

O FICCIONAL E O VIRTUAL NO CORPO COM ÓRGÃO DE NOVARINA OU A NÃO-CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Prof^a. Dr^a. Marina Elias (Departamento de Arte Corporal, UFRJ)

Resumo:

Assim como dizemos que a cena não é representação da realidade, Novarina compreende a personagem não como uma figura dada, e sim como estados, aberturas no espaço tempo. Nesta perspectiva, o ator não irá criar a representação de outro ser humano, mas sim experimentar as pluralidades de seres humanos que o habitam para gerenciar estados e atualizar em ficção: ficcionalizar. Ficção não é o oposto de realidade, ela é realidade virtual em imanência sendo atualizada naquilo que Novarina chama de Corpo com Órgãos (CcO). O “personagem ficção” está ligado ao tempo. Ele dura o tempo da atuação. Depois volta a ser virtualização até que seja atualizado novamente. É presentificação momentânea das possibilidades de vir a ser. Nos processos de atualização do/ no CcO, atualizar é ficcionalizar: um processo de não-construção da personagem ou de desconstrução do ator.

Palavras-chave: Personagem; Corpo com Órgãos; Ficcional; Valère Novarina.

Não se trata de composição de personagem mas de decomposição de pessoa, decomposição de homem ali sobre o palco. (Novarina, 2005, p. 21).

Durante muito tempo na história das artes cênicas, falou-se em construção de personagens. Durante muito tempo acreditamos que “criar” ou “dar vida” ao personagem, era um processo de “chegar” a algum lugar, alcançar algo fora de nós. Então o ator era o ser humano “real” e o personagem o ser “ficcional”. Depois o próprio termo e a noção de personagem passaram a ser colocadas em xeque e então encontramos perspectivas como as apresentadas respectivamente por Bonfitto (2002) e Lazzaratto (2008) de seres ficcionais e homônimos, que dissolvem a ideia de personagem como algo fora do ator, aproximando criador e criatura e estabelecendo um processo mais fluido e dinâmico de criação, que recusa uma separação tão dicotômica entre ator e personagem. Ao passo que o ser essencialista perde sua força na história da humanidade e passa a ser encarado como uma multiplicidade em constante transformação, assim também a necessidade da “personagem” com aspectos comportamentais e psicológicos bem definidos e individualizantes, começa a dissolver-se. Um personagem pode conter todos, assim como nós somos a possibilidade da humanidade toda em potência. O ator enquanto potência de diferenciação busca ser não um “eu”, nem um conjunto múltiplo, ele busca ser uma **multiplicidade**. Ele é uma “multiplicidade multiplicada”, são “vários”, “muita gente” capaz de afetar e ser afetado. Atravessamentos que geram e potencializam um “eu” em vários, não para abandonar o eu, mas para chegar ao ponto “em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer eu” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 11). É preciso **ser** menos e **estar** mais, desenraizar o verbo “ser” e gerenciar **estados**. O sujeito

essencialista se dilui e nós não **somos**, mas **estamos: estamos processos de sujeitos**; nós somos “ninguém”, justamente porque **somos potência de estar muitos alguéns**.

(...) é somente quando o múltiplo é tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno (...). As multiplicidades são rizomáticas (...) Inexistência de unidade (...). **Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto** (DELEUZE E GUATTARI, 1995. p. 16)¹.

Espinosa (2002), em sua “Ética”, afirma que há uma única natureza para todos os indivíduos, sendo esta natureza, justamente um **indivíduo variando permanentemente** em “um plano comum de *imanência* em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos” (DELEUZE, 2002, p. 127). Somos, portanto, e fatalmente, uma potência de diferenciação; é da nossa natureza que a sejamos. Espinosa fala em composição ou decomposição **com** o outro, mas o ator também compõe ou decompõe com os muitos “eus” presentes **nele** próprio. O ator sabe que nunca é um, trata-se de uma pluralidade. O “ator essencialista”, (se a contradição não fizesse desta, uma composição impossível), seria diminuído, entristecido², reduzido à pequenez de suas características pessoais e imutáveis. O ator se dilui e mais, ele quer a diluição e o **desaparecimento** por meio dos processos de diferenciação (ou seja, desaparece em si, e não no coletivo). Ele quer desaparecer, “é a ausência do ator que impressiona, não sua presença” (NOVARINA, 2005 p.32).

