

CORPOEMA: O homem, ser-para-a-arte, e seu corpo

Antonio Quinet

O “fala-a-ser”, ao sofrer os efeitos de lalíngua, desnaturaliza não só a natureza como a própria linguagem, a qual nada tem de natural.¹ O que cada um faz com o que recebe da língua materna é o que lhe dará sua particularidade como ser corporal, que não se distingue de sua qualidade como ser falante. A relação com lalíngua é uma relação de criação, pois cada um terá sua “linguagem” própria, não apenas de falar, mas também sua maneira de andar, dançar, cantar, se posicionar e se relacionar, pois essa incidência de lalíngua se dará em seu corpo. Assim o corpo do fala-a-ser não tem nada de natural, ele é desnaturalizado ao receber o banho de lalíngua.

O homem, ser-para-a-arte

De sua relação com lalíngua surge o homem como o “cabeça da arte”, e dessa forma, aponta Lacan, ele se desnaturaliza e toma por objetivo “natural” a arte.

Lacan se alinha a Aristóteles de *A Arte Poética*, na qual o filósofo afirma: “a tendência para a mimesis é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a mimesis”.² Assim, ele define o homem como um ser da mimesis. O homem é um ser que, naturalmente, tende a representar o que vê, ouve, sente, pensa e sonha. É a partir desse vocábulo que Aristóteles se refere à arte — mimesis é na Poética sinônimo de arte em geral. O grande equívoco de interpretação da tradição filosófica foi ter tomado a mimesis como imitação e propor fazer da arte uma imitação da natureza. E assim reduzir a arte a uma representação dentro do esquema modelo-cópia, ou seja, a arte como reapresentação, como retrato do que se vê, do que se escuta. A arte como imitação da natureza criou a natureza morta — nome curioso para se falar do retrato da natureza dos corpos vivos: frutas, flores e outros objetos. A arte-retrato explode no hiper-realismo na pintura — o que está na tela retratado pelo artista é mais real do que se vê.³ No século XIX, a arte como imitação da natureza, ou seja, a “arte natural”, ganha uma força renovada com Émile Zola, e o naturalismo, imediatamente tomado por André Antoine para ser

¹ Proponho traduzir *parlêtre* por fala-a-ser (e não por *fa-lasser*) como se diz falta-a-ser para *manquer-à-être*. Assim, podemos referir por meio dessas expressões ao ver da fala e o ser da falta.

² Aristóteles, *Arte retórica e Arte poética* (s/d, p. 244).

³ Essa afirmativa pode parecer paradoxal, mas com efeito não o é, pois o que se produz artisticamente toca mais ao real do que aquilo que a percepção visual, embebida no registro do imaginário, deixa captar.

adaptado ao teatro e se constituir com uma grande força em contração ao teatro declamativo de uma Sarah Bernhardt. Esse naturalismo no teatro — que chega às novelas de televisão imprimindo um estilo de representação teatral — foi duramente criticado como ilusão e enganação por Brecht anos depois. Como alguém pode fingir que está “natural” num palco como se estivesse num campo de centeio? Mas é possível estar mais presente num palco do que num campo de centeio por meio da representação artística.

A mimesis aristotélica não deve, portanto, ser traduzida por imitação e sim — dentro do contexto desse primeiro livro sobre estética do mundo — como *representação* no sentido teatral, ou em francês *mise-en-scène* ou, em inglês, *performance*. A mimesis própria da arte é a colocação em cena — na cena do mundo — de algo que o artista percebe, sente ou imagina a partir de um artifício específico. E não é por acaso que o grande exemplo na *Arte Poética* é a tragédia, isto é, o teatro como colocação de um mito no palco. A tragédia é a mimesis, não de um personagem, e sim de uma ação. Isto significa que o paradigma da arte não é um homem imitando outro homem, como um ator imitaria um personagem (seus gestos, seus sentimentos, suas roupas, seus trejeitos) e sim um homem colocando em cena a ação realizada por outro homem a partir de sua arte de representar. A arte poética traz, portanto, a performance de uma ação como paradigma da obra da arte. Trata-se de colocar em cena corporalmente a poesia do autor que relata os feitos do herói trágico que será vivificada e encarnada numa ação pelos corpos falantes dos atores diante de espectadores. O teatro é o lugar da letra viva — poesia no corpo em tempo real.

