

## A PALAVRA COMO CAMPO DE FORÇAS<sup>1</sup>

Ana Maria Barcellos Kfourir<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo, sobre atuação cênica contemporânea, propõe que se pense a palavra e o corpo sempre em tensão e relação. Discorre sobre a importância de buscar novas práticas pedagógicas e artísticas, em que palavra e corpo são trabalhados fora de uma conduta psicológica, antes conectados a um campo intensivo no qual prevalecem a intensidade em vez da intenção, o acaso no lugar de encadeamentos causais e evolutivos, o ritmo, a oralidade, a sonoridade e os significantes em vez de um fechamento de sentidos. Na primeira parte do texto, os interlocutores nesta investigação, que envolve questões poéticas e políticas, são, principalmente, Gilles Deleuze e Valère Novarina. Na segunda parte, a encenação da peça *Uma frase para minha mãe* (2018/2019), de Christian Prigent, oferece o estudo de caso para aprofundar as questões levantadas.

**Palavras-chave:** Corpo; Palavra; Fala; Linguagem; Atuação.

**Abstract:** This article, about contemporary scenic performance, proposes to think the word and the body always in tension and relation. It discusses the importance of seeking new pedagogical and artistic practices in which word and body are worked out of a psychological conduct, but rather connected to an intensive field in which intensity rather than intention prevails, chance rather than causal and evolutionary linking, the rhythm, the orality, the sonority and the signifiers instead of a closure of the senses. In the first part of the text, the interlocutors in this investigation involving poetic and political issues are mainly Gilles Deleuze and Valère Novarina. In the second part, the staging of Christian Prigent's Play *Uma frase para minha mãe* (2018/2019) offers the case study to deepen the issues raised.

**Keywords:** Body; Word; Speech; Language; Acting.

### O que fala através de nós

Para pensar a palavra como campo de forças, é preciso desviar-se de um entendimento da palavra vista como portadora de uma mensagem e do corpo trabalhado como um instrumento de expressão. A partir daí, inicia-se todo um processo de relação entre corpo e palavra, a ser investigado no presente artigo. Não é mais possível manter e sustentar hoje uma relação dicotômica entre palavra e corpo, entre pensamento e corpo, entre cabeça e corpo.



2020 Kfourir. Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição Não Comercial-Compartilha Igual (CC BY-NC- 4.0), que permite uso, distribuição e reprodução para fins não comerciais, com a citação dos autores e da fonte original e sob a mesma licença.

Cabeça não é corpo? Ou será uma parte “superior” do corpo? “*Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência*” (ARTAUD, 1993, p. 83). Depois de Artaud, é praticamente impossível não refletir sobre o quanto essa forma de pensar e, conseqüentemente, de fazer revela um pensamento e uma prática segregadores, hierárquicos e opressores. Pensamento e prática que ressoam e repercutem ainda hoje no campo pedagógico-artístico das artes cênicas, inibindo o entendimento do corpo e da palavra como campo de forças.

Assim, este artigo se propõe a refletir sobre a relação entre corpo e palavra, buscando pensá-la nos campos da intensidade, da sensação e da não representação, que se configuram em territórios bem diversos aos do universo tradicional da representação teatral. Na primeira parte do artigo, meus interlocutores são Gilles Deleuze e Valère Novarina, entre outros pensadores que vêm estimulando essas inquietações na minha trajetória artística. Na segunda parte, a peça *Uma frase para minha mãe*, de Christian Prigent, apresenta esse tensionamento corpo-palavra como um estudo de caso, no intuito de aprofundar as questões levantadas.

Novarina (2005, p. 17) afirma, em *Carta aos atores*, que *é preciso atores de intensidade, não de intenção. Colocar o corpo pra trabalhar*. Quando proponho um campo intensivo para pensar e praticar corpo e palavra em relação, refiro-me, prioritariamente, a trabalhar essa relação acessando as forças do corpo. Para tal, é preciso pensá-lo não como um objeto executor, ou como uma ferramenta, como se faz no campo da representação, e, sim, como potência. Deleuze (2007, p. 43), a respeito da pintura de Francis Bacon, afirma que *a cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação*.

É urgente pensar a palavra como algo inaugural, que abre campos semânticos por vir, nos modos do pensar e do fazer das artes cênicas. Precisamos aprofundar estudos e realizar novas práticas nas escolas de teatro, nas universidades e nos processos artísticos referentes à linguagem como mote de discussão de várias urgências contemporâneas. Por exemplo, pensar o corpo como potência insubmissa às ideias, como instrumento de resistência a qualquer outro poder que pretenda subestimá-lo ou controlá-lo. Tomar a palavra como atitude e comprometimento ético e afetivo, não como mensagem, e, assim, realmente dar a ver a força política da ação teatral na sociedade.

Minha pesquisa como artista (atriz, diretora, professora) gira em torno do corpo e da palavra, sempre em tensão e em relação. A experiência corpo-palavra, portanto, alicerça minha prática e reflexão. Invisto na palavra, no ato de fala, como um lugar da criação e da não representação na cena e na arte contemporâneas. Buscando pensar quem fala, quem é esse “quem” falador, criei a noção de corpo vazado/corpo-sopro<sup>3</sup>, imagem poética/força corpórea que venho investigando e desenvolvendo. O corpo pensado como matéria vazada e como sopro: vazado, porque perpassado, atravessado pelo outro, pelo desconhecido, pela alteridade, e não um corpo fechado, com uma identidade definida, fixa, exata; sopro<sup>4</sup>, porque pulsa esburacado, transpassa o dentro-fora com as forças da respiração, inspiração-expiração. Vazado e vazando, soprado e soprando, um corpo que, ao não fixar conteúdos, os libera, justamente por vazar. Um corpo que não codifica nem transmite emoções e sentimentos, mas que se realiza e se potencializa justamente por vazar, escapar... Revelando, assim, campos semânticos e subjetivos (*a posteriori*) que se tensionam, se mesclam, se perdem.