Na complexa e contemporânea discussão sobre a não-construção da personagem, encontramos diversos conceitos e práticas, a exemplo dos procedimentos e pesquisas do LUME Teatro, que convergem muito mais para caminhos de potencialização de um corpo cênico e gerenciamento de estados físicos do que para uma criação psicologizada de personagens. E parece-me um processo recorrente nas últimas décadas a priorização dos caminhos de potencialização do corpo (ou seja, do próprio ator) do que dos recursos de criação dos personagens que eles venham a “interpretar”.

O que pode o corpo? Espinosa pergunta aquilo que Shakespeare, na voz de Hamlet, havia exclamado: “Que capacidade infinita!”. Seja um questionamento, uma constatação, um encantamento, o fato é que o sujeito se surpreende com suas próprias potências e capacidades ao passo que as descobre e (re)inventa. Até hoje não se sabe do que o sujeito é capaz. De que afetos é capaz. Qual seu limite? O que pode o pensamento? O que pode o corpo? Deleuze entende tudo isso como uma pergunta/ provocação, e como o “caminho sem caminhos”, sem estruturas, desconstruído e rizomático deste filósofo parece ser sempre a experimentação, Deleuze (1995) propõe justamente uma experimentação acerca das potências do corpo. Ele penetra o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO) de Antonin Artaud (1986), através do qual este último atesta claramente sua visão de totalidade e multiplicidade de um corpo não segmentado, não dicotômico, o que para Deleuze configura-se como uma concepção de um corpo que transborda os limites do organismo.

Novarina (2005) cria (mesmo sem citar Artaud, mas me parece implícita a

¹ Grifos meus.

² No sentido espinosista da palavra.

referência), a noção de um “**Corpo com Órgãos**” que pelo nome poderia nos levar a crer que esta noção vai contra a proposta artaudiana. Mas “com ou sem” órgãos, arrisco-me a dizer que ambas propostas convergem para uma mesma busca. Novarina (2005) diz que o corpo com órgãos (CcO) é:

o corpo não visível, é o corpo não nomeado que representa³, é o corpo do interior, é o corpo com órgãos. É o corpo feminino. Todos os grandes atores são mulheres. Pela consciência aguda que tem de seu corpo de dentro [...] Os atores são corpos fortemente vaginados, vaginam com força, representam com o útero; com a vagina, não com o pau. Representam com todos os buracos, com todo o interior do corpo esburacado, não com seu troço teso. Não falam com a ponta dos lábios, toda sua fala lhes sai pelo buraco do corpo. (NOVARINA, 2005, p. 22).

Deleuze e Guattari (1996) dizem que o CsO é “o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente (...) o conjunto de significâncias e subjetivações” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 12). O que interessa em ambos os casos para o ator em processo de não-construção da personagem, é a provocação em produzir intensidades, advogada tanto no CsO de Artaud, quanto no CcO de Novarina. Ambos querem, no ator, **repudiar a significância e os códigos bem disciplinados** do corpo, as representações e dissimulações, para fazê-lo agarrar-se às intensidades. No CsO artaudiano, “somente as intensidades passam e circulam (...) nada a interpretar” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 13) e assim também, o CcO de Novarina (2005) “não quer exprimir nada”, é o corpo de dentro:

(...) seu corpo profundo, interior **sem nome**, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfíncteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, **transborda**, força as bocas, tudo isso circula no corpo fechado, tudo isso que enlouquece, que quer sair, **fluxo e refluxo**, que, de tanto se precipitar nos **circuitos contrários**, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto, acaba encontrando um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo – o ritmo vem da pressão, da repressão – e sai, acaba saindo, **ex-criado**, ejetado, jaculado, **material**. (NOVARINA, 2005, p. 20-21)⁴.