O fato de o homem ter uma tendência natural para a mimesis significa que o homem é um ser-para-a-arte. Como diz Lacan, no texto acima citado, o natural do homem não é a natureza e sim a arte, e ele pode então “orgulharte-se”.

Joyce, efetivamente, se considerava um artista, a ponto de dar como título de um de seus livros *O retrato de um artista quando jovem*, escrito a partir de suas vivências infantis. Lacan não se considerava como tal, e sim como obra de arte: “não sou um poeta, mas um poema”.⁴ Se para Nietzsche é a pulsão artística dionisíaca, para Lacan é o real que faz com que o artista se transforme em obra de arte. Esse poema — que ele é como fala-a-ser — se escreve, mas não é um sujeito, nos indica Lacan, mesmo que ele tenha ares de um sujeito. Ao se transmutar em poema, o sujeito desaparece e o fala-a-ser se escreve. A transformação do artista em obra de arte corresponde a uma dessubjetivação; em outros termos, a uma destituição subjetiva.

O ser-para-a-arte se distingue do sujeito do inconsciente. Este é o sujeito do significante, que por um lado está sempre sendo re-

⁴ Lacan, *Outros Escritos* (2003, p. 568).

presentado por um significante para outro significante e assim está sempre deslizando na cadeia infinita da linguagem. Por outro lado, ele se encontra assujeitado a determinados significantes primordiais de sua história que o alienam ao Outro e o fazem repetir sempre o mesmo mote. Para que o ser-para-a-arte se manifeste é necessária a destituição subjetiva com o conseqüente esvaziamento desses significantes que determinam sua repetição inconsciente e sua história. O ator, como diz Novarina, vem morrer em cena. Pois se dessubjetiva para poder ser corpoema. Isto é necessário, apesar de contingente, para que se produza a arte como o novo, como criação *ex nihilo*, do nada. O artista, a partir dessa indicação de Lacan, não faz obra de arte, ele é arte.

Lá, onde o ser falante vira obra de arte o sujeito desaparece, mas se escreve. Ao morrer ele espirra a sua tinta. E escreve-se como obra. A tinta de lalíngua escreve seu corpo, nos dois sentidos: que faz seu corpo escrever e faz uma escritura em seu corpo, seu corpoema. Eis seu produto artístico do contato com lalíngua, pois, como diz Colette Soler: “o corpo não é um produto da natureza, ele é, antes, um produto da arte”.⁵

⁵ Soler, *O corpo falante* (2010, p. 36).

O sinthoma-arte e o corpo

Essa natureza do homem, a que o faz ser o cabeça da arte, ele só toca nela como sintoma.⁶ O homem sintomatiza por meio da arte. Se seu paradigma é Joyce que faz da arte seu sintoma, ele nos aponta aqui para uma generalização da arte como sintoma, quando situa a arte como o natural do homem, sendo que é a arte que lhe confere um corpo. Esse sintoma é a maneira como lalíngua se deposita para o falasser, como corpo falante.⁷

Freud se referiu na famosa carta 52 ao processo de tradução dos eventos psíquicos e dos acidentes dessa tradução nas diversas instâncias. O sintoma é compreendido como um defeito de tradução. Com o conceito do traumatismo de lalíngua constituindo o Inconsciente real, podemos dizer que a operação que o corpo falante realiza é da ordem de uma transcrição — termo criado por Haroldo de Campos para se referir a uma tradução que leva em conta as particularidades da língua fonte, ou seja, seu somatório único e exclusivo de equívocos, e sua incidência na língua alvo (da tradução). Trata-se de uma tradução criativa, para além do significado, na qual o tradutor utiliza a licença poética, podendo, até mesmo reivindicar sua autoria daquele texto. O fala-a-ser transcreve a língua materna em sua língua própria. E faz com ela um corpo transcrito em letra — um corpoema. O cristal poético de lalíngua, como a soma dos equívocos acumulados em cada língua, é assim expresso

⁶ Cf. Lacan, *Joyce, o Sinthoma*, *op. cit.* (2003, p. 562).

