

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Corpo-invólucro na escrita e crítica contemporâneas

Alexandre Lindo

Para citar este artigo:

LINDO, Alexandre. Corpo-invólucro na escrita e crítica contemporâneas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e114

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Corpo-invólucro na escrita e crítica contemporâneas¹Alexandre Lindo²

Resumo

Este artigo tem por objetivo discutir relações entre corpo e escrita na cena contemporânea, acentuando a noção de invólucro corporal. O *corpus* de análise é *Meu Nome: Mamãe*, de Aury Porto, direção de Janaina Leite e dramaturgia de Claudia Barral. A análise parte da experiência memorialística de quem assistiu ao espetáculo (enunciador deste artigo) na interlocução com aportes teóricos sobre arquivo e documento no âmbito das artes cênicas e sua intersecção com os estudos semióticos, mais precisamente, em seu diálogo com o livro *Corpo e Sentido* (2011) de Jacques Fontanille. Nesse livro, o autor afirma que o corpo é o substrato da semiose.

Palavras-chave: Corpo-invólucro. Documentos performativos. Escrita e performance.

Envelope body in contemporary writing and criticism

Abstract

This article aims at discussing the relationship between body and writing on the contemporary scene, emphasizing the notion of envelope body. The corpus of analysis is *Meu Nome: Mamãe*, by Aury Porto, directed by Janaina Leite and dramaturgy by Claudia Barral. The analysis is based on the memorial experience of someone who attended the performance (the enunciator of this article) in interlocution with theoretical contributions on archives and documents within the scope of the performing arts and their intersection with semiotic studies, more precisely in their dialog with Jacques Fontanille's book *Corps et sens* (2011). In this book, the author states that the body is the substrate of semiosis.

Keywords: Envelope body. Performative documents. Writing and performance.

Cuerpo-envoltura en la escritura y crítica contemporâneas

Resumen

Este artículo tiene por objeto debatir la relación entre el cuerpo y la escritura en la escena contemporánea, acentuando la noción de envoltura corporal. El *corpus* de análisis de este artículo es la obra *Meu Nome: Mamãe*, de Aury Porto, dirigida por Janaina Leite y dramaturgia de Claudia Barral. El análisis se basa en la experiencia memorialística de alguien que asistió al espectáculo (el enunciador de este artículo) en diálogo con aportes teóricos sobre archivos y documentos en el ámbito de las artes escénicas y su intersección con los estudios semióticos, más concretamente en su diálogo con el libro de Jacques Fontanille *Cuerpo y sentido* (2011), en el que este autor afirma que el cuerpo es el sustrato de la semiosis.

Palabras clave: Cuerpo-envoltura. Documentos performativos. Escritura y performance.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Cristina Moerbeck Casadei Pietrarroia Doutorado em Letras - Língua e Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Sciences du langage- Université Stendhal Grenoble 3, França (1990). Graduação - Licenciatura e Bacharelado em Francês pela USP. [✉ crispi@usp.br](mailto:crispi@usp.br)

² Doutorando em Semiótica francesa contemporânea na Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes Cênicas pela USP. Graduação - Licenciatura e Bacharelado em Letras Francês pela USP.

[✉ alexandreilindo@gmail.com](mailto:alexandreilindo@gmail.com)

[🌐 https://lattes.cnpq.br/0879914017452627](https://lattes.cnpq.br/0879914017452627) [ID https://orcid.org/0000-0001-7257-6023](https://orcid.org/0000-0001-7257-6023)

Arquivo e documento: uma fenomenologia do tempo

Uma parte da tradição do teatro costumava, e ainda se tem essa prática, trabalhar com um texto escrito de um autor(a) com o objetivo de fazer sua montagem cênica. Para essa empreitada, a dramaturgia escrita era analisada, estudada e dialogada com demais áreas: voz, movimentação do corpo, som, música, luz, projeção de imagens, figurinos, objetos, cenografia, práticas cênicas que sobrepostas criavam a encenação de um texto escrito: uma montagem ficcional. Se por um lado, uma tradição teatral dava mais contorno a essas práticas cênicas, não é o que se vê na contemporaneidade onde o descontorno — limites borrados — aponta uma “cena de fronteira” (Fernandes, 2011).

Na contemporaneidade, e com o advento dos estudos da *performance*, tem ganhado força a memória do corpo, arquivos e documentos pessoais para a constituição de trabalhos performativos com diferentes temáticas. São exemplos de tais trabalhos: *Manifesto Transpofágico* (Renata Carvalho), *A Doença do Outro* (Ronaldo Serruya), *Stabat Mater* (Janaina Leite), *Meu Nome: Mamãe* (Aury Porto) entre outros. No campo da dança surgem investigações da Cia. Fragmento de Dança (Vanessa Macedo) e também em pesquisas de dança e *performance* no ABC Paulista como “Modos de Existência”, apresentado no Gala de Dança na reinauguração do Teatro Paulo Machado de Carvalho em São Caetano do Sul.

Este artigo foca em *Meu Nome: Mamãe*, tanto na experiência memorialística de quem assistiu ao espetáculo (enunciador deste artigo) quanto na interlocução com aportes teóricos sobre arquivo e documento no âmbito das artes cênicas e sua intersecção com os estudos semióticos, mais precisamente, em seu diálogo com o livro *Corpo e Sentido* (2011) de Jacques Fontanille. Nesse livro, o autor diz que o corpo é o substrato da semiose. O corpo é o mediador de toda práxis enunciativa. Assim, tem relevância fulcral nos debates artísticos e com isso converge com os estudos da *performance* para os quais o corpo é central. Em *Performance Studies: an introduction*, Richard Schechner (2013, p.1) define:

Performances são ações. Como disciplina, os estudos da performance levam as ações muito a sério de quatro maneiras. Primeiro, o comportamento é o “objeto de estudo” dos estudos da performance. Embora os estudiosos dos estudos da performance usem muito o

“arquivo” - o que está nos livros, nas fotografias, no registro arqueológico, nos vestígios históricos, etc. -, seu foco dedicado é o “repertório”, ou seja, o que as pessoas fazem na atividade de fazê-lo³.

Para Schechner, a performance não está em nada, mas entre. Esse entre é o processo que, uma vez desaparecido, deixa marcas no corpo como memória. A memória pode ser (re)impressa em distintos materiais. Na passagem acima, Schechner faz ponte com a noção de *arquivo* e *repertório* de Diana Taylor. A autora denomina arquivo como documentos, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, disquetes e repertório como atos ao vivo (cf. *Estudios Avanzados de Performance*, 2011, p. 13).

Segundo a proposição da autora, “arquivo como documentos” parece não ter distinção. Textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, disquetes podem ser considerados tanto arquivos como documentos. O que os distinguiria? E repertório, para Taylor, é a própria prática em ato com tais arquivos.

Amelia Jones, nessa mesma obra do autor, deixa implícito o ato de documentar atrelado ao tempo presente. “A reperformance também expõe a centralidade do mercado em todas essas expressões; pode-se argumentar que o impulso de ‘reperformar’ ou documentar o ato ao vivo resulta em grande parte da pressão do mercado global de arte ligado às artes visuais” (Jones apud Schechner, 2013, p.168)⁴. Infere-se de “documentar o ato ao vivo” um agora, tempo presente, implícito. O que já aponta alguma distinção.