Artaud (1986), através do CsO declara sua busca por um corpo livre de automatismos, reorganizado e aberto para dançar “ao universo”. Assim ele reescreve a “antiga” ideia do teatro como um lugar onde a vida se refaz, transcrevendo-o como o lugar onde se refaz o corpo. Como não dizer então que a busca pelo CsO é também uma busca

³ O uso demasiado da palavra representação na obra de Novarina causa um desconforto em primeira instância, mas conforme o leitor vai se aproximando das imagens e pensamentos interseccionados ao longo de seus textos, percebe que ele se refere à representação enquanto ação e recriação de mundos, e não enquanto imitação ou qualquer outra definição que possa gerar um sentido de simulacro.

⁴ Grifos meus.

pelo transbordamento e diferenciação que o ator quer de si? O Corpo sem Órgãos não indica um corpo esvaziado de seus órgãos, afinal, ele se faz não contra os órgãos, mas contra a **organização e utilização** deles sob a forma de um **organismo**; contra um corpo no qual cada parte tem a sua função assinalada e imutável. O CsO é tanto singular e biológico, quanto coletivo e virtual. Um corpo em estilhaços, que se multiplica e se refaz tal qual um vitral. Através de um despovoamento do espaço interior do corpo para liberá-lo de seus automatismos, indo contra os regimes cartesianos disciplinares do corpo, o CsO propõe um transbordamento para uma zona de turbulência (cf. Ferracini, 2006). Esta zona de turbulência não existe a priori, ela será criada por cada ator, nos processos de não-construção da personagem, através de práticas que “desestruturam” o corpo enquanto organismo e o redimensionam em uma zona possível de experimentação.

Através do corpo em experimentação, o ator busca criar também personagens livres de limites formais pré-estabelecidos e codificados. O CcO de Novarina (2005) propõe uma busca por um redimensionamento do organismo, e sua conseqüente expansão em relação aos limites (*a priori*) dados. Assim, podemos pensar na “personagem” como um CcO que existe em permanente busca por sua própria criação (que acontece apenas enquanto está acontecendo, ou seja, **dura** o tempo dos processos de atualização que atravessam o ator, como veremos adiante). O CcO que fazer ampliar os limites do ator em criação. E quanto mais ele “se gasta” nessa busca, mais ele alarga seu território criativo.

Não se trata de vencer ou ultrapassar limites e padrões criativos reconhecíveis, mas de alargá-los, encará-los como territórios criativos, técnicos e poéticos que podem aumentar a cada experimentação. **Limite é uma questão de alargamento.** Limites são territórios de vir a ser, onde nos fazemos e refazemos, constantemente, onde existe movimento e criação. A experimentação do CcO quer provocar o ator a *ficcionalizar* sempre e diferenciar-se neste processo. A provocação do CcO ou “Corpo com Buracos” de Novarina (2005), é esburacar-se, tornar-se poroso as realidades que existem em potência de serem atualizadas, ou seja, tornar-se poroso à imanência na qual habitam, em potência, todos os pensamentos não pensados, movimentos não movimentados imaginações não imaginadas e também os pensamentos já pensados, criações já criadas, etc.. É fazer com que o ator compreenda que não irá criar a representação de um outro ser humano, mas ao contrário, irá experimentar as pluralidades de seres humanos que o habitam para gerenciar estados e atualizar em ficção (que não é o oposto de realidade). **A ficção é realidade virtual em imanência**, até que seja atualizada. Ela dura o tempo de sua atualização e volta a ser virtualidade.

Manter um “personagem” vivo diz respeito à intensidade e rigor com que o ator busca “esburacar-se”, atualizar-se em ficção. Manter um “personagem” vivo é uma experiência complexa. Trata-se de esclarecer caminhos, aprofundar conexões, e tudo isso faz parte de uma teia complexa de ações que convergem para uma atualização viva de um trabalho artístico. Caso contrário o “personagem” começa a endurecer-se. É o que acontece quando os “personagens” não são mais novidades um para o outro, e para o próprio ator. Acontece quando o ator percebe que não se surpreende, não sai de uma *zona de conforto*, não corre o risco, não **joga** o jogo! Ao invés disso, **representa** o jogo.