Cria-se um campo de forças no ato da fala, forças essas entrecruzadas que tensionam a potência rítmica da frase com a potência corpórea de quem fala. Potência rítmica advinda da exigência das palavras. Potência corpórea no sentido de acessar as forças do corpo, as forças do baixo-ventre, para a atriz/o ator falar com a “barriga”, esvaziando, dessa forma, a “cabeça”, deixando o pensamento fluir, arejar (e não comandar). Isso não significa não pensar, e sim começar a pensar o pensamento em outros campos que não o cartesiano. Gilles Deleuze (1995, p. 21) nomeia “*lógica da árvore*” o pensamento-ação ligado a uma lógica do decalque e da reprodução, *que consiste em decalcar algo que já está feito, a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta*. É comum iniciantes em artes cênicas, inexperientes, mas com “saberes herdados” – do teatro ocidental psicológico, como, por exemplo, o textocentrismo, o pensamento hierarquizante, a estrutura dicotômica, um eu/sujeito interiorizado, o texto entendido como mensagem, com um sentido último –, ficarem totalmente confusos quando escutam que seus corpos não são instrumentos de expressão, e que as atrizes e os atores não são mensageiras/os. Mesmo sem estudo algum, elas/eles trazem seus corpos muitas vezes plantados como uma árvore, com os pés já bem fincados na raiz do psicologismo e da palavra pensada e trabalhada como mensagem, com saberes se abrindo e se ramificando acima do tronco, enfim, uma linda cabeça-árvore.

Estimular alunas/alunos, atrizes/atores a pensar e a fazer de outras formas com discussões, reflexões e práticas voltadas ao campo intensivo e não ao intencional é uma

obrigação e também uma alegria. É bonito vê-las/los pouco a pouco adentrando o terreno intensivo das palavras, tateando outros lidares e experimentações que fogem da dicotomia corpo *versus* palavra, mas que, principalmente, se distanciam do comando e do controle de um sujeito sobre a palavra. Deleuze (1995, p. 25) nos inspira quando afirma que *o pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. Muitas pessoas têm uma árvore plantada na cabeça, mas o próprio cérebro é muito mais uma erva do que uma árvore*<sup>5</sup>. Ou seja, pensar não é exclusividade do pensamento racional e cartesiano. Nas artes cênicas, não somente os iniciantes enfrentam essas dificuldades ao lidarem com a atuação como muitas atrizes e atores, com vasta experiência, buscam superar a hegemonia do universo dramático e psicológico, ou, de alguma maneira, têm consciência de que esse universo paira sobre suas “cabeças” e buscam, ao menos, amenizá-lo. Recorro a Vsevolod Meyerhold (2005, p. 109), em sua afirmação indignada: *É com os dedos que um pianista pensa, mas o que ele faz é pensar, e não batucar num piano, que diabo*. Também recorro a David Lapoujade (2017, p. 14), quando esse autor afirma que, para Deleuze, lógico não quer dizer racional, e que para o filósofo, um lógico implacável, *só conta a lógica, mas porque, como veremos, ela tem uma curiosa maneira de se confundir, para além do vivido, com as próprias potências da vida [...] é que as potências da vida produzem incessantemente novas lógicas que nos submetem à irracionalidade delas*. Precisamos atentar a certas armadilhas que a herança ocidental nos impõe, não para negá-la, mas para dialogarmos com a tradição mimética, para pensarmos para além dela, sim, mas abrindo e conhecendo outras possibilidades de ser, de estar e de atuar no mundo. A herança a que me refiro diz respeito ao textocentrismo e à imposição de um pensamento dicotômico, dual, hierárquico, já citados, que no território das artes cênicas comprometem e incidem precisamente na atuação, pois se estabelece uma separação muito clara entre corpo e palavra, sendo o ator um sujeito que precisa compreender o que a palavra diz e, assim, transmiti-la ao espectador. Além disso, essa herança sobrecarrega a atuação com um peso psicológico, impondo à atriz/ao ator a incumbência de dar conta de passar para o público os sentimentos das personagens. Quanto mais os sentem, melhor atuam. É uma terrível armadilha. Artaud (1993, p. 117) frisa que:

O teatro, assim como a palavra, tem necessidade de ser deixado livre. A obstinação em fazer que as personagens dialoguem sobre sentimentos, paixões, apetites e impulsos de ordem estritamente psicológica, em que uma palavra substitui inúmeras mímicas, uma vez que estamos no domínio da precisão, foi por causa dessa obstinação que o teatro perdeu sua verdadeira

razão de ser e que estamos desejando um silêncio em que possamos ouvir melhor a vida. É no diálogo que a psicologia ocidental se expressa; e a obsessão pela palavra clara que diga tudo leva ao ressecamento das palavras.

Atuar exige o enfrentamento dessa herança, e é preciso ter consciência de que ela não é a única orientação de pensamento e de ação. É preciso tomar a palavra, tornar visível o valor expansivo, sonoro, espacial do mundo das palavras. E saber que o fazer é também pensar, que o pensamento não é somente da ordem do racional ou de uma ideia preconcebida. O pensamento transpira, sua, palpita e, muitas vezes, dá sinais de compreensão *a posteriori*. É o pensamento arejado. Para Novarina (2015, p. 17), *pensar respira [...] O pensamento não exprime, mas dá passagem; ele levanta, desestabiliza*. Ou seja, pensar oferece muito mais um perder-se do que um encontrar-se. Experimentar o pensar dessa maneira, arejado, como gosto de dizer, corta a raiz da lógica da árvore e nos faz literalmente cair no chão. Que beleza! *Pensamento é criação, não vontade de verdade, como Nietzsche soube mostrar* (DELEUZE, 1992, p. 73). E a partir daí, sigo ainda inspirada por Deleuze, que indaga *E que seria pensar se não se comparasse sem cessar com o caos?* (idem, p. 267), e nos propõe enfrentar o caos, assim como buscar construir um plano que o recorte. O filósofo afirma que *o caos tem três filhas segundo o plano que o recorta: são as Caoides, a arte, a ciência e a filosofia, como formas do pensamento ou da criação. Chamam-se caoides as realidades produzidas em planos que recortam o caos* (idem, ibidem).

Proponho um mergulho no pensamento e na prática da experimentação da palavra-corpo como uma dança das intensidades. Essa dança não percorre um caminho sólido, já dado ou estabelecido. Ela é uma suspensão em meio ao caos, um vácuo, um frio na barriga em pleno descampar das intensidades. E, assim, a dança produz um traço de tanto dançar. Produz um rasgo, um furo. No caos.

A arte faz isso, é isso. Falar é isso, não é passar nem transmitir mensagem. É preciso que as atrizes e os atores, todas as pessoas (mas me dirijo aqui mais especificamente a quem se interessa, trabalha e atua na área das artes cênicas – e mesmo nas artes visuais –, embora neste artigo eu não trate de temas específicos referentes à atuação no audiovisual) se libertem de amarras explicativas, ilustrativas, evolutivas, psicológicas, finais. É preciso sair desses modos do pensar e do fazer do campo da representação. É preciso abrir-se a uma multiplicidade de possibilidades de pensar o pensamento, e, assim, à vida, pois tudo se tensiona, arte, vida, reflexão, para além de se obter a segurança de compreensão das coisas.

