UNISUL Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
CRÍTICA CULTURAL
ISSN 1980-6493

DOI: http://dx.doi.org/10.19177/rcc.180205-2023-261-268.
Recebido em maio de 2023. Aprovado em julho de 2023.

A ESCRITA DO CORPO E O CORPO DA ESCRITA: REFLEXÕES SOBRE FORMAS CORPORAIS DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA NA LITERATURA E NO CINEMA

THE WRITING OF THE BODY AND THE BODY OF THE WRITING: REFLECTIONS ON CORPORAL FORMS OF ARTISTIC EXPRESSION IN LITERATURE AND CINEMA

Ricardo Tiezzi*

Daniel de Thomaz**

Resumo: *Este artigo busca refletir sobre a presença do corpo na literatura, com algumas reverberações no cinema. Em geral, não nos interrogamos sobre a participação do corpo no ato criativo da escrita. Escrever tende a ser percebido como um ato reflexivo e mesmo espiritual, deixando ainda à sombra o que a escrita pode ter de sensorial, de fluxo orgânico em vez de matéria mental. Em um primeiro momento, estabelecemos a dicotomia entre a expressão via pensamento lógico ou via corpo pulsional em dois personagens: o músico Johnny, do conto O Perseguidor, de Cortázar, e o filho desgarrado André, da Lavoura Arcaica de Raduan. Esses corpos ficcionais nos servem como analogia para a mesma dicotomia subsumida no ato de escrita. Assim, trazemos dois autores que pensaram essa questão: Gilles Deleuze e José Gil. Intentamos que o artigo possa sugerir vias a serem exploradas e, quem sabe, imaginar novas formas de escrita.*

Palavras-chave: *Corpo. Literatura. Escrita. Cinema. Expressão.*

Abstract: *This article seeks to reflect on the presence of the body in literature, with some reverberations in cinema. In general, we do not ask ourselves about the participation of the body in the creative act of writing. Writing tends to be perceived as a reflexive and even spiritual act, still leaving in the shadows what writing can have of sensorial, organic flow rather than mental matter. In a first moment, we establish the dichotomy between expression via logical thought or via pulsional body in two characters: the musician Johnny, from the short story The Stalker, by Cortázar, and the stray son André, from Raduan's Lavoura Arcaica. These fictional bodies serve us as analogies for the same dichotomy subsumed in the act of writing. Thus, we bring two authors who have thought about this issue: Gilles Deleuze and José Gil. We intend that this article may suggest paths to be explored and, who knows, imagine new forms of writing.*

Keywords: *Body. Literature. Writing. Cinema. Expression.*

Eu quero descrever o corpo como um livro
Um livro como um corpo[1]

* Professor dos cursos de pós-graduação lato sensu em Roteiro para Cinema e Televisão e em Escrita Criativa na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP. E-mail: ricardotiezzi@yahoo.com.br.

** Professor em tempo parcial do curso de Jornalismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: daniel.thomaz@mackenzie.br.

[1] Poema da protagonista do filme Livro de Cabeceira (The Pillow Book), de Peter Greenaway (1996).

TIEZZI, Ricardo; THOMAZ, Daniel de. A escrita do corpo e o corpo da escrita: reflexões sobre formas corporais de expressão artística na literatura e no cinema. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 18, n. 2, p. 261-268, jul./dez. 2023.

1. INTRODUÇÃO

O filme O Livro de Cabeceira, de Peter Greenaway (1996), é repleto de imagens sugestivas de relações entre a escrita e o corpo. A narrativa se baseia no conceito de Livro Corpo, a arte de escrever poemas ou capítulos inteiros de livros em corpos, em vez de papéis. Esta arte ancestral foi aprendida pela protagonista Nagiko em sua infância em Kyoto, quando seu pai escrevia em seu rosto nos seus aniversários. A escrita em caligrafia japonesa é delicada e cuidadosa, uma espécie de ritual que marcou Nagiko pelo resto da vida. Quando adulta, Nagiko se torna escritora, preenchendo corpos com histórias e poemas, como o verso citado na epígrafe.

A narrativa de Nagiko se desenvolve ao longo do filme em uma série de associações poéticas entre livro e corpo. O filme abre então os sentidos do espectador para essas relações, ao mesmo tempo sugestivas e inquietantes. O que no início causa estranheza, aos poucos se converte em uma nova maneira de perceber vínculos entre escrita e corpo.

