

FORÇAS DE UM CORPO VAZADO

FORCES OF A GAPPED BODY

Ana Kfourri

RESUMO: Este artigo faz parte da pesquisa que venho desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, *Traços: o eu vazado na visualidade*, sob a orientação da Profa. Dra. Angela Leite Lopes, que visa aprofundar e dar continuidade à pesquisa de linguagem que venho desenvolvendo ao longo da minha trajetória artística, de caráter teórico-prática, a qual tem como foco pensar a experiência artística para além da representação, ou melhor, para além da mera reduplicação da realidade, entendendo a linguagem como lugar de pensamento, como criação, como campo de forças em tensão. Ou seja, a linguagem é entendida aqui em sua autonomia, sem depender do sujeito ou de questões relativas à subjetividade.

O que moveu a realização dessa pesquisa foi a hipótese de que está na palavra, e mais especialmente no ato de falar, a potência de um lugar da criação e da não representação na cena e na arte contemporâneas. Mas quem fala? Quem é esse quem? A hipótese é a de que quem fala é um eu vazado, imagem poética que venho, então, criando e desenvolvendo para dar conta desse desafio de deixar o texto falar, deixar a carne falar. Um eu vazado é perpassado, atravessado pelo outro – música, afeto, lembrança, vazio –, um eu que, ao não fixar conteúdos, libera-os justamente por vazar.

Em *Forças de um corpo vazado* articulo reflexões sobre o eu vazado pensando o corpo, confrontando pensamento e experiência, a partir da minha vivência como atriz com o universo dos autores Valère Novarina e Samuel Beckett.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; linguagem; arte; Samuel Beckett; Valère Novarina.

ABSTRACT: *This article is part of the research I have been conducting at the Federal University of Rio de Janeiro's Visual Arts Post-Graduation Program. The research has been titled "Traces: The Gapped Selfin Visuality" and is being conducted under guidance of Dra. Angela Leite Lopes, a member of the University.*

"Traces: The Gapped Selfin Visuality" aims to deepen and continue the language research I have developed along my artistic career. It is a theoretical and practical research which focuses on thinking the artistic experience beyond representations or mere multiplications of reality. Language is understood as the place of thought, as creation, as a field of forces under tension. In other words, language, as understood here as autonomous, independent from the individual or from issues pertaining of subjectivity.

What guided this investigation was the hypothesis that within each word, and more specifically within the very act of speaking, lies the power of a place of creation and non-representation in contemporary scenes and arts. But who speaks? Who is this speaker? The idea is that the speaker is a gapped self, a poetic image which I have been developing to meet the challenge of letting the text speak for itself, letting the flesh speak. A gapped selfis intersected, traversed by the Other – music, affection, recollections, emptiness – a self which does not fixate contents and therefore frees them precisely through its gaps.

In The forces of a leaked I articulate reflections on the porous self while discussing the body, confronting thought and experience as from my experience as an actor within the universe of authors Valère Novarina and Samuel Beckett.

KEYWORDS: key; body; language; art; Samuel Beckett; Valère Novarina.

FORÇAS DE UM CORPO VAZADO

Pensando *quem* fala na cena hoje, a partir da hipótese de que está na palavra, no ato de falar, a potência de um lugar da criação e da não representação na cena e na arte contemporâneas, procuro, aqui, desdobrar o fluxo de pensamentos em relação à imagem poética que proponho – aquela de que esse *quem* é um *eu vazado* – pensando o corpo.

Um eu vazado é perpassado, atravessado pelo outro – música, afeto, lembrança, vazio – um eu que ao não fixar conteúdos, libera-os, justamente por vazar. A potência de um eu vazado é justamente a de ser ele um eu atravessado, esburacado, sem contornos definidos ou definitivos, absolutamente sem essência a ser encontrada ou conteúdo revelador de alguma verdade. Ao mesmo tempo, e justamente por ser fissurado, explodem nele intensidades, forças elementares que transitam dentro-fora, que tanto escapam quanto captam, de alguma maneira – cores, formas, afetos, lembranças, palavras, sonoridades – forças em trânsito, que se esvaem, que afloram também, fora-dentro.

Inspirada pela afirmação de Deleuze de que a linguagem deve gaguejar (DELEUZE, 2010, p. 45), proponho fazer também o pensamento gaguejar, no sentido de investigar como na linguagem artística esse eu fala, esse eu vazado que, ao produzir um modo de existência poética, não é obviamente um sujeito e a linguagem um objeto, mas é antes um sopro de criação que perfura a poesia ao falar, gritar, silenciar, gaguejar, sussurrar, tensionado entre esse eu que é outro, que é essa alteridade absoluta e impalpável, e esse eu que está aí, ausente-presente, e que fala/cala/espreita/silencia/escuta/dança/falha.

