adorno, tende a despencar em direção ao objeto, apenas, sem considerar sua sombra, o que se reduz a forçar um pensamento materialista que procura aliviar a repressão exercida pelo sistema sobre o não-idêntico, por meio da boa tentativa de refazer a importância do individual e diferente. Contudo, isso não parece ser suficiente, não se pode esquecer que “há” um mundo emergindo da percepção onde o “próprio sensível é invisível”¹⁰⁹. Nesse mundo, é possível buscar o pensamento do “ser-visto”, que não é meramente “positividade simples, Em Si, nem o Ser-posto de um pensamento, mas *manifestação de Si, desvendamento fazendo-se...*”¹¹⁰. Merleau-Ponty fala de um pensamento capaz de integrar num só universo os duplos e múltiplos sentidos, cujo movimento circular é seu

¹⁰⁸ Ibidem, p. 96.

¹⁰⁹ Ibidem. “Não existe mais problema do conceito, da generalidade, da idéia quando se compreende que o próprio sensível é *invisível*, que o amarelo é capaz de erigir-se em nível ou horizonte”. p. 216.

¹¹⁰ Ibidem, p. 93.

sentido comum. Trata-se, portanto, de uma “hiperdialética” que, sem restrição, abarca pluralidades e ambigüidades das relações.

Ao investigar as passagens instantâneas que ocorrem entre a escrita, a imagem videográfica e o ato/processo, o qual encerra a ausência-presença deste ser-do-ator que se executa como objeto/poema, estou propondo um pensamento que co-determina o sentido do que diz com o corpo que prova na carne o já dito, sendo-o de outro modo. Um pensamento mergulhado no objeto que é carne e sombra do próprio corpo que ocupa sendo mundo – “vida generalizada”; feita de movimentos concomitantes e circulares, como o pensamento “ventríloquo” de Merleau-Ponty falando a dialética inominável.

aqui não se trata, pois, de um pensamento que segue uma rota preestabelecida, mas de um pensamento que abre seu próprio caminho, que se encontra a si próprio avançando, provando a viabilidade do caminho, percorrendo-o – esse pensamento inteiramente subordinado a seu conteúdo, de quem recebe incentivo, não poderia conceber-se como reflexo ou cópia de um processo exterior, é engendramento de uma relação a partir da outra. de forma que, não sendo testemunha estranha e muito menos agente puro, está implicado no movimento e não o sobrevoa.¹¹¹

Não há uma ordem estabelecida entre os *corpora* da pesquisa. A escrita é estimulada pelo movimento pré-reflexivo que atrai para si atitudes de imagens, atitudes das quais o corpo co-participa estimulando a ilusão de uma ausência concreta que logo se desvela com sua presença no ato. A imagem captada como forma/conteúdo de um pensamento “selvagem” não abstrai nem virtualiza o sujeito que a projeta, pelo contrário, reafirma a cada manifestação intencional a linguagem que nele se

¹¹¹ Ibidem, p. 92.

comunica¹¹². Portanto, a tentativa é de agregar numa tríplice experiência, ou seja, no texto, na fotografia, no vídeo e na performance “linguagens que se comunicam a si mesmas”, trazendo a “expressão imediata do que *nelas* se transmite”¹¹³. A noção de linguagem apresentada por Walter Benjamin também adere perfeitamente ao que aqui se vai experienciando. Segundo ele, a linguagem é o *medium* em que se comunica a essência espiritual que lhe corresponde; portanto, não é limitada exteriormente, nem pode ser medida, é incomensurável e exclusivamente infundável. Não existindo um conteúdo da linguagem, essa essência espiritual que ela comunica é puramente comunicabilidade. Contudo, a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, diz Benjamin, “mas, simultaneamente, símbolo do não-comunicável”¹¹⁴.

No *corpus* teórico, o nome *TeoÁRIA* vem para atender simbolicamente a um objeto artístico particular, o Teatro de Essência, que paradoxalmente coloca em questão os conceitos *teatro* e *essência* anulando-os na corporeidade da presença, sugerindo o corpo do ator como visualidade tátil ao poema/processo. O texto vai sendo também processado em imagens, fotografias que põem a nu os fios de silêncio que na palavra se entremeiam¹¹⁵. No *corpus* videográfico o corpo assume em sua ausência-presença a própria imagem do processo que apresenta, o que nele não é comunicável pela escrita, do mesmo modo que na plenitude do ato a presença do ser-do-ator é corpoema. Passagens instantâneas possíveis apenas para uma linguagem entendida como *evento*, trazendo à presença o ausente, sendo compartilhada pelos interlocutores. Essa reversibilidade do pensamento e da linguagem, já apontada por Merleau-Ponty, permite que se veja a expressão partilhada com o outro como sendo “dois lados” de um mesmo

¹¹² Como bem elucida Walter Benjamin: “toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular”. BENJAMIN, W. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. 1992. p. 177.

¹¹³ *Ibidem*, p. 178-179.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 196.

¹¹⁵ *Idem*. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 47.

Ser, onde a expressão não é nunca somente minha. Duane H. Davis comenta sobre esta subjetividade inversa:

Eu não estou simplesmente atirando palavras das quais o outro pode de alguma maneira independentemente extrair algum significado. Quando eu falo, escrevo ou gesticulo eu não escolho minhas palavras ou movimentos num isolamento do outro, pois nós somos da mesma carne.¹¹⁶

Logo, o exercício de reflexão atraído por esta “hiperdialética” para um jogo de claros e escuros pede para sua construção a metáfora, ou seja, lança a palavra para o universo semântico que não é propriamente o do objeto que ela designa, e, simultaneamente a esta palavra, lança também a imagem e o gesto que a tornam um corpo tátil independente, avolumado no espaço da transferência. A significação transita, portanto, no interregno entre o outro e o eu, onde se encontram suspensos no mesmo corpo físico, o visível e o invisível, criando “sextos sentidos” para a comunicação desse ser-do-ator que, como *pre-sença*, caracteriza-se como “o ser vivo cujo modo de ser é, essencialmente, determinado pela possibilidade da linguagem”¹¹⁷.

Teatro de Essência. Poema de Processo. Corpo que é aquilo que é em ato o “preceder da *pre-sença*”¹¹⁸, sendo, em plena abertura da existência, a meta explícita do discurso “poético”. É nesta visão específica que se encontra o sentido da filosofia de Heidegger que procura, na *analítica existencial da pre-sença*, uma *ontologia fundamental*. O termo essência (*ousia*) concebe-se, deste modo e não de outro, como

¹¹⁶ DAVIS, Duane H. “Reversible subjectivity: the problem of transcendence and language”. 2. In: DILLON, Martin C. *Merleau-Ponty vivant*. New York: State University of New York, 1991. “I am not simply throwing out words from which the other may somehow independently extract a meaning. As I speak, write, or gesture, I do not choose my words or movements in isolation of the other, for we are of the same flesh.”, p. 35.

¹¹⁷ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, Parte I. Petrópolis: Editora Vozes, 1993. p.54.

¹¹⁸ *Ibidem.*, p. 324: “PRECEDER A SI MESMA DA PRE-SENÇA = SICH-VORWEG-SEIN DES DASEINS. A pre-sença nunca se instala num estado cabal e definitivo de ser. A pre-sença é ontologicamente sempre passageira por estar continuamente movida pelo paradoxo de ser a totalidade do que não é. Por isso, antecipa-se constantemente a si mesma em tudo que é ou deixa de ser”.

vigência (do ponto de vista ontológico-temporário), quer dizer, “o ente que se manifesta nessa apresentação e que é entendido como o ente próprio é, portanto, interpretado com referência ao pre-sente”¹¹⁹; e aqui se encontra o processo numa *concreção originária*:

A pre-sença é um ente que, sendo, está em jogo seu próprio ser. Na constituição ontológica da compreensão, o “estar em jogo” evidenciou-se como o ser que se projeta para o poder-ser mais próprio. Esse poder-ser é a destinação onde a pre-sença é sempre como ela é. Em seu ser, a pre-sença já sempre se conjugou com uma possibilidade de si mesma. (...) A pre-sença já está sempre “além de si mesma”, não como atitude frente aos outros entes que ela mesma *não é*, mas como ser para o poder-ser que ela mesma é. Designamos a estrutura ontológica essencial do “estar em jogo” como o *preceder a si mesma da pre-sença*.¹²⁰

Dessas passagens instantâneas é que se entremostra o que a seguir iremos explorar, ou seja, o *corpæma* do Teatro de Essência se dando como *objeto/poema* do Poema/Processo.

¹¹⁹ Ibidem, p. 55.

¹²⁰ Ibidem, p. 256.

IV – Teatro de Essência / Poema de Processo

*Arrebatavam-me os espetáculos teatrais
cheios de imagens das minhas misérias
e de alimento próprio para o fogo das minhas paixões.*

(...)

Que é isto senão rematada loucura?

(...)

*Mas em tempos passados
compartilhava no teatro da satisfação dos amantes
que mutuamente se gozavam pela torpeza,
se bem que espetáculos destes
não passassem de meras ficções.
Quando se desgraçavam, eu piedosamente me contristava.*

*Numa e noutra coisa,
sentia prazer.*

(...)

*Comprazia-me com aquelas coisas que, ouvidas e fingidas,
me tocavam na superfície da alma.*

*Mas como acontece quando
remexemos (uma ferida) com as unhas,
este contato provocava em mim*

a inflamação do tumor, a podridão e o pus repelente.

Tal era minha vida! Mas isto, meu Deus, podia chamar-se vida?

Santo Agostinho, *Confissões*. Livro III. 2. Do prazer dramático

Marcado como está, este texto mantém-se dominado pelo gosto de não querer saber no que dará, condição indispensável para a reflexão do processo do poema e da essência do teatro enquanto “pre-sença” (vigência). Então, se vivendo estou, confesso ao outro¹²¹: “começo a ser escrita dominante dominada pelo discurso que não quer saber onde vai dar; tamanha reflexão da carne sobre o invisível silêncio da respiração do espírito que vê por tantos outros”. A resposta enviada desloca a mensagem em outra e a recria na fotografia grudada à tela de nome “grito”¹²².

d e p o i s

desta manhã que senti ventania nos olhos como se corresse com todo fôlego aberto pro nada.

Pronto!

n a s ç o outra vez.

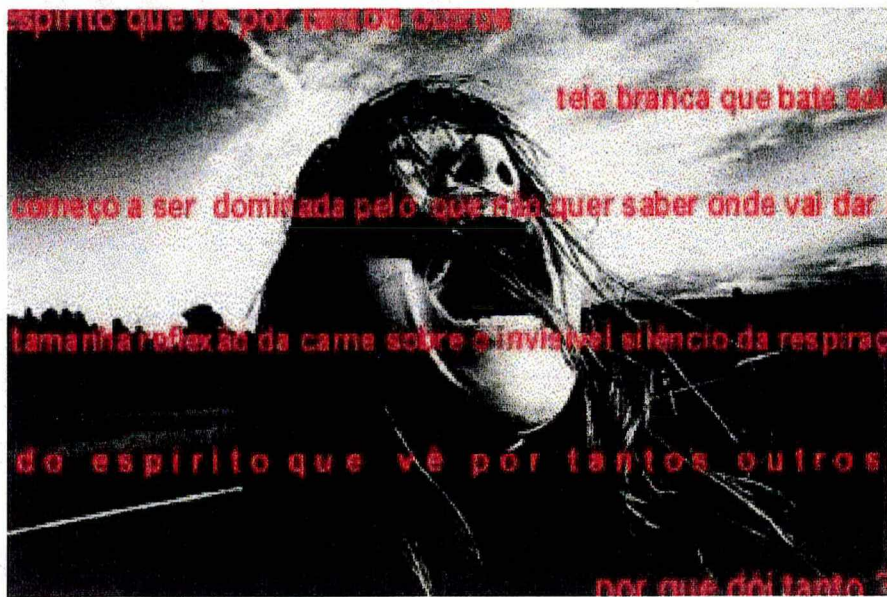
antes

para ouvir como se anda

ar que entra pela garganta e deixa a boca seca

¹²¹>From: "Clarissa" <clarissaca@brasilnet.net> >To: "marina moros" <marinamoros@hotmail.com>
>Subject: tenho cores nos olhos >Date: Thu, 29 Jun 2000 13:01:07 -0300 >tela branca que bate sol
>começo a ser escrita dominante dominada pelo discurso que não quer saber onde vai dar >tamanha
reflexão da carne sobre o invisível silêncio da respiração do espírito que vê por tantos outros >depois
desta manhã que senti ventania nos olhos como se corresse com todo fôlego aberto pro nada. >Pronto!
naço outra vez. >amanhã te encontro sob o vermelho >antes liga para ouvir como se anda >Clarissa.

¹²² MOROS, Marina. Resposta ao e-mail *tenho cores nos olhos*, em 30 de junho de 2000. Anexo: Respoema *grito*. ipg. Foto de Klaus Miteldorff.



E aqui começam as cataratas.

Este grito que acabo de dar é um sonho.

Mas um sonho que devora o sonho.

Estou realmente num subterrâneo, respiro com os apropriados haustos, ó maravilha, e o ator sou eu.

À volta de mim o ar é imenso mas fechado, pois a caverna tem um muro por todos os lados.

Imito um guerreiro assombrado que caiu sozinho nas cavernas da terra e grita, sob o domínio do medo.

Ora o grito que acaba de dar chama primeiro por uma cova de silêncio, o silêncio que se retrai, depois o ruído de uma catarata, um ruído de água, como é da regra, porque o ruído tem ligações como o teatro. Assim é que em todo o verdadeiro teatro atua o ritmo, bem compreendido.¹²³

Do prazer dramático de Agostinho, completa-se o de Artaud com o seu *Teatro da crueldade*, abrindo a visão para esse outro teatro que, aqui, em contrapartida, denomina-se *de essência*, essa mesma que põe a própria existência no risco irresistível do arbitrário, oferecendo-se por si mesmo e imediatamente ao *que é*, e que, mais

¹²³ ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud. O teatro de Séraphin*. Lisboa: Editora Hiena, 1988, p. 48.

adiante, se revelará como *desessência*¹²⁴: essência que desfaz a totalidade da origem pela totalidade da presença, vigência e movimento para todos os lados. No circular do tempo a essência é um “Mesmo”¹²⁵ é, insistente, decisivo, múltiplo. A totalidade é a da fragmentação do não-idêntico presente no ato de ser, sempre único, individual, subjetivo e, não obstante, coletivo. Por isso, como a expressão *teatro de essência* concorre para desfazer os sentidos viciados da tradição dos termos, a palavra *desessência* a identifica no que, de fato, é.

Quando rasga a visão, não há tempo de garantir os pressupostos. Há imediatamente o choque das identidades, e o não-idêntico é o que cria a novidade. O sujeito, portanto, que escreve é o mesmo que vive silenciosamente o ruído das cataratas, mas o filósofo ou o pesquisador é já o que partiu em mil pedaços o acontecimento todo. “Bem compreendido”, o ritmo vai sendo a percepção das linguagens que então atua por entre todas as descobertas. Para trazer os fatos à luz, é necessário expor-se duplamente. Aqui, não há outro modo de visão.

Para pintar este grito que sonhei, para pintá-lo com as palavras vivas, com as palavras certas, e para boca a boca e sopro a sopro fazê-lo passar, não direi já no ouvido mas no peito do espectador.

Entre a personagem que se move em mim, ator, se ando num palco, e a que sou ao andar na realidade, por certo há diferença de grau mas em proveito da realidade teatral.

Quando vivo, não me sinto viver. Mas quando represento, aí mesmo me sinto existir. O que poderia impedir-me de acreditar no sonho do teatro, se acredito no sonho da realidade?

¹²⁴ Pref. *des* = 'separação'; 'transformação'; 'intensidade'; 'ação contrária'. É o que proponho para uma posterior investigação.

¹²⁵ O homem tem sua origem num ser que jamais se sabe contemporâneo. Ao buscar o domínio do originário, descobre o *recuo da origem*, determinada na finitude que manifesta os conteúdos da experiência já como suas condições para o impensado, “o Outro, o Longínquo é também o mais Próximo e o Mesmo”. Cf. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 356.

Quando sonho faço qualquer coisa, e no teatro faço qualquer coisa.¹²⁶

O Teatro de Essência está construído sobre a realidade do sonho/gritado, sob o efeito de uma linguagem bruta, fêrvida da *subjetividade reversível*, minhas duas mãos se tocam e elas são a “pré-reflexiva e pré-objetiva unidade do meu corpo”, um retorno da carne a si mesma¹²⁷.

A proposta teórica aqui é colocar sobre o efeito do espelho dois modos de ser uma visão: Teatro de Essência / Poema de Processo. O *processo* é o que une esse teatro ao objeto/poema numa possível materialidade da invisibilidade, ou seja, da *essência*, *aquilo que é* e que se transforma no instante que é um movimento contínuo e circunfluyente (não há busca pela “origem”, o que há é o sentido do “mesmo” sendo aquilo que é no lugar que ocupa). Para que fique clara a imagem do espelho, será necessária a visão do escuro, da sombra desforme que foi construindo, numa pré-existência histórica, um desses objetos a serem vistos, o ser-do-ator do Teatro de Essência. Para ficar mais claro ainda, o Poema de Processo e o Teatro de Essência estão diametralmente refletidos no mesmo espelho: o objeto/corpo. Como parte dessa experiência irei antes buscar a sombra (ser-do-ator) do Teatro de Essência, para em seguida percebê-la no volume da carne de um corpo tátil e funcional à visualidade do Poema/Processo.

A carne é *fenômeno de espelho* e o espelho é extensão da minha relação com meu corpo. Espelho = realização de um *Bild* [imagem, figura] da coisa, e a relação eu-minha sombra = realização de um *Wesen* [essência] (verbal): extração da essência da coisa, da película do Ser ou da sua *aparência* – Tocar-se, ver-se é obter de si determinado extrato especular. (...). A *projeção* visual do mundo em mim é para ser compreendida não como relação intra-objetiva coisas-meu corpo. Mas como

¹²⁶ ARTAUD, A. *Eu, Antonin Artaud*, op. cit. p. 49.

¹²⁷ Cf. MERLEAU-PONTY, M. in: DAVIS, Duane H. *Reversible subjectivity*, op. cit., p. 32-33.

relação sombra-corpo, comunidade de *Wesen* verbal e, portanto, finalmente – fenômeno “semelhança, transcendência”.¹²⁸

Como relação *eu-minha sombra*, trago na íntegra a primeira compilação de escritos sobre o Teatro de Essência, registrados entre 1988 e 1991, deixando as citações e referências bibliográficas, assim como as datas e os locais, do modo como se fizeram presentes no texto; a intenção é dar contextura ao *modus filosofante* de onde se origina esta *teoÁRIA*:

“Florianópolis – Costa de Cima – 18/4/91.

Isto é um ensaio. Uma simulação. O simulacro necessário.

5º ESTUDO DE TEXTO – HERMAFRODITO – O TEATRO DE ESSÊNCIA.

EPÍLOGO:

Dissociação livre: o simulacro de meu espírito compulsivo. Indomado; porque a tudo quer ignorar. Não refaço a memória histórica. Prefiro a febre das convulsões internas de pura solidão (Hermafrodito, 1990).

A necessidade é simulada pelo instinto impulso que, desconhecendo as causas primeiras, cria “dissociadamente” para gerar mais vida, como justificativa de sua existência em meio à razão e à lógica.

SIMULACRO:

1. Imagem de divindade ou personalidade pagã; ídolo, efígie.
2. Ação simulada para exercício ou experiência.
3. Falsificação, imitação.
4. Fingimento, disfarce, simulação.
5. Cópia ou reprodução imperfeita ou grosseira; arremedo.

O QUE É TEATRO DE ESSÊNCIA?

“Acaso haveria uma espécie de fusão entre o ATO e o SER, entre a onda e o corpúsculo? (...) Acaso não se tratará de uma cooperação mais profunda do

¹²⁸ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit., p. 231.

OBJETO e do MOVIMENTO, de uma energia complexa em que convergem aquilo que é e aquilo que se transforma?" *Epistemologia* – Gaston Bachelard.

Anotações de fevereiro de 1990 – Rio de Janeiro.

Aula de filosofia – PLATÃO E O SIMULACRO.

O que inspira Platão é a luta contra o simulacro: a cópia da idéia não é a própria idéia.

– Então o ator é a concepção própria do simulacro?

– Ou a própria simulação da representação é a metamorfose genuína da idéia, da cópia da idéia, na imagem e semelhança pura da criação do ator na idéia?

Nesta analogia constitui-se o instante germinativo do TEATRO DE ESSÊNCIA.