Urge o cessar de buscar ou de desejar obsessivamente um fechamento de sentidos (para tudo, para ler um texto, compreender uma cena, mover-se no espaço, relacionar-se com o outro, contracenar etc.). Com muito estudo, prática e dedicação à arte da atuação é possível apreender esse estado de suspensão da compreensão. E Novarina (2005, p. 18) é preciso ao afirmar que *pensar não é ter ideias, gozar um sentimento, possuir uma opinião, pensar é esperar em pensamento, ter corpo e espírito em acolhida*. Francis Bacon também nos estimula muito a pensar a experiência da atuação quando sublinha não estar pretendendo *dizer* nada, mas procurando *fazer* alguma coisa (SILVESTER, 1995, p. 198). O dizer, como ele aponta, tem a ver com explicação, com querer dizer o que seu trabalho quer dizer. Enquanto estamos fazendo, já estamos dizendo, pensando e, com certeza, interferindo com artisticidade no mundo e na relação com o outro. Não estamos reproduzindo nada! *Nenhuma arte, nenhuma sensação jamais foram representativas* (DELEUZE, 1992, p. 248).

Voltando à potência corpórea de quem fala... Ler em voz alta, muito, demais e, de tanto ler, suar, ler de novo, de tanto doer o abdome por ler com a barriga, comendo o texto com os olhos, com o sexo, com os braços, as mãos, pés e boca<sup>6</sup>, a atriz/o ator se dará conta de que está “começando” a compreender alguma coisa. Dessa forma, os campos cognitivo, afetivo, intuitivo, sensorial, corpóreo estarão ativados, entrelaçados cada vez mais, encorajando as atrizes e os atores a terem outra relação com a palavra, com o texto propriamente dito. *O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico, mas plástico e físico* (ARTAUD, 1993, p. 67). Não adianta querer compreender *a priori*. A teimosia em compreender para ler, compreender para falar, inibe o processo de experimentação da relação corpo e palavra. Enquanto houver comando sobre o mundo das palavras, menor será a chance de as atrizes/os atores se libertarem desse legado dramático psicológico ocidental e de atuarem com toda a força de seus corpos. Isso implica também vencer um gosto/gozo em sofrer, em sentir em demasia e – o que é grave – passar esse sentimento para o outro. Enfrentando com inteligência, estudo e sensibilidade essas barreiras, a atriz/o ator não mais irá ver/visualizar para falar, mas sim falar para dar a ver.

Nosso corpo vazado, nosso corpo-sopro sua, respira, pensa, intui, percebe, age sempre em relação com o mundo, atravessado e atravessando materialidades (vazadas) com a sua solidão. Não estamos apartados do mundo, do outro, estamos sempre em relação. Na solidão e em relação. O que fala através de nós? *Não se trata [...] de saber ‘quem fala’ nem ‘de qual lugar se fala’, talvez nem mesmo ‘do que’ se fala, mas, como o sugeriu Félix Guattari, ‘o que*

*fala através de nós*’ (PELBART, 2016, p.21). Meu lugar de fala<sup>7</sup>, meu grito, é o da palavra ser repensada. É preciso mudar nossa relação com o mundo das palavras. Furar com palavras com pensamento-chão e pensamento-ação o universo dramático hegemônico psicológico autoritário e opressor. Soprar novos ares, sabores e saberes para o mundo se abrir com palavras e não para descrever o mundo com elas. Para buscar pensar essa questão, é preciso estar fora de um pensamento dicotômico, fora de uma cabeça comandante a determinar como se faz isso ou aquilo e a nos dizer o que a palavra quer dizer. Quanto mais nos relacionamos com o mundo das palavras, abertos à escuta de suas sonoridades e sentidos, de seus silêncios e dizeres, mais nossos campos subjetivos reverberam e perfuram os campos semânticos que se expandem ao falar. O que fala através de nós só fala se estivermos em abandono (principalmente da dicotomia cartesiana). Na solidão e em relação! Só fala aquilo que nos escapa, aquilo que não dominamos, mas que nos atravessa e nos deixa em suspensão.

O mundo das palavras precisa ser pensado com mais profundidade. Assim também a nossa relação com o outro. Somos habitados por palavras, palavras-outrem, palavras-mundo, que atravessam e movem nosso corpo-língua, nosso corpo-ético-político. É possível, sim, dizer o que é preciso dizer, fazer o que é preciso fazer, o que não podemos não fazer, enfim, sermos aquilo que somos. É possível resistir, realizar, é possível abrir caminhos, cavar e ter a sensação de pertencimento. Pertencimento no sentido de ter voz, de ter corpo, de dar voz ao pensamento, à ação, de dar a ver a sua arte, ou seja, estar inserto no mundo, interferindo na sociedade, à revelia de padrões e juízos de valor. Essa sensação de pertencimento é muito forte, muito significativa, não cabe dentro de uma fôrma ou de uma forma, ninguém pertence porque está dentro do padrão, porque faz parte da turma. O pertencimento é antes um enfrentamento. Um enfrentamento diário. O pertencimento tem a ver com a diferença. E a diferença não cabe no mundo da representação. Tampouco cabe no mundo das palavras entendidas como mensagem. Precisamos pensar a diferença como potência, com assertividade e não como inferior ao modelo. Que modelo? Esse pensamento traz toda uma carga de preconceitos, pois a diferença é substantivo, é plural, é constituinte do que se chama e se deveria chamar de igualdade. E o teatro não está (não deveria estar) e nunca estará (nunca deveria estar) dentro de coisas padronizadas. O teatro está fora. Fora de si, fora do padrão, fora da identificação, fora da explicação, fora da hierarquia hegemônica, fora da ordem e do progresso. Então, precisamos urgentemente rever nossa relação com a palavra, com o mundo

das palavras. Pois a palavra usada como mensagem nunca irá cavar, causar, inaugurar o pertencimento, a sensação de pertencer.