Marcelo Soler em *Teatro documentário: a pedagogia da não-ficção* (2008) inaugura no meio acadêmico brasileiro a discussão sobre o uso de documentos em cena. Em sua tese *O Campo do Teatro Documentário* (2015), ele aprofunda suas reflexões. O autor se preocupa em não fechar o campo de trabalho com documentos, apontando a noção de campo documental com contornos fluidos

³ Performances are actions. As a discipline, performance studies takes actions very seriously in four ways. First, behavior is the “object of study” of performance studies. Although performance studies scholars use the “archive” extensively – what’s in books, photographs, the archaeological record, historical remains, etc. – their dedicated focus is on the “repertory,” namely, what people do in the activity of their doing it. (Tradução nossa)

⁴ The re-enactment also exposes the centrality of the marketplace in all of these expressions; one could argue the impulse to “re-enact” or document the live act results largely from the pressure of the global art market attached to the visual arts. (Tradução nossa)

para a reflexão. Como coloca nas primeiras páginas de sua tese (Soler, 2015, p. 16),

Na língua portuguesa, a palavra campo remete a um vasto espaço sem uma fronteira visivelmente delimitada. Ao entrarmos em campo, caminhamos, localizamos, posicionamo-nos e quando atribuímos sentido a aquele espaço, transformamo-lo em lugar (Giddens, 2002). Da mesma forma a perspectiva de campo de conhecimento não se refere a uma área com rígidos contornos e permeada de definições, mas a uma possibilidade de lugar destinado à reflexão.

Para o autor, a palavra gênero tem muitas relações com literatura dramática. O termo mais interessante que gênero para ele seria então campo, que é de difícil delimitação. O pesquisador cita ainda Béatrice Picon-Vallin que fala de teatros documentários, ou seja, o plural na expressão compreende muitos modos de entender e fazer teatro com base em documentos.

Soler explica que documentário vem do francês *documentaire* que designa filmes de viagens dos antropólogos (vontade de registrar algo), formato depois incorporado pelo cinema. Em sua pesquisa, o teatro de Erwin Piscator aparece como precursor do uso de documento em cena fortemente inclinado ao gesto político. “Nas experimentações do encenador alemão, a imagem audiovisual foi entendida como uma espécie de documento articulado à cena com intuito de comprovar a veracidade histórica dos fatos narrados ou dramatizados pelos atores” (Soler, 2015, p.38). Entretanto, na contemporaneidade o gesto histórico-político não é uma característica definidora. Por isso, tantos tipos de teatros documentários. “A opção pelo termo campo no lugar do termo gênero leva em conta o projeto estético em torno da encenação como um todo, em oposição a um olhar mais voltado à dramaturgia [texto escrito]” (Soler, 2015, p.45). E Soler complementa sua reflexão:

No Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis (Pavis, 1999) existe um verbete que, além de conceituar o teatro documentário, pontua algumas de suas características e o contextualiza dentro da história do teatro. O teórico centra sua análise na dramaturgia associada a esse termo. Para ele há dois aspectos principais que caracterizam o teatro documentário como tal: o fato de partir de documentos e fontes, denominadas por ele como autênticas, e a seleção e articulação dessas fontes dentro do texto em torno de uma tese sociopolítica defendida pelo autor (Pavis, 1999). (Soler, 2015, p.45).

Soler acrescenta que “não se excluem, na teorização de Pavis, textos que

mesclam documentos e ficção” (Soler, 2008, p.39). Aponta que o verbo documentar trata de reunir documentos para provar algo, mas isso não basta, pois há a atividade de mãos que reúnem vários documentos dos filhos como forma de preservação da memória. Os primeiros documentários no cinema também faziam isso com a ideia de preservar tradições e culturas em desaparecimento. O foco do pesquisador é o ato de documentar em arte para quem documentário é um discurso artístico, um projeto estético particular, distinto da ficção. Soler aponta que com os irmãos Lumière ainda não havia um projeto estético fundado no trabalho formal com a linguagem, os irmãos apenas colocavam a câmera para gravar. Para ele, documentar assemelha-se ao próprio mecanismo da memória:

A memória, assim, não é o que passou, mas a reescrita e a conseqüente significação dada ao passado. Conclui-se que a narrativa documental, em meio a “lembranças e esquecimentos”, daquilo que se deseja explicitar, segundo determinados interesses, reescreve o passado, construindo um memorial possível daquilo que se documenta (Soler, 2015, p.58).

A notória expansão do campo documental como espaço para a construção da memória de algo, de alguém, de algum lugar ou de uma época é evidente nas produções cênicas contemporâneas, como aponta o pesquisador:

A encenação de Luís Antônio – Gabriela (2011) além de exemplificar o crescente interesse do público pela presença da memória pessoal em cena, permite observar que a necessidade de organização simbólica do passado está diretamente relacionada ao querer documentar. [...] Em propostas nas quais a construção do passado como discurso tem por base a memória pessoal de pelo menos um dos envolvidos, como é o caso de Luís Antônio – Gabriela, os criadores além de trabalharem a partir de *arquivos* pessoais, tendem a ter a cena como espaço para a organização simbólica da experiência vivida. [...] No caso de Baskerville, a opção foi propor ao coletivo de atores que construísse a partir dos *documentos* levantados (cartas, vídeos familiares, entrevistas gravadas, fotos e o próprio relato do diretor) as cenas que dariam conta de teatralizar parte da história de Luiz Antônio, especialmente no que se refere a sua transformação em Gabriela (Soler, 2015, p.61-63-64, grifos nossos).

Para o pesquisador a realidade é sempre uma construção. Documentar para Piscator (1968) é reconstruir o passado de algo, há um ponto de vista: uma ética. Essa reconstrução pode ser a autobiografia, fatos históricos, a memória do outro etc. O documento reconstrói o passado, registro de algo. Para o autor existem alguns fundamentos sobre o uso do documento: 1) intencionalidade de construir

um passado; 2) relação que se tem com esse documento, e.g., pode-se ter documentos institucionalizados e não-institucionalizados. Em cena é possível produzir documentos; documento, tempo, lembrança estão inter-relacionados, outras possibilidades de registro e memória de algo são possíveis; 3) fruição: só é válida se o espectador tem um pacto documental.

Em suma, documentário pode se tornar o documento de algo. Documentário é um discurso estético que apresenta um ponto de vista sobre a realidade (não é a realidade). Documento é o registro de determinado momento. Documentos autobiográficos, ao passar por processos de construção artística, tornam-se documentário. Para Marcelo Soler, que reitera Pico-Vallin, importa se o teatro é interessante. O artista-pesquisador tem predileção por dispositivos de encontro fora de lugares comuns para documentar.

Cumprir notar o campo lexical instituído por Soler como: documentário, documentaristas, documentar, documentado (documento vivo em cena: a pessoa), pacto documental, narrativas documentais, documentários cênicos, encenações documentais, natureza documentária, campo documental, práticas documentais, que contorna seu trabalho aproximando bastante o documentar com o tempo presente. Como exemplo, apontamos *Devotionalia*, projeto por meio do qual um ateliê de moldes de cera (ex-votos) e jogos com ações de caráter artístico-pedagógico criam um dispositivo de encontro na busca de construção de um conhecimento passível de ser documentado:

Ações parecidas com as citadas [*Devotionalia*] acabam por estar presentes dentro de processos contemporâneos em teatro documentário para que o documentar aconteça, sem necessariamente passar pelas tradicionais entrevistas e pesquisas em arquivos. [...] Seja um documentário cuja pesquisa esteja pautada em materiais de arquivo ou aquele resultante de procedimentos *in loco*, com um caráter mais antropológico, a metodologia de trabalho, que tangencia o uso ou não desses instrumentos, é variável a cada processo, diferenciando-se de acordo com o estilo do documentarista. Afirma-se com isso que não existe uma metodologia específica em teatro documentário, mas um *modus operandi*, uma maneira de agir meio recorrente, pautada, sobretudo, nas necessidades advindas do ato de documentar (Soler, 2015, p.83, grifo nosso).