A idéia como a atividade racional do ator que torna a simulação inexistente pela autonomia do tempo genuíno, único, irreversível da representação. Regulando em si e por si, a semelhança ao princípio da idéia.

No entanto, a idéia é formulada a partir do simulacro, enquanto exercício, da criação do ator: visão transfigurada do modelo real; a expressão da diferença; o rompimento do limite de um pensamento único, de um modelo único. O simulacro não como deformação da idéia, mas como ESSÊNCIA temporal da criação pura de uma idéia, contendo em si o próprio modelo recriando-se continuamente no ATO.

17/9/1990 – As visões que tenho ainda não são claras, talvez mais do que visões, seriam sensações súbitas de extremo alcance orgânico. Ainda não disponho dos recursos para a exata condução dessas imagens, no entanto, insisto de alguma forma, à expulsão desses sintomas – eloqüentes, quase persuasivos – que ao final, acabam por voltar a mim, um pouco mais subsidiados. Assim, afirmo a fórmula do instinto gerador, o que cria na própria estagnação, na ausência da ação objetiva, na autonomia do ato cênico. É por esta fiação que se delinea a origem do Teatro de Essência.

Vinculado a extremos como ao do instinto animal da pura preservação do estado ao da análise racional da percepção exata de variação e circuncisão do próprio estado, restringe-se ao princípio elementar do sentimento: a sensação.

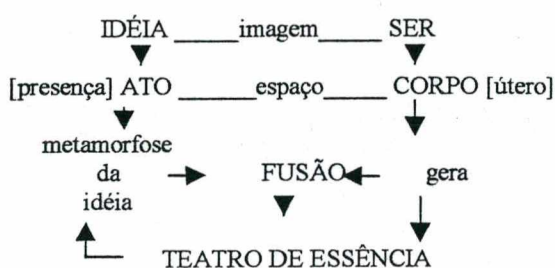
As temperaturas manifestadas no corpo, assim como os movimentos orgânicos respectivos, são os elementos de primeira

relação, não havendo possibilidade nenhuma de rejeição a seus efeitos psicológicos. Desta forma, dá-se a coligação espontânea dos sentidos e das imagens na correspondência fluídica do espaço que os projeta.

O estado preservado pelo instinto e conduzido pela razão des/condicionada é o da simbiose hipnótica dos opostos concomitantes: a ressonância, o eco do “solilóquio”.

A personagem retratada em HERMAFRODITO concebe, na acepção específica do processo cênico, o teor, o MAGMA (massa ígnea do interior da terra) – do TEATRO DE ESSÊNCIA.

Provocando o magnetismo coletivo em manifestações distintamente sintonizadas, dá-se o confronto íntimo, direto, do dilema do espectador e da personagem.



PRÓLOGO – Hermafrodito:

A incerteza me conduz e movimenta meu pensamento frágil e demolidor. Não distingo o limite de minhas possibilidades.

Não sei se não sou eu mesma a criar a impossibilidade e o limite ou o ilimite do desejo.

Por que, talvez, a resistência?

O princípio do sentimento, do desejo, jaz perpétuo, antigo, contido, recluso. Mas há em mim, só em mim, o que integra, restaura, redime a farsa, o juízo, a verdade de meu sentimento presente.

Sou a soma de um tempo infinito. Negá-la seria negar-me pela existência.

Considero, assim, meu antepassado e toda a minha herança, com seus falsos e reais juízos e sistema. (Não há como se libertar...).

Sou o que conclui agora e ainda perpetua: o falso e o verdadeiro.

E o princípio do sentimento?

Abstenho-me a verdade de minha íntima, inquieta resistência e a voracidade de meu ilimitado desejo.

31/1/1990 – Rio de Janeiro.

A pretensão e a sagacidade do desejo se confundem com a necessidade de vida.

A debilidade de meu corpo acusa a fragilidade de meu espírito indolente e recuso ainda a morte de minha imaginação por puro instinto de preservação.

Reconheço, agora, parte da deficiência de filtragem da imaginação no meu processo criativo. A concepção dá-se de forma autônoma e anti-sistemática respondendo a um tempo próprio, mas a resistência ao vazio necessário de idéias prolonga o estado de ausência. Da permissividade e aceitação dos vazios decorre a permeabilidade que libera, em fluxos superiores, a projeção de imagens fecundas, associadas entre si. Coerentes em intensidade os espaços de ausência, reconhecidos e reconsiderados, deixam a salvo a imaginação em sua concepção primeira, sem deformações intencionais.

O processo criativo, portanto, mantém-se discernido de idéias eloqüentes e nebulosas [idéia da *coisa-em-si*], concentrando em si somente a carnificina do espírito como ritual de imolação, concedendo a purificação dos sentidos.

A idéia explorada, vista como um todo orgânico e circulante, é o produto final que, como tal, já exige outro processo: o próprio seguimento.

A substância, portanto, está contida no reconhecimento dos vazios, permitindo o afloramento dos sentidos pelo automatismo da imaginação.

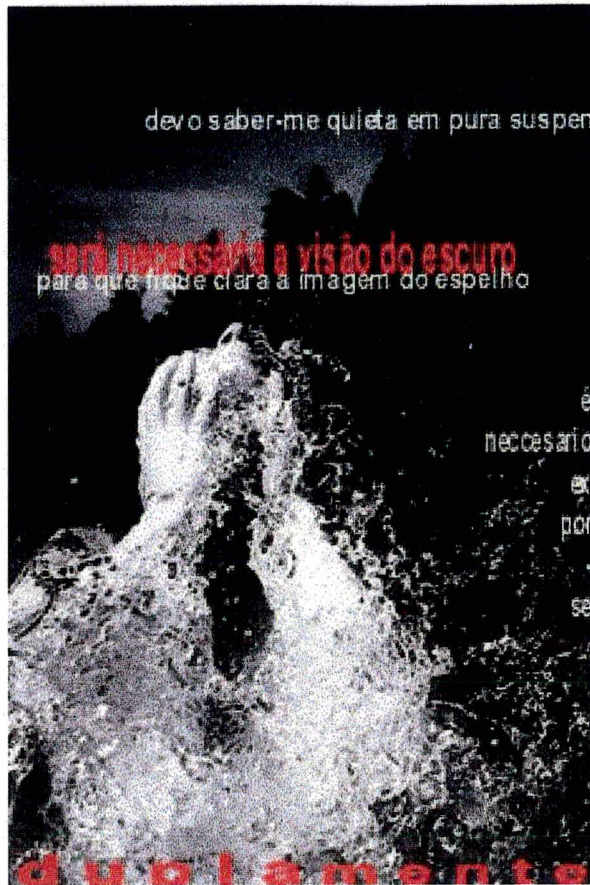
O importante é nada menos que o permissível reconhecimento dessas ausências como perseverante exercício, insistente ao excesso, à superação real: criação manifesta.

“Haverá alguém, no fim do século XIX, que tenha um conceito daquilo que os poetas das grandes épocas chamavam *inspiração*? Por pequeno que seja o restante de superstição que permanece em nós, seria difícil afastar a idéia de que somos apenas a encarnação, o porta-voz, os *médiuns* de potências superiores. O conceito da “revelação” no sentido que, improvisamente, com segurança e finura indizíveis alguma coisa se torne visível e audível – alguma coisa que agita e subverte profundamente – é a simples expressão da verdade. Sente-se, não se procura; toma-se, não indaga quem dá; como um relâmpago, reluz súbito um

pensamento, necessariamente assim sem hesitação da forma; eu nunca tive necessidade de fazer um escolha. É um encantamento durante o qual a enorme tensão do ânimo sente às vezes o alívio de uma torrente de lágrimas, e nossas passadas, involuntariamente, ora se apressam, ora se retardam; é ficar completamente fora de si mesmo, com a percepção distinta de uma infinidade de estremecimentos tênues e delicados que repercutem até na ponta dos dedos; uma felicidade profunda, na qual a dor e o horror não agem por meio de contraste, mas sim como partes integrantes que são indispensáveis, como uma nota de cor *necessária* neste oceano luminoso; um instinto do ritmo, que compreende todo um mundo de formas; a extensão, a necessidade de um ritmo amplo é, quase, a medida para a potencialidade da inspiração, uma espécie de compensação da sua opressão e tensão.

Tudo isso sucede de fato independentemente da nossa vontade, quase num torvelinho dos sentimentos de liberdade, de independência, de potestade, de divindade... o modo como a imagem, paralelamente, aqui se impõe, o que é de estranhar; não se tem mais nenhum conceito do que seja imagem, do que seja paralelo, e uma e outra se apresentam como a expressão mais cômoda, mais precisa, mais simples. Parece até, para recordar uma palavra de Zaratustra, que as coisas em si mesmas vêm de encontro entre elas, oferecendo-se a essa relação – “aqui todas as coisas ocorrem, acariciantes, às duas expressões, adulando-te: querem elas cavalgar-te. (...). Aqui se desmoronam todas as palavras e todos os tesouros de palavras”. Esta é a *minha* experiência da inspiração: não duvido que se deva voltar atrás milhares de anos para encontrar alguém que possa dizer-me: “É também minha”. (NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p. 103-104).

Devo saber-me quieta em pura suspensão. Como se o universo espremesse a fenda em que me escôo. Se por esse tempo me mantiver acordada, é pelo que nele se transforma vertiginosamente. Diante dos olhos, em meio à fenda espremida.



Eis o olhar penetrante do puro interlocutor vidente, a *nascida das águas* que emerge das fendas do cotidiano, e num movimento espontâneo e silencioso, de uma profundidade inesgotável, traz à superfície a *sombra-corpo* deste processo. Desnudando o próprio *ser-da-escrita* recria, pela imagem, a similitude dessa dupla visão. Um *respoema/visual*¹²⁹ que interpenetra a escrita e a entontece com sua aparição; eu o sigo

¹²⁹ MOROS, Marina. Respoema *água copy*. Foto de Klaus Miteldorff.

De: <marinamoros@hotmail.com>

Para: <clarissaca@brasilnet.net >

Assunto: tudo isso

Data: quarta-feira, 5 de julho de 2000 22:58

“sinto em mim essa água

que ferve mas refresca

te entupo outra vez com minhas respostas visuais dos teus textos

é que te digo [só sei isso. te repito]

sinto em mim – tão jovem – tão esponja que suga essa água toda

depois, quando seca – e antes e durante também – dói. dói tanto.

fascinada encontrando seus olhos sempre surgindo do nada. Estamos como seres videntes que “põem o mundo do avesso”¹³⁰ e se entrevêem do outro lado, vendo-se pelos olhos uns dos outros.

O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque eu, que o vejo não o vejo do fundo do nada, mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura tátil, do presente do mundo, é que aquele que os apreende sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em relação a eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne.¹³¹

As questões, como diz Merleau-Ponty, “são interiores à nossa vida, à nossa história: nascem aí, aí morrem, se encontraram resposta, o mais das vezes aí se transformam; em todo o caso, é um passado de experiência e de saber que termina um dia nesse abismo”¹³².

A experiência do Teatro de Essência principia numa “fé fundamental”¹³³ de que existe alguma coisa tátil nos interiores, bastando, para isso, saber se a verdade dessa “coisa” corporificada se dá a esse espaço previsto para ela, neste tempo, através do movimento e do mundo que se acredita ver e sentir. Com certeza, uma *realidade flutuante* que põe em dúvida a *realidade sólida*, e não o inverso.

20/3/1991 – Florianópolis, Pântano do Sul - Costa de Cima.

por quê? vc nunca diz
eu não sei de nada”

¹³⁰ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit., p. 149

¹³¹ *Ibidem*, p. 113.

¹³² *Ibidem*, p. 105.

¹³³ *Ibidem*: “Quando [a filosofia] pergunta se o espaço, o tempo, o movimento, o mundo existem, o campo da questão é mais amplo, mas trata-se ainda, como a questão natural, de uma semiquestão, incluída numa fé fundamental: existe alguma coisa, e cabe somente saber se é verdadeiramente este espaço, este tempo, este movimento, este mundo que acreditamos ver e sentir”. p. 106.

A concentração e a observação do que está concentrado.

Alguns aspectos práticos da vida me tomam sujeita a incertezas, medo, desconforto, insegurança, dúvidas em relação a cada ação, impedindo que se manifeste o instinto gerador das formas exatas da ação e da correspondência. Isto em todos os níveis da vida.

Identifico melhor o ponto refratário; agora é necessário capitanear seus impulsos. Mantê-los mais livres, talvez. Ao alcance.

– Eis a elaboração orgânica – psicofísica, metafísica [?], “Hiperfísica” do TEATRO DE ESSÊNCIA; é por isso que estou aqui. É por isso que vivo. Bachelard me pinça: “Trata-se, pois, de uma experiência organizada racionalmente” (?).

– Uma experiência que implica na auto-observação íntima de todos os efeitos, baseada em hipóteses intuitivas – analíticas dos fenômenos ocorridos por este fluxo. “(...) a reflexão é que dará novo sentido ao fenômeno inicial, ao sugerir uma seqüência orgânica de pesquisas, uma perspectiva racional de experiências. (...). O conhecimento científico é sempre a reforma de uma ilusão. Portanto, não mais podemos ver na descrição, mesmo na descrição minuciosa do mundo imediato, senão uma fenomenologia de trabalho no próprio sentido em que se falava antigamente de HIPÓTESE DE TRABALHO”.

– Onde, a partir daí, ordeno meu movimento vital. Seja ele ilusório, real ou transgressor – transformador, por comportar efetivamente todas as “hipóteses”.

No sentido de Bachelard, “no mundo desconhecido, o que é o átomo? (...) É um pretexto de pensamento e não um mundo a explorar”.

TEATRO DE ESSÊNCIA:

A síntese do ATO [átomo]. A síntese do SER no ATO. Ato presente – atual, autônomo, irreversível. A circuncisão do Centro Permanente – “O Grande Estável”.

O Teatro: o exercício. O simulacro compulsivo. O espírito que a tudo sabe e deve ignorar para recriar-se. Transpor-se nas suas infinitas esferas: a “Sobrevida”.

“O pensamento é uma força, e não uma substância. Quanto maior esta força, mais elevada é a promoção do ser”, diz Bachelard.

É uma imensidão de sentimentos, uma imensidão de dúvidas, uma imensidão de vida. A síntese de tudo é a singeleza com a qual o tempo decorre as horas do dia.
(...)

O peso da responsabilidade por cada segundo capturado, absorvido em gotas, arrepios, tensões e alívios, faz-me abrir os portais para que o Espírito vá e retorne transformado. Tenho em questão todos os pensamentos que se acreditam concluídos. Nada se conclui. O que permanece é o que dá continuidade excessiva à menor parte, a mais restrita e insignificante.

“(…) Desse ponto de vista, Descoberta e Síntese intelectuais já não são apenas especulação, mas criação”.

NT.39 – o Real é o produto do ato criador divino, no qual é suscitado tanto o Múltiplo mais diluído (o Nada unível que se oferece à união) como o próprio poder unitivo (que irá pouco a pouco reduzir a multiplicidade, integrando-a em sínteses cada vez mais complexas). Nesse sentido, criar é unir e, para o Homem, a Criação se refrata no Espaço-Tempo sob a figura da Evolução. Ora, na medida em que faz essa Evolução avançar, descobrindo e operando novas sínteses, inclusive intelectuais, o Homem também cria, isto é, co-cria, unificando, unanimizando, unindo.

NT.46 (...) O Pensamento aperfeiçoando artificialmente o próprio órgão de seu pensamento. A vida saltando de novo à frente sob o efeito coletivo de sua reflexão... Sim; o sonho de que se alimenta obscuramente a Pesquisa humana consiste, no fundo, em chegar a dominar, para além de todas as afinidades atômicas ou moleculares, a Energia fundamental de que todas as outras energias não são senão as servas: agarrar, reunidos todos juntos, a barra de direção do Mundo, deitando a mão sobre a própria Mola da Evolução.

Àqueles que têm coragem de confessar a si próprios que suas esperanças chegam a tanto, eu direi que eles são os mais homens dos homens – e que há menos diferença do que se pensa entre Pesquisa e Adoração. (1955), um dos últimos escritos do autor.

PIERRE TEILHARD DE CHARDIN. *O fenômeno humano* – IV – A sobrevida. Cap. I. “A saída coletiva”, 2. O espírito da Terra, p. 280.

20/4/1991 – Pântano do Sul.

A percepção está alterada. Sob efeitos desconhecidos. Simultâneos a descobertas essenciais de um novo processo orgânico e espiritual. O único objeto de alcance

imediatamente é a própria existência infinitesimal versus o todo. Mas é abissal em relação ao que posso com certeza perceber e possuir como parte integral minha. Não sei o que posso fazer destas acepções incógnitas. É o que tenho de imediato e ao alcance. Sinceramente o que me nutre a forja íntima. Não saberia como estar e permanecer sem a esperança de que há um mistério acessível a desvendar. O que permanece inacessível é o que garante a ausência do fim e do limite. (...). As próprias considerações tomadas são a exata inacessibilidade do simples (fusão do Ato e do Ser); mas o que me resta, se a razão que tenho me atrai, com tensões, a isto? Não é a ciência nem a filosofia e, ao mesmo tempo, é do que inadvertidamente me utilizo, que aquietariam meu espírito. Talvez seja a instintiva expulsão do que me assalta o fator pessoal que me cure. Expulsão, expressão inexata de percepção transfigurada, mais do que alterada, de todos, de tudo e de mim mesma.

O TEATRO DE ESSÊNCIA (...) me desvenda e define. (...). Se é realmente ciência? Vivo sob os choques e os efeitos de seus fenômenos: a fonte de sua expressão concreta.

A noite cai, os morros escurecem, o mar é mistério mais do que nunca docemente sinistro. E eu, permaneço no complexo simples das intermináveis inquietações.

(...) Ah! como sei que me utilizo arbitrariamente das palavras armazenadas na memória. Mas me é a única fonte de direito compulsivo, inadvertido, transgressora de teorias.

Nada, nada sei das ciências, sei do que me é requerido e que me reduz a erupções celulares, não visíveis. (...). Aquilo que transgride e absolve a razão de seus delírios científicos, cabíveis à complexidade dos sentidos agulhados pelo instinto inconsciente, de nata sobrevivência. O que quero com isto? A mim e ao universo que me absorve pelos dias.

Sou homem e mulher num único instante, e como me supor neste caos? Ao mesmo tempo, neste rapto, é que a natureza em mim se cumpre e fecunda a vida em revelações cognoscíveis. Rica em signos exatos e distintos de forças contrárias e compostas em si. Certamente, mais uma vez abuso e transgriro. Mas o que quero é a livre irreverência de um instinto racional. Porque, sem dúvida, o que tenho e retenho é a compulsão do pensamento como retícula de sobrevivência lógica e coerente do fato de ser e estar assim.

13/4/91 – Costa de Cima.

É preferível que a loucura se estenda e devasse, varra com tudo, do que esta melancólica perturbação inconexa, vil de intenções, com gosto artificial de anilina.

Que me comam os nervos, que me mordam os bichos, que a febre se instale, mas que eu não morra antes de reconhecer o meu grito!