O território poético do ator é o da imanência, e sua linguagem é ele próprio. Ele não é um intérprete da dança ou do teatro, ele não interpreta nada, ele acontece e cria na

ação. Não se trata de criar “personagens” ou histórias, mas antes processos de sujeitos/ “personagens” e contextos. Não se trata de criar coreografias ou canções, mas antes imagens e sonoridades. Sujeito e objeto, criação e criador, processo e produto, interno e externo não estabelecem mais fronteiras entre si. O ator é a própria atuação. Não se pode distinguir ou fazer cisão entre a expressão e o que é expresso: o CcO, como quer Novarina (2005), é a obra de arte, pois o corpo não é coisa, nem idéia; o corpo é movimento, criação e expressão criadora. Atores não são comunicadores de um pensamento ou uma essência, menos ainda uma essência “interior”. O corpo não é algo que traduz outro algo:

O ator não é um interprete porque seu corpo não é um instrumento. Porque seu corpo não é um instrumento da sua cabeça. Porque não é o seu suporte. Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento de seu corpo, os que o tratam como um cérebro obediente e hábil na tradução dos pensamentos dos outros, em sinais corporais, os que pensam que se pode traduzir alguma coisa de um corpo para outro e que uma cabeça pode comandar alguma coisa a um corpo, estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da repressão do corpo, quer dizer, da repressão pura e simples (NOVARINA, 2005, p. 13).

Para Novarina (2005), o personagem não é “a cara de alguém se exprimindo, mas o rosto branco e revirado do ator negativamente” (NOVARINA, 2005, p. 33), assim, a prática do CcO na busca pelo ficcional quer, no ator, estabelecer um jorro ininterrupto de produção de seres e potências ao invés de personagens e fábulas. A ideia de criar um personagem faz Novarina propor uma provocação no sentido de que os atores se voltem para a produção de paradoxos que se instauram e se desfazem rizomaticamente, fazendo com que ele próprio, novamente em rizoma com o espectador, crie espaços e possibilidades, que façam fugir a condição humana “real” criando outros mundos convencionados, transbordados, vazados e fissurados, pois é “ao nos faltar que o real está diante de nos” (NOVARINA, 2003, p. 22). O desafio do ator não é criar a personagem, e sim criar a **abertura** que possibilite que um personagem se forme no encontro com o público. O ator cria um personagem quando se experimenta Corpo com Órgãos, provocando-se, convocando-se a (re)conhecer e (re)criar seus espaços de buracos para neles fazer as atualizações (que serão o personagem, ou estes “estados” no espaço tempo) vazarem. O CcO quer potencializar e alargar as possibilidades de processos de atualizações.

Novarina (2005) diz que o corpo do artista que está no palco é o próprio ser humano sem máscaras, desnudo, e que por isso trás consigo suas habilidades todas, propondo uma integração entre o “sujeito do palco” e o “sujeito da vida”, aproximando-nos assim do lugar do ator que:

[...] **não executa mas se executa, não interpreta mas se penetra** [...] Não constrói seu personagem mas decompõe seu civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem mas de **decomposição de pessoa, decomposição de homem ali sobre o palco**. É a verdadeira carne do ator que deve aparecer, [...] o que eu quero é que cada corpo

mostre a doença que vai levá-lo⁵. (NOVARINA, 2005, p. 21).

Novarina (2005) compreende um personagem como um conjunto de estados, emoções no espaço tempo. **Não é uma figura dada.** Assim como a cena não é representação do mundo ou da realidade, também “o teatro festeja a Desapresentação humana, nos lava de todas as figuras” (NOVARINA, 2003, p. 45). “Há, no fundo e mais profundo que nós, ninguém e uma alteridade” (NOVARINA, 2003, p. 20). Assim ele apresenta seus personagens e propõe (des)atuações. “O *eu* no teatro do Novarina é um eu vazado, atravessado por música, vazio, afeto, falta. O *eu* falta no teatro de Novarina” (KFOURI *apud* Lopes, 2011, p. 47). Ele quer ver no palco uma “anti-pessoa”.