Se o documentar se associa muito ao tempo presente, é o arquivo que amplia a pesquisa. Soler corrobora tal afirmação quando a certa altura diz: “Motivada pela

experiência, logo após a ação com cada grupo, a Cia. Teatro Documentário se voltava para a pesquisa em arquivos, num movimento em que, do convívio, nasce a necessidade de ampliação do conhecimento até ali construído pela troca” (Soler, 2015, p.146).

Janaina Leite em *Autoescrituras performativas: do diário à cena*, dissertação de mestrado (2014), publicada como livro pela Perspectiva cita o trabalho de Soler. Lá, a palavra arquivo concorre com documento e por vezes oscila. Na dissertação fica implícito que o trabalho sobre arquivos gera documentos. Infere-se isso de alguns enunciados no próprio sumário do trabalho da artista: “III. 3) O diário como matéria bruta para criação ou o trabalho sobre arquivos” e “V. 1.b) O documentário cênico: manipulação de arquivos como estratégia”. Por meio desses dois enunciados, depreende-se que o arquivo passa ao estatuto de documento na medida em que o investigamos, o questionamos e o manipulamos. A operacionalização de arquivos em documento engendra uma estética que se delinea a partir da temática desejada por artistas.

Janaina Leite (2014, p.34) prossegue dizendo que “Podemos ainda perceber que estes arquivos demandam trabalho. Trabalho de leitura e de recomposição”. O que remete à noção de arquivo, primeiramente definido como uma prática, por Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber*, 2008 [1969]. No campo do teatro, Leite cita Vivi Tellas - “Tellas diz que *peessoas são arquivos* de experiências e saberes. São também ‘pequenos mundos em extinção’, já que todo arquivo traz o fantasma da morte de algo que não existe mais ou em breve não existirá (Leite, 2014, p.34)”. Na sequência, a partir de Lejeune, comenta sobre o coreógrafo Denis Plassard que decidiu *mettre en danse* um arquivo, ou seja, colocar um arquivo para dançar como o diário de uma adolescente do séc. XIX.

Se antes o suporte de arquivos e documentos não era propriamente o corpo de uma pessoa, pelo menos como inferido mais acima com Schechner e Taylor, agora fica explícito o corpo de carne e osso. Tanto com a noção de “documentado” (pessoa ao vivo em cena) quanto com “peessoas são arquivos vivos”. Esse corpo ontológico endossado, através dos enunciados de Soler e Tellas, nos permite dizer que há então dois tipos de corpo em interação. Um corpo de carne e osso que, ao mesmo tempo em que é arquivo e consome arquivos, produz documentos que

podem voltar a ser arquivos e, nesse ponto fulcral, ele se torna o operador das práticas. Mas não fica claro por que ele é um arquivo. Só pode ser arquivo na medida em que é um objeto significante e se falamos em significante precisamos incluir no debate os processos de significação que são processos de práticas semióticas (Fontanille, 2008).

Esse corpo de carne e osso quando escreve deixa marcas de uma formação cultural que obteve, e.g., o uso de determinada língua. Uma língua sempre acompanha um corpo. Quando pinta e/ou desenha deixa implícito um pensamento sobre a noção de pintura ou desenho. Quando manipula um objeto levanta questões socioculturais da época. Quando faz um gesto sem fala pode se inserir, sempre por relação, na cadeia significante e histórica de uma série de outros gestos, e.g., o gesto do balé difere do gesto da dança moderna, que por sua vez, difere do gesto da dança contemporânea, muito mais afeita à uma dança de pesquisa. É nesse sentido que o corpo pode ser um corpo-arquivo que retém memória e que opera transformações quando outro arquivo ingressa em seu campo de percepção engendrando novos documentos, corpos-documentos.

Um corpo-documento é uma memória corporal. E ela não é um assunto apenas da memória motora, física e espacial ou assunto apenas da neurologia. Como apontou Deborah Colker⁵, o corpo tem uma gama de memória “[...] mas pra dançar é mais do que isso... memória corporal é uma conexão absurda... pra dança... [é] o que que a gente tá pensando... o que a gente tá querendo...”. A repetição cria memória corporal, significados, intensidades e ressignificações. Tanto para a dança quanto para o teatro ou qualquer outra área artística ou não.

Então memória, como se sabe, é a capacidade de armazenar, recuperar informações e editar. Memória não é um depósito. Ela é viva e plástica. Sua edição memorialística se imprime em distintos suportes, sendo o corpo ontológico de carne e osso um desses suportes com suas imagens psíquicas (mental). Mas as imagens podem ser impressas em outros suportes como numa folha de papel, num vídeo, em computadores e/ou celulares etc.

Essas imagens de diferentes suportes continuam sendo parte do corpo. São

⁵ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10575205/>. Acesso: 14 jun. 2024. Tempo: 44” a 1’05”.

marcas. Marcas da memória de interação dos corpos. E elas constituem, como demonstrou Jacques Fontanille, um corpo-invólucro (2011). Assim, corpo-invólucro está na base do que categorizamos como arquivos ou documentos. Categorização essa bastante difundida nas artes cênicas no que concerne ao corpo, à escrita e à *performance* na contemporaneidade. Como vimos, há sutilezas referindo-se às produções discursivas sobre arquivo.

Em *O arquivo e a pesquisa educacional: aproximações*, Julio Groppa Aquino, interlocutor de Michel Foucault, Arlette Farge e Georges Didi-Huberman, compreende o arquivo como uma (re)montagem, subsumindo duas noções: arquivamento (ordenação de uma produção discursiva heteróclita e disforme) e arquivização (imaginação analítica recriadora no confronto com as lacunas do arquivo, uma agulha que vai costurando os pontos de contato). Esse processo de remontagem já traz um tom analítico e performativo engendrando novos documentos. Numa passagem desse texto, Aquino (2019, p.220) afirma:

[...] a eleição e o processamento de documentos *de uma época relativamente distante* de nós tornam-se imperiosos, pois apenas por meio de certo afastamento do presente torna-se viável conjecturar as sombras e os contornos das problematizações que a intensidade luminosa desse mesmo presente se esforça para apagar (Grifo nosso).

Esse gesto documental de remontagem que se dá pelo “processamento de documentos de uma época relativamente distante de nós” está atrelado a uma questão fenomenológica do tempo entre passado e presente. Endereça-se ao passado trabalhando no presente. Em *Festa de Separação: um documentário cênico*, Leite (2014, p.81) aponta:

O uso do vídeo é o mais explorado, trazendo na tela dois tempos da experiência: as imagens de arquivo do tempo em que ainda estavam casados, que surge através de registros caseiros do cotidiano, de viagens, etc.; e as imagens das festas de separação que já apresentam uma dupla camada, já que, ainda que fossem festas reais promovidas por um casal real, já faziam parte do processo criativo e portanto já estavam direcionadas para a produção de materiais de um possível espetáculo (Grifos nossos).