⁷ No Seminário XX, Lacan se alinha mais uma vez a Aristóteles, dessa vez, no *De Anima*, em que o filósofo aproxima a categoria de ser do corpo próprio do homem. Para Lacan, também o ser é o corpo, ou em seus termos, o *parlêtre*, o fala-a-ser é o corpo falante.

por Haroldo de Campos: “O povo é o inventalinguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tentando a travessia, [...] é o melhor artífice no seu martelo galopando no crivo do impossível no vivo do inviável no cristal do incrível do seu galope martelado”.⁸ O ser-corpo é esculpido pela chuva de marteladas de lalíngua traumática constituindo um corpo-leito para se escrever a história, a história corporal e fazer desse corpo um corpoema.

No texto sobre Joyce, Lacan redefine o sintoma como acontecimento de corpo ligado ao que dessa língua se canta: *l'on l'a, l'on l'a de l'air, l'on l'aire, de l'on l'a*.⁹ Coloca assim em cena lalíngua remetendo-a diretamente à lalação, de onde se origina o termo *lalanguê* e sua tradução (a bem dizer, uma transcrição), tal como proposta por Haroldo de Campos, por lalíngua. O “lá-lá-lá-lá-lá” da música é componente integrante e fundamental do conceito de lalíngua presente nessa tradução proposta pelo poeta. Lalíngua é composta por significantes da língua materna + a música com a qual foram ditos. Os significantes de lalíngua são lalados. O sintoma como obra de arte pode se localizar no corpo na medida em que o sujeito sintomatiza sua relação com lalíngua no corpo e faz do seu corpo uma escritura — escrevendo em seu corpo sua maneira de lidar com lalíngua em toda sua originalidade e transcriatividade. E faz de seu corpo um corpoema.

A língua lalada pelo bebê é composta pela conjunção da maneira como a língua materna lhe foi falada com a maneira como ela foi ouvida. Da mesma forma, o corpo é também lalado, pois, como diz Lacan, citado por Soler, “no encontro das palavras com seu corpo algo se desenha”.¹⁰ É desse encontro com lalíngua que a silhueta se esboça, que os movimentos se ensaiam e a partitura gestual se constitui e algo de sintomático se deposita no corpo como um acontecimento.

Em Radiofonia, Lacan diz que o corpo tem uma marca que permite situá-lo numa cadeia de significantes.¹¹ Essa marca é o efeito no corpo do traumatismo de lalíngua — marca que pode ser uma letra de gozo, um sintoma. O corpo é a via régia do inconsciente real. Encontramos isso no exemplo paradigmático de Édipo, como personagem trágico. Podemos tomá-lo pela via do encontro traumático com o desejo do Outro ou pela via de lalíngua traumática. Ele foi objeto do desejo mortífero dos pais que aos três anos de vida tentaram matá-lo. Desse encontro ele ficou com uma marca nos pés e no nome. Da chuva da lalíngua grega caiu-lhe o nome *Oidipous* — o pé inchado, de *oiden*, inchação e *pous*, pé, marcando seu corpo. Essa letra é o significante que fixa o gozo do crime paterno que por um lado histoeriza seu corpo situando-o numa linhagem de reis, por outro lado ela traz o saber do real de lalíngua: *Oidipous* é também uma palavra-valise que junta “eu sei” de *oida*, em grego com o pé. Óidipous é o Pé-que-sabe, letra que resulta dos equívocos

⁸ Campos, *Galáxias* (1984).

⁹ Lacan, *Idem* (2003, nota de pé de página, p. 565).

¹⁰ Soler, *L'en-corps* (2001-2002, p. 23).

¹¹ Lacan, *Radiofonia* (2003, p. 407).

da língua grega, mostrando que o corpo é a via régia do inconsciente lalingueiro.¹²

Ferenczi se refere a uma memória do corpo que é “uma coleção de cicatrizes dos choques recebidos pelo eu”.¹³ Com Lacan, podemos dizer que se trata dos choques dos traumatismos causados por língua que escrevem a letra no corpo. A escrita é o ravinamento do gozo que ao banhar o corpo lhe confere sua partitura gestual e de movimento.

Segundo Lacan, “é na maneira pela qual língua foi falada e também ouvida, (...), que algo aparece em sonhos, em toda espécie de tropeços, em todas as formas de dizer”. O analista deve saber ler o corpo e seus atos falhos e bem-sucedidos que não se resumem ao *lapsus linguae*. Os lapsus do corpo são sua maneira de manifestar sua escritura, para além do sujeito. Freud leu a escrita do sintoma na partitura histero-epilética que Charcot escreveu, executou e regeu com a orquestra de corpos vivos, que falavam o gozo com espasmos, contraturas, preces e agitação. Suas partituras de movimento são encenadas até hoje, como se pode ver, por exemplo, na coreografia de Café Müller de Pina Bausch. Freud soube ler no sintoma a *mise-en-scène* do real da coisa sexual nos mistérios do corpo dançante.