O ficcional é o virtual sendo atualizado no CcO. Ele é real. Ele dura o tempo da atuação. Depois volta a ser virtualização até que seja atualizado novamente. Ele é presentificação momentânea das possibilidades de vir a ser. Materialização. Nos processos de atualização no/ do CcO, **atualizar é ficcionalizar**. Ou seja, podemos encarar a prática do Corpo com Órgãos como um processo de não-construção da personagem, ou de desconstrução do ator. Ao pensar o CcO como processo de ficcionalização, ou de “não-construção de personagem”, assumimos este processo não mais como “o ator tornar-se personagem” mas como um:

(...) trânsito entre o que se deixa de ser e aquilo para o que se tende, sem nunca terminar de se tornar, é dessa virtualidade potente e criadora, sem sujeito que a comande, sem ação unidirecionada e sem identidade que a fundamente, que Valerè Novarina nos fala como uma espécie de (...) corpo interior e esburacado, indispensável ao ator (COSTA *apud* LOPES, 2011. p. 118).

Nos buracos do CcO atualizam-se gestos, movimentos, sonoridades, pensamentos e imagens que configuram este estado ao qual chamávamos “personagem”. Ou seja, a personagem neste caso não é um ser ficcional, mas um ser atual/ real, que quando esburaca-se (ou seja, transborda temporariamente a ordem dada do organismo) torna-se um processo de atualização ficcional. Os buracos são muito mais o tempo do que o espaço. Os buracos são o **momento** em que virtuais são atualizados fazendo com que o ser ficcional torne-se um atual “ficcionalizando-se”. O ficcional passa a ser o atual esburacado para as virtualidades e potências de vir a ser atuais.

O Corpo com Órgãos não é definitivo, não é extensão concreta e sim intensidade no tempo. Como sugere Novarina (2005, p. 22), trata-se de um “processo de invaginação”, através do qual ele faz uma analogia dos órgãos sexuais com os modos de atuação. Os atores não vão indicar nada, não interpretarão personagens que tenham um sentido definido e definitivo, como se fossem “indicadores e executores”. Ao “vagnar”, o ator abre um campo de indeterminações e possibilidades, enquanto que se “atuasse com o pau”, o ator fixaria significações, submetendo-se a normalizações no território fechado da ordem. Vagnar faz abrir e gerar potencialidade, faz com que sentidos múltiplos possam emergir

⁵ Grifos meus.

daquele corpo esburacado. Ao refletir sobre o ator *Louis de Funès*, Novarina (2005) ilumina ainda mais sua ideia sobre este CcO que quer fazer o ator “vaginar”:

Ele não vinha nunca se mostrar e demonstrar [...] mas avançava no interior de um papel cada vez mais longe até romper o personagem por todos os lados como um condenado a interpretar o homem e que quisesse se desfazer disso, para entrar na solidão, publicamente, diante de todos, sem musica. O ator, na sua vida de entradas perpétuas, é um que avança diante de nós para desaparecer. A gente só vem por isso. Para que ele saia da identidade. E não para aprender mais coisas sobre as leis do mundo ou sobre as características das sociedades. Pois o homem só tem uma aspiração: mudar o corpo dado. É a única paixão que nos anima. Sair do corpo [...] sair da carne, carnavalizar [...] Ali está o ator. Não há nada mais nu do que um ator. Não há outro estado no mundo mais nu (NOVARINA, 2005, p. 31-32).

Este “sair do corpo” é o CcO, trata-se de transbordar a ordem definitiva do corpo orgânico e gerar um estado de presença que acontece justamente na ausência do ator e seu corpo adestrado. O ator é um homem subtraído, ou nas palavras da atriz Ana Kfoury⁶ que com tanta propriedade compreende e experimenta o teatro de Novarina: “o artista é artista exatamente quando não é sujeito, e sim quando se torna uma abertura para a arte” (KFOURI *apud* LOPES, 2011 p. 52). O CcO quer abrir “outro” corpo, para permiti-lo diferenciar-se ou atuar “outramente”. Novarina (2005) propõe o verbo “outrar”, e com ele a ação de realizar *outramente*, **diferenciar-se nos processos de atualização** de diferentes corpos e, portanto, “personagens”. O CcO transborda o corpo humano visível em um processo que demanda abnegação, para desfazer e refazer. O ator não “cria personagens”, as possibilidades já estão em imanência. Portanto, não há nada a inventar, e sim a reinventar, a atualizar de outro modo, **outramente** (que é a própria prática do CcO).