É significativo a fenomenologia do tempo com a fala da pesquisadora “arquivo do tempo” (estavam) para “processo criativo” (apresentam). Na tese de doutorado, *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*, Leite (2021,

p.168) escreve:

No primeiro dia de um laboratório que teve o seu chamamento voltado para homens, propus aos 36 participantes (34 rapazes e duas pessoas não-binárias) que trouxessem uma imagem, objeto ou *documento* que se relacionasse, segundo o entendimento e repertório de cada um, ao enunciado do grupo de trabalho que desenvolveríamos: Feminino Abjeto 2 – o vórtice do masculino. (Grifo nosso).

A artista-pesquisadora não usa a palavra arquivo, mas documento. Isso corrobora o uso da categoria documento na medida em que o questionamento já havia sido exposto na afirmação: “documento que se relacionasse segundo o entendimento e repertório de cada um”. Esse objeto semiótico se aproxima do presente pela relação com o pedido da pesquisadora. Um pouco mais adiante a distinção entre arquivo (passado) e documento (presente) oscila quando Janaina Leite (2021, p. 264, grifo nosso) deixa implícito o documento como arquivo, nesse sentido se aproxima da definição de Taylor com o arquivo e o repertório:

Dentro dessa trajetória de pesquisa que se iniciou em 2008, sobre o documentário e a autobiografia nas artes, o registro do meu parto era um documento, como muitos outros que eu acumulei durante os processos, mas que permanecia mudo enquanto eu ainda não era capaz de fazer a pergunta que o fizesse falar (Leite, 2021, p.264).

O que se pode dizer é que a angústia e a dúvida fazem a exumação do arquivo, tira-o do esquecimento e o presentifica pelo questionamento. Assim, o documento se atualiza e se realiza. A interação com um documento do passado (o registro do parto) é uma força que impele a artista a novas perguntas. Sobre teoria e dor, Leite (2021, p.328) comenta:

O que eu posso dizer, em primeiro lugar, é que nesses já mais de dez anos nos quais enveredei pela pesquisa sobre o documental e o autobiográfico no teatro, eu nunca quis fazer uma peça sobre coisas que se passaram na minha vida. O problema foi que, quando isso se deu, não havia como não fazer. Conversas com meu pai e, depois, Stabat Mater nascem, em primeiro lugar, da *pressão das marcas*, de sua violência, sua urgência, a necessidade de criar um novo corpo para responder a essas *marcas – marcas* que me obrigaram a pensar, parafraseando Suely Rolnik. (Grifos nossos).

Como previamente apontamos, imagens em diferentes suportes continuam sendo parte do corpo. São marcas da memória de interação do corpo e são definidas por Jacques Fontanille como corpo-invólucro. A partir de arquivos e/ou

documentos pode-se afundar na sensibilidade do corpo semiotizado. A memória corporal não é apenas uma memória motora, física e espacial, implica também um desdobramento corporal com a noção de corpo-invólucro: um dos quatro tipos de manifestação de figuras do corpo que compõem o corpo semiótico, a saber, corpo-invólucro, corpo-ponto, corpo-carne e corpo interno.

Quando uma dessas figuras entra no campo de presença (Zilberberg, 2012) de artistas, e.g., arquivos e/ou documentos, esse campo de presença que é perceptivo processa novas significações. Como apontou Leite (2021, p.338), “o processo tem uma característica documental”. Criação e pesquisa. Tentativa e erro. Edição para a autora. Esse percurso baliza uma atividade semiótica da memória do corpo: corpo semiótico. Nessa breve, contudo, considerável reflexão teórica sobre arquivo e documento no campo dos discursos de pesquisas artístico-acadêmicas, depreendemos que há uma temporalização dessas duas categorias importantes de serem consideradas no processo artístico.

Em se tratando de arquivos e documentos, observamos que o arquivo é da ordem do passado. Ou ainda ele pode ser categorizado como um arquivo “do presente”. Essa indexação temporal é produzida pelo discurso ao se trabalhar com distintos materiais. O documento é da ordem do presente. Ou ainda ele pode ser categorizado como um documento “do passado”. Essas indexações temporais dizem respeito à inexorável questão fenomenológica do tempo. Entretanto, essa fenomenologia se torna mais complexa porque, ao lidar com um arquivo ou documento do passado, o atualizamos pela indagação e manipulação. Ainda, a memória como arquivo que está em você te impele a promover um diálogo entre passado e presente e nisso está o coeficiente mítico da coexistência de dois tempos em concorrência. A memória potencializada pode vir à tona e suscitar novos procedimentos. Pode-se atualizar um arquivo pesquisando seus traços recorrentes limitados a um campo de pesquisa: reconstruir o quê? Verbos são bons indicadores da temporalização. Processo (documento) não é processado (arquivo), embora o arquivo possa ser um elemento pinçado para o presente acentuando o gesto documental operado pelo corpo-actante. Nesse sentido, uma semiótica do corpo traz uma contribuição relevante para as práticas cênico-performativas contemporâneas.

Corpo-actante: substrato das práticas performativas

Corpo e Sentido, publicado em francês em 2011 (*Corps et Sens*) é uma versão revisada de um livro anterior, *Soma et Sema. Figures du corps* (2004), cujo editor havia desaparecido três anos após a publicação. Essa nova versão que está aqui apresentada em português, concentra-se particularmente no argumento principal de uma *teoria semiótica do corpo*. Coloca-se, inicialmente, como princípio fundador, que o sentido só é apreendido em suas transformações e transposições, quaisquer que sejam elas: a junção e o ajustamento de uma expressão e de um conteúdo, a enunciação que transpõe uma experiência em um mundo significativo, o processo que transforma estados e situações etc. Para cada uma dessas transformações deve-se supor uma força que é mobilizada por um actante, ao qual pode-se atribuir a operação (Fontanille, 2016, p.9, prefácio da versão traduzida).

No discurso da maior parte das ciências humanas, o corpo é um tema onipresente, segundo Fontanille. A história, a sociologia, a poética, a antropologia, a filosofia, a comunicação fazem, das figuras do corpo, argumentos teóricos em debates próprios. O corpo faz um retorno explícito, na semiótica discursiva, nos anos 80 com as temáticas passionais, a estesia e a ancoragem da semiose na experiência sensível.

Para o autor, a revisão da semiótica do corpo abre um domínio de novas investigações que ele denomina semiótica da marca. A semiótica sempre manteve relações ambíguas com a psicologia e a psicanálise, uma abordagem semiótica centrada no corpo-actante vai colocar o corpo imperfeito em destaque. Nenhum ser humano é perfeito, totalmente programado, quando se considera sua relação com a psicanálise por meio dos afetos, dos acidentes narrativos, dos atos falhos e dos acontecimentos como significantes.

O corpo então tem um duplo estatuto na produção de conjuntos significantes: (1) o corpo é o substrato da semiose e (2) é uma figura semiótica do próprio corpo que aparece em semióticas-objetos por meio do invólucro corporal. O invólucro é manifestado na fenomenologia, na psicanálise etc. Fontanille dialoga com muitos autores; mas as bases que dão sustentação ao seu pensamento, além da semiótica discursiva e tensiva, são, a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, a questão da identidade com Paul Ricœur (Si e Ipse) e, fundamentalmente, o livro

do psicanalista Didier Anzieu - *Le Moi-Peau*⁶ (O Eu-Pele) - para quem o Eu-Pele é uma metáfora fundada no invólucro sensorial entre mãe e bebê inter-relacionando conteúdo psíquico e significantes formais que Fontanille acentuará, em seu livro, como *Soi-Peau*.