Merleau-Ponty acredita que a ruptura do pensamento e do ser maciço não nos estabelece no negativo, como assim pretende, talvez, a *Dialética negativa*. Quando se retira aquilo que se inclui na fé fundamental, destruindo as crenças interiores, eliminando simbolicamente os outros e o mundo, com o rompimento da visão e do visível, restam ainda as sensações e opiniões, isto permanece e, contudo, em nada difere daquilo que foi suprimido: “são fragmentos mutilados da vaga *omnitudo realitatis* contra quem a dúvida se exercia e, sob outros nomes, eles a regeneram – aparência, sonho, *psyché*, *representação*”.¹³⁴ Para conservar as evidências dessa *realidade flutuante* será preciso confiar no “obscuro aparelho temporal da nossa fábrica interna, que talvez não nos dê mais do que ilusões coerentes”.¹³⁵ A filosofia, ao separar-se do ser para vê-lo, elege “certos seres” – as “sensações”, a “representação”, o próprio “pensamento”, a “consciência” e, como estratégia, conta até mesmo com um ser maligno e enganador para manobrar a dúvida metódica. Mas seria preciso apenas recuar, não mais negar nem duvidar, antes “pôr-se à escuta” do mundo e do ser para que eles possam falar, e finalmente procurá-los, partindo, sim, da cumplicidade que se tem com eles¹³⁶. Segundo Ponty, quando se renuncia à dúvida, renuncia-se também à *afirmação da exterioridade absoluta*, de um mundo ou de um Ser visto como um indivíduo maciço; o olhar volta-se a um Ser que duplica, em toda a extensão, os

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.: “se a questão não pode mais ser a do *an sit*, ela se transforma na do *quid sit*, e nada mais resta senão procurar o que é o mundo, a verdade e o ser, nos termos da cumplicidade que temos com eles”. p. 107.

pensamentos que já são pensamentos de alguma coisa, sendo *sentido e sentido do sentido*. Sentido este que não se vincula somente às palavras ou à ordem das coisas ditas, mas que sustenta a lógica e a linguagem, em sentido universal, como o *desdobramento do mundo*. Este *Ser* duplo “será aquilo sem o que não haveria nem mundo nem linguagem, nem o que quer que seja, será a essência”¹³⁷. Desse modo, confere-se sentido, a partir da bruta realidade da experiência, a uma linguagem que se denomina Teatro de Essência, um teatro que busca pensar-se no mundo pensando o mundo nele mesmo:

As essências são este sentido intrínseco, estas necessidades de princípio, seja qual for a realidade em que se misturam e se confundem (sem que, aliás, suas implicações deixem de fazer-se valer), único ser legítimo ou autêntico que tem a pretensão e direito a ser, e que é afirmativo por si próprio, já que é o sistema de tudo o que é possível para o olhar de um espectador puro, traçado ou desenho daquilo que, em todos os níveis, é *alguma coisa* – alguma coisa em geral, ou alguma coisa material, ou alguma coisa espiritual, ou alguma coisa viva.¹³⁸

A hipótese que *há* alguma coisa, este saber posto por baixo da essência, é a experiência de que a essência faz parte, mas que, contudo, ela não abarca. É preciso entender aqui o que significa a experiência atual do puro espectador, sobre que fundo ele se estabelece, qual a fonte de que se alimenta – “o puro espectador em mim” (vidente e visível), o mesmo que ergue toda coisa à essência e que produz idéias, apalpando um único ser nas experiências atuais de seu ser atual, o *ser-do-ator*. Nesse Teatro, a *necessidade de essência*¹³⁹, a possibilidade interna ou lógica, pode bem

¹³⁷ Ibidem, p. 107.

¹³⁸ Ibidem, p. 107-108.

¹³⁹ Ibidem: Necessidades de essência, as conexões inabaláveis, as implicações irresistíveis, as estruturas resistentes e estáveis sem as quais não haveria nem mundo, nem algo em geral, nem Ser; “mas sua autoridade de essências, seu poder afirmativo, sua dignidade de princípios não são evidentes. Das

envolver e dominar os fatos, mas porque deriva, fundamentalmente, da *possibilidade* que trabalha a minha própria experiência, abrindo-a para o mundo e o Ser, animando e dispondo sua *facticidade*. É neste *Ser bruto*, duplo, em estado selvagem, que se encontram, em última instância, os responsáveis de minhas essências e significações.

Transcrevo a seguir o que denominei de *diário de bordo*¹⁴⁰, ou seja, um *modus faciendi*, animado pela escrita como exercício também da experiência do corpo no mundo, experiência de que se extrai a *essência* baralhada dos fatos (*desessência*). Tentativa de uma “coesão espessa do mundo e do Ser sem a qual a essência é loucura subjetiva e arrogância”¹⁴¹. Partindo-se da antítese do fato e da essência redefinida por Merleau-Ponty, descobre-se que a essência não está além, mas no âmago do enovelamento da experiência sobre a experiência, e a percepção disto, por sua vez, não está em parte alguma a não ser em meu corpo como coisa do mundo.

essências que encontramos, não temos o direito de dizer que revelam o sentido primitivo do Ser (...).” p. 109-110.

¹⁴⁰ O *diário de bordo* pode ser compreendido como um modo de expulsão dos estados interiores a fim de cercar a visão de si num possível desvelamento da personagem (significação). Este diário foi escrito entre agosto e setembro de 1992, no Rio de Janeiro, e nele se expõem os primeiros movimentos da construção do espetáculo teatral *Lispector Lis Li*: um duplo ser que se desdobra no ato. Na ocasião, enquanto concebia o espetáculo com textos de Clarice Lispector, buscava os direitos autorais para a utilização dos mesmos na peça, uma colagem das obras *Água viva*, *Perto do coração selvagem* e *Maçã no escuro*. Pela inviabilidade dos custos dos direitos autorais, este espetáculo contou apenas com uma apresentação na cidade de Pelotas (RS) em agosto de 1995. Os textos de Clarice Lispector foram suprimidos e em seu lugar foi encenado um texto de minha autoria; o espetáculo manteve-se com a mesma concepção, modificando apenas o nome para *Lis Li*, com um total de nove apresentações em três Estados. Lis é o escritor e Li o seu Imaginário corporificado que o arrasta à ilusão tátil de sua presença, possível somente ao espaço físico do palco.

¹⁴¹ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit. p. 112.



Quinta-feira, 13AGO1992 – Rio de Janeiro, 18h40.

Não estou dando tempo à preguiça. Agora estou tratando seriamente de minha causa, senão perco-me da vida definitivamente. Essa vida de estar no muro sem ser do muro, até que a construção esteja pronta. O que posso eu fazer senão perder-me naquilo que estou sendo? Já sei. Vou falar menos ainda de minha causa para sê-la mais e mais e mais até dela ser pedra maciça. Concreta. Como uma casa onde se mora dentro.

Chego em casa aflita, não sei o que faço primeiro. O recado deixado no caderno em cima da mesa perturbou-me. Sacudo todos os pensamentos como se tivesse que acordá-los, súbito, para uma mudança. Tomo leite e como uma banana para constar que me alimentei, para consagrar a vida. Tenho nas mãos o material [da peça] que chegou pelo correio. Quase não posso lê-lo. É assim mesmo quando a

¹⁴² MOROS, Marina. Respoema *inter*. Imagem: Marina “scanneada”.

coisa está muito dentro de mim. *Colocar a máquina de escrever à minha frente, foi a melhor coisa que fiz.*

Cozinhei o arroz integral. Está mais tranqüilo o movimento das ondas internas. Contudo ainda justifico-me, não tenho o preparo corporal para simplesmente estar e só. Nem sei exatamente o que estou fazendo, sinceramente escrevo para ter o que fazer na prática imediata dos meus sentimentos. Esta quinta-feira amanheceu chovendo e como se ouvisse de muito longe a música, preparei todas as honras para receber o inesperado. A literatura me cansa, o que não cansa é a possibilidade de profaná-la, conheço todas as letras, formo palavras e desencarrilho o pensamento. Assim, como que alucinada continuo a fazer. Não é belo, é pobre? Quase perdido. Não é nada do que fico esperando e sim o que imperativamente vai se fazendo. Quando paro, fico tonta, lendo sem alma. Tenho tantas outras coisas a dizer. Só estou observando-me para testar a tenacidade com a qual vou criando meios para adiar. Mas... não posso deixar de reconhecer que minha sinceridade está amadurecendo neste exercício.

O mundo privado que aqui se expõe nada mais é do que o processo de visibilidade interior sendo a matriz por onde se erguerá, para linguagem do Teatro de Essência, o *corpœma* do ser-do-ator. Coloca-se a experiência inteira sob o olhar e a visão surge sempre do nada; uma leitura ativa de Merleau-Ponty:

Para reduzir verdadeiramente uma experiência à sua essência, seria preciso tomar em relação a ela uma distância que a pusesse inteiramente sob nosso olhar com todos os subentendidos de sensorialidade ou de pensamento operando nela, fazendo-a e fazendo-nos passar inteiramente para a transparência do imaginário, pensá-la sem o apoio de nenhum solo. Em suma, recuar para o fundo do nada. Só então poderíamos saber quais os momentos que constituem positivamente o ser dessa experiência”.¹⁴³

Não é novidade alguma, como comenta Pavis, que “o teatro não mais receia teorizar sua própria prática, a ponto de fazer disso, às vezes, a matéria de suas obras”

¹⁴³ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit. p. 111.

¹⁴⁴. Matéria em movimento, teatro que é absoluta experiência da presença e não mais representação do mundo do qual ele já se sabe carne e espírito (não se ousa mais dizer “que ele representa”). Quase, por que não dizer, um conceito de *revelação*, no modo como entende Benjamin quando diz: “quanto mais profundo, ou seja, existente e real for o espírito, tanto mais ele é expresso e exprimível”, é que no conflito entre o expresso e o exprimível e o não expresso e o não exprimível, é possível ver na “perspectiva do inexprimível, ao mesmo tempo, a última essência espiritual” ¹⁴⁵. Entretanto, para Benjamin, a arte, sem excluir a poesia, não se assenta no derradeiro epítome do espírito da língua, toda a arte instala-se no espírito material da língua. A linguagem, neste sentido, não comunica apenas o que é comunicável; simultaneamente, ela ergue diante dos olhos – como se movimentava um corpo mágico vivo no espaço real – o símbolo do não-comunicável. Sob estas considerações, Benjamin apresenta um conceito purificado de linguagem, no qual, pertinentemente, encontra-se definido o modo de comunicação deste *ser-do-ator*, pois que “a linguagem de um ser é o *medium* em que se comunica a sua essência espiritual”, fluindo através de toda a natureza. ¹⁴⁶

Domingo, 16AGO1992 – Rio de Janeiro, 11h15.

É possível. É uma questão de escolha.

A liberdade está (...) objetiva ao ponto.

(...) música como primeiro elemento. (...) Puro. O mais primitivo. (...)

Por longos minutos a platéia é mantida numa espera clássica, doce, harmônica.

A partir de uma só nota se inicia a expulsão de luz, flash lento e suave iluminando o ponto emoldurado, o quadrado.

A nota sutilmente inicia a decomposição.

Em intervalos de luz, a música vai alternando seus espaços até a desorganização.

¹⁴⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. XII.

¹⁴⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992. p. 184.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 196.

Os personagens são introduzidos indiretamente na cena como elementos latentes (de condução) do movimento desforme da idéia e do pensamento dissociado.

(...) O que estou tentando dizer é que cada personagem estará para a realidade assim como eu estou para a irrealidade. A concentração depende da autenticidade do [simulacro], isto é, se sou interrompida não posso gritar, contudo a vibração interna codifica o descontrole. Isto no palco é minuciosamente exposto como ondas.

Como trabalhar a literatura de Clarice Lispector na linguagem espacial do teatro, sem descontrolar a personagem, assim como estou, desorganizada? Acredito que a objetividade no ponto é continuar a espirrar o pensamento sem raciocínio... em teclas.

(...) Isto é para mim, faço para poder me ver. Muito mal, ruim mesmo. Mas não há, por enquanto, outra forma de exercer-me no ofício. Vou continuar a preencher folhas, gosto de sentar-me diante da máquina (de escrever) e movimentar os dedos nas teclas. Visualizo melhor o absurdo. Estes vazios compõem a possibilidade de escolha do desafio. Provavelmente levará à consequência de fatos bem reais, movimento de vida.

(...) Estes dois personagens criados correspondem essencialmente ao princípio de soma e dissolução. Esta sensação sempre presente no presente-passado e não acontecido – contínuo e descontínuo – no concluído e sempre esquecido. Não tenho compromisso com nada. Só estou tentando co-viver. Isto não é a loucura? Exato momento do limite sendo deposto. Qualquer coisa é válida? Qualquer coisa que se afirme, acontecendo. Não vou ser clara nem obscura, pois não diz respeito a isto. Só posso estar além [aquém?] disto, esta é a possibilidade? A relação com os objetos é que permite então o exagero da forma, a deflagração da linguagem. Neste instante: eu e a máquina. Quando penso na cena, não pensando exatamente e sim penetrando, experimento movimentos em outra órbita, ritmados em escalas desordenadas, fora do raciocínio. As criaturas se comunicam na desestrutura verbal. É possível? É o que estou fazendo. Sinto a luz sobre o corpo como se fosse uma esponja e eu sou o líquido que encharca. O som é que define a densidade da [minha] substância. Isto é, a imagem da coisa viva. Estas declarações são secretas, não poderia expô-las arbitrariamente. Estou preenchendo as horas da solidão? Estou mexendo em tudo. Como posso. Isto não é matéria de compreensão e sim de expulsão. O que vejo além da cena é uma incestuosa tensão de prazer à expectativa. O espectador será mantido sobre este fascínio. Isto deve ser obedecido. Nisto reside a possibilidade infinita de emoção.

Quando vou ao teatro, vou à procura deste alimento. Só me emociono quando me perco de tudo e mergulho sem nada no vivo. Como definiria esta tarefa de hoje? Necessidades a serem cumpridas. Minha vida.



Como subverter os pressupostos quando estes afluem ao *mundo da vida*, quer dizer, quando o programa elaborado em linguagem-objeto parte de uma linguagem-fonte criada pela experiência da percepção – simbólica, mágica, subjetiva? É para alimentar essa fonte primitiva que o objeto significador se destina a ser o próprio corpo do ator, carne sensível que, além de ser visível e tátil, também vê e toca a si e ao outro, que responde, junto à sombra de sua dupla natureza, ao *fenômeno* “*multinivelar*” do teatro, onde estão em jogo inúmeros e diferentes sistemas de significação.

¹⁴⁷ MOROS, Marina. Respoema *istoazul*. Imagem: Marina scaneada.

Expõem-se experiências de ações que se determinam pela recusa à teatralidade como mera representação do signo, que buscam um modo ritual da ação eficaz, de intensidade, tendo por finalidade extrair do corpo do ator e do espectador um campo de energias intensas, gerando uma vibração e um abalo físicos próximos daqueles que exigia Artaud:

Toda a emoção tem bases orgânicas. A cultivar a emoção no corpo é que o ator volta a carregar-se de densidade voltaica. Saber de antemão que pontos do corpo tem de tocar, é atirar o espectador aos transe mágicos.¹⁴⁸

Trata-se de uma *cultura em ação* que surge como um novo órgão, uma espécie de segunda respiração.¹⁴⁹ Dessa (in)visibilidade dos estados interiores, subjetivos e particulares, à explosão perceptiva do corpo que responde a estes estados, já em comunhão com o mundo objetivo e universal, não há mais separação alguma, há apenas um interregno mínimo, o espaço exato para o evento da presença do ser, onde não mais se opõem o fato e a essência. A essa altura, o ser não se encontra mais diante de mim, mas me envolve, atravessa cada músculo do meu corpo, é “parto perpétuo”, “essência bruta e existência bruta que são os ventres e os nós da mesma vibração ontológica”. É neste sentido que Merleau-Ponty não encontra essências sem lugar e sem data, porque “somos experiências, isto é, pensamentos que experimentam, atrás deles, o peso do espaço, do tempo, do próprio Ser que eles pensam”.¹⁵⁰ A seguir, a seqüência final deste *diário de bordo*, o exercício de atos distintos de percepção.

¹⁴⁸ ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud*, op. cit., p. 50.

¹⁴⁹ Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, op. cit., p. 6.

¹⁵⁰ MERLEAU-PONTY, M *O visível e o invisível*, op. cit., p. 114.

essencia bruta e existencia bruta

porque a esta altura

**de
mir**

ão se encontra mais diante

atravessa cada músculo do meu corpo¹⁵¹

Quarta-feira, 19AGO1992 – Rio, 18h54.

(...) Estimulo as imagens cerebrais com pigmentos de cores vivas, quentes e frias.
Como conceber sem espumar as entranhas?

Escrevo assustada, inquieta, como se não soubesse exatamente o que estou fazendo ou, o que estou fazendo, a forma como estou fazendo, suspeitamente, parece-me controvertida. Mas constato as nuances de prazer quando deliberadamente vou permitindo a desordem promissora. Que relação é esta? É o que existe de amor em mim. Posso fechar os olhos e respirar sonho. Estou, na verdade, em meditação, prática de espírito.

Cada fato e circunstância propiciam reconhecimento. Mantenho-me cuidadosamente distanciada das confrontações para comportá-las integralmente

¹⁵¹ MOROS, Marina. Respoema *essenbran*. Imagem: Marina scaneada.

no processo, matéria condensadora de força e discernimento. Devo garantir o espaço em volta descongestionado. Pode parecer que, aqui, apenas refugio a idéia que não sobrevive fora, mas ao menos reafirmo forças que desconheço, nego, procuro. Ir até o fim constitui-se o desafio de todas as tomadas de decisões. Estar livre para seguir adiante é sintoma de nascimento.

Sábado, 22AGO92.

Já disse, é uma questão de disciplina diária. Uma procura tácita, onde a vontade está aliada à coragem de expor-se ao risco. Um tecido muito frágil vai formando-se até criar a pele definitiva do espírito. O corpo adquire a proporção exata do movimento e as formas harmonizam-se aos fatos. Silêncio e disposição para estimular a percepção. (...)

Segunda, 24AGO92.

(...) Concentrar a idéia. Mais silêncio. Convergir o pensamento até o nada, respirar levemente...

Quarta, 26AGO92.

(...) É assim mesmo que tudo acontece. (...) Jogo. Equilíbrio na desconformidade. (...) Depois contar os fatos como se deles já não mais fizesse parte, já concluída em outra consciência (...). Falo daquilo que é insuportavelmente sem forma, indiscreto, débil e impunemente humano. Poderia dizer que isto que estou fazendo agora é uma mera experimentação, algo assim solto no ar, obsessivo e redundante, mas eu. Estou aqui. É onde melhor me sinto, onde faço mais e posso mais. (...). O que poderia acreditar como sendo o Real? Qual é a matéria dos fatos? O que realmente acontece? (...) O tempo abrirá minha voz e saberei como falar... em silêncio [?].

Quinta, 25AGO92.

(...) Não tenho feito outra coisa do que observar o que sinto (...). Não estou conseguindo, por exemplo, trabalhar nos textos de Clarice. Lispector Lis Li está sob domínio de outrem. No entanto, fico girando na volta, armazenando conteúdo, estudando forma, decantando substância. (...).

Segunda, 31AGO92.

Naquele início de noite vi a história, então prometida em cartas, desenrolar-se de seu novelo e as luzes principais do labirinto serem acesas. Estou concentrando para poder falar. O que vi acontecer cercou-me da existência mais profunda e tive a certeza de estar ali como promessa. Meus olhos não eram mais os meus olhos, e sim a própria imagem do que existia ali, e o que existia era inevitavelmente maior do que o tempo que viveria. (...). Não espero o espaço de tempo para cumprir minha obra, ela é o próprio tempo suprindo-se do nada como coisa da criação.

Terça, 1° SET92.

Espero que estejas ouvindo a mesma coisa que eu. Na verdade não distingo um som ou uma imagem, é a própria sensação de tudo.

Quarta, 2SET92.

Então tomo atitudes e faço coisas que desconheço. (...)

Agora estou polindo as esferas, alargando os espaços, o pensamento tem novas informações. Posso perceber que não sou eu que determino o movimento, apenas permito que se manifeste. É certo que não quero o que de mim não faça parte, estou esforçando-me para saber o que faço aqui e no que residem as escolhas. (...)

Quinta, 3SET92.

Nunca mais soube o que aconteceu, onde eu estava e por quê? (...) Meu passado no presente como átomo do tempo interminável. Morte? Sei sim o que é.

Domingo, 6SET92.

Então a alma condensa e espalha-se como chuva pelo corpo, irrigando o cérebro, o sentimento já não é mais da carne, a visão não mais dentro do tempo, o sentido de tudo é unitário como peso líquido sem medida. (...) As lembranças não são mais as mesmas, a cada dia elas se transformam com a matéria dos meus sonhos e um dia as terei como substância pura de criação. Por enquanto, fico à mercê de seus movimentos inconscientes, como filhote preso ao ninho do mundo. No sonho meu espírito cresce no escuro como no cinema, acendem-se as luzes e não sou mais a mesma. Seja qual for o filme. Não há limite para aquilo que posso ver. Não há limite para ser. O que posso sentir é o que estiver existindo. Estou mergulhando, estou sendo a própria água como a alma que inunda o corpo. Porque estou aqui, revirando palavras, decompondo imagens, dissociando idéias.

Não quero correções, quero a qualidade do erro. Assim tenho a proporção exata do que estou sendo.

Terça, 8SET92.