Pierre Alferi diz que “a frase coloca em ritmo uma força” (ALFERI, 1991, p. 27) e que esta acontece no ato da fala. Ao pensar, então, neste *quem* que fala, percebo que existe um campo de forças entrecruzadas que tensiona a potência rítmica da frase no ato da fala com a potência corpórea de quem fala. O corpo em sua materialidade suprema, rigorosa, potente e esburacada, produz – na quentura do momento cênico,¹ no aqui e agora, acionado e movido pela potência do abdome, do diafragma – o escape da fala. A fala então presentifica-se, ao mesmo tempo que se esvai. A figura falante é puro corpo, rigorosamente corpo em todos os seus desdobramentos: pulsação, batida cardíaca, suor, tensão muscular, voz, energia sonora experienciada no ato de falar. Para Alferi não interessam à literatura a origem e a natureza desta força. Também para a cena não importam os sentidos e as proveniências da fala, já

1 Ana Kfoury é diretora teatral, roteirista, atriz, especialista em arte e filosofia pela PUC-Rio, mestre em Teatro pela Unirio e doutoranda em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Inspira-me, aqui, especificamente, a minha experiência como atriz no projeto Beckett que estou realizando: *Primeiro amor*, dirigido por Antonio Guedes, e *Moi Lui*, inspirado no *Molloy*, com direção e dramaturgia de Isabel Cavalcanti.

que ela é potência, eclode e se esvai. E é neste lugar da presença sonora que se faz ausência iminente, que campos significantes explodem, deixando um rastro que vai se apagando a cada novo falar. A psicologia da fala inexistente, o eu falante é um corpo vazado, atravessado e atravessando materialidades, afetos, sensações, pensamentos, vazio, poesia, sonoridades, palavras. Alferi ainda diz, “Não há querer dizer senão *a posteriori*” (ALFERI, 1991, p. 27). Esse *quem* fala, então, precisa se desapegar de uma busca infeliz de entender as palavras, no sentido de colocá-las como algo a ser controlado, decifrado e transferido para o outro (público). O eu vazado ao falar, no ato da fala, potencializa e pluraliza os sentidos, as possibilidades de sentidos, de afetos, pois a palavra é que se desdobra, se abre para os dizeres infundáveis.

Alferi diz que é uma ilusão a existência de um sujeito e de um desejo de dizer anterior à frase, ele afirma que “a instauração da frase é a própria frase” (1991, p. 32). Os sentidos eclodem no escape da fala, *a posteriori*, aí se dá a interlocução com o outro, exatamente no quase desaparecimento da fala, no ato de seu escape, como podemos ver também em Samuel Beckett: “Eu só devo ter compreendido o sentido destas palavras, ou mesmo do pequeno ruído que elas produziram, alguns segundos depois de pronunciá-las” (BECKETT, 2004, p. 26). A experiência de estar em cena com o romance *Primeiro amor* é uma oportunidade de reflexão acerca do quanto a fala, ali, é ouvida a cada instante, e no instante seguinte de sua enunciação. E tanto o público quanto a atriz são conduzidos/surpreendidos pelo discurso daquele personagem beckettiano, a partir da nossa atenção imaginante acionada pelo fato de se querer ouvir (espectador) e de se querer falar (ator). Com ciência de estar em cena, à revelia de contar uma história, embora ela se revele aos poucos, afirmo experimentar um corpo contido, presente pela respiração e tensão, e uma interlocução com o outro, pontuada pela fala e pelo olhar. A partir desse jogo corpóreo, corpo teso e olhar táctil, os corpos na sala adentram a trama dramática de Beckett, ouvindo as palavras que se seguem ininterruptamente, energia plástico-sonora que abre os sentidos, os afetos. E a experiência daquele ser falante se dá para todos *a posteriori*. Nada prepara aquele falar discursivo, ele se dá no desenrolar e na fluência sonoras, no âmbito seguinte de sua enunciação. Mas claro que há uma preparação prévia, muito anterior ao momento cênico onde se dá a experiência artística que reúne o ator e o receptor. O que inexistente, em ambos os casos, tanto na parte dos ensaios quanto no momento da atuação, é uma condução psicológica. O que de fato prepara o nada que antecede a fala em cena é a experiência do corpo, no sentido de que aquele corpo, o do ator, já está todo atravessado por aquele texto, as palavras estão circunscritas nele, vazando por seus poros, pele, buracos² e, a partir daí, ele pode jogar e propor jogar com o outro corpo, o do espectador.