Em geral, essa associação não é natural. Nossa tendência é pensar a escrita como um ato de reflexão, produzida por corpos, vamos dizer, neutros, cuja atividade principal se encontra nos dedos. Não são muitas vezes em que vemos escrita e corpo tão intimamente ligados, como as imagens de Livro de Cabeceira nos revelam. Em outras artes, como a atuação cênica e a performance musical, a presença do corpo – por onde circulam sensibilidades e sentidos, fluxos e expressões – surge mais ostensiva, intensa.

Esse artigo pretende trazer mais reflexão sobre essa temática. A proposta é fazer emergir questões ligadas à escrita e ao corpo em um percurso em duas etapas. Na primeira, vamos analisar momentos em que a dicotomia entre pensamento e corpo, entre o mental e o orgânico é apresentada nas páginas de duas narrativas reveladoras desse embate. O conto O Perseguidor, de Julio Cortázar, e o romance Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar, surgem como objetos de análise privilegiados das relações problemáticas entre formas de expressão mais vinculadas à lógica e à coerência em tensão com o fluxo, a pulsão, a presença de um corpo que também intenta falar. Assim, podemos nos interrogar se esses personagens também não sugerem algo sobre o próprio ato de escrever. Somos acostumados a pensar na escrita como uma tarefa reflexiva ou mesmo espiritual. Deixamos em uma zona invisível o que começa diante dos nossos olhos, as mãos se movendo pelas teclas ou pelas páginas. Do fluxo das mãos partem sensibilidades e sensorialidades. Dizer que as mãos escrevem é mais do que o senso comum de que elas são instrumentos do pensamento. É dizer que o corpo cria, ele está presente no ato da criação literária.

Se elegemos dois personagens, na segunda etapa traremos para a conversa dois autores centrais que vão nos ajudar nessa compreensão. Em textos espalhados pela sua obra, Deleuze inverte essa visão mais ligada ao senso comum da escrita como pensamento e reflexão, jogando luz para a escrita como um devir que atravessa o corpo: um corpo que se abre a novas possibilidades, corpos múltiplos, permanentemente criando redes de sentidos. Por sua vez, José Gil se debruça sobre a obra de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, qualificando-a sugestivamente como “metafísica das sensações”.

TIEZZI, Ricardo; THOMAZ, Daniel de. A escrita do corpo e o corpo da escrita: reflexões sobre formas corporais de expressão artística na literatura e no cinema. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 18, n. 2, p. 261-268, jul./dez. 2023.

2 O CORPO DA ESCRITA

"Eu começo a entender dos olhos para baixo, e quanto mais baixo melhor entendo" (CORTÁZAR, 2009, p. 80). A fala reveladora do personagem Johnny, do célebre conto O Perseguidor, de Cortázar, revela a incompreensão fundamental presente no relato. O biógrafo e crítico de jazz Bruno busca captar algo da essência do seu personagem, o saxofonista Johnny, inspirado no músico estadunidense Charlie Parker (1920-1955). Se Johnny persegue algo que ele não sabe exatamente o que seja – algum som transcendente, algum estado de espírito –, Bruno persegue seu personagem fugidio, dado a acessos de fúria e desespero, tentando encontrar alguma verdade oculta que não se revela nas páginas da biografia.

O músico parece compreender mais ao constatar que "a verdadeira explicação simplesmente não dá pra explicar" (Cortázar, 2009, p. 85). Em um de seus momentos discursivos, Johnny reserva suas imprecações contra a ciência, a psicanálise, os homens de avental, os diplomas (p. 104). Tudo o que é relacionado à exatidão, ao cálculo, aos números e à lógica é objeto de desprezo de Johnny. Seus discursos são errantes, muitas vezes desconexos e levemente alucinados, frases que desatinam seu interlocutor. Bruno assim relata: "Johnny tenta avançar com suas frases truncadas, seus suspiros, suas raivas súbitas e seus prantos (Cortázar, 2009, p. 82).

A incompatibilidade que emerge das páginas de O Perseguidor está expressa pela tentativa de Bruno de explicar em palavras conexas e coerentes tudo que no músico é da ordem do incompreensível, de um sensível que se recusa fixar-se em uma forma, um fluxo por natureza incoerente e inconsistente. Bruno biografa com a razão e o pensamento uma realidade corpórea, criadora de uma arte feita de sensações fugidias e flutuantes. Os improvisos do saxofonista Johnny, pode-se dizer, são a expressão de um saber que corre pelas veias e mobiliza a pele e os poros, intraduzíveis na sintaxe convencional. "Não era pensar, acho que já disse a você que não penso nunca" (Cortázar, 2009, p. 85).

