



Diante desses riscos, a autora aponta qual via seguir para não incorrer neles. Trata-se de não “psicologizar a complexa análise do conceito de reificação de Lukács [...], de não reificar a história [...], de buscar em Lukács a análise da objetividade que não se constitui antissubjetivamente nem transforma a subjetividade numa abstração” (p. 132-133). Aliás, toda a construção de *Para a crítica da subjetividade reificada* deixa transparecer o que Resende chama de “o grande desafio”, posto aos estudiosos e a todos, o qual se sintetiza em “levar a subjetividade à objetividade, des-cobrir nela aquilo que realmente ela representa: a sociedade e a história” (p. 134).

O último capítulo do livro discorre sobre uma dimensão da reificação geral que é a reificação psíquica. Ao adentrar o íntimo subjetivo para entender a reificação, como “petrificação da miséria, da coisificação e da desumanização do indivíduo” (p. 140), a autora encontra em Marx grande contribuição teórica, pois, para ela, esse teórico mostrou que o sujeito é violado em todos os aspectos, em todos os sentidos. Para o entendimento da reificação é preciso relacioná-la “com a negação da possibilidade da universalidade do homem” (p. 139), tanto em sua dimensão histórica quanto psíquica. As reações do indivíduo ao mundo exterior e aos desejos instintivos tornam-se cada vez mais automáticas. E a reificação da dimensão psíquica é constituída pela “redução da autonomia à escravidão, da consciência à

inconsciência, do ego ao *id*”; uma reificação que “não é antagônica e independente, mas complementar à consciência filosófica e histórica” (p. 140).

Isolado, o homem está cada vez mais só e, por esse isolamento de si mesmo e de outros, torna-se incapaz de reconhecer-se e de constituir-se como sujeito – é a individualização sem individuação. Portanto, “o que está em questão é a separação do homem dos outros homens, a constituição do indivíduo separado dos demais” (p. 144) e as “consequências desse esvaziamento e destroçamento do indivíduo” (p. 145). Resende finaliza seu livro com a clareza de que a superação desse quadro de reificação está na recomposição do sujeito fragmentado a partir do seu reconhecimento e retorno à universalidade.

Percorrer as linhas de *Para a crítica da subjetividade reificada* possibilita uma ampla reflexão sobre a sociedade que construímos e nos constrói – num jogo de imagens e representações; sobre o nosso ser “humano” que muitas vezes deixa de ser para ter, e já não tem o que pensava ter; sobre as relações que já não são mais entre pessoas, mas entre coisas; e sobre a possibilidade de ruptura e superação da situação de alienação, fetichismo e reificação vivenciada pelos indivíduos e pela sociedade capitalista, especialmente no espaço do trabalho. É um livro que captura o seu leitor e o leva até a última página. Dali o devolve ao seu lugar na vida. Mas esse leitor já não é o mesmo que começou a ler. Foi modificado.

CORPO EM CENA Silvana Matias Freire¹

Corpoesis: a criação do ator

Newton Murce

Goiânia: Editora UFG, 2009, 207p.

Em busca de um corpo novo. Newton Murce investiga exaustivamente, em sua obra *Corpoesis: a criação do ator*, o caminho que leva à produção de um corpo para a cena. O caminho escolhido para empreender essa investigação é a repetição nos ensaios de teatro. O autor adverte, apesar do termo, não se trata de repetir de forma idêntica; ao contrário, aponta sempre para uma diferença que surge a cada repetição do mesmo.

A pesquisa de Murce vincula-se teoricamente ao campo psicanalítico. Os conceitos utilizados estão ligados à construção lacaniana sobre os registros do real, do simbólico e do imaginário articulados no nó de Borromeu. O nó é uma figura topológica que enlaça, sob a forma de um aro, três cordas. Esse nó apresenta a curiosidade de desmanchar-se se apenas uma das cordas for liberada. O psicanalista Jacques Lacan tomou emprestada essa figura do matemático Guilbaut, utilizando-a como uma escritura em três registros: real, simbólico e imaginário, para tratar da constituição subjetiva e das vicissitudes das estruturas psíquicas.

Nesse trabalho, Murce se serve desses três registros de escritura para sustentar sua elaboração a propósito da repetição como via privilegiada de composição do corpo do ator para a cena. Real, simbólico e imaginário escrevem o corpo do

¹ Silvana Matias Freire é professora de francês no Cepae/UFG.

ator como escrita *do* corpo, *no* corpo e *com* o corpo. O corpo para a cena assim se produz: “Se o ator trabalha atento, entretecendo os três registros (RSI), seu corpo se abre para que o inesperado, o não sentido (o real), o equívoco, a ambiguidade (o simbólico), a consistência, o sentido (o imaginário) produzam efeitos no corpo, reescrevendo-o como um corpo novo, poético, para a cena” (p. 132). Não se pode esquecer, no entanto, que a supressão de um de seus elementos (RSI) impede qualquer possibilidade de escritura.

O livro explora várias formas de considerar a composição do corpo do ator para a cena e abre outras tantas possibilidades de abordar o tema. Destaquei uma questão que, embora não tenha sido articulada nesses termos, a leitura do livro me sugeriu: como o corpo do ator em cena se situa em uma experiência estética (entendido como teoria do conhecimento que se dedica às qualidades do sentir)?

Segui o mesmo eixo escolhido pelo autor para abordar essa questão, ou seja, pelas dimensões real, simbólica e imaginária. Sem deixar de lado a simultaneidade com que se enodam esses três registros, proponho uma sequência a ser considerada em tempo lógico e não cronológico.