Experimentar um CcO envolve deixar de resistir a ser poroso aos seus limites e padrões. Podemos pensar o CcO pela perspectiva da corporeidade, da integração e da potência que vibra neste estado:

O ator é hoje, mais do que tudo, humanólogo, programalista, sociologador, (...) ele sabe muito mais do que todos os especialistas em tudo porque ele é o único a estar na impossibilidade vital de distinguir seu corpo de seu espírito, o único condenado a avançar sempre por inteiro ao mesmo tempo (NOVARINA, 2005, p. 27-28).

Quem atua não é o corpo, nem uma cabeça pensante, nem tão pouco as “sensibilidades” ou o “espontâneo mais profundo” do ator. Quem atua é o corpo/

⁶ Ana Kfoury é atriz e encenadora, com especialização em Arte e Filosofia pela PUC-Rio e Mestrado em Teatro pela Unirio. Atuou nas montagens de textos de Novarina: “A Inquietude”, dirigido por Thierry Trémouroux e “O Animal do Tempo”, dirigido por Antonio Guedes.

corporeidade com toda a ideia de integração que o termo pressupõe. Não o conceito de corporeidade, mas a prática de compreender-se e fazer-se corporeidade, o difícil exercício de desfazer-se de dicotomias em estado criativo e cênico. Exercício do abandono de dualismos, que pressionam nosso modo de ver o mundo dilacerado entre bem e mal, belo e feio, certo e errado, simétrico e assimétrico, profano e sagrado etc.. Claro, são características que singularizam cada ator. Mas não há sujeito por trás do ator, ele **é** o seu próprio ofício. Portanto, seu universo pessoal precisa ser alargado para que ao atuar, seu repertório criativo também o seja, ampliando suas possibilidades de ação e criação, para transitar entre mundos, linguagens, poéticas, estéticas, lógicas, impedindo que a criação se reduza ao alcance de seu universo pessoal.

Podemos pensar a corporeidade na integração corpo/ mente/ espírito, contudo, gostaria de convidá-lo a pensar não em “/” e sim em “e”, redimensionando a ideia de corporeidade em **eCORPOeMENTEeESPIRITOe**. Este “e” indica rizoma, significa que não há hierarquia, que não se sabe quem vem antes nem quem determina quem. Significa que não há barreiras (“/”), há somente soma e relação (“e”) em rizoma, superando o paradigma do “ou” e lançando o paradoxo do “e”, como sugere o CcO. Trata-se de um complexo diverso e processual, no qual a multiplicidade e a transformação, a não permanência e a pluralidade, os espaços *entre* e “e”; tornam-se linhas (paradoxalmente) delimitadoras desse território infinitamente simbólico, biológico, poético, cultural, filosófico, social, religioso e histórico que é a corporeidade⁷. Sabemos da necessidade, mas ainda não conseguimos verdadeiramente conectar-nos e incorporar o EU corpo e não o MEU corpo.

É preciso esclarecer que quando falo em espírito não me refiro a questões espirituais ou religiosas, trata-se de uma força constituinte da corporeidade e que se manifesta e vibra justamente na imanência e materialidade do corpo físico, e não em algum plano transcendente desconhecido e descolado do “real”. Falemos do espírito como fala Artaud, o espírito como “abismo” (QUILICI, 2004, p. 95). O abismo é justamente o lugar onde a experiência não pode ser mais descrita ou nomeada, um instante único e efêmero de encontro: um “mistério” sim, mas no sentido **imanente** e não transcendente da palavra: “o ‘espírito’ que é justamente aquilo que não pode ser fixado pela consciência, e que, portanto, sempre está além dos formatos e normatizações” (QUILICI, 2004, p. 96). O espírito existe enquanto força relacional que por sua vez só pode vibrar na materialidade (corpo físico) e na imanência. Ou seja, o espírito é uma força indivisível do corpo físico, **ele é também corpo**: “o que é espiritual não está fora da matéria, é matéria cantada” (NOVARINA, 2003, p. 36).