Novarina (2005), para quem as palavras são como “oferendas e danças misteriosas” e o teatro, o lugar da “desapresentação” humana, atenta à questão bastante embaraçosa que recai sobre a arte cênica quando ligada à herança ocidental psicológica dramática: o endeusamento da ideia. Ele afirma, não sem humor, que *todo cenário que pode ser traduzido por uma ideia tem que ser imediatamente desconstruído* (idem, p. 35). A ideia concebida como modelo – modelo esse separado e superior ao corpo, corpo esse submisso à ideia de que está fora do corpo e é inalcançável – destrói o pensar a igualdade como diferença, e o corpo como potência. Precisamos desconstruir definitivamente essa ideia do mundo verdadeiro como modelo. Ora, o modelo é apenas uma ideia, ele inexistente. O que existe é a experiência sensível, a aparência, a diferença, a concretude de nossos corpos vazados. Com Platão, nasceu a subordinação da diferença ao modelo, à identidade. O corpo, calcado nos afetos, nos suores, nas subjetividades, nas peles, nas cores, nos saberes, foi subjugado à ideia. O mundo da representação surge com esse pensamento dicotômico e hierárquico, corpo e ideia, concreto e abstrato, ou seja, a razão pensada como distinta e superior ao corpo, a experiência sensível e afetiva negada e subjugada à lógica racional, à ideia. O mundo abstrato tomado como mais essencial. Essa herança ocidental que carregamos impõe a verdade, a essência, a ideia, a imutabilidade, a perfeição, como um valor primeiro, superior e absolutamente distanciado da nossa experiência vital e sensível. Essa forma de pensar e de fazer aniquila o corpo, a palavra e a relação entre eles. Tudo isso nos leva a ter uma má compreensão do corpo. E palavra é corpo. Como salienta Novarina (2005, p. 20):

O ator não é um intérprete porque seu corpo não é um instrumento. Porque seu corpo não é o 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.

Enfim, parece mesmo uma estratégia moral e política que investe na negação do corpo e dos campos dos sentidos e dos afetos. E essa repressão do corpo, ou *repressão pura e*



*simples*, como afirma Novarina, compromete a relação corpo e palavra, pois a palavra, uma força corpórea, também é pensada como separada do corpo e submissa à ideia. É um pensamento despotencializador. Do corpo. Da palavra. Da relação entre ambos.

Com Platão, o grande fundador do mundo da representação, segundo Lapoujade (2017, p. 48), a ideia:

desempenha o papel de fundamento por possuir, em primeiro lugar e de modo flagrante, uma qualidade que cada fenômeno só pode pretender possuir em segundo lugar (...) Cada imagem ou pretensão bem fundada chama-se re-presentação (ícone), pois a primeira em sua ordem é ainda a segunda em si, em relação ao fundamento. É nesse sentido que a Ideia inaugura ou funda o mundo da representação.

E, nas artes cênicas, a ideia vem comprometer todo um pensar e um trabalhar o corpo como potência, pois com ela vem a ideia de se trabalhar sempre com ideia! Ou seja, o corpo é um instrumento de expressão, submisso à ideia, a serviço dela! A atriz, o ator, a diretora, o diretor etc. imaginam determinada situação e, a partir daí, colocam o corpo a serviço do que pensaram, do que premeditaram. E, nessa grandiosa imaginação, colocam muito, mas muito sentimento. E aí começa outra confusão, pois atuar vira sinônimo de sentir. As lágrimas podem ser belas, sim, “verdadeiras”, se forem um choro do corpo, um sentir o umedecer dos olhos, das lágrimas descendo pela face, assim como é belo o suor escorrendo pelos poros.

Trabalhar o campo da sensação ao lidar com a palavra abre um imenso território de possibilidades de relação entre corpo e palavra para a atriz e o ator, em outros lugares do pensamento e da ação (pensamento-chão) que não aqueles de relações causais e intencionais do universo dramático hegemônico. Lida-se com níveis de tensão, com espaçamentos, texturas, sutilezas, sentidos, forças, delicadezas, tato. Lida-se com suspensão, com silêncio, com escuta. Porque o trabalho da fala é feito com e de escuta. Não se está consigo mesmo e com o outro sem escuta. E, trabalhando dessa forma relacional, atém-se muito mais às questões da oralidade. E, assim sendo, trabalha-se na materialidade da língua, do corpo, da voz. Como ressalta Novarina (2005, p. 21), a fala é a *matéria da matéria e não se pode apreender nada de mais material do que esse líquido invisível e inestocável*. Trabalha-se palavra e corpo fora de uma conduta psicológica, antes conectados a um campo intensivo, no qual prevalecem a intensidade em vez da intenção, o acaso no lugar de encadeamentos causais e evolutivos, o ritmo, a oralidade, a sonoridade e os significantes em vez de um fechamento

de sentidos. Trabalham-se as forças (do corpo), dando forma aos trabalhos artísticos. *Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, 'não apresentar o visível, mas tornar visível', não significa outra coisa* (DELEUZE, 2007, p.62).

Entender e praticar a fala como força corpórea implicam, por um lado, engajamento, atitude e ética, no que diz respeito ao que se pensa e ao que se faz, e, por outro, desenvolvimento de uma linguagem própria, de seu próprio ato de fala, tornando visíveis produções de campos semânticos e subjetivos, pois se entrelaçam sentidos e subjetividades, sem rédea ou comando, fazendo da fala um ato de coragem e de escape de si. Escape no sentido de sermos corpos vazados! E quanto mais potencializados e esvaziados, pelo acessar as forças do corpo pela respiração focada no baixo-ventre, quanto mais falarmos com a barriga e não com a cabeça, arejando dessa forma o pensamento, mais nos afastamos de um ensimesmamento, e mais nos aproximamos de um estado de suspensão, no qual nossos campos subjetivos bailam e vazam entre os campos semânticos, sem comando e sem comandante. Perde-se o sentido de autoritarismo sobre a palavra, ganha-se por estar em relação, corpo e palavra. Ganham a escuta, o apreender o outro, o estar com o outro e, muitas vezes, contra o outro. Ganha o estado relacional. Ganha o corpo esvaziado/desabitado e potente, portanto, potencializado. Ganham o silêncio e todos os seus dizeres. Escutar e silenciar. A palavra chama o silêncio. O silêncio chama a palavra. Palavra e escuta. Silenciar também para poder pensar, agir, interagir, habitar-se de palavras-outrem, ressurgir diferente, diferenciado, alegremente ser, pertencer e falar.

Longe de pensar a arte como representação do mundo ou da realidade, pois autores<sup>8</sup>, como Hilda Hilst, Marcelino Freire, Grace Passô, Samuel Beckett, Antonin Artaud, Valère Novarina, Christian Prigent, entre muitos outros conectados ao campo intensivo e ao sentido trágico da vida – ou ao traço de tragicidade da vida, território de onde eclodem o acaso, o imprevisto, o mistério, o inexplicável, forças que atravessam o campo intensivo da atuação, enquanto o universo dramático é tecido por teias intencionais, causais, evolutivas e finais –, trabalham com e contra a língua, cavando na linguagem, com conteúdos semânticos e estéticos, eclodindo da e na linguagem, e não com fatos ou forças externas a ela, para mostrar ou discutir o mundo. São textos que estilham nosso lado racional, lógico, ordenador. E oferecem um grande desafio para a atriz, para o ator: deixar o texto falar!