O músico persegue algo que escapa ao pensamento, algo que se intui na tessitura de sua presença corpórea, sempre destacada no conto. Ele se encolhe febril nos seus momentos de delírio e sua música se intensifica quando decide tirar os sapatos no estúdio e tocar com os pés no chão. O biógrafo e os amigos não o compreendem quando ele relata obsessivamente seu sonho com urnas vazias. Em uma conversa decisiva, o biógrafo finalmente cria coragem para saber de Johnny sua opinião sobre a biografia, e se exaspera de ansiedade quando Johnny responde que faltam coisas, mas adia definir o que falta. Quando finalmente é instado a responder, Johnny é direto: "você esqueceu foi de mim" (Cortázar, 2009, p. 124).

Bruno, com seu ouvido analítico e sua escrita acurada, foi capaz de escrever uma biografia de sucesso. Pelo que o conto deixar entender, uma bem equilibrada composição entre a vida e a obra do biografado. A recepção de Johnny revela a diferença de linguagens, fruto de duas maneiras distintas de estar no mundo e se expressar. "Não se pode dizer nada, que imediatamente você traduz para o seu idioma sujo" (Cortázar, 2009, p. 125).

Em outro registro, uma variação desse embate entre razão e corpo se encontra em Lavoura Arcaica. Um dos capítulos do livro retrata um prolongado e intenso embate dialógico entre o protagonista André e seu pai. Na versão cênica do filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho (2001), a atmosfera soturna da cozinha, a solidez da mesa de madeira, o silêncio só quebrado por alguns sons da natureza e de tarefas domésticas ao fundo conferem alto grau de solenidade ao momento. O espírito climático não é por acaso: o reencontro entre pai e filho, tão adiado por André, o filho, vivido pelo ator Selton Mello, é a culminância de um choque entre mundos, entre maneiras de ver, de perceber e de expressar.

O pai, na pele de Raul Cortez, é detentor da palavra reta, angular. Para ele, palavras são sementes que constroem e também destroem. "Entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar" (Carvalho, 2001, p. 160). Seu entendimento do mundo demanda clareza, mundo que pode ser codificado e expresso na sintaxe adequada, desde o plantio até as relações familiares:

> Faça um esforço, meu filho, seja mais claro, não dissimule, não esconda nada do teu pai, meu coração está apertado também de ver tanta confusão na sua cabeça. Para que as pessoas se entendam, é preciso que ponham ordem em suas ideias. Palavra com palavra, meu filho (CARVALHO, 2001, p.158).

A resposta do filho André não se faz somente com palavras. Ouvindo o discurso do pai tantas e tantas vezes ensinado na cabeceira da mesa, André tem os olhos baixos, o olhar fugidio e as costas curvadas. A *mise en scène* no filme e a atuação do ator nada mais fazem do que concretizar a imagem de corpo retorcido, desarmônico, em uma espécie de decomposição que o autor do livro reitera página após página. Um corpo que "que de tanto se contorcer acabou por dobrar o corpo sobre si mesmo alcançando com os dentes as pontas dos próprios pés" (Carvalho, 2001, p. 157-158). Como o próprio André relata ao pai: "Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo (Carvalho, 2001, p. 158).

A linguagem elaborada por esse corpo é, em todo o diálogo, o contraponto permanente e perturbador à missão da palavra por ordem e clareza. O discurso de André é sempre caudaloso, confuso e sinuoso:

> Misturo coisas quando falo, não desconheço esses desvios, são as palavras que me empurram, mas estou lúcido, pai, sei onde me contradigo, piso quem sabe em falso, pode até parecer que exorbito, e se há farelo nisso tudo, posso assegurar, pai, que tem também aí muito grão inteiro. Mesmo confundindo, nunca me perco, distingo pro meu uso os fios que estou dizendo (Carvalho, 2001, p. 163).