O Si-pele é um invólucro, pele dos arquivos, uma semiótica-objeto, que contém figuras do corpo. A figuratividade impressa em um determinado suporte funda o arquivo. Não há arquivo sem suporte, sem memória figurativa. Isso posto, quem opera com arquivos, (re)montagens, assume a função do corpo como substrato da semiose (corpo-actante). É nesse ponto que há o encontro entre os vivos e os mortos. Se considerarmos que os mortos habitam os arquivos como marcas deixadas em uma superfície de inscrição e estes arquivos, marcas, emanam forças, intensidades, formas de vida, eles podem ressurgir no presente por meio de processos nos quais as marcas são indagadas, pesquisadas, documentadas.

No referido livro *Corpo e Sentido* (2011)⁷, Jacques Fontanille semiotiza o corpo ontológico de carne e osso que ajuda a pensar tanto processos de análise quanto produções artísticas no campo das artes cênicas com outras áreas do saber. Para o semioticista, o eu (*Ego*) que diz respeito à totalidade do corpo, chamado de um corpo-actante, é dividido, em um primeiro momento, entre um Eu (*Moi*) e um Si (*Soi*).

O *Moi* é definido como Eu-carne, base sensório-motora que tem a ver com a cinestesia do corpo, ou seja, a movimentação e a captação de todas as outras sensibilidades por sua polissensorialidade que nada mais é que um campo. Essa região tem a ver com as pressões e as intensidades que o corpo-carne sofre. Faz ponte com o gozo e o sofrimento. É matéria e energia, corpo pulsional, do campo somato-psíquico.

O *Soi* é o corpo próprio, subdividido ainda em Si-idem (repetições) e o Si-ipse

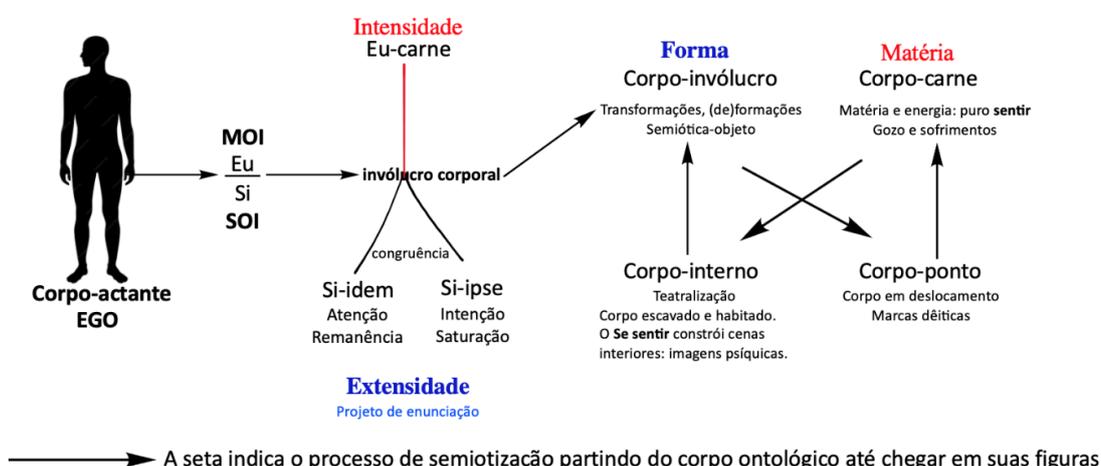
⁶ À la première définition de 1974, Didier Anzieu a ajouté en 1985 que le *Moi-Peau* sert à l'enfant à se représenter lui-même comme *Moi* « *contenants les contenus psychiques* » à partir de l'expérience de la surface du corps. Cette précision met l'accent sur cette différenciation entre *contenants* e *contenus* et indique la voie qu'il a de plus en plus explorée, celle des *contenants*, des *enveloppes* et de leur mode de fonctionnements. (Séchaud, 1995, p.2, préface à la deuxième édition).

⁷ O livro foi traduzido por Fernanda Massi e Adail Sobral, Londrina: Eduel, 2016.

(projeto). Ele recebe os investimentos pulsionais do corpo-carne formando um campo polissensorial compósito que é o invólucro corporal. Esse invólucro corporal é uma linha de fronteira entre *Moi* e *Soi* (Eu/Si). É uma zona de conexão sinestésica do corpo. Eu/Si trabalham de forma recíproca, um influencia o outro. Eles formam, por meio dessa linha de fronteira que é o invólucro, o corpo-invólucro. Esse corpo-invólucro guarda traços dos eventos externos (físicos) e internos (psíquicos).

Do corpo-invólucro, pode-se deduzir ainda mais três figuras semióticas do corpo, comentadas no tópico acima: corpo-ponto, corpo-carne, corpo-interno, que constituem em seu conjunto a memória corporal enunciada entre (Eu) e (Si) como memória figurativa do corpo que performa, atua. Essas figuras do corpo levam a figuras de movimento, i.e., inscrições em suporte para corpo-invólucro, marcas dêiticas de movimento-trajetória para o corpo-ponto, marcas sensório-motoras como tremores, alterações rítmicas, clivagens perceptivas, gritos etc., puro sentir para o corpo-carne e marcas de autorreflexão ainda não verbalizadas, uma vez enunciadas, acarretam a superfície de inscrição, logo, o corpo-invólucro. Vejamos essa ilustração esquemática:

Gráfico 1 – Trata-se de uma síntese conceitual do livro *Corpo e Sentido* (2011). Ela traz uma adaptação nossa enquanto esquema teórico do corpo semiotizado. O desenho que representa um corpo humano (*Ego*), através das setas, indica a semiotização que o corpo ontológico está sofrendo: (i) uma bipartição semiótica (*Moi/Soi*); (ii) em seguida, uma tripartição designando o eu-carne para o eixo da intensidade e o Si (idem e ipse) para o eixo da extensidade. Na fronteira de encontro entre esses dois eixos do campo tensivo, condensa-se o invólucro corporal que, por sua vez, resulta no (iii) corpo-invólucro do qual se desdobram as outras figuras do corpo. Todas elas estão em contato. Sendo elas mesmas verificáveis como propriedades sensíveis do texto entendido como arquivo ou documento.



Ainda considerando o próprio esquema acima apresentado, se pensarmos num trabalho de práticas corporais onde o corpo de carne e osso é sempre requisitado pelos diversos estudos da *performance*, semioticamente estamos pensando no corpo-actante que sustenta todas as figuras do corpo, porém se acentua o corpo-carne local onde o puro sentir, matéria e energia, pulsões levam, pouco a pouco, a uma sensação e a uma autorreflexão de si orientada para o corpo-interno base mínima para que surja um corpo-invólucro que se sedimenta em um suporte recebendo a impressão formal da linguagem e o formal remetendo à estrutura, portanto, à imanência.