A meu ver, Espinosa lidera a lista dos filósofos que defenderam o corpo, e buscaram dar a ele uma mesma dignidade ontológica que a da mente. Segundo o filósofo, corpo, mente e espírito compõem um só indivíduo. Não se trata, portanto, de hierarquizar o corpo acima da mente, e sim de “adquirir um conhecimento das potências do corpo para descobrir paralelamente as potências do espírito que escapam à consciência” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 47).

⁷ Na contemporaneidade algumas proposições conceituais vêm dialogar com esta idéia de corporeidade, tais como o *Corpo Vibrátil* (Rolnik), *Corpo-em-arte* (Greiner) e o *Corpo-Subjétil* (Ferracini), contribuindo para que possamos pensar e dizer este lugar do corpo integrado e integral, do corpo pensante, do corpo nem objeto nem sujeito, nem criador nem instrumento.

Sabemos que durante longos séculos, especialmente no mundo ocidental, houve uma valorização da mente e suas potências em relação ao corpo, principalmente no que diz respeito às questões do inconsciente: o “desconhecido” da mente, o inexplorado e infinito. Porém, cerca de dois séculos antes de Freud apresentar-nos a noção de inconsciente, fazendo assim redimensionar a compreensão que tínhamos do ator, também Espinosa fala deste desconhecido inexplorado e infinito, dessa vez referindo-se ao corpo, levantando a complexa e fecunda questão: “Nós nem sequer sabemos de que é capaz o corpo” (ESPINOSA *apud* DELEUZE, 2002. p. 23), afirmando que ninguém até o presente havia descoberto e determinado as capacidades do corpo só pela natureza corporal e física.

Assim como a consciência, o corpo também reserva um “desconhecido” inexplorado e infinito. Digo infinito, pois **se** o corpo possui um limite, este limite será sempre somente biológico; **não há limite criativo no corpo**. A declaração espinosiana sobre o que pode o corpo, reverbera na provocação novariana do Corpo com Órgãos, problematizando ainda mais a infundável busca por um desvendamento/ desdobramento do corpo. O “corpo com buracos” é possibilidade de pesquisa sem fim: pesquisa em criação. Este sempre será um “problema” alegre e potente que o ator terá que “lidar” (e não solucionar!). Com ou sem órgãos, enquanto o corpo tiver uma pergunta, um conflito ou uma outra possibilidade, ele será potente e criativo.

No início deste texto falei brevemente sobre o ficcional e a questão da imanência. Porém, a complexidade que envolve discutir o plano de imanência, que segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 53), “não é conceito pensado nem pensável”, é muito maior do que eu poderia discutir aqui⁸. Contudo, a imanência apresenta alguns aspectos e principalmente recusas, a meu ver, fundamentais ao contexto de nossa temática.

A imanência é um plano de possibilidades infinitas de pensamentos, imaginações, criações e sobretudo de **acontecimento**. E “o acontecimento não remete o vivido a um sujeito transcendente = Eu, mas remete, ao contrário, ao sobrevoo imanente de um campo sem sujeito” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 65-66). Esse lugar me parece idealmente potente para desenvolver uma prática e reflexão acerca dos processos de “não-construção da personagem”.

Na imanência há sempre movimentos infinitos conectados uns aos outros, de tal modo que o plano de imanência não para de tecer a si próprio, sem limites e nem relações de causalidades hierarquizadas. Interessa-me também refletir o ficcional e o CcO na imanência, por ser um infinito que é construído (passível de ser criado), e não que é dado (ou pré-estabelecido como verdade), como pressupõe a infinitude na transcendência. As possibilidades de criação só serão realmente infinitas em um plano no qual a infinitude não é dada e passiva. **Infinito ativo!** Eis o que interessa ao processo de não-construção da personagem. Quando cria, o ator torna presente escolhas e inevitavelmente promove uma síntese (mesmo que efêmera), mas esta síntese criativa deve acontecer dentro do próprio espaço do infinito: **delimitar sem perder o infinito**. Afinal, não irá demorar, para que um novo processo de atualização aconteça, ou uma próxima escolha tenha que ser feita, e uma nova criação, e uma nova síntese, e assim por

⁸ Sobre este assunto, ler DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

diante. E este movimento contínuo de um tear criativo, só será possível dentro de um espaço de **infinitudes criadas** e caotizadas. “O caos (...) não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 58). A ação criativa do ator ao “criar um personagem” é justamente dar limite e consistência, ao “caos caotizado” no infinito da imanência (e sem sair dele). O ator tomará do caos determinações (sínteses), as quais fará criação.