Foi somente hoje que a terra começou a secar e o corpo foi tombado por uma lentidão úmida em meio a um calor estranho. Estou mais uma vez seriamente indefinida como se as passadas perdessem o ritmo da marcha. Quando me falta o sentido é porque estou ausente no amor à solidão. Fico à espreita do sono porque tive sonhos que me duraram o dia inteiro enquanto estive acordada. A angústia é meu estado de alerta, como se devesse imediatamente espremer a fruta para beber o suco, isto significa repor vitaminas, não sou o Escorbuto. Agora observo a distância as formas que dei ao meu outro personagem. As imagens se perderam nas nuvens como quando se perde de vista um avião, isto não foi a primeira vez. Ensaio o movimento de virar as costas e fixar os olhos para a montanha, determino assim o fim desta viagem. Ele se perderá no frio deste esquecimento, porque ele nada tem antes ou depois de mim, nada. Estou perdendo as forças para mantê-lo vivo. Mas sem ele não tenho mais florestas, nem mesmo o deserto, nada antes e nem depois, (...) e fico petrificada, imóvel, de costas à montanha a olhar o céu vazio em delírio de esperança que ele retorne para mim como um pássaro encantado. Ah, se pudesse dizer tudo o que sei. Não estaria assim, premeditadamente matando-nos. Um só milagre nos bastaria para que reconhecêssemos a nós transformados em verdade. Mas o que faz um milagre? Estou aqui dizendo coisas das quais tenho medo. O que posso eu fazer? Deixar-nos seria a ausência de tudo. Ele de nada tem consciência, talvez o mínimo de vida para manter-se sobre a terra. Eu perco-me do mundo se o abandono. A doçura é isto que nos desejaria, a beleza quando deus se recria e salva. Ah, quanta força necessito para compor na solidão! Compor o nada e transfigurar o vazio. Este personagem, quando vivo, tem para si o melhor de mim, minha integridade e delicadeza...

Quarta, 9SET92.

É sobre isto que queria pensar, o pensamento da sensação de tudo, quando então se fica de mãos estendidas no transe e comprovação. Isto! – fico repetindo; suspensa em eternidade porque tudo continua. É conversa de-deus. Entende o que estou dizendo. É a vida em mim e mais nada, nada, nada. A pureza do nada.

Quinta, 10SET92.

Apronto todas as coisas para mais uma viagem que, como todas as outras, [não] se repetirá. O céu está mais uma vez fechado no cinza ainda seco, concentrado. E é desta forma que vou dando [des]ordem às circunstâncias das horas. Desta vez caminhei mais erguida sobre a terra, aceitando o amadurecimento do corpo e os limites (...) no próprio desconhecimento das causas e ausência dos efeitos. A verdade que reconheço é a superficialidade com a qual se toma conhecimento das coisas e, contudo, este é o único meio com o qual acredito ser possível seguir a comunicação interior. Tomar-me nesta consciência permite maior sinceridade à ignorância e disposição ao inconsciente, oferecendo possibilidade de outros contatos. Como posso pensar nisto, sem ser isto? É em proporção à falha que posso medir o crescimento e esclarecer o raciocínio. (...). Prefiro utilizar-me assim da liberdade, esta escolha deu-se por instinto.

Sexta, 11SET92.

As coisas mudaram depois disso, elas continuarão sempre a mudar. São 10h55 e a partida é como arrancar uma rosa e oferecê-la à dona da casa sem dizer nada. Sempre uma sensação estranha de sentimento novo, (...) muita concentração. Esta é a última folha que escrevo aqui... reticente, com tremura interna e mãos frias. Minha estada se conclui e eu me entrego mais uma vez à vida.



Imagem que brota do fundo da tela. Visão criada no fundo dos olhos tangíveis do outro,¹⁵² feito milagre – acontecimento admirável, ocorrência extraordinária que se inunda da experiência do fato e da essência e se faz, aqui, poema de visibilidade tátil. Este é olhar de Marina Moros sobre esta teoÁRIA, um olhar que “envolve, apalpa, esposa as coisas [in]visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso.”¹⁵³ Esse é o modo de fazer jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações aqui seria possível, tal é a atualidade do passado. Neste sentido, argumenta-se com Merleau-Ponty o que aqui se expôs como *diário de bordo*:

¹⁵² Idem. Respoema *impune*. Na foto, Marina

¹⁵³ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit., p. 130.

Se enfim se admite que as recordações não se projetam por si mesmas nas sensações, e que a consciência as confronta com o dado presente para reter apenas aqueles que se harmonizam com ele, então se reconhece um texto originário que traz em si o seu sentido e o opõe àquele das recordações: este texto é a própria percepção.¹⁵⁴

Pretendo, com isto, expor o modo como o ser-do-ator no Teatro de Essência circunda a própria experiência até o momento em que se faz absolutamente corpoema no ato, onde lhe resta apenas o processo tátil, funcional da sua presença, esse corpo visível que também vê e sente a informação de sua linguagem, isto é, a vigência em si mesmo do poema. É nisso que reside a distinção entre esse corpoema e o objeto/poema de Wladimir, no interior da espacialidade do uso de suas funções, é assim que começam a se definir no espelho o duplo das imagens.

¹⁵⁴ Idem, *Fenomenologia da percepção*, op.cit., p. 46-47.

só
me
emociono
quando

perco - me

de
tudo
e

mergulho

sem
nada
no
vivo

no vivo

155

¹⁵⁵ MOROS, Marina. Respoema *na*.

3.1 – O corpo fenomênico: *objeto/corpoema*

A experiência do Processo (projeto) aqui iniciado oferece, como indica Ponty, “concomitante e confusamente o *sujeito* e o *objeto*, a existência e a essência”¹⁵⁶ e permite redefini-los.

Não tenho diante dos olhos e ao alcance das mãos o livro/poema *A ave*¹⁵⁷, minha visão tátil do objeto/poema; no caso específico desta experiência, alcançará apenas o *código*, a *informação geometrizada*, sendo esta visão a própria *relatividade do poema*, poema do qual sou eu mesma o processo que se põe em uso, consumindo-se, gastando a si mesmo como última possibilidade de versão. Agora tenho, por todos os sentidos embaralhados, o próprio corpo sendo corpoema; é “essa estranha aderência do vidente e do visível”, de onde se forma uma *visibilidade e tangibilidade em si* que não pertencem nem ao objeto/poema nem ao mundo que o envolve como fato. São dois espelhos, um diante do outro, criando “duas séries indefinidas de imagens encaixadas, que verdadeiramente não pertencem a nenhuma das duas superfícies, já que cada uma é apenas a réplica da outra, constituindo, portanto, um par mais real do que cada uma delas”¹⁵⁸.

Tomo, então, o corpoema como um corpo vidente que, estando preso ao que vê, continua a ver-se a si mesmo. É nesse sentido que Merleau-Ponty aponta o “narcisismo

¹⁵⁶ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁷ O livro-poema A AVE (1956) foi publicado em 300 exemplares com gráficos a nanquim desenhados à mão. A obra está esgotada e é desconhecida de quase todos, devido a suas particularidades físicas irreproduzíveis. Por ocasião de uma conversa com Wladimir decidi não tê-lo nas mãos, como objeto, para a pesquisa. Meu encontro com A AVE deveria se dar no espaço/sombra da visão, já como efeito explosivo desse “tiro certo” da vanguarda. O livro/poema, seguindo sua radicalidade, está agora no concentrado de um corpoema espacializado na carne e é, irremediavelmente, sonoro como o ranger dos gráficos no espaço invisível das transparências e perfurações.

¹⁵⁸ MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*, op. cit., p. 135.

fundamental de toda a visão”; e daí decorre que a atividade deste vidente é igualmente passividade, pois também “sofre, por parte das coisas, a visão por ele exercida sobre elas”¹⁵⁹, sentindo-se do mesmo modo olhado por elas. O que constitui, segundo ele, o sentido segundo e mais profundo do narcisismo:

não ver de fora, como os outros vêem, o contorno de um corpo habitado, mas sobretudo ser visto por ele, existir nele, emigrar para ele, ser seduzido, captado, alienado pelo fantasma, de sorte que vidente e visível se mutuam reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto.¹⁶⁰

Esse corpoema é carne, mas carne que não é simplesmente matéria, ou mesmo “material psíquico”, é “anonimato inato do Eu-mesmo”, “Visibilidade” e “generalidade do Sensível em si”. Esse visível não é nem fato nem soma de fatos, é fato exigido, aderência ao *lugar* e ao *agora*, inaugura o *onde* e o *quando*, é facticidade. Estamos diante de um corpo fenomênico – a carne, no modo como define Merleau-Ponty, que sim é “*elemento do Ser*”.¹⁶¹ Num só tempo, corpo fenomenal e corpo objetivo.

A questão fundamental é: de que modo o *corpoema*, instaurado na síntese do ato pelo ser-do-ator, está para o objeto/poema inaugurado pelo Poema/Processo? O *corpoema* e o objeto/poema não se pretendem aqui identidades, o corpoema é para o objeto/poema sua derradeira e última versão. Esse encadeamento de estruturas sempre novas do objeto/poema, que responde a um acaso controlado pelo processo e que acaba com a idéia de princípio e fim, sem ser circular e adaptada a recomeços, agora atinge a circularidade do primitivo estado da visibilidade e tangibilidade, sendo corpo vidente enovelado pela *carne* – “essa massa interiormente trabalhada”, essa “textura que

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ibidem., p. 136.

regressa a si e convém a si mesma”¹⁶², o meio por onde se formam o objeto e este sujeito. A carne é o “enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas”¹⁶³, ou seja, quando se põe em uso do poema (como poderia o objeto/poema prescindir do corpo/sujeito que o *explica ao longo do uso*¹⁶⁴?).

Há um círculo do palpado e do palpante, o palpado apreende o palpante; há um círculo do visível e do vidente, o vidente não existe sem existência visível; há até mesmo inscrição do palpante no visível, do vidente no tangível e reciprocamente; há, enfim, propagação dessas trocas para todos os corpos do mesmo tipo e do mesmo estilo que vejo e toco – e isso pela fundamental fissão ou segregação do sentiente e do sensível, que, lateralmente, faz os órgãos de meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro.¹⁶⁵

É no alcance e profundidade desta visão surpreendente de Merleau-Ponty que encontro, enfim, ancoragem para pressupor que até mesmo do código e da matriz do objeto/poema já advém o fenômeno deste *corpoema*:

esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração de minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas, esta relação mágica, este pacto entre elas e mim, pelo qual lhes empresto meu corpo a fim de que nele possam inscrever e dar-me, à semelhança delas, esta prega, esta cavidade central do visível que é minha visão, estas duas filas especulares do vidente e do visível, do palpador e do palpado.¹⁶⁶

¹⁶² Ibidem., p. 142-143

¹⁶³ Ibidem., p. 141.

¹⁶⁴ Conforme o artigo de autoria conjunta com Moacyr Cirne, a lógica de *A Ave* [que tem um sentido de oposição dialética ao *SOLIDA*, estando relacionado com este mais do que com a literatura] apresenta uma rede de funcionalidades, em vez de linearidade descritiva, explicando-se ao longo do uso que o transforma continuamente através do virar de páginas. O livro acaba com a existência de princípio e fim, sem ser circular e sem propor uma adaptação de recomeço. Por isso as páginas são soltas e sem número, valendo apenas os grupos seriais. In: DIAS-PINO, W. *Wladimir Dias-Pino*, op. cit.

¹⁶⁵ MERLEAU PONTY, M. *O visível...*, op. cit. p. 139.

¹⁶⁶ Ibidem., p. 141.

Depois de apresentar alguns textos originários do Teatro de Essência (como *intuitus mentis*¹⁶⁷ ou idéia ou pensamento que advém da carne), apresento também algumas idéias acerca do Poema/Processo, utilizando-me prioritariamente dos seus “documentos oficiais (textos)” que foram compilados em “formato de livro para a possibilidade de uma ordenação e interesse didático (no sentido que a ciência busca uma linha única de desenvolvimento)”¹⁶⁸. É assim que Wladimir Dias-Pino inicia o livro *Processo: linguagem e comunicação* apresentando, mais do que certezas e resultados, métodos em estado de projeto, “sua relatividade de layout”. Uma introdução aos problemas que envolvem o Poema/Processo, pretendendo-se como “crítica visual” que organiza os “poemas libertos de recordação temática ou auditiva”, mas que, pelo caráter de documento *didático*, é consciente de prejudicá-los em seu aspecto visual que é “multiplicidade de posições e momentos”.

Sigo a linha sinuosa do livro, buscando apalpá-lo pelo olhar, único modo de mantê-lo sob o efeito da visão do espelho, lembrando que a presença deste corpo/documento, nesse pensamento ou idéia que aqui produzo, só seria possível se sua semente já estivesse também enovelando meu corpo no ato da leitura. Reviso alguns conceitos já mencionados, seguindo, por critério da visibilidade tátil, semelhante diagramação da página:

- * O próprio movimento, numa abertura total mantida durante dois anos, apoiou qualquer experiência, usando como único critério a INTENÇÃO do poeta ao optar pela vanguarda.

Os poetas do movimento do Poema-Processo (livres do sofisticado do heroísmo) têm a consciência das dificuldades de ser vanguarda e, mais do que isso, sabem

¹⁶⁷ Ibidem.: “Na fronteira do mundo mudo e solipsista, lá, onde em presença de outros videntes meu visível se confirma como exemplar de uma visibilidade universal, tocamos num sentido segundo ou figurado da visão, que será a *intuitus mentis*”.

¹⁶⁸ DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*, op. cit., s/p.

que ao dissociar a Poesia (estrutura) do Poema (processo), separam, definitivamente, o que é língua de linguagem dentro da literatura.

- * Diante do uso constante da linguagem todas as línguas passaram a ter um exotismo de dialeto.

Resultado destas autonomias: simultaneidades.

- * Abertura à participação como integração / poema: objeto físico.

Processo: linguagem como fator de solidariedade universal.

Matriz: ponto de partida; gerador de séries = controle-comando.

Série: grau de informação.

Versão: disciplina para a apropriação: auto-consumo.

Gráfico: o próprio poema, assim como a geometria não é ilustração na matemática.

- * a palavra tem compromisso com o espaço tipográfico.

Montagem: o emblemático do instantâneo.

Código: opção móvel: escolha = unidade = operação = combinações = escala.

OBJETO-POEMA:

- ⊙ O público adquire um comportamento.
- ⊙ Objeto = estrutura palpável.

AMBIENTAL:

- ⊙ O homem dentro de uma situação.
- ⊙ Obra = sentido ético.

Processo: visualização do PROJETO:

Oferta de opções para caracterizar a intenção como forma de arte: liberto da própria co-autoria.¹⁶⁹

Na verdade, o Poema/Processo em nada tem a ver com o Teatro de Essência, começando pela subjetividade que este último encerra. É só a partir da explosão solitária da individualidade e particularidade da experiência do ser-do-ator no ato que se atinge a objetividade e a vida generalizada do corpoema no espaço físico que ele se instala. No entanto, o que há é uma similaridade de critério com relação à INTENÇÃO, caracterizada como forma de arte, acarretando um mesmo procedimento: o Processo, visualização do projeto.

O Poema/Processo tem a “consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas”. Quando, ao início deste projeto, propus o encadeamento de três *suportes*, cujas linguagens são intransferíveis, cada uma dizendo a si mesma, mas que ao final inscrevem no espaço o

¹⁶⁹ Ibidem.

seu sentido de corpo, ou seja, da carne da experiência sendo preceder – vigência do processo –, *pre-sença* do Poema, tinha a intenção de experienciar a transformação e mudança de uma espécie de estrutura em diferentes níveis da expressão, neste sentido: “movimento, tato, visão aplicam-se a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão”,¹⁷⁰ talvez buscando também “resposta a uma necessidade social”¹⁷¹. Nesse caso, o processo tem início numa pré-existência do objeto concreto, quer dizer, é um “sujeito”, sujeito e objeto acoplados no substrato da experiência subjetiva, revestida do mundo/carne que nela se comunica.

Como declara Wladimir, o Poema/Processo não pretende um combate rígido ao signo verbal, e sim “uma exploração planejada das possibilidades encerradas em outros signos (não verbais)”. Numa similaridade rigorosa e sutil, o ser-do-ator, como *corpoeima* no espaço significante, vê o signo verbal sofrendo, na espessura e opacidade do corpo, seus desdobramentos, soltando suas cascas, usando de outros tantos sentidos para sua significação. Processo inaugurado já no *diário de bordo*, onde há essa espécie de “sublimação da carne”, que passa ser espírito ou pensamento.

Quando penso, as idéias animam a minha palavra interior, (...) mas porque as idéias são este afastamento, esta diferenciação nunca acabada, abertura sempre a refazer entre signo e signo, como a carne, é a deiscência do vidente em visível e do visível em vidente.(...) se as minhas palavras possuem um sentido não é *porque* ofereçam essa organização sistemática que o lingüista desvendará, mas porque essa organização, como o olhar, relaciona-se consigo mesma.¹⁷²

Informação e comunicação são as duas *opções táticas* que prenunciavam as condições da arte assumidas pelo movimento do Poema/processo por ocasião do seu

¹⁷⁰ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*. op. cit., p. 140.

¹⁷¹ DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: ...*, op. cit.

¹⁷² MERLEAU-PONTY. *O visível...*, op. cit., p. 148.

lançamento¹⁷³ “de forma planejada como uma conscientização pública, antecipando uma oposição ao estruturalismo”. A informação divulga a leitura de processo como conquista científica, ou seja, o interesse está na divulgação daqueles poemas que realmente inaugurem processos informacionais. A comunicação busca a “abertura total ético-coletiva, usando como critério a intenção do poeta ao optar pela vanguarda”. A atitude é de *nivelamento informacional*.

O seguinte quadro comparativo poderá dar uma noção mais clara do modo como se estabelecem a leitura e a escritura no Poema/Processo, definindo suas separações e conseqüências numa situação limite, radical.

POESIA		POEMA
LÍNGUA	LEITURA	LINGUAGEM
PALAVRA		PROJETO
TRADUÇÃO		VERSÃO
ESTILO		CONTRA ESTILO
REGIONAL	ESCRITURA	UNIVERSAL
INDIVIDUAL		COLETIVO
REPRESENTAÇÃO		APRESENTAÇÃO
PERSONAGEM		NÃO FIGURAÇÃO
PSICOLÓGICO		TECNOLÓGICO

174

¹⁷³ DIAS-PINO, Wladimir. Idem. “PARADA – OPÇÃO TÁTICA (dezembro de 1972)

¹⁷⁴ Ibidem.

O quadro permite fazer aproximações, por parte do Teatro de Essência, das diferenciações apontadas nos modos de escritura e leitura do Poema de Processo; contudo, nada mais do que experimentações do *arbitrário*. Será apenas na ausência da obra acabada, ou seja, no *rigor em aberto* e na apropriação, não da estrutura, e sim da radicalidade do processo, que o corpoema passa a ser um objeto manipulável como um livro/poema, o que significa ser ele mesmo o canal e o próprio conteúdo direto. Com a visualização do projeto, se tem a visão problemática dos acontecimentos e das coisas e a independência do poema em relação à mensagem, “o processo é a objetividade e o anti-caso da comunicação de massa”, diz Wladimir.

Seguindo uma das tantas direções de leitura do Poema/Processo, ou mais apropriadamente, criando uma outra direção de escritura e leitura para o objeto/poema, desenho no abstrato da ação teórica/didática uma linha circular de comparação, onde: POESIA e POEMA são, no espaço físico do ato, CORPOEMA, porque os próprios fenômenos da LÍNGUA, desde sua estrutura fonética até a tipográfica, são afetados pelos volumes sonoros do corpo que explode em espacialidade, sendo, ele mesmo, a LINGUAGEM, onde a PALAVRA é PROJETO, a TRADUÇÃO é VERSÃO corporificada e o ESTILO (o do indivíduo) um CONTRA-ESTILO (“vida generalizada”). Isso porque sua escritura, sempre situada no *onde* e no *quando*, isto é, REGIONAL, faz-se por esta mesma e específica razão UNIVERSAL, pondo o INDIVIDUAL sempre no COLETIVO. Se há REPRESENTAÇÃO é no sentido de uma “contra-representação”, pois é ampla exposição do acontecimento, manifestação, visível (e-vidente) APRESENTAÇÃO. Se há PERSONAGEM, há no “Em Si” e “Para Si” gerando-se no nada, no que não se reproduz em outrem, simplesmente é o que é, significando NÃO FIGURAÇÃO, mas uma *máquina que ri*. TECNOLÓGICO, o corpoema penetra os espaços semiológicos, trazendo um grafismo muscular, dominante

e convulsivo, desestruturante do *código* e dos graus da *versão*, já diante da tela do computador. Sua *matriz* é escrita videográfica, corpo fotográfico gerador de séries, imagem colada do documental cotidiano. PSICOLÓGICO? Quem sabe *psicofísico*?