É nessa parte que se dá o trabalho formal com a linguagem mais visível, porque desde o princípio a linguagem já está performando em nós. É justamente nesse ponto que devemos considerar as transformações, (de)formações do suporte que engendram uma semiótica-objeto. Ora, uma semiótica-objeto pode ser, para fins de exemplo, uma folha destacada de um diário (arquivo). Assim, a noção de auto/biografia (enunciação subjetiva) fica explícita nessa semiótica-objeto que materializou uma experiência sensível. Imaginemos que essa folha, já manchada pelo tempo e datada do final dos anos 80, seja encontrada por um pesquisador que resolveu reconstituir um corpo pedagógico que lá aparecia como fragmento perdido no tempo. Ora, a assunção de tal empreitada coloca tal folha no tempo presente enquanto gesto documental, embora a mesma seja um arquivo. Logo, as noções de arquivo e documento são entidades temporais, porque, para analisar tal arquivo, agora como fragmento de documento, trago-o para o presente. Arquivos, semióticas-objetos, nos permitem perceber relações com aquele esquema corporal, sua pele, linguagem.

De que tipo é a forma desse corpo-invólucro chamado arquivo? Se for da ordem de texto-enunciado, ele sofre as coerções de gênero (diário, texto teatral, jornal, fotografia, gravação de vídeo sobre um suporte?). Nas práticas semióticas (2008) há: signos, textos, objetos, práticas, estratégias, formas de vida. Uma prática analisada, documentada, sofre coerções do tempo, por isso os usos de arquivo ou documento.

Será necessário agora considerar outras categorias e coerções de gênero, bem como o discurso que aí se estrutura e, assim, retrocedendo pouco a pouco,

chegaremos à forma: Corpo-invólucro. Se retrocedermos mais um pouco chegaremos ao caráter compósito da polissensorialidade que é um campo. Ou seja, esse campo deu origem ao invólucro corporal e nele pode-se afundar em pontos como a noção de eixos de intensidade (sensibilidade: estados de alma) e extensidade (inteligível: estados de coisas) marcados em tal arquivo pela linguagem analisável em dois eixos: a) o *Si-idem* (remanências do corpo) que são as repetições e b) o *Si-ipse* (saturação do corpo), as capacidades de suportar os impactos da vida, e ainda assim manter um percurso, o que leva a um projeto de identidade. Portanto esse corpo semiótico é útil para processos artísticos quando se trata de diversos jogos e práticas corporais que fomentam processos de criação. Pode-se estar acentuando pelo menos um daqueles quatros tipos de figura corporal, pois todos os corpos estão em contato. Esse campo somato-psíquico semiotizado refina o pensamento sobre qual eixo se está acentuando o trabalho de criação artística, bem como qual eixo é mais mobilizado em outras produções críticas como as críticas de teatro, dança ou *performances*.

Forma de vida crítica

[...] O objeto da crítica é muito diferente; não é o “mundo”, é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda, ou metalinguagem (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou linguagem-objeto). Segue-se daí que a crítica deve contar com dois tipos de relações: a relação da linguagem crítica em relação com a linguagem do autor observado e a relação desta linguagem-objeto com o mundo. É a fricção destas duas linguagens que define a crítica e lhe dá talvez uma grande semelhança com uma outra atividade mental, a lógica, que ela também é fundada inteiramente sobre a distinção da linguagem-objeto e da metalinguagem (Barthes, 1964, p.255)⁸.

Segundo Barthes, a crítica é um discurso sobre um discurso. Ora, a linguagem-objeto *Meu Nome: Mamãe* é compatível com a fala do pensador e é coerente com o corpo semiótico que acabamos de apresentar, justamente, por

⁸ [...] L'objet de la critique est très différent ; ce n'est pas « le monde », c'est un discours, le discours d'un autre : la critique est discours sur un discours; c'est un langage *second*, ou *méta-langage* (comme diraient les logiciens), qui s'exerce sur un langage premier (ou *langage-objet*). Il s'ensuit que l'activité critique doit compter avec deux sortes de rapports : le rapport du langage critique au langage de l'auteur observé et le rapport de ce langage-objet au monde. C'est le « frottement » de ces deux langages qui définit la critique et lui donne peut-être une grande ressemblance avec une autre activité mentale, la logique, qui elle aussi est fondée tout entière sur la distinction du langage-objet et du méta-langage. Cf. *Qu'est-ce que la critique?* [O que é a crítica?] in *Essais Critiques*. [Ensaio crítico] (Tradução nossa).

produzir uma semiótica-objeto.

Sendo a crítica uma fricção entre duas semióticas-objetos (metalinguagem), parte do corpo crítico é feito da experiência sensível proveniente do espectador, pois seu corpo está sempre implicado no processo. No caso, o corpo do enunciador deste artigo que ao passar por tal experiência, assistir ao solo, constrói uma semiótica-objeto configurada como um texto-enunciado, ao qual se somam as outras semióticas-objetos do espetáculo, ou seja, arquivos já publicizados da obra. Esses fragmentos de arquivo, tornados agora fragmentos de documento, abrem para o gesto documental da prática de leitura crítica da cena contemporânea.

Figura 1 - *Print* extraído do suporte *Instagram*⁹ de mesmo nome do espetáculo. O Instagram enquanto suporte in-forma um corpo-invólucro (arquivo) publicizado que, na prática de leitura, torna-se um fragmento de documento analisável por se tratar de uma semiótica-objeto.



Conforme se pode ler nesse fragmento de documento enquanto semiótica-objeto:

A peça *Meu Nome: Mamãe* atravessa emocionalmente com cronologia própria uma jornada de vida do ator ao lado de sua mãe e de sua família. Aury Porto evoca e invoca lembranças, histórias, canções, e construções acerca da travessia de um filho diante do adoecimento da mãe. A doença de Alzheimer, que acomete cada vez mais brasileiros, é narrada no espetáculo em experiências que, por muito íntimas, se tornam universais (Texto transcrito do suporte acima citado).

⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/meunomemamae/>>. Acesso: 14 jun. 2024.

Ao entrar no espaço do Ágora Teatro no dia 24 de maio de 2024, entra-se num espaço intimista. Porto está de pé com uma camiseta azul. Todo o espaço cênico que será praticado por ele está coberto de lençóis brancos. A sensação é de que se está entrando numa casa, num porão, ou por que não, no próprio espaço inconsciente, projetado cenicamente. Um sentimento de fantasmagoria surge pelo aspecto composicional com os lençóis brancos que será por remanência corroborado no decurso da cena prática.

Ao mesmo tempo em que o ator joga na porosidade entre consciente e inconsciente por meio de passagens e transformações, de fronteiras fluidas e borradas, o espectador vai adensando nas experiências fantasmáticas de Porto de forma muito similar a um trecho da fala de Roland Barthes em sua Aula inaugural (1977) no Collège de France:

Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz. Quando a criança age assim, não faz mais do que desenrolar as idas e vindas de um desejo, que ela apresenta e representa sem fim. Creio sinceramente que, na origem de um ensino como este, é preciso aceitar que se coloque sempre um fantasma, o qual pode variar de ano a ano. Isso, eu o sinto, pode parecer provocante: como ousar falar, no âmbito de uma instituição, por mais livre que seja, de um ensino fantasmático? (Barthes, 1977, p.42, tradução de Perrone-Moisés).

Como apontou o texto do *Blog Medium* (2024, online, s/p) “[...] [o] espetáculo transita entre a memória do portador da Doença de Alzheimer e o surrealismo na qual as imagens e situações se expressam diretamente do inconsciente.”. Cumpre ressaltar que imagens e situações não se expressam diretamente do inconsciente. Qualquer imagem oriunda desse espaço já passa por uma barreira de filtragem, segundo o próprio discurso psicanalítico.