## **“Uma frase para minha mãe”**

### **Na língua, entre o rigor e o gozo**

O tradutor, professor e pesquisador Marcelo Jacques de Moraes, que me apresentou à obra de Christian Prigent, em 2015, um desses encontros arrebatadores, que marcam e, principalmente, exigem, diz que Prigent apresenta *uma dimensão política da escrita que não se calca na perspectiva da representação de um mundo* (MORAES, 2015, p.21). Prigent é daqueles autores que dão gosto na boca, convocando e desafiando o tempo todo a atriz/o ator a lidar com a materialidade da língua. Assim é *Uma frase para minha mãe* – um texto lindíssimo, forte, difícil, calcado na linguagem, e tão somente na linguagem. Um texto que nos faz trabalhar no limite do enfrentamento da língua, das palavras na boca, da embocadura ali presente, absolutamente, tendo que dar conta das palavras, que, por sua vez, abrem imagens, sentidos, afetos, um campo semântico incomensurável que se torna visível em cada instante ínfimo de fala... E mal este se esvai, mais e mais palavras já se avolumam, impondo ritmos e sutilezas que também solicitam precisas embocaduras e, por outro lado, a possibilidade de experimentar uma liberdade, uma potência de liberdade que irrompe de repente, inaugurando novos ares, sabores e saberes do corpo-língua, ludicidade, poesia, ou mesmo melancolia, por instantes, fazendo da atuação um ponto limítrofe de perigo, mas também de suspensão e alegria. É um texto que exige muito da atriz/do ator. De um rigor absoluto. Ao mesmo tempo, um território de extrema liberdade. A atuação pulsa nesse limite, traçando, no momento cênico, uma linha tênue entre o rigor e o gozo. Ou de rigor e de gozo.

Existe uma grande vertente do teatro em que a palavra é trabalhada e pensada praticamente como sinônimo de mensagem. Meu pensamento-chão, meu pensamento-corpo vai na contramão desse modo do pensar e do fazer teatral. Mas, se a palavra não é uma mensagem e o corpo não é um instrumento de expressão, ou seja, se o corpo não é instrumento de expressão dessa palavra, ou de alguma ideia, então o corpo e a palavra são o quê? A fala é uma força corpórea, é o verbo agindo no corpo, como gosto de dizer. Então, palavra e fala se reúnem no fazer, na feitura das coisas, no meter a mão na massa. E isso implica também comprometimento, engajamento, afeto, atitude, ética. Desde sempre, para mim, palavra, fala e corpo são forças da vida, estão na vida. São linguagem e afeto. São pasmo e intensidade. E, muitas vezes, silêncio. Eu jamais poderia ser uma artista afinada com

o pensamento representacional, que segrega, que separa arte e vida. Um pensamento dicotômico, hierárquico.

*Uma frase para minha* mãe trouxe para mim a primeira experiência de atuar e dirigir ao mesmo tempo. Nunca pensei que embarcaria um dia nessa dupla empreitada. Sempre quis, como atriz, me perder, de fato, ou seja, não ficar em um estado de supervisão<sup>9</sup> no ato da criação. Para tal é preciso um olhar externo, alguém em quem se confie muito, um diretor que goste de ver a atriz/o ator se perder, experimentar, ser um errante de si, um ser em estado de explosão, de implosão, sei lá... Mas acabou que, quando me dei conta, assumia também a direção da peça<sup>10</sup>. E confesso que, tentando pensar sobre essa experiência, só tenho uma coisa a dizer: foi meu corpo quem dirigiu a peça. Foi meu corpo quem pediu expansão certas vezes, contenção outras, ousadia nas travessias de fôlego, serenidade em algumas passagens, ludicidade, força, tudo era meu corpo que apontava, farejava, escutava, intuía e impunha.

### **Na língua, entre o fôlego e o ritmo**

O texto de Prigent (2019, p. 40-43) imprime um ritmo que começa a circular no corpo, no corpo falador, vazado e potente, impulsionando ousadias tanto rítmicas quanto respiratórias, pois se abrem falas enormes, intermináveis, que não desejam parar:

you vai dizer que escrever é beirar o buraco que faz a gente faltar no mundo, que faz o mundo faltar pra gente, e que é esse buraco que fez a gente falar ou, outro jeito de dizer, que porque a gente fala, a gente abre o buraco entre ele e nós, e que escrever cava um pouquinho mais o buraco do buraco, é só isso, que você vem mesmo é se perder nessa, anotar uma bravia esquiva do dado, dispor o que há em distância que deixa a desejar, repartir a falta, preferir a fundo a insatisfação, te privar do dom, não estar mais aqui onde te pariram, desnudar teu nome, renegar o espaço em que se pôs teu passo, não ser, nascer não, renascer, inesser nuzinho no esvanecido, vomitar teu tu, coisas que você joga na tua língua em fuga, mostrar a um qualquer, isto é, a uns poucos, mesmo até a nem um, esse retiro cômico na escuridão musimurmurada que você deixa toda esfumaçada pra que tudo te escape do que você viu, conheceu, foi e viveu [...] pois eu, você vai dizer, a qualquer um e primeiro a você mesmo, de calça a cu ou vice-versa, eu, nesta frase oferecida à minha mãe, [...] fumigenando uma bruma brumosa nas coisas vestidas em trajes de coisas, eu no meu escafandro de ar artificial no fundo do ar despojado do mundo, [...] eu feito desta frase em goma, isto é, desfeito, refeito, imperfeito, eu, veja, me ofereço a ti, ou seja, a quem, a ninguém, a todos, ao zero, a todos os heróis em carne de libido, a todos os mimmins, embebidos de aqui como de um álibi, a todos os egos em sossego de falta de

apetite pra tudo como está, eu fulano só em mim, ou fora, logo barraco total, ausente de si por tudo que é buraco, pico louco, maior trip bem longe das tripas, eu éter trepado, pirado de eternulidade, ou só um pouco eternudado no extenuado, nudado, muito, de todo jeito, autovaiado, eu inimudado besuntado deturpado, eu o mastigado por mim em pessoa, eu o dançarino nulo sobre nada como pista, só um bando de ecos de picas que se escutam, eu o esfregado esticado, ai ai, do léxico do tique, hic hic, bebum de mim [...], eu escriturando as rasuras de mim, inútil pr'outra coisa, avanço vazio da perda do mundo que não se vê lá no fundo de depressão em que grito fanfarrão imprecisas expressões, eu aqui insistente a ti ofereço este luto, de ti só quero perplexidade, só quero teu gozo em perplexidade, que sintas em ti o insensato que faz do trepidado o despeitado, pois digo a ti, vai à vontade e espalha esta verdade, o mundo faz o efeito do leito em ti quando se toca só o buraco deixado pelas texturas e matérias sem nome que ao falar lançamos num lugar de ausência, não é o silêncio, é o musicado complicado do longínquo, o alcance do obscuro que nos nutre quando nos separamos das coisas falando, a impenetrável bruma do indubitável, indubitável porque impenetrável, impenetrável pois indubitável, é este pequeno vento exasperante que faço soprar, mamãe, no instante que concentra nele mesmo, no seu movimento detido irritante, fatigante, apagante, as fatias dos tempos em que se foi presente.