Com a “subjetividade encarnada do corpo humano”, que Merleau-Ponty aplica ao *Lebenswelt* [mundo da vida, mundo cotidiano], diz ele que se chega a algo que não é “psíquico”, no sentido psicológico (*contra-abstrações* da Natureza¹⁷⁴) e, sim, a uma subjetividade e a uma intersubjetividade, a um universo do *espírito* que, mesmo não sendo uma segunda natureza, possui solidez e completude no modo do *mundo da vida*; então, por meio da lógica e das “objetivações da lingüística”, ainda se deve reencontrar o “logos” desse mundo cotidiano.

Na própria ciência, o *corpo próprio* se furta ao tratamento que lhe é imposto e, quando o corpo se retira do mundo objetivo, acaba por arrastar consigo os “fios intencionais que o ligam ao seu ambiente”, revelando, finalmente, “o sujeito que percebe assim como o mundo percebido”.¹⁷⁵ Por trás da *máquina* sempre há o corpo *que ri*.

Há meu braço como suporte desses atos que conheço bem, meu corpo como potência de ação determinada da qual conheço antecipadamente o campo ou o alcance, há meu meio circundante como conjunto dos pontos de aplicação possíveis dessa potência – e há, por outro lado, meu braço como máquina de músculos e de ossos, como aparelho para flexões e extensões, como objeto articulado (...).¹⁷⁶

No caráter de escritura, o *Processo* para o corpoema, além de ser também um *critério de avaliação*, é o modo singular como se lança em direção ao espaço circunscrito para sua aparição. O *código*, essa estrutura-satélite, além de ser um *estágio*

¹⁷⁴ MERLEAU-PONTY, *O visível e o invisível*. “Gegenabstraktion da Natureza em si, da Natureza das *blosse Sachen* [meras coisas]”.

¹⁷⁵ Idem. *Fenomenologia da percepção*, op. cit. p. 110.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 153.

do poema, uma relatividade, quer também ser testado em seu arbítrio, isto é, quer criar ambigüidade colocando em xeque sua única direção; como diz Wladimir, “é preciso o exercício de distorção de letras. Escrever é preciso pelo avesso”¹⁷⁷. Escrita arrevesada quando o ser-do-ator radicaliza-se no tempo e no espaço, subtraindo o código pelo sujeito, quando as letras desmancham-se no corpo que deixa de escrever na tela para ser inscrição no espaço, e a palavra deixa de formar imagens literárias e é a própria coisa originária: *poiesis* do ato, [anti-] *obra da linguagem*. É essa a *versão* do Teatro de Essência para o Poema/Processo. Dito de outro modo, é o corpoema apropriando-se do livro/poema, como *exercício de leitura*, sua *auto-superação*, *funcionalidade total*. A *versão*, isto é, o *teste de funcionalidade do poema* se dá no ato em que o corpo consome a matriz e os códigos e passa ser a física do poema, no momento dessa *apropriação*, que desestrutura o livro/poema na própria funcionalidade do movimento permanente do corpo em seu espaço original de *subjetividade reversível*.

O espaço corporal pode distinguir-se do espaço exterior e envolver suas partes em lugar de desdobrá-las, porque ele é a obscuridade da sala necessária à clareza do espetáculo, o fundo de sono ou a reserva de potência vaga sobre os quais se destacam o gesto e sua meta, a zona de não-ser *diante da qual* podem aparecer seres precisos, figuras e pontos. Em última análise, se meu corpo pode ser uma “forma” e se pode haver diante dele figuras privilegiadas sobre fundos indiferentes, é enquanto ele está polarizado por suas tarefas, enquanto *existe em direção* a elas, enquanto se encolhe sobre si para atingir sua meta, e o “esquema corporal” é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo.¹⁷⁸

¹⁷⁷ DIAS-PINO, Wladimir. “O código só é, o que quer que isso seja, código por ter uma única direção. Um A só pode ser um A bem maiúsculo. Em alguns casos, ao se conseguir um A que seja, ao mesmo tempo, maiúsculo e minúsculo, estamos criando uma ambigüidade para o código. E estamos pondo em xeque o arbitrário código. – Viva o A de alienista!”. UFMT. Museu de Arte e Cultura Popular. (folder)

¹⁷⁸ MERLEAU-PONTY, M. *O visível...*, op. cit. p. 146-7.

Está no mundo, não só como objeto que torna palpável o sujeito, mas como corpoema A AVE (*AVESOLIDA*) de espacialidade e visualidade incorporada, onde o *corpo próprio* é o terceiro termo subtendido da estrutura figura e fundo, como completa Ponty, “e toda a figura se perfila sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal”. Meu corpo está em processo, movimento que transpõe a *fronteira do próprio limite*¹⁷⁹, não só do cérebro humano, mas do código em si. Não há poema visual se ali não estivesse meu corpo vidente, não haveria processo se não houvesse meu corpo atuando, é na ação que a espacialização corporal se realiza e se instaura como poema que vê.

Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas.¹⁸⁰

O espaço original é o lugar onde o corpo próprio passa a ser o código do poema, e isto só ocorre quando da vibração sonora dos músculos para a visão tátil do poema se é envolvido à película do acontecimento, à vigência do processo, à presença do ser-do-ator consumindo-se no ato. A evolução ou o movimento deste ato (teatral-performático, o que seja) é circular e parte do ponto que sempre retornará, o nada – abertura total e clareira do ato. Diferenciando-se da lógica do livro/poema, é instante germinativo que circunscreve um ciclo. Este ciclo envolve diferentes linguagens em momentos e movimentos distintos gerando, pela fusão no ato, outra linguagem. Certo é que uma linguagem nunca aceita outra linguagem, isto é, o poema, quando investido de outros

¹⁷⁹ DIAS-PINO, Wladimir. *Processo*..., op. cit: “CÓDIGO. Código: estágio didático do poema. – estágio que se desprende (futuramente) do poema. escolha: tradutor de dados diretos; unidade: número ordinal (das páginas); combinação: uma relatividade; escala: quando verbal. – a palavra não é olhada como geradora de leitura. – o sentido de aprendizagem que traz cada poema por ser novo é, principalmente, um problema de leitura. – fronteira do próprio limite do cérebro humano”. s/p.

¹⁸⁰ MERLEAU-PONTY. M. *Fenomenologia da percepção*, op. cit. p. 149.

suportes que não aquele que o constitui, quando, por exemplo, há apropriação por meio da imagem e de som mecânicos ou mesmo da oralidade e da corporeidade, o poema já assume outra linguagem, outro sistema de signos, ou seja, troca-se o código de leitura e tem-se outro processo na codificação do novo espaço. A simples mudança de suporte, porém, não determina a nova linguagem, ela é gerada pela visualização do avesso da fatura, exposição do projeto, o modo como o desencadeamento do processo executa a escritura e a leitura do poema. No caso do corpo, é o modo como o “espaço cênico”, isto é, os “dispositivos polimorfos da área de atuação”¹⁸¹, reúnem elementos sonoros, visuais e táteis e fazem do corpo objeto/poema que, subjetivamente e objetivamente, se vê sendo no lugar que ocupa, a um só tempo, escritura e leitura do *poiematikós*¹⁸².

4.2 – Fluxograma TE - teatro *desessência*¹⁸³

Quando pensei, pela primeira vez, num *teatro de essência*, estava, de imediato, colocando em xeque os dois termos: *teatro* e *essência*. O teatro, não mais porta-voz da *mimese*, no sentido restrito de representação do real ou recriação da realidade, e a *essência*, não mais totalizada no núcleo de uma genealogia do intocável. Ambos, pelo contrário, pareciam assumir papéis opostos. O teatro, mergulhado na corporeidade do ato, na presença inalienável do ser-do-ator, retirava o véu do disfarce da representação, da simulação, e era a própria desestruturação do real, a realidade mesma de uma arte/vida. A essência, nada mais significando do que a pergunta “o quê?”, colocava em exercício a resposta necessária: *aquilo que é o que é como é* no instante em que é corpo avolumado de sentidos lançado no espaço. A origem, portanto, encerrava-se no

¹⁸¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, op. cit.: “Considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas *relações palco-platéia, espaço cênico* vem a ser um termo cômodo, porque neutro, para descrever os *dispositivos* polimorfos da área de atuação”. p. 133.

¹⁸² Poemático: do gr. *poiematikós* < gr. *poiema*, atos, 'poema'. Do gr. *poiesis*, 'ação de fazer algo'.

¹⁸³ DES: no sentido de desfazer. Transformar com intensidade. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio* – Século XXI versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

princípio do *nada*, abrindo-se ao presente, esse instante autônomo objetivo que carrega para si todos os demais (passado e futuro). Percebia-se, como um dos primeiríssimos elementos atuantes, o silêncio sonoro do corpo no espaço que já envolvia, por si mesmo, um notório equilíbrio de ruídos e sons originários. A voz era o corpo inteiro desmanchando palavras. A fala rompendo através do silêncio e sendo silêncio – como na criança – “coisa simplesmente percebida”.¹⁸⁴

“O ator introduz seu corpo real no *grande fantasma*”, diz Merleau-Ponty – que para o ser-do-ator é a sombracôrpo de si mesmo, sem personagem a representar –, e ele completa: “O homem normal e o ator não tomam por reais as situações imaginárias, mas, inversamente, destacam seu corpo real de sua situação vital para fazê-lo respirar, falar e, se necessário, chorar no imaginário”.¹⁸⁵ Imaginário que traz ao sensível e ao visível o que no ser-do-ator é in-visível, o nada, pois o sensível e visível “deve ser para mim a ocasião de dizer o que é o nada”.¹⁸⁶ E o nada, diz o filósofo, “é antes a diferença dos idênticos”. O teatro passou a ser, então, a fenda por onde se articulam, um no outro, o interior e o exterior, o visível e o invisível, os não-idênticos.

Em junho de 1988 organizei, em forma de fluxograma, o primeiro esboço do que entendia como práxis/teórica do processo teatral do Teatro de Essência. Não havendo aqui a intenção de explorar amiúde os conceitos colocados em questão (a exemplo das expressões *verdade de sentimento*, *emoção efetiva*, *dança de expressão*, *ôpera da palavra*), busca-se apenas a visão geometrizada do projeto – primeira matriz (“tábua de palavras”) dessa teoÁRIA, trazendo em suas folhas amarelas, um código de leitura engajada (“estágio didático” do corpoema) para possíveis versões e desestruturas no exercício do ato/processo

¹⁸⁴ MERLEAU-PONTY. *O visível...*, op. cit. p. 236.

¹⁸⁵ Idem. *Fenomenologia da percepção*, op. cit. p. 152.

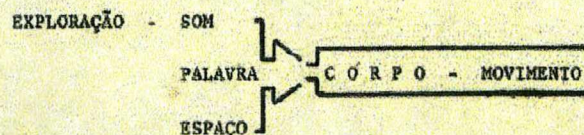
¹⁸⁶ Idem. *O visível...*, op. cit. p. 232.

TEORIA - ESTUDO I

O TEATRO DE ESSENCIA

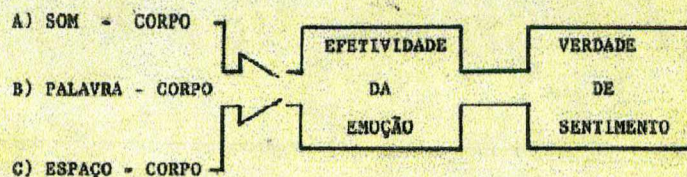
~~A L E X A~~

ELABORAÇÃO TEÓRICA DA EVOLUÇÃO CÊNICA



RECREAÇÃO DO TEXTO NA FUSÃO DAS LINGUAGENS:

A partir desta exploração é criada uma NOVA
LINGUAGEM uníssona de expressão



A) VERDADE DE SENTIMENTO NA EXPLORAÇÃO: SOM - CORPO

Verdade de Sentimento e a Efetividade da Emoção, transforma o corpo em seu movimento, expressão viva - expressão VISUAL do SOM.

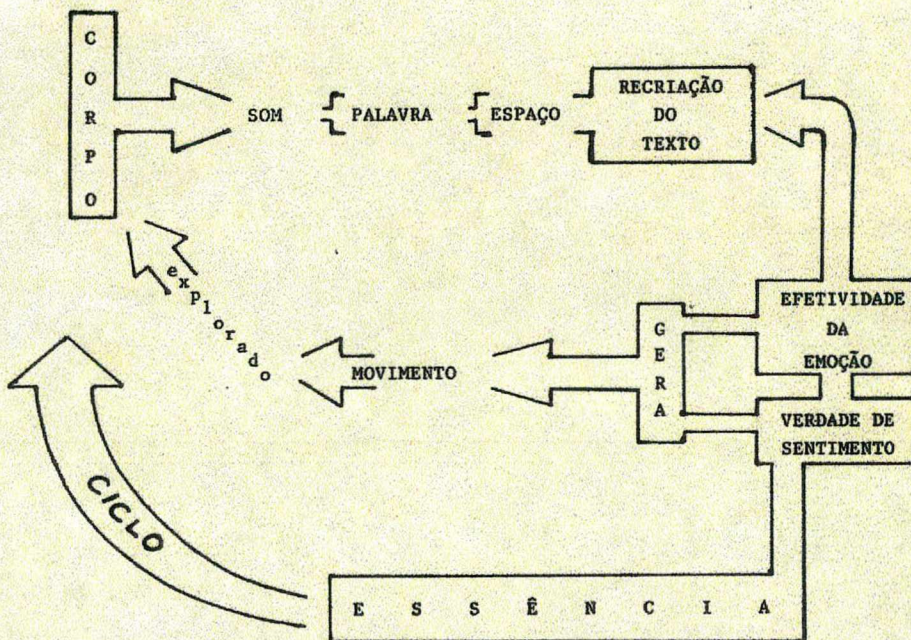
B) VERDADE DE SENTIMENTO NA EXPLORAÇÃO: PALAVRA - CORPO

Verdade de Sentimento transforma o movimento matéria viva e corporal da PALAVRA escrita, projetada na sua Efetiva Emoção pelo som que recria a VOZ.

C) VERDADE DE SENTIMENTO NA EXPLORAÇÃO: ESPAÇO - CORPO

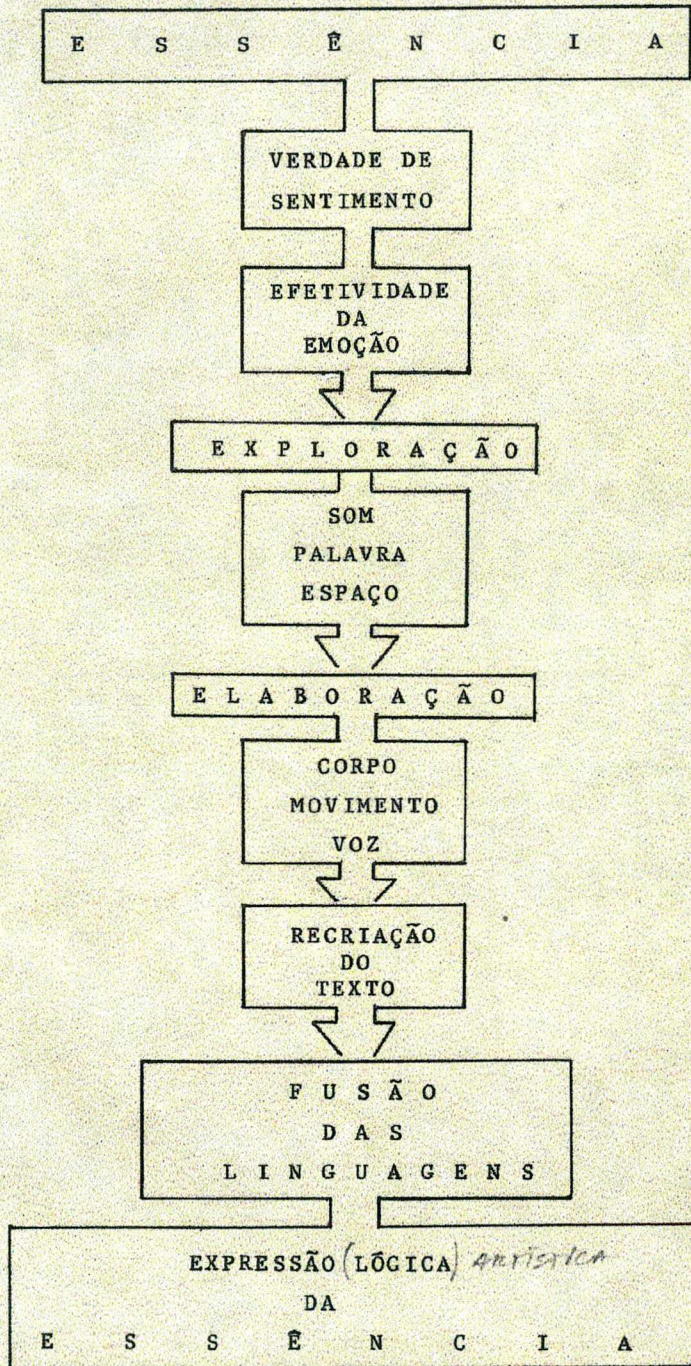
Verdade de Sentimento transforma o SOM e a PALAVRA, no ESPAÇO, utilizando o corpo como forma. MOVIMENTOS reescrevem e recriam através do SOM e VOZ o Texto no ESPAÇO. O Espaço é o que apresenta a fusão das linguagens numa única LINGUAGEM VISUAL.

CICLO EFUSIVO DAS LINGUAGENS



REINTERPRETAÇÃO DO CICLO

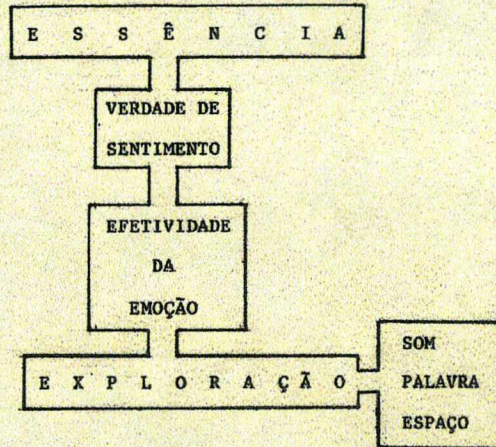
*AQUILO A QUE SE REFERE DO QUE SE É ATRAVÉS DO QUE SE É UMA
COISA É O QUE É, E COMO É.*



REVELAÇÃO DO SER

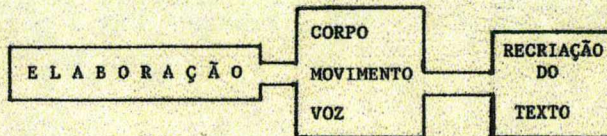
ESSÊNCIA: - GERA E TRANSFORMA -

ESSÊNCIA é a germinação do Sentimento na sua VERDADE lógica e objetiva. Tornando o mecanismo de sua Emoção produtivo e EFETIVO. *SENSEM* *AQUILO QUE É COMO É*
NO ATO TERRESTRE COMO OBRA ARTÍSTICA.



EXPLORAÇÃO: - PESQUISA - *INVESTIGAÇÃO*

A Efetividade da Emoção (EXPLORA e pesquisa) SOM - PALAVRA - ESPAÇO como formas de expressão de uma só Linguagem Visual, elaborada pelo CORPO - MOVIMENTO - VOZ. *INVESTIGA*



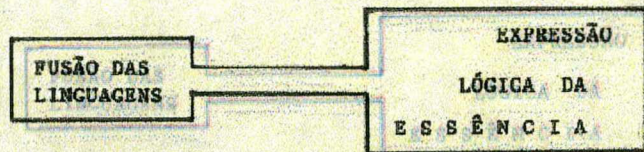
RE C R I A Ç Ã O D O T E X T O: - REINTERPRETAÇÃO -

A exploração SOM → PALAVRA → ESPAÇO elaborada pelo CORPO → MOVIMENTO → VOZ numa única Linguagem Visual, reinterpreta e recria o Texto inserindo-o na mesma Linguagem Cênica.

A VOZ que recita a PALAVRA é inserida nos SONS junto ao MOVIMENTO, produzindo a emoção efetiva do Texto.