Desse modo, o nível de tratamento que as imagens sofrem em ato na cena prática está num nível mais brando de controle da prótese ego, tornando-se mais desmanchadas durante o sono. Mas o ator não está em sono no espaço cênico, pode-se postular que ele o re-presenta, e que nesse ato, irrupções que não chegam a ser figuras, mas força, elã de irrupção, faz ponto de contato com o real

na medida em que pode desmanchar programações cênicas.

Esse corpo de sono/sonho em trânsito (programações cênicas) é uma forma cênica (montagem). Forma quer dizer planos de imanência, ou seja, níveis de pertinência do plano da expressão. A forma cênica é uma estrutura, isto é, rede interna de relações entre termos interdependentes. O estilo estratégico como estrutura fantasmática, em que lembranças, angústias e suavidades são os operadores de práticas geradoras de ressignificações para o indivíduo, coloca no eixo o ator práxico (Aury Porto) como sujeito no mundo a desenvolver uma cena prática *Meu Nome: Mamãe*, em parceria com demais artistas e outros profissionais, como rede interna de relações interdependentes. A esse respeito, a dramaturga Claudia Barral comenta no *Blog Medium*:

Ações, esboços de diálogos, depoimentos e intervenções foram sendo paulatinamente lapidados e reorganizados em um exercício delicado de tessitura de fios de memória e de experiência. A dramaturgia persegue, na verdade, reconstituir, em um mosaico, os laços que unem mãe e filho. São cenas da vida cotidiana que, tocadas pela condição do Alzheimer, se reestruturam não para o apagamento, mas para o aflorar de uma transformação. (Blog Medium, 2024, online, s/p).

Ao pensar sobre “ensino fantasmático” como colocado mais acima por Barthes, pode-se verificar os fios das ações de reconhecimento de variados actantes: a memória do portador da doença de Alzheimer, a convivência de Porto nesse ambiente, o surrealismo, o mosaico que, como atores constituintes do espetáculo, insta o inconsciente que pode dilacerar o tempo presente. Tanto para o ator quanto para alguém que esteja nesse mesmo espaço sensível sofrendo a cena prática no sentido de *pâtir*, em francês, que remete ao *páthos* do mundo significativa oriundo da manipulação linguageira da cena teatral.

Isso não significa que irrupções não possam surgir no campo de presença que é um campo de percepção tanto do ator/performer quanto do espectador, como foi o caso de uma garota que ao lado deste enunciador, que ora escreve este artigo, chorava silenciosamente. Seu corpo interno, íntimo, fora atingido pela semiótica-objeto espetáculo. Aqui se tem um claro exemplo de como uma figura do corpo pode atingir todas as outras figuras como aquelas descritas mais acima no esquema teórico.

O *corpo-carne* local da matéria e energia pulsional é ativada pelas imagens do espetáculo. O *corpo-carne* que chora sobe em intensidade, é o *punctum*, que abala, cliva o sujeito (a garota em questão) como apontou Barthes em *A Câmara Clara*. O *punctum* é o ponto de contato com o real (cf. Barthes; Leite *apud* Lindo, 2022, p.32 e p.48), em termos semióticos, trata-se do sobrevir, o acontecimento. Um olhar de cuidado, também analítico, revela o corpo como objeto-significante. A espectadora disse depois que tinha problemas de relação com a mãe. A figura mãe, do ponto de vista da recepção, foi um gatilho emocional. Firmam-se os corpos em contato. Contato esse que é a lógica de um mosaico como uma rede interna do corpo cênico coextensivo aos distintos corpos-invólucros do espetáculo. Como, e.g., Porto em relação a: Porto-Porto, Porto-Filho. Porto-Mãe. Em Porto-Mãe é significativo o gesto em que, ao entrar dentro de um mosqueteiro branco (cf. a figura 1), a luz que incide sobre o material e chega até o corpo do ator como luz translúcida borra parcialmente seu corpo, sugerindo o conjunto significativo, um invólucro-útero para que no trabalho de parto de Porto paire a mãe. A figura mãe vem à luz e logo se desmancha no ar.

São esses estados de transição de um ponto a outro próprios de trabalhos performativos que vão delineando a atmosfera fantasmática do espaço inconsciente. A direção de som enquanto cama sonora¹⁰ é fundamental nesse trabalho, imprimindo habilmente, por meio da repetição gradual do eco, um desaparecendo que insta o ambiente longínquo do inconsciente. Cama ligante que vai perpassando toda a cena prática com os jogos. Dentre eles, a contiguidade com a luz que vai diminuindo e instalando um estado de sombra ou sono/sonho em contrapartida com os momentos de maior claridade nos quais acontecem os diálogos mais diretos com o público.

O jogo da atuação envolve então, por meio de vários níveis de expressão, a performatividade com transições sutis e delicadas por meio desses actantes girando em torno da função dúbia de Porto que é ator (Porto), máscara de filho (Porto-Filho) e, por vezes, máscara de sua própria mãe (Porto-Mãe). Porto seguro de sua mãe. Paralelamente, o ator prático desenvolve práticas de resistência, jamais definitivas. Corroborar para isso a fala de Claudia Barral “não para o

¹⁰ Cf. Cama sonora em: <<https://www.instagram.com/p/C6grFspOuLF/>>. Acesso em: 24 maio 2024.

apagamento, mas para o aflorar de uma transformação” bem como a fala do próprio ator:

A disposição e bom humor, pouco frequente entre famílias que têm portadores do Mal de Alzheimer, onde na maioria dos casos vemos tristeza, medo e vergonha dos familiares e tendência ao isolamento social do paciente, já era um importante passo para a realização da montagem. Então, fui apresentado a Janaina Leite, que já possui um extenso trabalho com a perspectiva autobiográfica (Blog Medium, 2024, online, s/p).

Sustenta Janaina Leite:

A forma como o Aury e sua família lidam com a doença, abre uma outra dimensão, que me interessa como diretora, além da relação do filho com a mãe, tema que já me vem tocando há um tempo. A saída lúdica encontrada por eles para essa convivência é o retrato do próprio teatro no encontro com a vida. (Blog Medium, 2024, online, s/p).

Um teatro no encontro com a vida atenua a ideia de construção de personagem. Neste trabalho, ele existe como máscara e logo se desmancha no ar. Isso é uma característica da cena contemporânea e do campo performativo. Trata-se de transitar nas tensões de um estado a outro, aberto a acontecimentos. Como o acontecimento da captura da fotografia abaixo:

Figura 2 – Remanências do corpo cênico pós-performance. Foto: Alexandre Lindo.



Essa fotografia pós-espetáculo continua vibrando a subsistência de partículas de si (*Si-idem*) como remanência do corpo cênico. Resto de material reiterado que revela muito sobre o processo de encenação. O livro *Alice's Adventures in Wonderland Through the Looking-Glass* (Lewis Carrol) direciona para o reino da autorreflexividade “Through the Looking-Glass”. O livro não é apenas um diálogo com o surrealismo, é também um tratado sobre a linguagem. Há perguntas de Alice que são de ordem linguística, sobre nome, tempo etc. A linguagem esculpe um modo de ser e sentir.