André frequentemente abole antíteses, apostando em junções de ordem e desordem, caos e harmonia, lógica e irracionalidade. Em vez do discurso ordenado do pai, sua fala transborda em jorros, quase um vômito, trazendo em seu fluxo uma dose de obscuridade que deixa seu pai atônito. Em determinado momento, o pai só vê como saída o apelo à autoridade:

TIEZZI, Ricardo; THOMAZ, Daniel de. A escrita do corpo e o corpo da escrita: reflexões sobre formas corporais de expressão artística na literatura e no cinema. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 18, n. 2, p. 261-268, jul./dez. 2023.

> Cale-se! Não vem desta fonte a nossa água, não vem destas trevas a nossa luz, não é a tua palavra soberba que vai demolir agora o que levou milênios para se construir; ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as ideias (Carvalho, 2001, p. 167).

André, por fim, não vê outra saída a não ser capitular. Ao final da cena, ele garante comprar o jogo paterno do trabalho na lavoura como religião, do suor como maneira de expurgar pensamentos insensatos, da integração à lógica familiar e paterna como caminho para resgatar sua fala e suas ideias da obscuridade. No único parágrafo de comentário de André, que não seja dirigido ao pai, ele lamenta: "e que veleidade a minha, expor-lhe a carcaça de um pensamento" (Carvalho, 2001, p. 168).

Em seu elogio ao pintor Francis Bacon, Deleuze assinala essa espécie de presença pura que os retratos do pintor revelam: corpos vivos intensos, que tornam visíveis forças invisíveis. Essas forças revelam sua presença nas deformações, nos momentos em que o organismo perde contorno e deixa entrever as marcas de corpos ocultos feitos de gritos silenciosos ou desesperos latentes. "Deve-se render a Bacon, tanto quanto a Beckett ou Kafka, a seguinte homenagem: eles ergueram figuras indomáveis, indomáveis por sua insistência, por sua presença, no momento mesmo em que 'representavam' o horrível, a mutilação, a prótese, a queda ou a falha" (Deleuze, 2007, p. 68).

Pode-se acrescentar o protagonista de Raduan a essa composição de personagens que resistem. Seu corpo é um lugar de confronto, expressão que recusa a forma fixa reiterada pela tradição. Claro que isso é fonte de sofrimento, assim como sofre o personagem de Cortázar, frequentemente febril ou desolado. Em Lavoura, André se contorce em uma capela ou no quarto penumbroso para onde se exilou, sob o barulho do trem do lado de fora. A fúria paterna contra a dança da irmã que André deseja, seu corpo imolado no altar da pequena capela ao se deparar com a rejeição de Ana, o lado sombrio da lavoura arcaica se revelando, "me fazendo sentir de repente que me escapava da corrente o cão sempre estirado na sombra sonolenta dos beirais, e me fazendo sentir que a contenção e a sobriedade mereciam ali o meu escárnio mais sarcástico" (Nassar, 2016, p. 38).

Comentando sobre a adaptação para o cinema, o diretor Luiz Fernando Carvalho diz ter tentado criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Essa sintaxe comum, princípio que liga o livro ao filme, foi a busca pelo sensório. "Me interessava o exercício da narrativa não descritiva [...] eu perseguia o sensório" (Carvalho, 2002, p. 43) E, mais adiante, se pergunta: "como transmitir [...] níveis emocionais, sensoriais" (p. 49).

Johnny e André se assemelham na expressão sensorial pura. Os improvisos do saxofonista guardam relação com o jorro de palavras incessantes de André. Os discursos de ambos perseguem algo que não é da ordem do racional, são sinuosos e enigmáticos. Ambos são percebidos como extravagantes e à beira da loucura, e em comum se inquietam por não serem entendidos em um mundo que preza pelo discurso coerente, pela ligação harmoniosa entre palavra e pensamento. Nos dois casos, como observa Abirached a respeito da crise do personagem moderno, eles "resultam incapazes de dirigir sua linguagem: nenhum pensamento claro" (2011, p. 382, tradução nossa).

Sarrazac chama esse tipo de personagem de "atípico", em contraposição ao típico personagem realista, representado com contornos definidos e motivações identificáveis.

No atípico, "a personagem dramática é – tanto no sentido literal como no sentido simbólico – desfigurada" (2002, p. 42). O simbólico se torna frequentemente literal pela necessidade artística de dar forma a essas figuras distantes do eu unificado e coerente, senhor do seu destino e suas vontades. Assim, a forma se deforma, as figuras se desfiguram, e a representação antes mais voltada para o pensamento agora se desloca para o corpo.