SOM → PALAVRA + VOZ → MOVIMENTO

SOM → REINTERPRETAÇÃO → MOVIMENTO



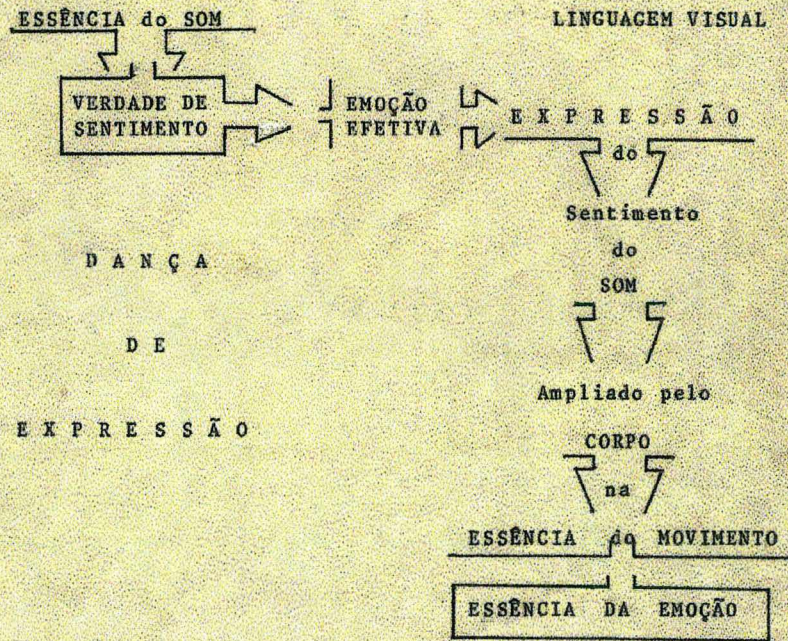
FUSÃO DAS LINGUAGENS

- ÚNICA LINGUAGEM VISUAL CÊNICA -

A fusão das linguagens numa única Linguagem Cênica é produto da permeabilização em cada linguagem distinta através da ESSÊNCIA, que traduz para as diversas formas de expressão SOM - MOVIMENTO - VOZ, a Verdade de Sentimento na sua exata Emoção. A partir desta Emoção Efetiva é criada uma expressão única da ESSÊNCIA pelo TODO.

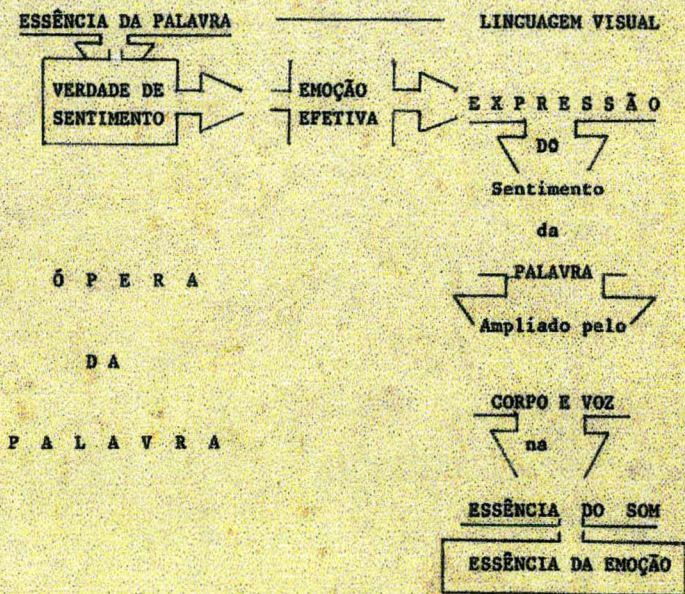
EXPLORAÇÃO DE PERSONAGEM EM CADA LINGUAGEM
DISTINTA PARA A FUSÃO CÊNICA:

19 - EXPLORAÇÃO



DANÇA DE EXPRESSIONÃO

Dança das expressões do sentimento do SOM, pela Essência do Movimento.

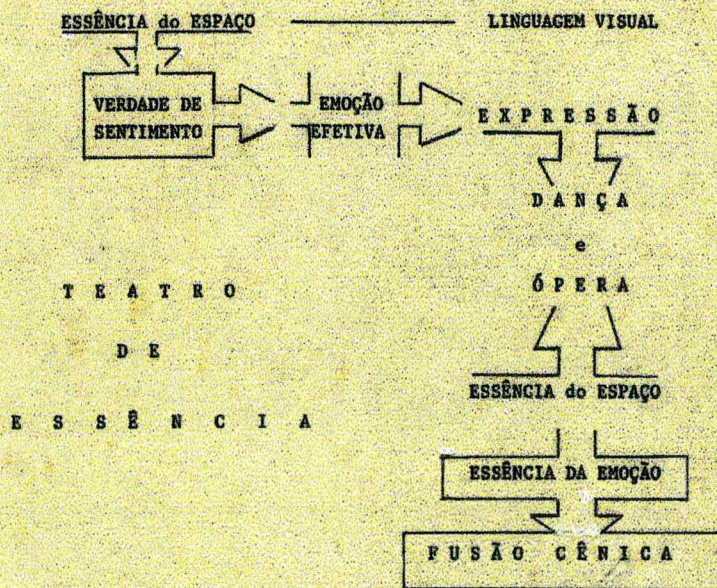


ÓPERA DA PALAVRA:

Dança das Palavras no SOM, pela VOZ e MOVIMENTO.

A Palavra recitada, equilibra-se com o SOM por graves, agudos e dissonantes, recriados pela fala.

39 - EXPLORAÇÃO

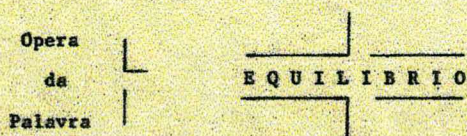


TEATRO DE ESSÊNCIA:

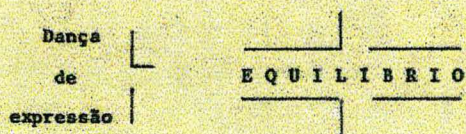
Fusão das linguagens de Expressão numa
única Célula de origem: ESSÊNCIA.
Traduzida pela sua Efetiva Emoção no
ESPAÇO que expõe o TODO em ESSÊNCIA.

EQUILIBRIO PELO SOM

VERDADE DE SENTIMENTO — P A L A V R A — EMOÇÃO EFETIVA



VERDADE DE SENTIMENTO — S O M — EMOÇÃO EFETIVA



VERDADE DE SENTIMENTO — E S P A Ç O — EMOÇÃO EFETIVA

O Equilíbrio pelo SOM, dá-se no momento em que o SOM torna-se linha integral de contato e circulação das linguagens: ÓPERA E DANÇA.

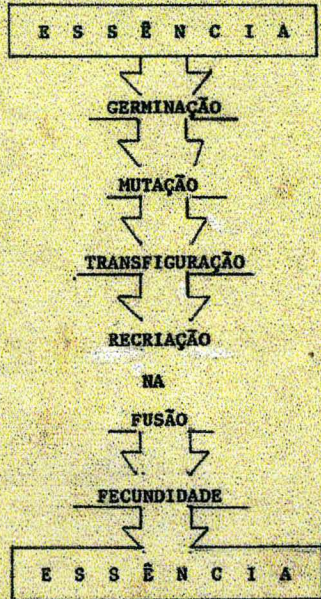
O processo evolutivo apresentado neste trabalho teórico é fator vital nas pesquisas de laboratório cênico e montagem de cena.

**EVOLUÇÃO NA FORMAÇÃO DE PERSONAGEM PARA CADA
LINGUAGEM DISTINTA**

A Temática referida a evolução progressiva da Peça, está relacionada intimamente com a recriação e evolução de cada processo distinto das linguagens, vivido pela personagem para fusão cênica:

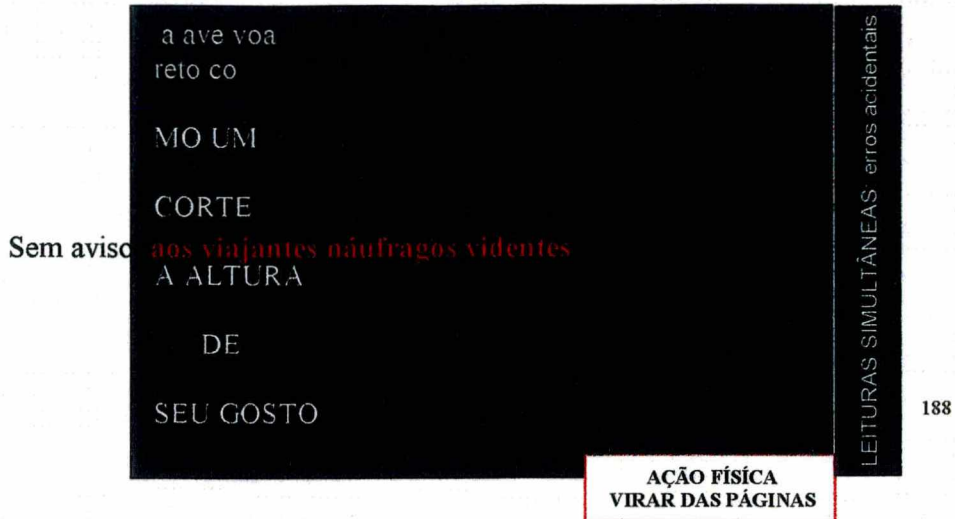


TEMÁTICA DE PERSONAGEM



A TÉCNICA É VIDA.

V -



faz-se a passagem para a espacialidade do ato e a visão tátil do corpo desmancha as fôrmas e as formas da escrita e do discurso. O livro/poema A AVE de Wladimir Dias-Pino esfarinha-se no *corpoema da cor vermelha*: segundo vídeo/processo do *corpus* videográfico que inaugura o ato de efusão, derramamento e ímpeto no encontro das linguagens em questão. Nesse momento, parte-se para a experiência de expansão dos espaços, e por meio de uma colagem do documental cotidiano (3º grau de versão) controlada pelo processo, expõe-se o *intensivismo* visual deste projeto que segue seu curso sem apresentar alguma conclusão.

¹⁸⁸ DIAS-PINO, Wladimir. 1) A AVE VOA RETO CO 2) MO UM 3) CORTE 4) A ALTURA 5) DE 6) SEU GOSTO. 1ª ocorrência serial (disparo) (comportamento das maiúsculas) a partir da matriz fornecida (frase/fragmento – área da língua): 1 – A AVE VOA DENTRO de sua Cor; 2 – polir O VÔO Mais que A UM ovo; 3 – que taTEar é SEU ContORno? 4 – SUA agUda cRISTA compLeTA a solidão; 5 – assim é que ela é teto DE SEU olfato; 6 – a curva amarGa SEU Vôo e fecha UM TempO com Sua fOrma. In: *Processo: linguagem e comunicação*. “Visão Geral A AVE: livro poema”. Op. cit. “O importante é a visualização da estrutura do poema, composta de gráfico (: linhas de interligação) e de idéia (: estrutura serial/eixo de leitura), armada dentro de seu arcabouço formal”. In: *Revista Vozes*, Petrópolis, Editora Vozes, ano 65, no 3, abril de 1971, p. 39-44.

20OUT90

é a teia e a gota.
trincados os dentes dos deuses, vou regendo as pernas e
enrijecendo os músculos.
espaço negro de brancos e ausências como sucessivas mortes.
não devo, sei que não devo abster-me de qualquer gole
e o cheiro de mofo deve persuadir e estontear os sentidos.
é o tatear a teia, e desvendar a passagem.
e o temor?
a questão é o temor.



separação, recuo, herança. Este não é o momento
para ficar preso a antigos condicionamentos, a uma
autoridade ultrapassada.

"seus pensamentos são folhas formosas, superfícies
planas, sucessões de nódulos, aglomerações de
contactos entre os quais desliza sem esforço a sua
inteligência. Lá vai ela. Porque a inteligência é isto:
contornar-se. Já se não põe o problema de ser fino ou
grosso e de longe se juntar, abraçar, repelir, separar".

começarei assim, pois é assim que devo me alimentar. 20NOV90
organizarei ao máximo as conexões internas, mesmo vindo pelos turbilhões
sutis do instinto. será silencioso esse percurso. Por ora, não saberia medir a
proporção ambígua desta iniciativa. No entanto, sendo assim tão íntima, alargarei
os espaços e definirei no acaso o tempo percorrido.

22NOV90

situação



APROFUNDAMENTO. TRANSFORMAÇÃO. DIA

ação



FORÇAS NATURAIS DESTRUIDORAS. PODER ELEMENTAR.
GRANIZO

Resultado



FERTILIDADE. NOVOS COMEÇOS. ING. O HERÓI

A C O R ESTÁ MAIS INSISTENTE PARA SER VISTA. APODERA-SE
DOS SENTIDOS E ATRAI TODOS A SI. CONVERGE SEMPRE PARA
UM ÚNICO PONTO QUE ALINHA E EXPANDE, COMO EIXO A C O R
TOMA FORMAS E EMITE VOZES COMO UM CANTO. N A D A É
COAGIDO, AS AMEBAS JÁ FORAM ELIMINADAS. O MOVIMENTO
TEM A PULSAÇÃO DO ECO. AS CONTRAÇÕES DO P A R T O.
AS CONTORÇÕES DA FÊMEA. A DILATAÇÃO DE TODAS AS
ENTRANHAS. O CANTO É G R I T O.

Sex03mai1991

Tento pisar o tempo deixando marcada a areia úmida, fresca sob meus pés. Mas um mar revoltado captura meu corpo inteiro feito na água de um útero azul. Que coisa é essa que uma visão invisível oculta? Acontece que tudo o que tenho a volta está vivo, tudo, simplesmente tudo, principalmente a matéria morta. É esta que estampa, em seu olho vidrado, a imagem pura de sua decomposição, em pleno movimento, dizendo numa fala contínua: isso é, isso está, isso ocupa espaço. O pé afunda a areia, o mar desmancha o castelo da marca feita na areia. O tempo passa ser apenas um isso, como a existência exata do intervalo, do nada de toda a matéria que sucumbe como semente dentro da terra. Então é o tempo do intervalo entre o pé, a areia e o mar - do nada, a ausência do sentido da intenção de marcar a areia ou construir castelos nela se chocando à presença definitiva do movimento da água, que desmancha - que cria, que expõe, que mostra, que estampa, como o olho vidrado da câmera/tela, a vida da decomposição. Matéria que expulsa o espírito e ambos são o só. O sozinho homem que passa pelo furo de luz da câmera/tela. Acontece que todas as falas estão numa só, então a matéria, num oposto-idêntico movimento, continua dizendo: isso é, isso está, isso ocupa espaço. O ovo, a galinha, o galeto, a indigestão, a ressurreição. A mente sucumbe, o coração abstrai, tudo permanece num mesmo sentido de generosa combustão. Como pensar e tanto quanto falar da mínima existência, a da casa das coisas e dos acontecimentos, sem pisar na areia, construir castelos e ser silenciado no fundo de um mar revoltado, o grande purificador. É ver o fundo do mar sendo a terra em nova construção. Estou escrevendo no branco interior da tela quente, vou viver cada instante do nada e voltar aqui sem saber o que disse. É um jogo do absurdo que faço com meu movimento mais solto, o mais desordenado, um desorganismo familiar, largo, possível, feliz. O mesmo organismo que reflete e cria toda a fala do pensamento. Tento pensar na forma-conteúdo desta comunicação - diz assim: forma rápida, (in)compreensível, e todo o conteúdo do absurdo se esvai como bolhas encharcadas de areia. Este é o mais silencioso livro() que irei escrever e o mais cheio de miúdas palavras, todas sendo ele mesmo, dizendo nada em cada criação. Mas é só porque há o objetivo, a prescrição, o objeto do fenômeno, um

Enquanto fico paralizado diante a tela pensando nas paredes moveidias do poema que pedem mais memória ao meu computador

Teatro de Essência



diáridebordo.doc.1

tardes longas em curto tempo, o **poiematikós** é implosão, tudo o que emudece é grito, nada mais posso fazer a não ser isto: romper à beira / estribeira / do abismo, corredeira de fogo, que não é vulcão, é mar, espalhado no ar como muitas cordas, malha dos rios incandescentes, e eu, feito o malabarista da praça de zaratustra, sobre um fio, depois o corpo estendido no chão duro, cadáver que se carrega às costas.

“é preciso espantar pela radicalidade”, diz o contra-poeta que silencioso, sem som, só volumes surdos que se toca com as mãos, vai sendo poema que me faz parte. **“porque dói tanto?”**, diz a nascida do mar, a **marina desperta** da imagem, marias são tantas quantas marés i a s melando o ar, estou redizendo o que antes foi desdito pela explicação reflexionalizante, diante citado no não-original, a r t a u d sendo o sal nos poros; menos citações, é que estou sacudida pelos ombros fisioterapisados na má quina, igual a uma amiga, talvez o que melhor possa ser condenando a linguagem à experiência do organismo, graves problemas de regência e concordância, mas nada de inspiração e genialidades, vertigens calculadas, geometrizadas no sonho de tempo diurno, **vigênciasinsólitas e independentes, soltas no espaço**, **“o porquê da própria coisa”**, **desessência** daquilo que sonha bem acordado, teatro de vida a todo instante, vivendo da banalidade que, escrita, é ilegível, feito verbi de joyce, tolice pensar se fazendo imagem e bom é o diferente que encontra semelhança e o semelhante que sabe viver da diferença, horas curvas, círculo e roda marcando sempre com duas setas metas, físicas, fin, início, ponto escuro do instante que () sincroniza ser e ato.

data prolongada, hoje, **17deagostodedois mil.**

Nada mais posso fazer sendo isso - romper o veu.
Distúrbio. Mas é a debilidade que mantém o estado
mais claro, breu gerador

disse agora para o revisor de texto:

eu prevejo que seja para dia 22. ouço a sintaxe estranha da fala.
cada momento. cada segundo **romunica** até setembro...tenho que
apalpar o som. Espreme-lo como uma **laranjaquase sem suco**. Som poroso,
perfurado, transparente do poema. Nunca mais falei com o poeta. Mas ele
soa,soa,soa, **sua** pelos poros e **eusou** uma **teoÁRIA** ruidoso
s i l ê n c i o
filosofia in **meiodia**. 13:01 19AGO00

abro o livro e leio:

A REALIDADE DO ESPAÇO É A ORDEM (julho de 1958), entrevista de **Wladimir** a **Acis Brasil**.

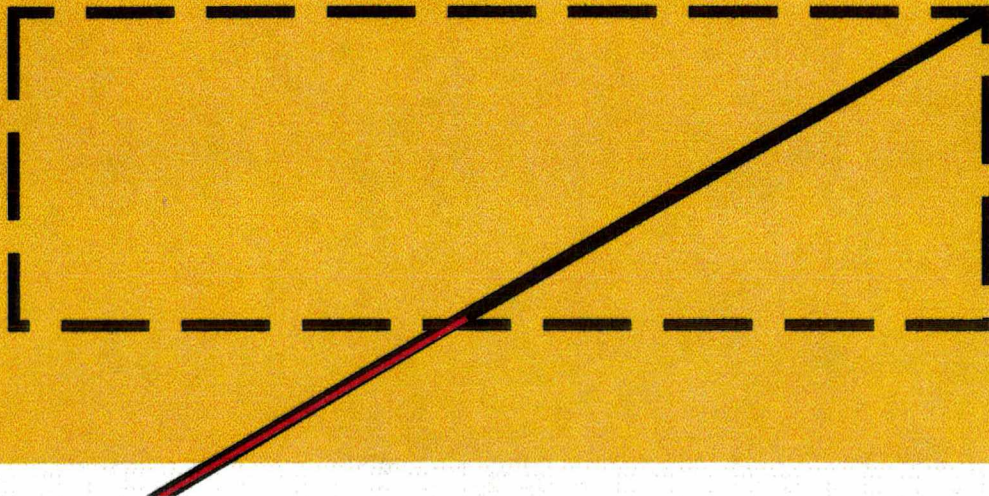
- as linhas paralelas criam uma luminosidade (de sorriso). Uso até tinta fosca para que minha pintura não cintile e repouse no espaço da tela.
- Simplificação e não pobreza.
- justo. Acho que a arte continua para uma simplificação sempre maior assim como o progresso simplifica a máquina procurando eliminar seus ruídos. **Sou contra o sonoro na poesia ou pintura. O sonoro é teatral, o som é gesticulação (do poema)**. Tornou-se moda na pintura concreta, a espiral, o degrau (leis figurativas) para idéia de movimento, assim como repetem num canto o "peso" do lado oposto de cabeça para baixo (o desenho de uma hélice).
- Em sua pintura o movimento é a cor?
- Exatamente.

fim do sábado e os giros são entre sólidos que se comunicam no ar fragmentado.
corpo perdendo membro. membro existindo sem corpo. corposombra.

"o dia corre solto lá fora e há abismos de silêncio em mim. a sombra de
minha alma é o c.o.r.p.o. o corpo é a sombra de minha alma. eu me sinto
culpado. sou feliz na hora errada. infeliz quando todos dançam."

lispector-sopro de vida-cada vez mais fraco.[responde a nascidadomar]
das coisas diluindo a vida. **sem propósito in diáriodebordo**.