O corpo em movimento

À mortificação do corpo provocada pela linguagem para que o corpo entre na cadeia significante respondem as vias de gozo. O corpo é uma cadeia temporal de linguagem inconsciente por onde circula o gozo. O corpo vivo é o corpo gozante que se movimenta. A morte é o não-movimento. As vias do gozo do corpo são traçadas pelos significantes de língua, e sua música, ouvida e lalada, levam a se movimentar ao ritmo das pulsões, como ecos do dizer no corpo, segundo a definição de pulsão por Lacan. Língua produz o aparelho circulatório de gozo no corpo. A pulsão invocante dá o ritmo, o andamento; e as partituras gestuais ao corpo fazem ecoar ali a melopeia de uma língua outrora ouvida; a pulsão escópica o coloca na cena do mundo desenhando seu deslocamento espacial. O corpo é o palco das manifestações do inconsciente real: partes esquecidas, movimentos falhos, lesões involuntárias — são inúmeros os lapsos de corpo. O corpo como gozante é um corpo andante porque falante: ele está sempre expressando, como diz a coreógrafa Regina Miranda, o “ir para um outro lugar”, “ir alhures”.¹⁴ Mesmo quando parado, o corpo expressa o batimento do Inconsciente. O corpo em transformação permanente se vincula às cadeias associativas do Inconsciente demonstrando que o corpo é estruturado como uma linguagem — a linguagem da pulsão. O corpo tem seu cogito: *movimento, logo existo*. Só na síndrome de Cottard, na total

¹² Cf. Quinet, *O tempo de laiusar* (2009, p. 25-31).

¹³ Ferenczi, *Diário clínico* (1990, p. 150).

¹⁴ Cf. Miranda, *Corpo-Espaço – aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento* (2008).

abulia inerte, triunfo da pulsão de morte, o corpo parece parar. A música de lalíngua deve estar presente no corpo do ator atravessado pelas palavras do texto: essa música faz do corpo um corpo dançante. “Todo pensamento que não é dançado é falso. Todo pensamento sem ritmo e que não encontrou seus pés. [...] Todo bom pensamento se dança, todo pensamento verdadeiro deve poder ser dançado.”¹⁵ O ator sabe muito bem que todos os pensamentos vêm do corpo, que eles passaram pela prova da paixão, saíram das carnes; fazer morrer para criar o novo e fazer mexer também de forma nova. Lacan por várias vezes exortou os psicanalistas a pensarem com os pés, pois o que não se aprende se acha, mas somente no final de um longo trabalho debaixo da mesa. “Quer dizer, depois de ter pensado muito com os pés.”¹⁶ Há pensamentos sem pés e que não dançam: eles se esgotam muito rapidamente, são ideias, os jornais estão cheios, eles ficam de pé por pouco tempo.

¹⁵ Novarina, *Para Louis de Funès* (2009, p. 50).

¹⁶ *Idem* (2009, p. 50).

A corpoeise e o ator

Nas artes cênicas, o ator ou bailarino dá-a-ver um corpo como campo artístico onde ele escreve seu poema do movimento do ser. O teatro é o lugar da poesia encorpada, do significante gozante, da letra que se faz voz onde o ator demonstra a materialidade fonética da palavra, o gozo de lalíngua. A palavra na boca do ator traz, ou deveria trazer, a substância gozante e é por isso que ele vivifica a língua que está sendo falada e afeta o espectador fazendo nele vibrar, para além da mensagem, ou seja, do conteúdo e do contexto da peça, o gozo de lalíngua. O ator realiza por meio de seu corpo falante, a presença do real de lalíngua naquele momento *hic e nunc* do teatro. O espectador de cinema não goza da mesma maneira que o espectador de teatro — é a presença em cena do corpo falante trazendo a substância gozante de lalíngua que faz toda a diferença.