Em um primeiro tempo, opera-se a decomposição do corpo do cotidiano. O corpo cotidiano que desempenha seu papel na cena cotidiana se encontra pleno de imaginário, mergulhado na ilusão, o engano de uma unidade corporal sobre a qual se tem o domínio no nível consciente. Desse corpo o ator se despoja, torna-se corpo decomposto, fragmentado, banido da mesmice da cena cotidiana.

Desinflado das significações nas quais se sustenta nas situações cotidianas, restam-lhe os significantes. Situado no nível simbólico, o significante, tomado em sentido saussuriano, possui um valor puramente diferencial, ele é o que os outros não são. Entra em jogo a operação simbólica em que o ator se dispõe a permitir uma escrita no corpo cujas combinações significantes inéditas surpreendem. Nesse momento pode-se produzir uma sideração diante do insólito de uma dada combinação significativa, tal como a que Lacan descreve a propósito do chiste: “Trata-se do nonsense em relação à significação, que leva por um momento a dizer *Não compreendo, estou desnortado, não há um verdadeiro conteúdo nessa frase*, marcando a ruptura do assentimento do sujeito com relação ao que ele assume.” Uma vez implicados na experiência estética que o nonsense provoca, ator, diretor, público e a própria linguagem são convocados

a acolher novas significações. Em virtude de sua natureza plástica, o corpo de significantes imprime uma escrita *no* corpo em cena e que já aponta para o *corpo*esis, aquele que cria poesia com o corpo e no corpo, o que vai incidir inevitavelmente no outro.

Murce inicia seu livro relatando uma passagem de sua infância em que se colocava a escrever textos que representava sozinho, sem público, e parafraseia a atriz Nathália Timberg a respeito do encontro com o público: “Como ela, eu também me tornei ator, ‘apesar de ter de me exibir’”. Ainda nesse início, relata a dor e o sofrimento que muitas vezes experimentou como ator. E deplora que a exposição do corpo seja uma exigência inarredável na atuação cênica. Leio nesse termo ‘expor’ não só o significado “apresentar(-se), pôr(-se) à vista ou em exibição”, mas também o que ele evoca de ‘ex-’ ‘movimento para fora’, ‘pôr fora’, colocar-se em uma posição fora do corpo, exterior ao próprio corpo, como um exilar-se do próprio corpo. Essa exposição, no entanto, prescinde de um público imaginariamente constituído. Murce indica, sem dizê-lo, que a assistência está lá, ainda que ele atue sozinho em um quarto fechado. Isto fica claro ao tratar da repetição como trabalho de ouvir, ser ouvido e, acrescento, ouvir-se, pois o ator, no exercício da repetição nos ensaios, ainda que seja o único presente “de carne e osso”, ao proferir, também se ouve, momento em que pode se escutar e dividir-se entre o ator e o espectador.

Mas sobre a experiência real pela qual passa na criação de um corpo para a cena, o a(u)tor não pode dar testemunho, a não ser bordejando, pela via do simbólico, o momento em que o espanto irrompe, produzindo, nos termos de Didier-Weill, “o gozo estético”. Mas a impossibilidade de acessar esse momento por meio da linguagem não desestimula o autor. O livro *Corpoesis: a criação do ator* é prova disso: com suas 207 páginas, empenha-se, a cada linha, em fazê-lo.



O livro de Newton Murce abre um caminho para que nós, leitores-espectadores de suas produções, nos impliquemos e é por esse caminho que podemos prosseguir na inesgotável tarefa de tentar apreender e transmitir uma experiência estética. Não é por se tratar de uma experiência de um puro real inaudível, que desistimos de tocá-las. E esta resenha se presta a isto, tentar dizer o impossível. A palavra é o único meio de que dispomos. Por isso repetimos, dizemos de outra forma, metaforizamos. Em busca do que Didier-Weill chama de ‘significante siderante’, o passador possível desse real inacessível, que se abre sobre um para além do sensível, na direção de uma multidimensionalidade do sujeito. Finalizo citando Clarice Lispector, que soube muito bem manejar esse ‘significante siderante’, e que, não por acaso, está nas epígrafes dos capítulos de *Corpoesis: a criação do ator*: “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases.”

JUM NAKAO – DESIGN DE MODA ENTRE ENREDOS E DESENREDOS

Rita Andrade¹

“O papel é o primeiro material. Frágil, transitório, efêmero. Sensível à ação do tempo. Contém a escrita, a poesia, os sonhos. Leveza necessária para a obra fluir.” Foi com esta descrição que o estilista brasileiro Jum Nakao introduziu à plateia sua interpretação da seleção e uso de materiais na confecção das roupas de sua ontológica coleção *A costura do invisível*, apresentada durante o São Paulo Fashion Week no verão de 2004. Sua apresentação, no ciclo *Moda & arquitetura – um plano de viagem ao processo criativo*, realizada em maio passado em Goiânia, faz parte de um rol de serviços que o estilista divulga em sua página, www.jumnakao.com.br.

Escrever a história do design de moda no Brasil, como toda pesquisa cujas fontes sejam em parte imateriais, é um desafio. As tentativas de datar e documentar os trabalhos de designers através da pesquisa e da publicação recaiu, sobretudo, na escrita biográfica ou em algumas raras, porém importantes, compilações de eventos, carreiras e das trajetórias de profissionais, marcas e indústrias ligadas à cadeia produtiva têxtil. Sabe-se mais sobre a história do design de moda no período posterior à década de 1950, que coincide com o governo de Juscelino Kubitschek, mas também com a criação da (talvez) primeira feira nacional do setor, a Feira Nacional da Indústria Têxtil (Fenit), do que sobre o período anterior. A história da industrialização têxtil, setor em que se insere o designer do mundo moderno e

¹. Professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual e do Bacharelado em Design de Moda da Faculdade de Artes Visuais da UFG.