Corroborar-se assim o corpo cênico ao subsistir e repetir conteúdos coerentes nos dando o horizonte do que foi e é a encenação performativa. Tal horizonte é fruto das relações práticas reiteradas em diferentes níveis de expressão: 1) a atuação, como já foi observada, da ordem da fronteira (Porto, Porto-Filho, Porto-Mãe), da transição e das tensões do jogo na porosidade entre consciente e inconsciente; 2) a corporeidade, como visto, um sentimento de fantasmagoria e/ou fantasmática pela cenografia como espaço praticado do jogo com a cor branca dos lençóis; 3) a iluminação, como já apresentada aqui, o corpo sob o mosqueteiro, borra-se, sustentando a imagem do des-contorno, figura discursiva amplamente usada no campo da psicanálise, aqui, em contato com os outros elementos já listados até o momento; 4) surrealismo, que, associado ao próprio inconsciente como o jogo de imagens oníricas, é tecido pelo andamento da luz, da imagem acústica e não-acústica e por todos os fragmentos de memória entretecidos e reelaborados que já apontamos no jogo. Tudo isso, como remanência do corpo cênico (*Si-idem*), desvela uma ética que, como se sabe, é uma estética. Como sentenciar a diretora Janaina Leite:

[Meu Nome: Mamãe] é a possibilidade de tirar o véu do tabu e pensar outras maneiras de lidar com a forma especial de presença ainda possível dessas pessoas que amamos. Não mais um passado arquivista, mas uma memória em ato, que se atualiza pelo vínculo e através da ludicidade da linguagem (Blog Medium, 2024, online, s/p).

Considerações finais

Como apontou o enunciado da publicação “Corpos que escrevem” no qual este artigo se insere, “o escrever que perpassa e se faz pelo corpo, no corpo e com

o corpo” implica sempre um corpo-actante. E este, por sua vez, está sempre em rede de interdependência (cf. esquema teórico). Pode-se, portanto, acessar variados tipos de figuras de manifestação do corpo semiotizado, que está em permanente contato com seu ambiente, seja esse qual for, como um ambiente teatral.

Assim, todos os arquivos e/ou documentos, ressaltadas suas especificidades discutidas neste artigo, a saber, a transição de um estatuto arquivístico para um documental, coloca em pauta suas temporalizações. Ou seja, a passagem de um passado para um presente, muito frequentemente coexistindo por irrupções de tempos que se atualizam, reconfigurando a memória em devir de forma ética. Logo, a manipulação com arquivos e/ou documentos implica um trabalho com a linguagem que partiu do corpo ontológico (corpo-actante) que sustenta todas as outras figuras. Portanto, isso traz à baila questões semióticas que refinam o olhar do artista tanto em seu processo de experimentação para produção de espetáculos como para uma forma de vida crítica que se dá no trabalho relacional com documentos teóricos ou não.

Meu Nome: Mamãe se atrela a “uma teoria para as artes mais à mãe do que ao pai”, conceito já apontado por Janaina Leite em sua tese. O abjeto (Mãe) é visto como território interior, enquanto o objeto (Pai) como um território exterior (a ordem, o falo, os edifícios da masculinidade), desde que se entenda a figura Pai como lei simbólica, perfeita e acabada, e a figura Mãe afeita ao surrealismo compatível com o corpo imperfeito que se operacionaliza na zona de fronteira, por devires e irrupções, vinculando-se neste artigo, pela análise, à estrutura fantasmática do reino da Mãe. Estrutura essa erigida à base de corpos-invólucros porque o corpo involucra, envelopa os conteúdos por meio de formas languageiras inscritas em determinados suportes que depois podem ser recategorizados temporalmente como arquivos e/ou documentos. Seu uso pode fundar uma forma de vida crítica ao reunir esses corpos-invólucros (forma) de diferentes níveis de expressão: figuras, textos-enunciados, objetos, práticas, estratégias culminando na experiência comportamental da crítica entre o eu e o outro.

O corpo-invólucro, dito arquivo ou documento, envelope dos conteúdos sentidos do campo polissensorial do corpo, pode ser reutilizado numa prática de

leitura crítica sobre a cena contemporânea. Como é o caso aqui da encenação de *Meu Nome: Mamãe*, uma leitura que pode ser múltipla, mas sempre dialogando com as estruturas formais em rede dos corpos-invólucros.

Nesta apreciação crítica, além de uma busca pelo diálogo com a obra (semiótica-objeto), o próprio ato de tecê-la, documenta e instaura um documento performativo que propicia leituras que seguem um curso de interdependência referente aos elementos significantes do ambiente da obra em questão. Esse documento performa ainda uma institucionalização, por meio deste artigo, agregando valor crítico, educacional e teórico para o letramento do corpo, semiótico e performativo, como tecido conjuntivo das diversas práticas sociais, dentre elas, as práticas de escrita da cena contemporânea que se fazem pelo corpo e tornam-se corpo.

Referências

ACADEMIA.EDU. *Qu'est-ce que la critique in Roland Barthes Essais Critiques*, 1971 [1964] Collection « Tel Quel ». Aux Édition Du Seuil. Disponível em: https://www.academia.edu/6771487/ROLAND_BARTHES_ESSAIS_CRITIQUES. Acesso em: 14 jun. 2024.

ANZIEU, Didier. *Le Moi-Peau*. Préface à la deuxième édition par Évelyne Séchaud (première édition – Bordas, 1985) - DUNOD, Paris, 1995.

AQUINO, Julio G. O arquivo e a pesquisa educacional: aproximações. In BUTTURI JUNIOR, A; CANDIOTTO, C.; SOUZA, P.; CAPONI, S. (org.) *Foucault & as práticas de liberdade II: topologias políticas & heterotopologias*. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 207-226.

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. 07/01/1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14ª ed. São Paulo: Editora Cultrix.

BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Publicado na coleção *Tel Quel* dirigida por Philippe Sollers. Paris : Éditions Du Seuil, 1964.

BLOG MEDIUM. *Espetáculo Solo de Aury Porto, “Meu Nome: Mamãe”*. Disponível em: <https://medium.com/@canaltadeuramos/espeta%3%A1culo-solo-de-aury-porto-meu-nome-mam%C3%A3e-segue-em-cartaz-no-%C3%A1gora-teatro-879cf45cc9dc>. Acesso em: 14 jun. 2024.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. *Repertório*. Salvador. n. 16. p.11-23. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860>. Acesso em: 01 ago. 2020.

FONTANILLE, Jacques. *Corpo e Sentido*. Traduzido por Fernanda Massi e Adail Sobral, Londrina: Eduel, 2016.

FONTANILLE, Jacques. *Corps et sens*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 2011.

FONTANILLE, Jacques. *Pratiques Sémiotiques*. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 2008.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Traduzido por Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª edição/3ª reimpressão - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LEITE, Janaina F. *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*. 2021. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

LEITE, Janaina F. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LINDO, Alexandre D. C. *Museu Autobiográfico: Abismo e Punctum*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. 3rd ed, Routledge, 2013.

SOLER, Marcos M. *O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas*. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOLER, Marcos M. *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.



TAYLOR, Diana. Performance: teoría y práctica. In: Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (edits.) Estudios avanzados de performance / ed. e introd. general de Diana Taylor, ed. e introd. de cada capítulo de Marcela A. Fuentes; trad. de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Pelaez. - Mexico: FCE, Instituto Hemisferico de Performance y Politica, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

ZILBERBERG, Claude. *La structure tensive suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique* – Liège: Presses Universitaire de Liège, 2012.

Recebido em: 20/08/2024

Aprovado em: 23/11/2024