O ator mostra como a linguagem não é feita para comunicar, como diz Novarina, se alinhando assim com Lacan.¹⁷ A palavra é feita para afetar, para fazer o espectador gozar. Desde Aristóteles se sabe que a função do teatro é de provocar afetos e gozo: terror, compaixão, entusiasmo. O ator se utiliza disso para trazer no atual da presença o corpo falado, lalado, que é o corpo que goza. A palavra na boca do ator traz a substância gozante, é por isso que ele vivifica a linguagem por meio de seu corpo falante. Daí ele faz vibrar no espectador sua substância gozante que vai para além do significado das palavras. Assim, o ator nos ensina a devolver à palavra seu enigma, tudo o que ela promete e não entrega — o enigma que o significado embaça. O ator coloca em cena os enunciados das palavras em uma determinada *maneira de falar* que faz vibrar lalíngua

¹⁷ Valère Novarina é um dos maiores dramaturgos contemporâneos vivos que confere todo o valor à palavra poética no teatro, que deve ser expressa em todos os meios cênicos a começar pelo corpo do ator.

através do corpo falante que não só fala com a boca, mas, como o histérico, com todas as partes, poros e secreções de seu ser-corpo.

Em sua corpoeise o ator dá-a-ver o escrito da partitura que compôs para aquele espetáculo. Seu corpo dá-a-ler uma escritura para além do que ele fala. Esta pode até mesmo ser contraditória com o que ele está falando, revelando com seu lapso corporal tornado arte, a verdade que desmente seu dito. Ele pode dizer “eu te amo” e seu corpo falar “eu te odeio”, ele pode dizer “ele me pediu que o deixasse partir” e seu corpo dizer “eu o mandei ir embora”; ela pode dizer “fui eu que te dei a vida” e seu corpo revelar que ela tentou matá-lo ao nascer. O ator usa, sem dúvida, seu corpo como inscrição do inconsciente estruturado como uma linguagem metaforizando e metonimizando as mensagens que comentam, contradizem, pontuam seu texto verbal. Mas ele também dá-a-ler algo para além da mensagem, algo que não deixando de ser um escrito, permanece enigmático. Pois, algo de lalíngua aparece no corpo e em seus tropeços. No encontro das palavras do autor com seu corpo o ator desenha uma partitura gestual, de movimentos em que transpira afetos. Ele ali sintomatiza seu ser-para-a-arte.

O gozo, como diz Lacan no seminário XX, não se cala, ele está sempre falando. Como? Por meio do corpo. Esse gozo do corpo contém o ser da significância, que pode e promete significar. Mas esse ser não é todo significante, ele é da significância e, no entanto, traz o enigma. O gozo que não se cala, fala no corpo falante, corpo dançante, corpo cantante, corpo atuante. E em vez de fazer o amor, esse corpo faz poesia. O gozo do corpo, diz Lacan, não é prometido à relação sexual e sim à poesia, que é a maneira do fala-a-ser de fazer amor. O gozo do corpo é prometido à corpoeise.

No teatro, o encontro com o texto faz o ator ser traumatizado pela lalíngua do autor e deixar esculpir um outro corpo transcribando nele sua escrita cênica. Quando essa operação é bem-sucedida ele transforma seu corpo em um corpoema. Esse encontro do ator com lalíngua do autor pode reproduzir o traumatismo desse primeiro encontro entre o que foi falado e o que foi ouvido e em seguida lalado. Essa reatualização do encontro com lalíngua não ocorre sem angústia, inibição ou novos sintomas. O ator com seu corpo falante vem “preencher o texto furado do autor, dançar dentro dele”. O teatro nos dá-a-ver o nascimento da palavra falada a partir da trama do desejo e do trauma da lalíngua. Pois o ator é o passador do escrito para a fala e o faz com seu corpo, seu corpo falante, seu corpo trespassado pela palavra.

Para fazer do enunciado do autor sua enunciação, o ator deve transformar os ditos num dizer que pode ser feito com o ato ou com a fala. O ator deve encontrar a maneira pela qual ele foi tocado pela palavra do Outro, o autor. E assim ele representará o que foi

ouvido no que foi falado — o que implica a canção de lalíngua. O *l'on l'a l'on l'a l'on l'a* da melopeia da fala. Sua música e seu ritmo, a prosódia que ele criará para aquele texto. Como o recitativo da ópera, a fala falada não é sem sua música, mesmo quando esta não é propositadamente musical como nas árias operísticas. O ator tem que dar corpo ao escrito e compor, com seu corpo falante, a partitura do texto de seu personagem. O ator não incorpora o personagem, como se fosse o delegado do autor. O ator dá corpo à fala do personagem a partir de sua relação com lalíngua, e faz seu corpo dançar como uma palavra lalada.