Nessa inquietante busca de cavar na própria escrita o ato de escrever, na linha tênue e tensa de um entre-lugar, entre o enfrentamento das palavras surgindo (no papel do autor, do tradutor, na boca da atriz, do ator) e o desfazimento de um eu que ao mesmo tempo está a insurgir no mundo, vai se dando a fala. Entre os afetos e os sentidos, entre o fôlego e o ritmo, entre os campos semânticos e os subjetivos, o palavrear incessante vai reverberando e se esvaindo. Como diz o próprio Prigent (apud JACQUES, 2015, p. 44), *essa voz é e não é a voz do sujeito que lhe dá suporte. Ela é voz do escrito: traço sonoro e rítmico do gesto específico chamado escrita*.

A experiência que se abre parece ser a de se estar em uma montanha-russa corpóreo-sonora, com direito a frio na barriga, arrepios, respiração ofegante, taquicardia e muito foco. Desejo de potência e de se aventurar (no mundo das palavras), de se atirar em queda livre. Como salienta Novarina (2005, p. 7-8): *Boa parte do texto deve jorrar num sopro só, sem retomada de fôlego, usando-o até o fim. Gastando tudo. Nada de guardar umas reservinhas, nada de ter medo de perder o fôlego. Parece que é assim que se consegue achar o ritmo, as diversas respirações, atirando-se em queda livre*.

Para se atirar em queda livre é preciso muita disciplina. E rigor. O corpo exige muito. E meu corpo sabe muito bem que precisa estar vazio, com um buraco na barriga, para realizar a queda. Atuar é também se destruir, caminhar rumo à destruição. Toda atriz, todo ator sabe

muito bem disso. *O homem é o único animal que pede periodicamente para ser destruído* (idem, p. 36). Mas as atrizes e os atores se destroem todos os dias quando estão em temporada. Para atuar na peça *Uma frase para minha mãe*, eu faço uma alimentação reforçada, com carboidratos, de preferência, e legumes, sete horas antes da peça. Depois, fico só à base de água. E preciso também descansar muito, não fazer nada, de preferência ficar deitada, se dormir melhor ainda. Ficar à revelia dos acontecimentos, realmente pausar. Isso durante quatro horas depois da refeição. Três horas antes da peça, inicio um breve aquecimento de respiração e voz, suave, sem passar do ponto, pois a energia deve ser usada na hora da fala/peça. Então passo o texto todo, baixo, algumas partes com uma rolha na boca, para atentar à dicção e à embocadura e aquecer os músculos da boca<sup>11</sup>. Enfim, procuro fazer nada ou muito pouco. Depois tomar um banho, arrumar-me e perambular pelo espaço cênico até a hora de o público entrar. Preciso estar completamente vazia, com o corpo leve, forte, potente, para dar conta de iniciar e realizar a travessia das palavras de *Uma frase para minha mãe* durante uma hora. O texto é, sem dúvida, uma grande travessia pelo mundo das palavras. Na língua, entre os sentidos e as sonoridades, as palavras exigem sutilezas, diferenças, ritmo, fluxo, espaçamento, suspensão. Sabe aquela pergunta do motorista do *buggy* nas dunas do Nordeste: “com emoção”? Sim, com emoção. Emoção das palavras no corpo, agindo no corpo, escapando, esvaindo, morrendo. Sobressaltos e ousadias de fôlegos, ritmos, afetos, sentidos, sons. A emoção das palavras exigindo do corpo vigor, suor, frescor, intensidade, rigor. E não psicologia!

Moraes (2015, p.76), ao pensar a tradução, fala da “*língua muscular*” de Christian Prigent e afirma:

No caso dessa língua, digamos, muscular de Christian Prigent, é preciso levar em conta as relações sempre difíceis entre a experiência sonora, escultural que fazemos dela e seus ecos de sentidos, que, evidentemente, proliferam e escapam ainda mais a todo controle neste trabalho de travessia de línguas, de língua para língua, de língua contra língua, em sua perturbadora e indomesticável materialidade.

Trabalhar na materialidade da língua é trabalhar um corpo-língua também indomesticável. É corpo contra corpo. Língua contra língua. Corpo-língua. Fora de si (no sentido de a atriz/o ator trabalhar distanciados de um enlameamento) e fora da psicologia

(sem buscar encadeamentos causais e evolutivos, pois eles inexistem em textos escritos em outros lugares que não os da representação).

*Uma frase para minha mãe* é um convite ao público para transitar pela experiência da palavra, antes de tudo, e, portanto, um convite à escuta. Acredito que o público se mobiliza aos poucos com esse palavrear, pois a narrativa vai abrindo um imenso campo semântico, atravessando a relação de um escritor com sua mãe e, mais especialmente, com a língua materna. O texto e a peça põem em jogo a própria linguagem e tensionam performance, sonoridade, afeto, filosofia, pensamento, visão de mundo, através de uma fala potente, respirada, lúdica, rítmica. Acho também que a peça sugere um exercício de abandono do espectador, que ele se deixe estar ali não para ver alguém atuar, mas para se deixar tocar, afetar, rememorar, atravessar-se por palavras, ritmos e sentidos.

Esse convite à escuta implicou a concepção espacial da peça, durante a qual transito entre os espectadores, passando muito próximo de uns e de outros e me distanciando em pontos aqui e ali. Usamos dispersas por todo o espaço as plataformas pantográficas da sala mezanino do Sesc Copacabana, onde o público sentava. Eu circulava entre elas, pelos papéis no chão (cópias do texto em francês e português, com as marcas do nosso trabalho, ficavam espalhadas por todo o espaço), passava entre as pessoas, rente a elas, aproximando-me, distanciando-me, ora de umas, ora de outras. O público e eu ficávamos na penumbra, sem distinção, exceto em alguns pontos nos cantos do espaço onde a luz recaía discretamente sobre mim. Para a galeria do Espaço Municipal Sergio Porto, construímos bancos proporcionalmente menores, de acordo com o tamanho da sala, mas mantendo a concepção do cenógrafo André Sanches.