3 A ESCRITA DO CORPO

A relação entre corpo e escrita pode ser abordada por um duplo caminho. De um lado, a representação de personagens dotados de um saber corporal, em sua lógica das sensações em contraposição à estabilidade dos personagens de pensamento e saberes consolidados, solares e cristalino, como nos exemplos de O Perseguidor e Lavoura Arcaica.

Essa dicotomia fundamental pode ser pensada em sua transposição das páginas dos livros para o próprio ato de escrita. Podemos tomar o corpo dos personagens, em suas ânsias por expressão, como analogia de um corpo que escreve. A escrita também pensada como uma forma de corporeidade que envolve fluxos, sentidos, sinestesias. Geralmente, a presença do corpo na escrita é o discurso menos ouvido, correlato do protesto engasgado de Johnny e André. Aqui tentaremos dar espaço a essa percepção do ato de escrever a partir das intuições centrais de Deleuze e Gil.

Gil defende que a expressividade não é a subordinação a um significante supremo, mas o próprio movimento e escoamento dos fluxos. A expressão não é, segundo a visão do autor, um processo em duas etapas, nas quais a linguagem dá forma a uma matéria anterior, mas sim a simultaneidade e consonância entre expressão e linguagem. "Já não há diferença, já não há distância entre o exprimido e a expressão, entre o sujeito que exprime, o meio de exprimir (a linguagem) e o que é exprimido" (Gil, 2020, p. 161).

Essa expressão plena envolve o corpo – ou, dizendo melhor, se exprime pelo corpo – como Gil vai observar na obra de Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa. Veremos essa forma de escrita mais adiante, por ora interessa comparar com a percepção semelhante de Deleuze sobre o ato da escrita:

> Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, do inacabamento [...]. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida, que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir (Deleuze, 2011, p. 11).

No pensamento deleuziano, a escrita se dá muito mais pelos sentidos do que pelo pensamento. Escrever é menos dar forma e mais permitir fluxos de intensidade. Assim, a escrita se dispõe para o imprevisto, para o não determinado e o indiferenciado. Deleuze vai na contramão da mimesis tradicional, interessada na forma acabada e na representação pautada por pressupostos de coerência. A escrita estaria ao lado do devir em vez da forma, sempre em processo, sempre ao lado do singular. Tal escrita é um correlato dos personagens afeitos aos fluxos em lugar da ordem, dos improvisos sinuosos, incessantes, perseguindo sempre algo que a razão não consegue encontrar, mas o entendimento

corporal – dos olhos para baixo, pela pele, pelas vísceras e pelas sensações – consegue intuir. É possível vislumbrar consonância entre os improvisos verbais de Johnny e o discurso errático de André com a dissolução do eu estável proposta por Deleuze:

> O eu dissolvido abre-se a séries de papéis, porque faz subir uma intensidade que já compreende a diferença em si, o desigual em si e que penetra todas as outras através e nos corpos múltiplos. Há sempre um outro sopro, um outro hálito no meu, um outro pensamento no meu, uma outra posse no que eu possuo, mil coisas e mil seres implicados nas minhas complicações [...] não se trata de influências que sofremos, mas de insuflações, de flutuações que somos e com as quais nos confundimos [...] eis a boa nova" (Deleuze, 2015, p. 306)

A lembrança das cartas do vidente de Rimbaud vem à tona, pois também compartilham da poesia como um devir que passa pelo corpo. Assim, o poeta "deverá fazer com que suas invenções sejam sentidas, apalpadas, escutadas; se o que traz de lá tem forma, ele dá forma; se é informe, ele dá o informe" (2021, p. 199).

Segundo Gil, um *locus* privilegiado para a compreensão dessa escrita que passa pelo corpo se manifesta na atividade do menos célebre heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares. Gil formula o sugestivo termo "laboratório poético de sensações" para o programa artístico do discreto guardador de livros de Pessoa. "A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o 'instinto', o 'temperamento' (...) e um lado voltado para o objeto ('o fato', o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissoluvelmente" (Gil, 2020, p. 42).