O ator sabe o que é o corpo falante e a corporeidade da fala. É a palavra que o ator lança ou retém e que vem chicotear o rosto do público e afetar no real os corpos presentes dos espectadores no teatro. E assim, o teatro é uma experiência corporal coletiva.

O trabalho do ator, com seu corpo, e sua corpoiese nos ensina o que é um corpo e sua relação com as palavras, pois o ator com seu corpo falante vem “preencher o texto furado do autor, dançar dentro dele”.¹⁸ Seu corpo é propositalmente trespassado por lalíngua, com sua materialidade significante e sua música lalada, e assim, “sua fala é um “falado-cantado”, seu caminhar um “andado-dançado” e quando para, sua posição é um “parado-pulado”.¹⁹ Eis o que nos transmite a arte do corpo que dá-a-ver o corpo artístico desnaturalizado pela musicalalíngua do inconsciente real.

¹⁸ Novarina, *Carta aos atores* (2009, p. 18).

¹⁹ Novarina, *Para Louis de Funès* (2009, p. 27).

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. São Paulo: Ediouro, 15ª ed., sem data.
- CAMPOS, H. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 1984.
- FERENCZI, S. *Diário clínico*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.
- LACAN, J. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- LACAN, J. Joyce, o Sintoma. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- LACAN, J. Radiofonia. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- MIRANDA, R. *Corpo-Espaço – aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7letras – Viveiros de Castro Editora, 2008.
- NOVARINA, V. Carta aos atores. In: *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7letras – Viveiros de Castro Editora, 2009.
- NOVARINA, V. Para Louis de Funès. In: *Carta aos atores e Para*

- Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7letras – Viveiros de Castro Editora, 2009.
- QUINET, A. O tempo de laiusar. In: *Stylus*. Rio de Janeiro, n. 18, 2009.
- SOLER, C. O corpo falante. In: *Caderno de Stylus* 1. IF-EPFCL-Brasil, 2010.
- SOLER, C. *L'en-corps*. Seminário de Colette Soler. Paris: 2001-2002.

Resumo

O autor argumenta e justifica que o corpo do fala-a-ser não tem nada de natural, pois ao sofrer os efeitos de lalíngua, se desnaturaliza. Sustenta também que a relação com lalíngua é uma relação de criação e que cada um terá sua “linguagem” própria, não apenas de falar, mas também, sua maneira de andar, dançar, cantar, se posicionar e se relacionar, pois essa incidência de lalíngua se dará em seu corpo — palco das manifestações do inconsciente real. Para pensar esse tema e construir o seu argumento, o autor faz inúmeras referências à psicanálise, filosofia, literatura e artes cênicas, particularmente ao trabalho do ator, concluindo que, como o homem tem uma tendência natural para a mimesis, ou seja, que o homem é um ser-para-a-arte, o teatro é o lugar da poesia encorpada, do significante gozante, da letra que se faz voz, lugar onde o ator demonstra a materialidade fonética da palavra, o gozo de lalíngua, lugar onde pode transformar seu corpo num poema, um corpoema.

Palavras chave

Corpo, lalíngua, criação e artes cênicas.

Abstract

The author argues and justifies that the body of the *talk-to-be* has nothing natural because once it goes through the effects of *lalingua*, it denaturalizes. It is also argued that the relationship with *lalingua* is that of creation and that each person will have his/her own “language”, not only for speaking, but also, his/her way of walking, dancing, singing, positioning himself/herself, establishing relationships. The incidence of “lalingua” will take place in his/her body – stage for the manifestations of the real unconscious. To ponder over such a theme and build up his argument, the author counts on various references to psychoanalysis, philosophy, literature and scenic arts, particularly the actor’s work, concluding that, as man has a natural tendency to mimesis, that is, man is a *being-for-art*, theater is then the place of the embodied poetry, of the significant in full pleasure, of the letter which turns itself into voice, the place where the author demonstrates the phonetic materiality of the word, the pleasure of *lalingua*, the place where it is possible to transform his body into a poem, a “poembody”.

Key words

Body; *lalingua*; creation; scenic arts.

Recebido

26/11/2010

Aprovado

18/12/2010