E a convocação à escuta trouxe também qualidades do olhar bem específicas ao falar com o público (nunca para ele), passando bem perto sem olhá-los, com a fala bem próxima deles e, muitas vezes, falando de olhos fechados (que delícia). Meu corpo me dirigiu, me abriu os caminhos dos focos, olhos fechados, abertos, ora o olhar concreto pegando o outro nos olhos (poucas vezes, até, devido ao labirinto poético imenso que pedia outro olhar, menos direto), ora o olhar evasivo, transparente, convocador de temporalidades outras, ora ainda olhos baixos, muitas vezes, na solidão, mas com o outro, sutilmente. Escolhi acima a longa citação de *Uma frase para minha mãe* porque esse trecho exigia muito rigor, e quanto mais me entregava a ele, mais escapava de mim e me alargava no espaço-tempo em meio a todos ali, e a minha sensação era a de estar muito próxima e muito distante também, como se de

repente todos nós estivéssemos presentes e ausentes. O público vinha junto, eu sentia a respiração junto, um campo de forças gerando suspensão em conjunto. Era uma travessia imensa que eu realizava praticamente de olhos fechados (algumas vezes com o olhar baixo). Quanto mais me presentificava, atenta à embocadura e às exigências da fala, quanto mais escutava minha própria voz reverberando e escapando pela espacialidade e por temporalidades abertas, tanto mais me ausentava, mais era atravessada por uma sensação de vazio enorme e potente, que me potencializava e me guiava a enfrentar novos desafios da fala com sua abertura de sentidos. *Um corpo que vai embora passa pela voz* (NOVARINA, 2003, p. 17). Essa sensação de perda e de produção de vazio em conjunto<sup>12</sup>, passando pelo meu corpo como um centro de forças que dava e recebia energia (mas uma sensação de fato conjunta), mais me fazia avançar rumo ao porvir, mais me fazia sentir meu corpo-dança a sair de mim, num trânsito aparentemente infundável proporcionado pelos vetores barriga-boca-olhos. *Nada de material no fundo do homem, fora sua boca aberta, sua passagem furada* (idem, p. 24). Os braços me pareciam enormes, o suor abundante a escorrer pelo colo, pelos seios, pelos poros. Parecia que ficávamos suspensos pelo abdome. Todos nós – era a sensação que eu tinha. Quase sempre, quando isso acontecia, como tento escrever e lembrar agora, ouvia-se ao final dessa imensa travessia uma respiração de alívio, como se todos saíssem do perigo também. O espaço respirava aliviado. Mas o texto não dava descanso, risos nervosos. Como afirmar, era uma montanha-russa corpóreo-sonora, trazendo a cada momento novos desafios, sutilezas, surpresas.

Por outro lado, *Uma frase para minha mãe* foi também uma oportunidade imensa que tive de homenagear minha mãe, *Mariajulia*, com quem aprendi desde muito cedo que a palavra está colada à ação. Eu sou habitada por suas palavras. Com ela, aprendi que palavra é ato, atitude, tem a ver com respeito ao outro, ética, confiança, escuta. *Uma frase para minha mãe* traz essa força da língua materna, da linguagem-mãe, esse lugar e potência do feminino! Para mim, é difícil demais ver a palavra esvaziada em falas do dia a dia, em discursos políticos mentirosos, palavras sem foco, palavras sem ética, muito distantes da atitude, da ação... A palavra hoje deve ser repensada. Há que se ter uma relação mais profunda e mais cuidadosa com o mundo das palavras. Porque o mundo das palavras é o mundo das ações.



## REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Trad., seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

\_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e vida**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Eu, Antonin Artaud**. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BECKETT, Samuel. **Primeiro amor**. Tradução e desenhos Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac& Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Molloy**. Tradução Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

\_\_\_\_\_. **Molloy**. [mimeo] Tradução Inês Cavalcanti, 2001.

\_\_\_\_\_. **Malone morre**. Tradução Paulo Leminski. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. **O inominável**. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Pioravante Marche**. Tradução Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva Publicações, 1988.

\_\_\_\_\_. **Sopro**. Tradução Fátima Saadi. *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro / Fórum de Ciência e Cultura, n. 3, p. 43-44, 1987.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Vol.2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon. A lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2007.

FREIRE, Marcelino. **Balé Ralé**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Amar é crime**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

\_\_\_\_\_. **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

\_\_\_\_\_. **Rasif**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HILST, Hilda. **Fluxo-Floema** - São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **Com meus olhos de cão e outras novelas**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. **A obscena sra. D**. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cascos e carícias**. São Paulo: Nankin, 1998.

KIFFER, Ana. **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Seleção, organização e prefácio: Ana Kiffer. Tradução Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

\_\_\_\_\_. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

\_\_\_\_\_. Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética? In: **Alea: Estudos Neolatinos**. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/Faculdade de Letras - UFRJ. V.10, n.2. Rio de Janeiro: Revista Alea/UFRJ e 7Letras, 2008.

LAPOUJADE, David. **Os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Meyerhold**. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin. Arles: Actes Sud, 2005.

MORAES, Marcelo Jacques de. **Christian Prigent por Marcelo Jacques de Moraes**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Carta aos atores e para Louis de Funès**. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Discurso aos animais**. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O ateliê voador e Vocês que habitam o tempo**. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **O teatro dos ouvidos**. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **O avesso do espírito**. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. **L'Act inconnu**. Paris: P.O.L. éditeur, 2007 (Éditions Gallimard, 2009, pour la preface et le dossier).

\_\_\_\_\_. **Le Vrai sang**. Paris: P.O.L. éditeur, 2011.

\_\_\_\_\_. **Teatre de dibuixos: 2587 personatges I / 311 definicions de Déu / Théâtre de dessins: 2587 personnages et 311 définitions de Dieu**. Edicio catalã/francès / Editions catalan /français. Barcelona: Eumo Editorial, 2010.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

\_\_\_\_\_. **Marcha para Zenturo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**. Cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PRIGENT, Christian. **Uma frase para minha mãe**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SAADI, Fátima. **A configuração da cena moderna – Diderot e Lessing**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

SILVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos**. Impresso na Itália. São Paulo: Cosac & Naify Edições, Reedição, 1995.

---

<sup>1</sup> Esse artigo integra meu Projeto de Pesquisa de Pós-Doutorado “Focos móveis”, iniciado em março de 2019 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, PPGAC, UFRJ.