2 Meu processo de criação e memorização de texto é corpóreo. Adoro memorizar texto andando, caminhando. Areja o pensamento, abrem-se frestas, o corpo todo vai assimilando e respirando

Quanto mais quem fala/cala se até e se entende como um corpo, como uma potência corpórea, mais conectado está ao momento presente, ao aqui e agora da cena. É ao se aproximar de si que ele, eu vazado, pura materialidade corpórea, realiza, de alguma maneira, um fechamento espacial em volta de si. E é nesse movimento para *dentro* que ele escapa de si mesmo, pois um eu vazado nada segura ou retém. Mas experimenta, sim, antes de tudo, sensações, ao ser atravessado e ao atravessar um campo de forças em tensão. Ao escapar de si, o eu vazado experimenta um corpo espiritual, maciçamente espiritual. Ou seja, associa, aqui, espiritualidade e matéria, para longe de um pensamento dual, que as distingue e segrega. As forças de um corpo vazado se potencializam no enfrentamento deste corpo movendo-se para dentro (pensar, aqui, a direção das forças para dentro, e lembrar que esse dentro é furado). Esse esforço e tensão encontram vazão no vazio, ao perpassar o próprio buraco. O movimento de contenção, o ir-se para si, o adentrar-se, possibilita o escape, o esvair-se, a experiência do exterior, uma sensação e uma potência de exterioridade, de ir para fora. Eis a alegria da cena, da atuação. A sensação de liberdade, de potência, de jorro/jogo para fora de si.

A experiência com o universo de Valère Novarina, a partir de 2005, fez-me compreender latências – corpóreas, cognitivas, afetivas, filosóficas –, fazendo-as presenças indeléveis no meu fazer diário, como artista, atriz, diretora, professora. O artista plástico e dramaturgo franco-suíço é um poeta do corpo, da palavra, do pensamento. Ele escreve com todos os buracos do corpo, num exercício, como ele mesmo diz, de “despersonalização da escrita”, e seu pensamentear falante, poético, contundente, propõe novos sentidos e aventuras para quem é esse *quem* que fala na cena contemporânea. Novarina incita, com seu texto, que é ao mesmo tempo afeto e buraco, o homem/ator a desfazer-se também, a se perder no labirinto das palavras, a deixar que elas falem em vez de um *eu* falar. O teatro de Novarina exige que o ator atue no limite, no risco do perigo iminente, no âmbito de uma sensação abismal. Esse limite que o autor propõe requer outro lugar do pensamento sobre o ator e a atuação, visto que se relaciona com o pensar a experiência artística para além da representação, para além da mera reduplicação da realidade. Novarina é um artista que pensa o teatro como o lugar de um exercício exantrópico.³ Ele diz que “é preciso fabricar sobre o palco uma antipessoa, um anti-homem experimental. (...) O homem

as palavras, sem preocupação de ordem racional. Ao contrário, vou memorizando e sendo, ao mesmo tempo, surpreendida pelas palavras, por suas sonoridades, ritmos, silêncios, sentidos. O texto vai ganhando corpo, memória, afeto. Adoro caminhar, sou uma andariilha, as sensações corpóreas como o suor, o esforço das ladeiras, a concretude das pisadas me enchem de alegria e vigor. Texto e corpo, texto e suor, memória e afeto, esforço e alegria, pensamento corpo, pensamento chão.

3 Exantrópico, adj. (exantropia). O m. q. misantrópico. (MACHADO, José Pedro. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*).

subitamente furioso, ensandecido, jogado para fora da linguagem. É um exercício exantrópico”.⁴ Entendo que Novarina está propondo ao homem-ator, ao homem de teatro um “exercício” de misantropia. Exercitar-se, esforçar-se, isolar-se do homem. “Nunca dance sozinho, dance com a solidão” (NOVARINA, 2005, p. 47). O dramaturgo pensa o ator para muito além de um artista que compõe um personagem. Para ele, trata-se de “decomposição do homem ali sobre o palco” (NOVARINA, 2005, p. 47). Esse limite tem a ver, então, tanto com exercícios de desapego, de abandono de si, no ato da criação e no momento da atuação, como também com um limite físico, corpóreo, o da coragem do ator de ir até o fim do fôlego, extrapolar/testar seus limites, atirar-se em queda livre. O ator tem que ir até o último limite do fôlego, para estar novo de novo, brincando de novo, acreditando de novo, de novo velho, de novo criança, de novo outro. Não há espaço para a representação em seu teatro e a fala por si só protagoniza o momento cênico. Percebo neste exercício exantrópico proposto pelo autor uma pista de sua invectiva carnal/espiritual. Novarina diz sobre o ator que “ele realmente deixou a humanidade e entrou na solidão na frente de todos (...) é a ausência do ator que impressiona, não sua presença” (NOVARINA, 2005, p. 32). O desafio que Novarina lança ao homem de teatro para este entrar na solidão, dançar com ela, é como um empurrão no imaginário do ator, que o incita a enfrentar sua existência poética em toda sua potência. E a palavra para o autor é nossa carne espiritual, ela é, então, corpo e vazio.