- Notamos que não usa a linha curva em seus trabalhos.
 - Porque acho que as linhas internas têm de ter uma unidade com as linhas de limite da tela.
- Uso três cores básicas: preto para a linha divisória dos espaços; **vermelho como movimento**; fundo: o amarelo que tenho como cor violenta e que não aceita nada sobre ela.



e n q u A n t o I s s O , n a E s c r i t a :

(s U r presa dos periódicos)

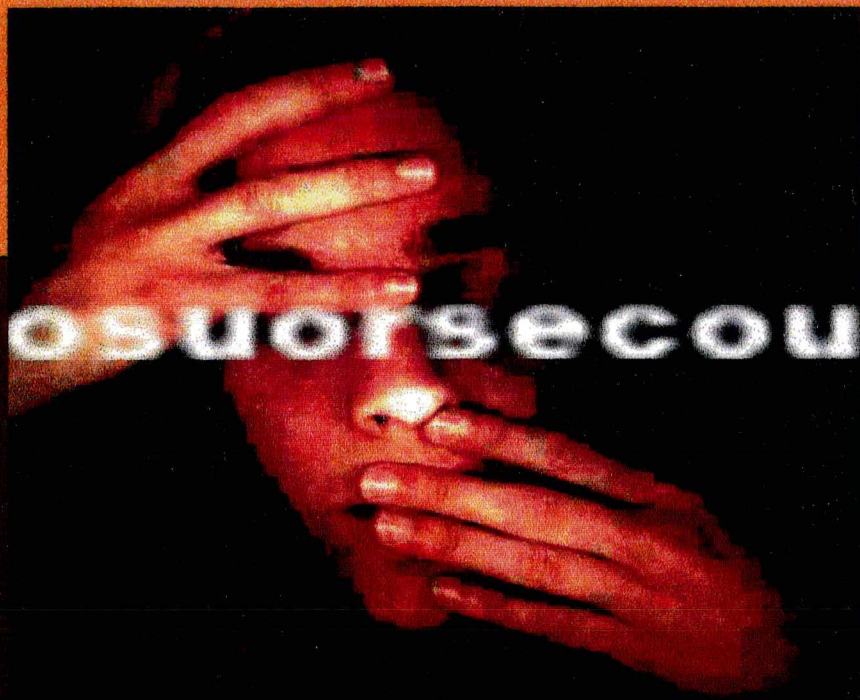
MAM: A teoria do Intensivismo pode, de alguma forma, ser considerada precursora dos acontecimentos poéticos da década de 50?

WDP: Nós tínhamos pontos em comum, como a permutação da palavra dentro do espaço, queríamos a intensividade da imagem. Eu, por exemplo, não sou muito favorável a teorização, mas compreendo que toda a história da arte e da poesia tenha sido feita através de prefácios, embora o Modernismo tenha criado um clima contrário a eles. Os acadêmicos fazem um prefácio cretino, o que é bem diferente. Se o indivíduo tem consciência do que está criando, ele tem de deixar um documento, um manifesto. O próprio poema teoriza, como é o caso do poema/processo. Se é uma proposta nova, não existe leitura codificada. O poema cria uma leitura para que ele aconteça. Temos no poema/processo dez poemas que são pré-leitura do final.

Escrita - Revista Mensal de Literatura (Vertente Ltda.) v. Ano II, n16, 1977 p.11-14

O poema/processo, como movimento já acabou.

MELLO, Maria Amélia; PINO, Wladimir Dias



OSUORSECOU

pú ine to poimá tora?

Assunto: cartilagens >Data: quarta-feira, 30 de agosto de 2000 23:47

eu poemo seca, vazia, sem ser pele.

alck responde. a testa enrugada pequena e mórbida. olhos cerrados antes de atingir o alvo.

kamikaze=deus vento

cabeça cansada encolhendo ombros. difícil. mas recupero a postura.

olhos fechados **vendo o mar** e sou barulho de água esmurrando pedras. depois *espuma esbranquiçada* quase silêncio.

Perco os sentidos e **morro** sem saber porquê, no meio da escrita. MAS como perder o ponto se já sou alvo, seco, vazio, sem nada. preciso recuperar a mágica débil do instante onde as coisas todas são **SÓ COISA** e nada mais. **coisa viva, arrepiante, sulco e relevo.** imediato e horizonte. tuas imagens são o que de mais sólido tocou o invisível desSa dissertação, visão aguda do ventre.

"Cada paisagem de minha vida, por ser não um rebanho errante de sensações ou um sistema de juízos efêmeros, mas segmento da carne durável do mundo, está preñhe, como visível, de muitas outras visões além da minha"

cartilagem da alma, depois de uma noite estranha.

400-PR

2



A
e A
V

corpoadacorvermelha

→ 1A vídeo/ato/processo

257

2
7



→ 5A

7

• 0000

→ 12A
400-PR

13
18

→ 13A
257

14
19



→ 17A
257

18
23

→ 18A
PR-36

19
24



imagens/vídeo

mARiNAMoRoS e L a U R a HeLeNaLeaO

fotografia

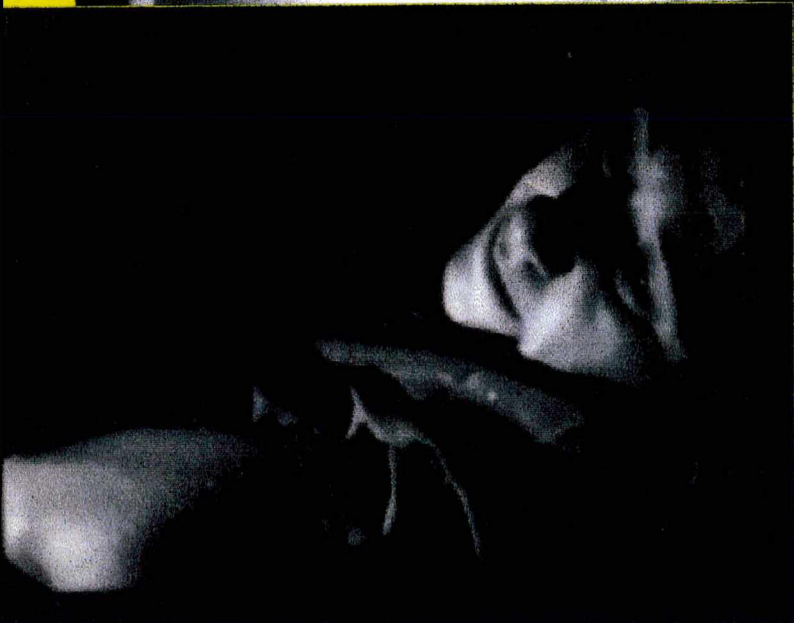
M A R I N A MoRoS

corpoema

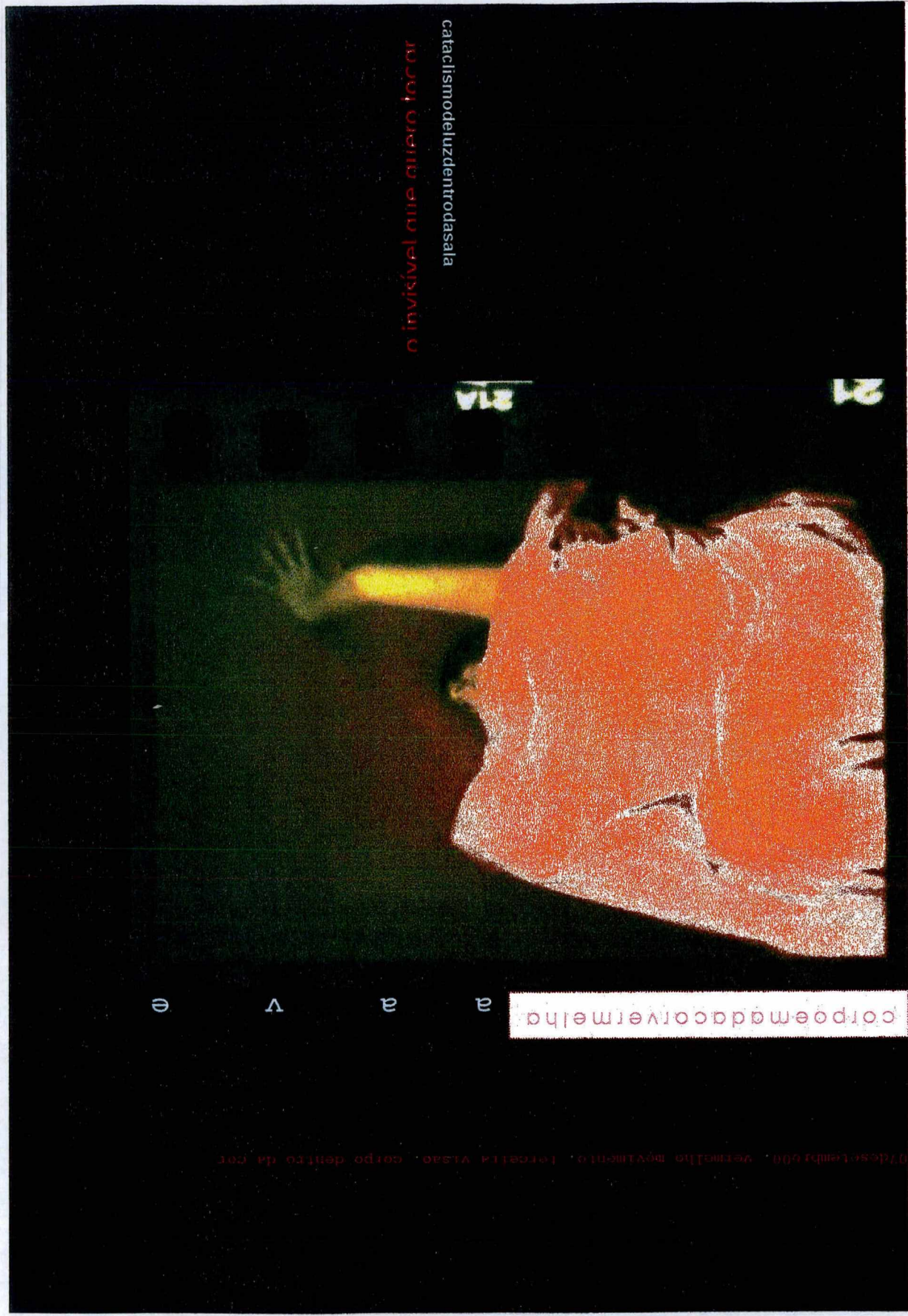
CLaRISSaLCaNTaRa

musica

M e R e D I T H MoNKS
book of days



setedesetembrodedoismil



corpo em da cor vermelha

a a v e

o mundo é um lugar

catálogo de luz dentro da sala

a ponta da asa chamada apêndice, que está em proporção com a asa, com o polegar, com a mão; a extremidade da ponta da asa, que é como nossos dedos, assim os pássaros têm quatro dedos, dos quais os de trás têm proporção semelhante à do dedo grande do nosso pé. [pierrebelon.in.foucault.aspalavrascoisas]

De
clarissaca
<clarissaca@
brasilnet.net>
Para: marina
moros
<marinamoro
s@hotmail.c
om>
Assunto: voo
Data: quinta-
feira, 7 de
setembro de
2000 23:22

mar e
fenda
passagem
vermelha
terceira
visão.
OVoo

tremor de maria





na mesma proporção que os ovos vão se quebrando o silêncio vai
viajando as escritas. entre nada e tudo a ser dito, emudeço no
terro e perco quase nada. é que a proporção não é de sólidos, mas
de gasosos. quando expresso não expresso. domingo de febre.
estracismo. ave internáufraga



espanto.

quando então vi ave nem nascida ainda tão exposta no espaço. internáufraga.

fiquei estranhada. desculpa. sou erro também quero sê-lo agora mais que tudo.

se púderes esperar que nasça seria melhor

Como ver de dentro sendo vivo o corpo?

imagens que nem [a] v [ê] ainda. e, sim, ovo aquecido em baixo do ventre.

desculpa. fiquei meio muda. meio branca. meio surda. meio estúpida. inteira metade.

olhar apalpando todas as imagens. coisa recém nascida entre os dedos. antes da tela.

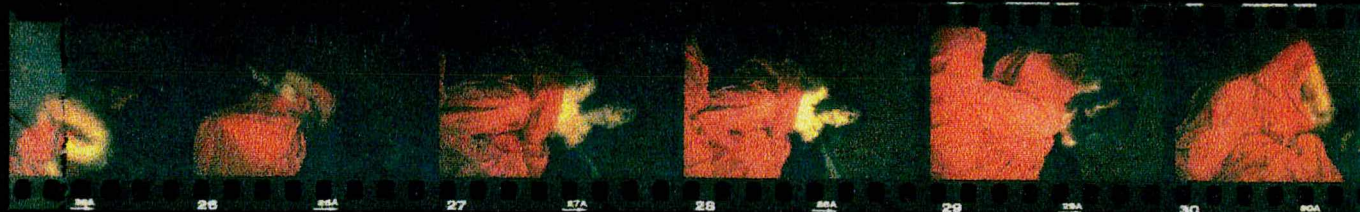
nossa. viajante náufraga visível vidente.

quando abri a página nem todas surgiram, mas as que vi (ainda desconhecidas) foram cegando. fechei os olhos dentro do ovo o vôo antecedeu a quebra do ovo e me deu cegueira branca. desprendimento interrompido. voando como ovo no ar. ser sem nome. vôo da ave ainda no ovo. tato. teto. grito de nascimento é sim morte. também prescindindo da incorreção ao conversar, dividir, desmanchar o nó da garganta.

De: clarissaPara: marina moros <marinamoros@hotmail.com> Assunto: olhos quebrados feito ovo no ar

Data: domingo, 17 de setembro de 2000 01:05

De: marina moros Assunto: Re: olhos fechados feito ar Data: domingo, 17 de setembro de 2000 12:44 era coisa só para vc ver, já esta fora do ar
coisa de um dia para provocar reação. Para marina moros <marinamorosa@hotmail.com> Assunto: polir OVO Mais que AUM ovo Data:
segunda-feira, 18 de setembro de 2000 12:04 domingo esbranquiado, silenciosas e calmas, imensidão em ar, da maré alta, rastros dos rios na praia,
galhos retorcidos, árvores plantadas na areia, tarde cor transparente, fiquei descalça pisando os grãos gelados e a água veio mumar os pés, não calmi
to o silêncio dentro do mar o vôo de quem rompia o ovo, ave que nasce da mistura das águas, pelo ar todo o espanto, do nada que sou minha
carne e ouvidos, olhos, boca, pele e tato do vento no rosto sadio de pés avermelhados de frio, cheguei em casa à noite, não havia me aproximad
da máquina o dia todo, instante da visão avassaladora, sempre surpresa, sempre mistério, sempre revelação, desta vez foi o fogo das águas, meu
e-pp-mento ardeu dentro da cor vermelha e rasguei com as asas como um corte o azul mar de onde nasceia também, diante da máquina que ri, r
ri de mim, ri de você quando despidas a tela, mas tudo já tinha cumprindo sua função, criado reação, e so me vi mais solta no ar, tua presença
arremessa meio e fim, teu nome completo a nascida das águas, puro interlocutor vidente = aquela que fala e vê com outro, sombra corpo de tu
serave, polindo OVO Mais que AUM ovo, é viajante naufrago vidente
fimio



era necessário

ou torná-la
transparente às formas do conhecimento

ou estranhá-la

[desapareço avisando até a absorção excuse | marinamorosescaneada.textofoucault

"minha essência se... meu corpo estava fora de mim e eu o vi transparente e através da transparência artérias pulsantes, vivas, plenas de sangue que circulava com a mais alta velocidade possível por todos os membros: pareciam canais de irrigação. vi também ar, água e um líquido amarelo. via tudo em cores. tudo em absoluto silêncio. não é a todos que é dado o fugaz mergulho na própria misteriosa carne. este meu corpo é autônomo e seguramente eletrônico. nenhuma máquina me faz viver. meu corpo está vivo e trabalha em absoluto silêncio"

clarice lis lendo clarissa - aberto ao acaso - pag. 80 - um sopro de vida - o outro - foucault - aspalavrasedascoisas - página que já fechei - 300 e pouco -

então, as palavras tornam-se texto a ser fraturado

para que se possa ver



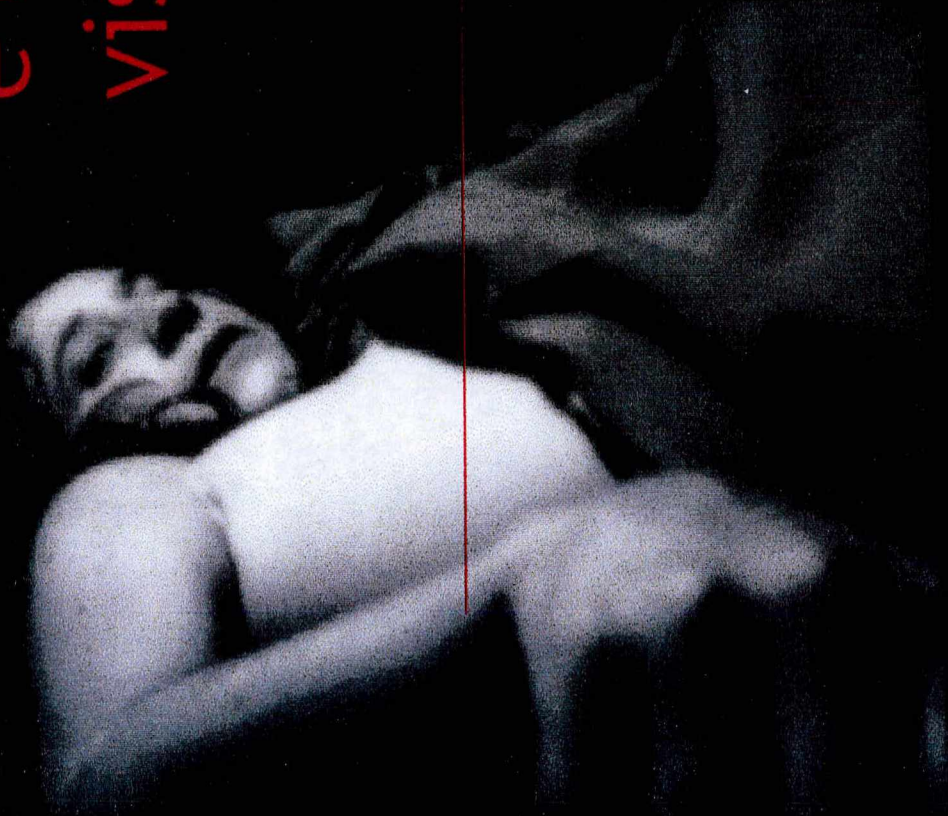
em plena luz

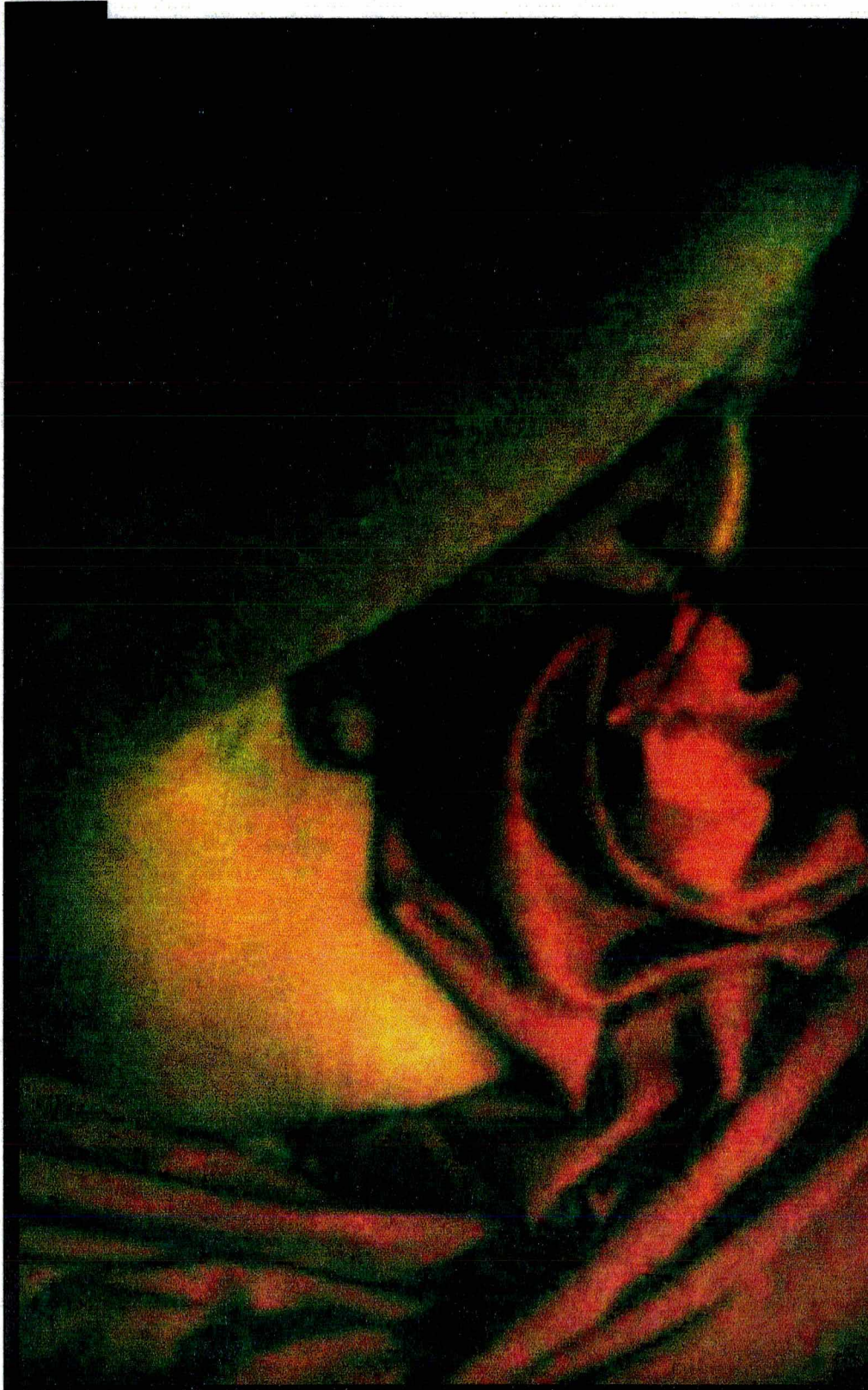
esse outro sentido que ocultam

entre a
visão
e o
visível

carne

domingo, 20:44 24set2000





necessito da
p... a... z...
dos inversos
ambição sonora das
palavras incorporadas
silêncios

estrandos

tudo está acordado e
o alvoroço é das
massas invisíveis que
me cobrem e me
querem vendo o
sonho.
preciso juntar minhas
escritas num só
e meu corpo continua
sendo um hospedeiro
para todas as
línguas

não é
mais para mim que
escrevo e isso congela
os dedos

alma lançada na
geleira dos ventos
tempestade
disrupção
pensamento é
percepção dos
sentidos
está no corpo
é corpo e o corpo traz
a imensidão do
palpável no invisível
co-habitando junto
sendo um.

na imagem que os
olhos tocam vejo o
que a visão tão lenta
não alcança
vejo o não-visível
sendo meu visível
mais humano mais
particular todo fora
sendo mundo minha
c a r n e

de

A V E

esto
u
send
o
páss
aro
assu
stad
o,
sem
olho
s.
cego
no
ar.