<sup>2</sup> Ana Maria Barcellos Kfoury é diretora teatral, atriz e pesquisadora. Mestre em Teatro pela Unirio, doutora em Artes Visuais pela UFRJ, e atualmente professora e coordenadora do Curso de Artes Cênicas da PUC RJ. Email: anakfoury14@gmail.com. Afiliação: PUC Rio – Departamento de Letras, curso de Artes Cênicas. Rio de Janeiro – Brasil. Orcid: 0000-0002-3865-8604.

<sup>3</sup> A noção de corpo vazado/corpo-sopro foi proposta na minha tese de doutorado *Forças de um corpo vazado*, em 2015, defendida na EBA/UFRJ, em Artes Visuais/Poéticas Interdisciplinares, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Leite Lopes. KFOURI, Ana. *Forças de um corpo vazado*. Rio de Janeiro: 7Letras, Editora PUC-Rio, 2019.

<sup>4</sup> Samuel Beckett, em “Souffle” tensiona, em um texto de uma página, respiração (inspiração e expiração), sonoridade, iluminação e espaço-tempo. Souffle. In: Samuel Beckett. *Comédie et actes divers*. Paris: Éditions de Minuit, 1972. Tradução de Fátima Saadi, publicada na revista *Arte e Palavra* n.3. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, 1987, p. 43-44.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze é uma referência-chave. Entretanto, não pretendo enveredar aqui pelo conceito de rizoma do filósofo, mesmo tendo citado a lógica da árvore. Ainda assim, faço uma breve citação para os leitores terem uma melhor compreensão da aproximação que busco fazer com o pensar e o fazer nas artes cênicas. O rizoma “não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda (...) Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução interna como a estrutura-árvore” (DELEUZE, 1995, p. 32).

<sup>6</sup> “(...) falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder” (NOVARINA, 2005, p. 14).

<sup>7</sup> Djamila Ribeiro, em seu livro *Lugar de fala*, diz que todos os corpos possuem um lugar social ou *locus* social de onde partem para falar e que é preciso pensar também lugares hierárquicos privilegiados de fala, como a branquitude, a cisgeneridade e a masculinidade, por exemplo. Aqui, o corpo vazado, atravessado por palavras que falam através de nós, é um corpo crítico, não hierarquizado, que não se compreende como neutro nem como centro, mas que está em relação e que é atravessado por essas forças sociais sem se fixar nelas. O que coloco como meu lugar de fala é de uma artista, mulher, branca, cisgênera, pensando o exercício da atuação e do quanto a herança ocidental textocentrista, parte de todo esse sistema dominante ao qual me oponho, prepondera e paira sobre “nossas cabeças”, dificultando outros caminhos de pensar, de agir e de atuar. E, segundo Djamila: “Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta” (RIBEIRO, 2017, p. 90).

<sup>8</sup> Os autores citados foram estudados e encenados ao longo da minha trajetória artística, em peças dirigidas profissionalmente e também no âmbito universitário. Como *Esfínter*, com roteiro meu e textos de Valère Novarina, encenado com a Cia. Teatral do Movimento, por mim dirigida; *Discurso aos animais: O animal do tempo*, dirigido por Antonio Guedes; e *A inquietude*, dirigido por Thierry Trémouroux, também de Valère Novarina, ambas com minha atuação. Projeto Beckett: *Primeiro amor*, direção Antonio Guedes, *Moi Lui*, direção e dramaturgia Isabel Cavalcanti, ambas com minha atuação. *Fluxo*, de Hilda Hilst, por mim dirigido, encenado com a Cia. Teatral do Movimento; *H H (informe-se)*, com roteiro meu e textos de Hilda Hilst, encenado com o Grupo Alice 118, por mim dirigido; *Boca de miséria*, roteiro coletivo com textos de Hilda Hilst, que dirigi com os alunos do curso de graduação em Artes Cênicas da PUC-Rio. *Anánkê*, roteiro coletivo, com textos de Antonin Artaud e Valère Novarina, entre muitos outros, que dirigi com os alunos do curso de graduação em Artes Cênicas da PUC-Rio. *Roda de fogo: vozes da rua*, roteiro coletivo com textos de Marcelino Freire, que dirigi com os alunos do curso de graduação em Artes Cênicas da PUC-Rio. *Cadê minha palavra?*, roteiro coletivo com textos de Grace Passô, Stela do Patrocínio, Hilda Hilst, Antonin Artaud, entre outros, que dirigi também com os alunos do curso de graduação em Artes Cênicas da PUC-Rio. Além da experiência audiovisual que realizei como atriz em estúdio, com o texto *Para acabar com o julgamento de Deus*, texto de Antonin Artaud, dirigido por Antonio Guedes, com tradução de Fátima Saadi, que resultou em um vídeo experimental utilizado em aulas, palestras e seminários, e da peça *Uma frase para minha mãe*, de Christian Prigent, que dirijo e na qual atuo.

<sup>9</sup> “Quando minha mão queima, ela queima. Há o fato que minha mão queima, o qual, se penso sobre ele, fica ameaçado enquanto fato,/ ter o sentimento de que minha mão queima é já entrar noutra esfera, se tenho a ideia que minha mão queima, já não estou na minha mão mas sim num estado de supervisão” (ARTAUD *apud* KIFFER, 2008, p. 217).

<sup>10</sup> Mas tive a colaboração artística de Márcio Abreu, uma interlocução precisa, valiosa e fundamental para mim. Também com o parceiro e tradutor Marcelo Jacques de Moraes fiz inúmeras leituras e contei com sua escuta atenta, infalível e observações certas. E ainda contei com a presença de Tainah Longras como assistente de direção, com quem venho desenvolvendo linda parceria, em muitos projetos de teatro, de livro, de vida.

<sup>11</sup> Sempre estímulo atrizes/atores a trabalharem a sensibilidade da boca, em conexão direta com o baixo-ventre, pois “a boca é como a fossa, o orifício, a origem, o buraco do pensamento” (NOVARINA, 2003, p. 47).

---

<sup>12</sup> É bonita essa sensação de produção de vazio conjunta, e o teatro muitas vezes faz isso acontecer. E, como afirma Novarina (2003, p. 82): “Cuidado com o vazio! Não façam dele uma coisa separada, um ídolo oriental vendido aos ocidentais de passagem, mas o *ponto*, esvaziado de verdade, onde atravessa para todos os homens – os de ontem, os de lá longe, os daqui, os de amanhã – a morte que é a *porta* no fundo da respiração, o ponto de perdição onde o espaço se engole. Mas será que se pode esvaziar um ponto? Claro que não...claro que sim!”.