A escrita de Bernardo Soares – poética ou biográfica – é, assim, um experimento com as sensações, um perceber no cotidiano – a cada fato, a cada acontecimento – a presença de sensações, ainda que elípticas ou ocultas. Mais ainda, os experimentos buscavam sentir mais, com a conexão às sensações como forma de ampliá-las, torná-las mais nítidas e condensadas, ampliando assim sua potência de ser sentida. O laboratório de sensações cultiva experimentos de encontrar sensações escondidas para, dessa maneira, exacerbá-las. Cada sensação se revela pletora de outras tantas, então elas se revelam e se multiplicam, fazendo do corpo o laboratório dos seus objetos, que vão das sensações mais suaves às mais intensas, cada uma com sua particularidade e sua presença própria. A sensação é, pois, a unidade primeira, a partir da qual o artista cria sua linguagem expressiva.

O poeta segue instintivamente a poética pensada por Gil e Deleuze: não se trata de encontrar uma forma poética para a sensação, mas que poema e sensação sejam uma unidade – as palavras não representam uma sensação, mas são a expressão em ato da sensação, sua forma verbal. Assim, o poeta "assiste à formação do poema perscrutando as próprias sensações, espreitando o seu jorrar, apanhando-as à passagem, vendo-as engastarem-se em palavras, enquanto estas suscitam novas sensações de uma outra realidade" (Gil, 2020, p. 18).

O desassossego que dá título ao livro de Bernardo Soares é o permanente devir, a instabilidade criada quando o poeta se torna um centro impessoal de sensações múltipla. O poeta se converte em fluxo, sentindo tudo de todas as maneiras. Com a palavra, Bernardo Soares: "Divido-me em cansado e inquieto, e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistério das coisas" (Pessoa, 1999, p.67).

TIEZZI, Ricardo; THOMAZ, Daniel de. A escrita do corpo e o corpo da escrita: reflexões sobre formas corporais de expressão artística na literatura e no cinema. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 18, n. 2, p. 261-268, jul./dez. 2023.

As palavras do poeta servem quase como uma síntese perfeita entre a eterna perseguição de Johnny pelo mistério e a busca de André por algum sentido perdido, talvez na relva da infância onde ele mergulhava seu corpo e se confundia com o fluxo da natureza. Ambos concordariam com Bernardo Soares em sua busca por um "hálito de música ou de sonho, qualquer coisa que faça quase sentir, qualquer coisa que faça não pensar" (Pessoa, 1999, p. 64).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O laboratório de escrita imaginado por Pessoa é ao mesmo tempo nosso ponto de chegada e nosso ponto de saída. Partimos do Livro de Cabeceira e chegamos ao Livro do Desassossego. Obras que nos levam a pensar na relação ainda, a nosso ver, insuficientemente comentada entre a escrita e o corpo.

Esse artigo buscou trazer à luz momentos dessa relação tanto nas páginas dos livros quanto no movimento da escrita, procurando analogias entre formas de expressão afeitas ao pensamento e suas disrupturas que buscam outros caminhos. Caminhos que atravessam o corpo e seus fluxos, suas sensações, suas formas de expressão própria que deslizam da palavra lógica para uma espécie de sintaxe silenciosa e elíptica. Que seja uma reflexão inicial para futuros desenvolvimentos mais aprofundados e, quem sabe, nos leve a imaginar novas formas de escrita. Assim como o *action paiting*, germe do expressionismo abstrato, tirou o pintor de frente da tela e o lançou no gesto, na dança com pinceis e tintas, quem sabe alguma forma de *action writing* não aguarda para ser inventada.

REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno.* Madri: Associacion de directores de escena, 2011.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica.* Cotia: Ateliê Editorial, 2002

CORTÁZAR, Julio. "O Perseguidor". In: *As armas secretas.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2009

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido.* São Paulo: Perspectiva, 2015)

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica.* São Paulo: Editora 34, 2011

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

GIL, José. *Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações.* São Paulo: n-1, 2020

LAVOURA Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Video Filmes. Brasil: Europa Filmes, 2001.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica.* São Paulo: Companhia das Letras, 2016

O LIVRO de Cabeceira. Direção: Peter Greenaway. Produção: Studio Canal. França, Inglaterra: Cine 360, 1996

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999

RIMBAUD, Arthur. "Cartas do vidente" In: *Um tempo no inferno & Iluminações.* São Paulo: Todavia, 2021

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas.* Lisboa: Campo das Letras, 2002.

Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

TIEZZI, Ricardo; THOMAZ, Daniel de. A escrita do corpo e o corpo da escrita: reflexões sobre formas corporais de expressão artística na literatura e no cinema. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 18, n. 2, p. 261-268, jul./dez. 2023.