KODAK EBX

5

KODAK EBX

6

KODAK EBX

7

KODAK EBX

8

KODAK EBX

9

KODAK EBX



11

KODAK EBX

12

KODAK EBX

13

KODAK EBX

14

15

16

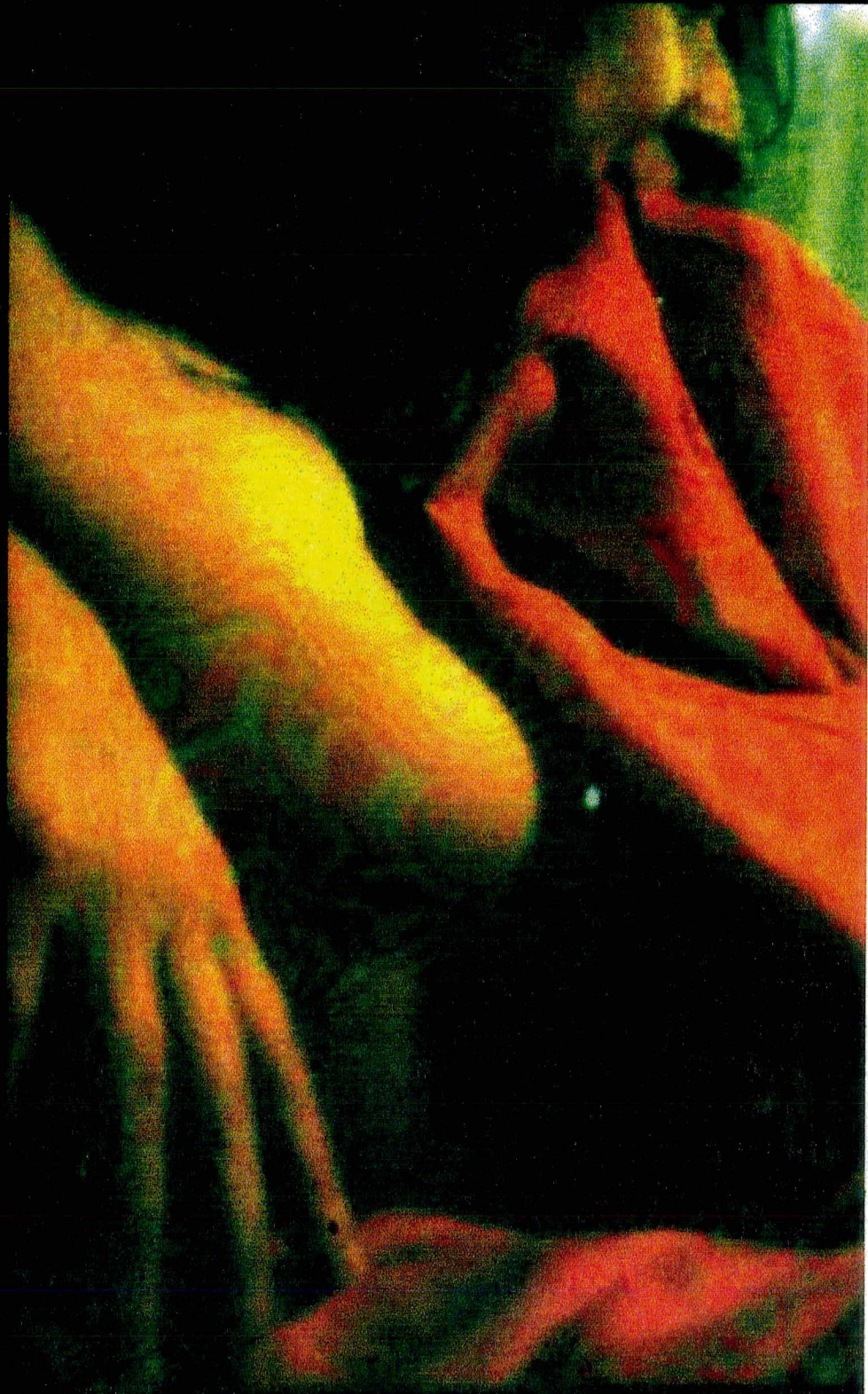
17

18

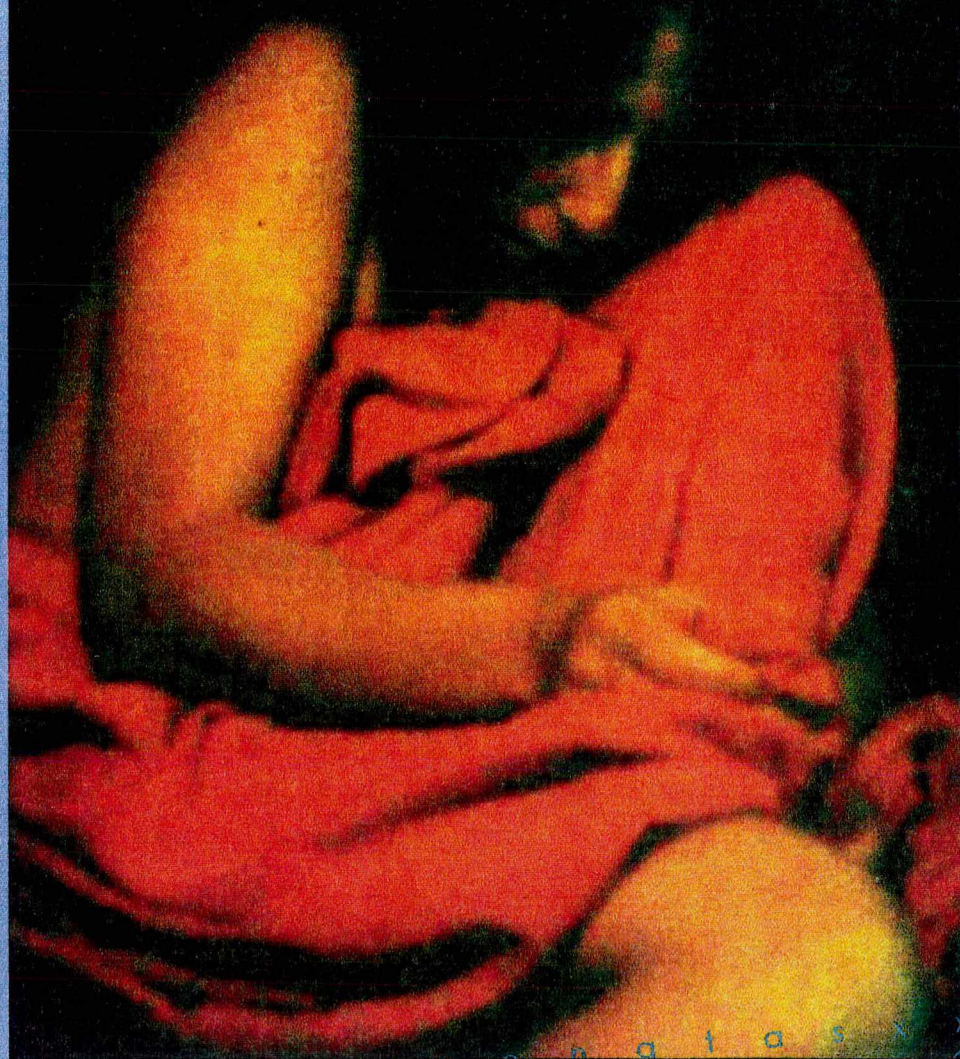


mas
a
vis
ão
é
de
den
tro
da
cor.

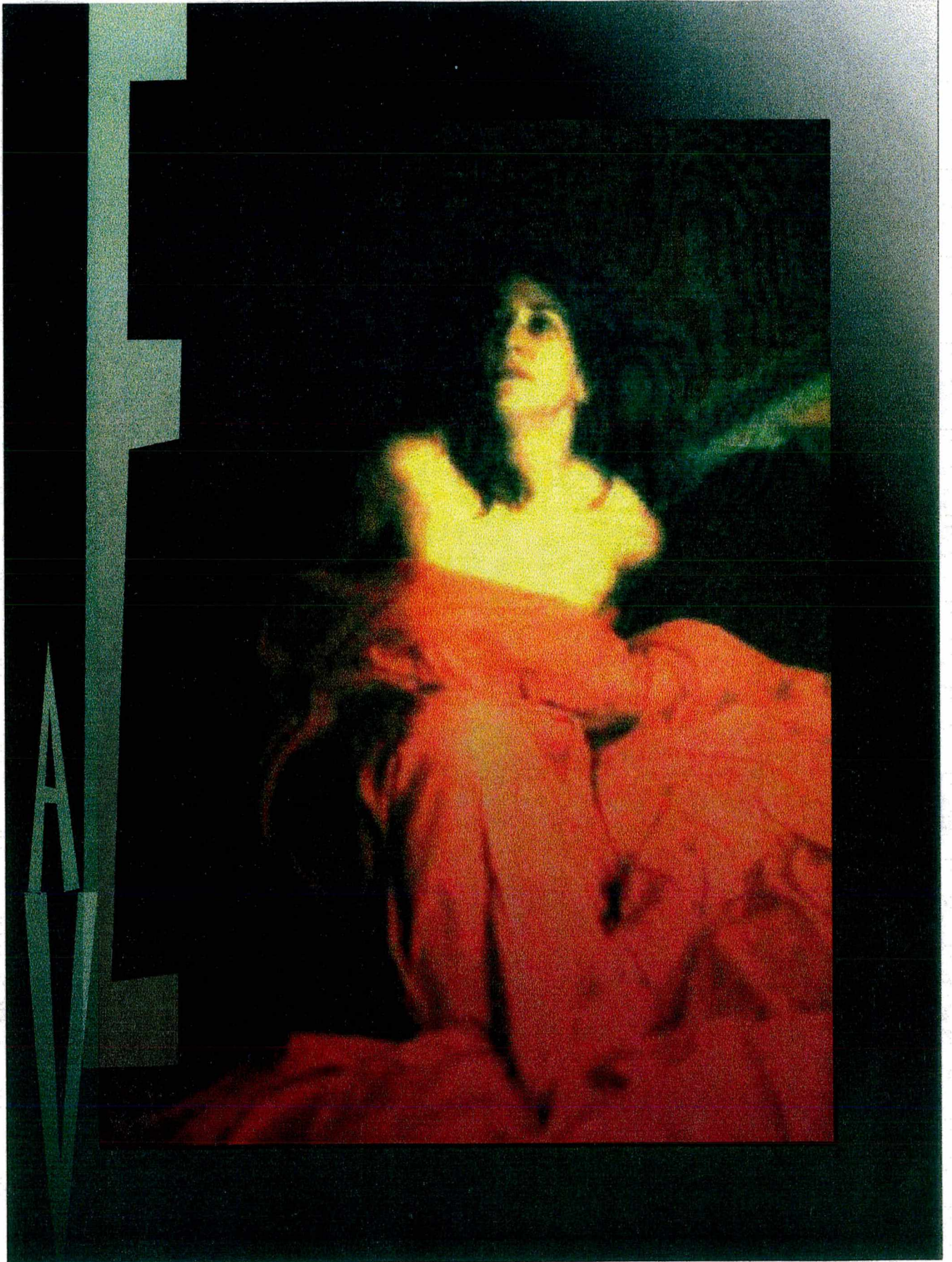
morder a cor no som do atrito das peles
s u p e r f í c i e s
do copoema no negro ninho útero
o v o s o z i n h o
22:20 22 de setem bro de dois mil voos.



ergui por entre a pele e o mundo um grande muro no formato de caracol
depois fiquei olhando do lado de dentro só porque a casca era de película
m u i t o t r a n s p a r e n t e
os olhos são meu corpo inteiro que voa para a outra margem
inevitável é isso
até que possas pousar os olhos
sobre teus mundos
sobre tua imagem
ouves ainda alguma voz?
pelo menos a tua



U l t i m a s s o n a t a s
M A R (n)



corpoema. o poema avoluma. doc. 2

o objeto. o projeto. o método.

palavra que é imagem que é corpo que é poema

avoluma do no espaço

grandeza numérica, log. espacial

masculino

o sonoro

é

escrita excessiva

redundante

em tempo e espaço

conclusões, demarcações presentes

não há como voltar às margens

poema / processo

o

corpo sinuoso avermelhado

supressão dos fonemas

inferior da pele

de sopro gramada

são os corpora

saindo pelos poros

o

da

em

da mistura das águas

v

geometria

para

o

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Oliveira Santos. Porto: Liv. Apostolado da Imprensa, 1981.
- ALCANTARA, Clarissa. *Hermafrodito*. Pelotas: Gráfica UCPEL, 1990.
- ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud. Teatro e cultura*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1988.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual video poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores).
- _____, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.
- ARRUDA, Marta de (org.). *Wladimir Dias-Pino e a crítica nacional. Vestibular 98 e outros concursos*. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.
- _____. *ABC da vanguarda. A presença de Wladimir Dias-Pino*. Cuiabá: Edições do Meio, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3 ed. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- _____. *A arte e a morte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Livreiros Editores, 1987.
- _____. *Eu, Antonin Artaud*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Col. Os Pensadores).
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *Epistemologia – trechos escolhidos*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BARBA, Eugênio. *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo & Dobal, 1987.
- BARILLI, Renato. *Curso de Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BOLLE, Willi. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, de Martine e SCHERER, Jacques. *Estética Teatral – textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1996.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: UFRGS, 1965.
- BÜRGER, Peter. El significado de la vanguardia. In: CASULLO, Nicolas (comp.). *El debate Modernidad– Posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CHARDIN, Theilhard de. *O fenômeno humano*. Trad. José Luiz Archanjo, Ph. D. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- CIVITA, Victor. *Teatro vivo – Introdução e História*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- COELHO JR, Nelson; CARMO, Paulo Sérgio. Merleau-Ponty – *Filosofia como corpo existência*. São Paulo: Escuta, 1992.
- COELHO, Teixeira. *Uma outra cena – teatro radical, poética da artevida*. São Paulo: Polis, 1983.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?* Trad. Bento Prado e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Numéricos*. Rio de Janeiro: Tip Composição e Produções Gráficas Ltda., 1960/1961.
- _____. *Processo: linguagem e comunicação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____; SANTOS, João Felício. *A marca e o logotipo brasileiro*. Rio de Janeiro: Rio Velho S. A. Indústrias Gráficas, 1974.
- _____. *Wladimir Dias-Pino A separação entre inscrever e escrever – (Exposição) Catálogo*. Cuiabá: Org. Departamento de Letras da UFMT, Edições do Meio, 1982.
- _____. *Naquele flutuar das escritas: caligramas (leitura gráfica)*. Rio de Janeiro: Edição Europa / Casa da Visualidade, s/d. (Coleção Enciclopédia Visual).
- _____. *Pré-história: uma leitura projetada (leitura gráfica)*. Rio de Janeiro: Edição Europa / Casa da Visualidade, s/d. (Coleção Enciclopédia Visual).
- _____. *Escritas arcaicas. (leitura gráfica)*. Rio de Janeiro: Edição Europa / Casa da Visualidade, s/d. (Coleção Enciclopédia Visual).
- DUANE, Davis H. Reversible Subjectivity: The Problem of Transcendence and Language. In: DILLON, Martin C. *Merleau-Ponty vivant*. New York: State University of New York Press, 1991.
- ESSLIN, Maritn. *Artaud*. Trad. James Amado, São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: L &PM, 1986.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, vol. 5).
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus – A invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FOCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FERGUSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- GUINSBURG, J, NETTO, Teixeira Coelho, CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- HABERMAS, Jürgen. Modernidad: un proyecto incompleto. In: CASULLO, Nicolas (comp.). *El debate Modernidad- Posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- _____. *Discurso filosófico da Modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- HEGEL, F. *Estética VII – Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1974.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. São Paulo: Nova Cultura, 1996. (Col. Os Pensadores).
- _____. *Ser e tempo*. Parte I. 4 ed. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *Ser e tempo*. Parte II. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *Nietzsche I*. Trad. Pierre Klossowski. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos / Max Horkheimer e Theodor W. Adorno*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- HUSSERL, Edmund. *A idéia da Fenomenologia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- JIMENEZ, Marc. *Theodor Adorno – Arte, ideologia y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 1973.
- KAPFERER, Bruce. Performance and the structuring of meaning and experience. In: BRUNER, E. *Anthropology of experience*. Chicago: Turner, V. & Bruner / University of Illinois Press, 1982. p. 188-203.
- LACOSTE, Jean. *A Filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- MELLO, Maria Amélia. *O poema/processo, como movimento, já acabou*. DIAS-PINO, Wladimir. Escrita – Revista Mensal de Literatura (Vertente Ltda.) v. Ano II. N. 16, 1977 p. 11-14.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 3 ed. Trad. José Artur Gianotti. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Signos*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1990.
- NIETZSCHE, F. *Origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa: Guimarães, 1978.
- _____. *Ecce Homo*. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981.
- NUNES, Benedito. *Passagem para o poético – Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *No tempo do nihilismo: e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio

- de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- SILVA, Ursula Rosa. *A linguagem muda e o pensamento falante – Sobre a filosofia da linguagem em Maurice Merleau-Ponty*. Porto alegre: Edipucrs, 1994.
- STAROBINSKI, Jean. A literatura: o texto e o seu intérprete. In: LECOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- TERÁN, Oscar (comp.). *Michel Foucault: Discurso, poder y subjetividad*. Argentina: Ediciones El Cielo por Asalto, 1995.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. Acting in everyday life and everyday life in acting, p. 102-122. Trad. Anp 30 – Seminário de Doutorado, Antropologia da Performance, URGs. New York: Performing Arts Journal, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.
-
- Introdução à poesia oral*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.