O plano de imanência é um meio *intensivo* de matérias não formadas, como pensamentos não pensados e imaginações não imaginadas. A imanência é um *não lugar* ou um lugar *a-subjetivo*, formado por intensidades; não é um lugar exclusivo de concretudes e sim um lugar no qual concretudes são formadas. Um plano de potências, de intensidades, de forças não formadas, de extensões não extensas, de processos de sujeitos sem sujeito. Lugar de encontro não só das intensidades, das potências de vir a ser, mas também do que já foi, pois uma vez que não há passado no sentido de “deixar de existir”, tudo aquilo que a humanidade produziu, viveu, experimentou, respondeu ou perguntou, vibra no plano de imanência, sob a forma intensiva da potência de vir a ser recriado: uma zona de possibilidades e probabilidades que por si só já é um espaço potente de criação.

O plano de imanência é um plano absolutamente real, ele só não é plenamente concreto, pois apesar de ser uma realidade única, é composto por duas dimensões: a atual (extensiva) e a virtual (intensiva), ambas igualmente reais. Assim também, o que chamamos personagem (ou o ficcional) é um trânsito entre o virtual e o atual, sendo o CcO um atravessamento desses processos de atualizações e virtualizações. O plano de imanência é, em arte, um plano de composição e “ficcionalização”. O virtual é um nó de tendências e forças que já existe, o que ocorre é que ele existe em potência e não em ato, enquanto que o atual é aquilo que acontece em ato e fato. O virtual existe, só ainda não aconteceu. “Virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (LÉVY, 1996, p. 5).

Então, da mesma forma que o problema da semente é fazer brotar uma árvore, o problema do ator é “fazer criar” a “personagem”. Existe uma diferença abismal entre dizer que a semente vai construir passo a passo a árvore, e dizer que ela vai fazer brotar a árvore. Isso é importante, pois subverte a lógica de criação. Indica que o ator não vai criar algo fora de si e sim fazer brotar em si estados que configuram e dimensionam uma “ficcionalização”. Convocar-se corporeidade e experimentar-se corpo esburacado, convocar-se atual, convocar virtualidades, molaridades e linhas de fuga para desestabilizar-se e recriar aquilo que ainda não aconteceu, e acontecerá somente no instante presente, jogado pelo ator; jogado por ele “entidade atual”, processo de sujeito onde tudo se atualizará e virtualizará. A criação não está fora do ator, não é algo que ele atinge, assim ele não “chega” ao personagem: o personagem está (sempre esteve) virtualmente presente no ator.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, A. **Escritos de Antonin Artaud**. Vol. 5. São Paulo: L&PM, 1986.



BONFITTO, M. **A cinética do invisível**: processos de atuação do Teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, G. **Espinosa**. Filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34. 1992.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Rio de Janeiro: Editora 34. 1995.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Trad. Guerra, A. *et al.* Rio de Janeiro : Editora 34, 1996.

LAZZARATTO, M. R. **Arqueologia do ator**: personagens e heterônimos. Instituto de Artes, Unicamp. Tese de Doutorado, Campinas, 2008.

LOPES, A. L. **Novarina em cena**. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

LEVY, P. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

FERRACINI, R. **Café com queijo – corpos em criação**. São Paulo: Hucitec, 2006.

NOVARINA, V. **Carta aos Atores e Para Louis de Funès**. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

_____. **Diante da Palavra**. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7letras, 2003.

QUILICI, C. S. **Antonin Artaud - teatro e ritual**. São Paulo: AnnaBlume, 2004.