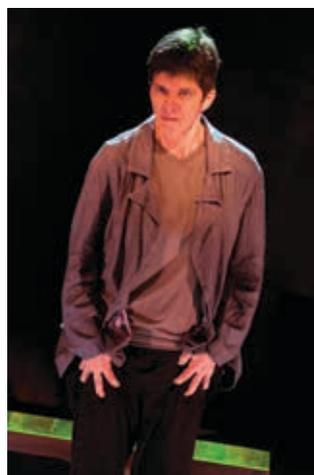
Experimentar o ato da fala com Novarina me inspirou, aos poucos, a pensar esse *quem* fala na cena hoje. “Ser ator não é gostar de aparecer, é gostar muito de desaparecer” (NOVARINA, 2005, p. 30). Esta frase deliciosamente estimulante me faz pensar no *como* desaparecer no ato da cena, no ato de falar. E estou convencida de que é o corpo, com suas forças iminentes e latentes – um corpo vazado, material, e seu movimento de contração, de voltar-se para dentro, com os músculos, pressionados pelos poros cada vez mais abertos da pele, conexão direta com uma pulsação interna, rítmica, estado de vida, perigo, sensação de uma bola de fogo na barriga, e um bombear preciso do diafragma, sentir o corpo pressionando e pressionado, e mais suor, saliva, tremor, tato – que produz um sopro espiritual, e com ele a sensação de desaparecimento. O enfrentamento do corpo para o interior de si contrapõe-se ao mesmo tempo a um fechamento, pois ao pulsar para dentro o corpo transpira sua plenitude, escancarado, desaparecido, vazando com força/fúria por todos os lados, espaços e temporalidades. Quanto mais dentro se percorre, mais evidente é o buraco da nossa existência. No fundo não temos fundo,

4 Trecho da entrevista de Novarina concedida a Jean-Maire Thomasseau, publicada na Revista *Europe*, nº 880-881, Paris, agosto/setembro, 2002. No Brasil foi publicada na Revista *Cadernos de dramaturgia*, com tradução Angela Leite Lopes, Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 2003, p. 39.

nem essência, nada, só buraco. O corpo é um corpo/sopro espiritual. “É preciso ouvir o espírito sair soprado do corpo. O que é espiritual não está fora da matéria, é matéria cantada” (NOVARINA, 2003, p. 36).

As forças de um corpo vazado, por exemplo, ao produzir falas novarinas, extrapolam essa imagem de tensionamento interno, por mais que se façam vaziar. A potência para fora da fala de Novarina realiza um movimento, um impulso irresistível para fora. As palavras vibram em direção a uma exterioridade, imbuídas de um frescor contagiante, nascente, celebrando uma alegria incontida. Elas não cabem em si, estilhaçam o espaço, cintilam o ar com sua energia plástico-sonora. Desse modo, como pensar um eu vazado ao falar Novarina? Da mesma maneira ao dizer Beckett?

Essa potência corpórea/espiritual – o campo de forças que se instaura e que se produz no momento da atuação – concretiza-se de maneiras díspares em cada ato, em cada fala e, principalmente, encontra singularidades e fluxos diversos ao adentrar o universo de cada autor. Experienciar o palavrarear, por exemplo, com Beckett e com Novarina, coloca em prova um corpo que produz atritos e campos de forças diferenciados ao falar. São experiências muito distintas que se realizam e se revelam no ato da cena ao se trabalhar cada autor. Em comum apenas a constatação de que não existe trilha a seguir, a não ser estar apto a deixar a fala falar. O corpo em Beckett parece eclodir para dentro, encontrando o vaziar de si no movimento de contenção. A fala seca, precisa, rigorosa do autor irlandês parece exigir uma eclosão interna, um impulso para dentro, tendo apenas a fala como escape, combustível interno que vaza espaço afora.



Ana Kfoury em Primeiro amor, de Samuel Beckett, direção Antonio Guedes, fotografia Dalton Valerio, vídeos Helena Trindade

Já Novarina implica um corpo brincante, cujo pulsar interno parece realizar um movimento para fora, rigorosamente para fora de si. O corpo fora de si, além da palavra para fora. A fala é como um jorro vibrante, que arrepia o espaço, rebate o ar, regurgita o entorno. A fala salta em Novarina, cava, expande, explora.



Ana Kfoury em A inquietude, de Valère Novarina, direção Thierry Trémouroux, fotografia Dalton Valerio



Ana Kfoury em O animal do tempo, de Valère Novarina, direção Antonio Guedes, fotografia Dalton Valerio

Em Beckett ela cala, espreita, aperta, espera, aquieta, falha. São danças distintas que, ao se agitarem em águas profundas e inexplicáveis, transparecem na grandeza de sua potência poética. Esse corpo vazado é outro na fala de um autor e outro ainda na fala do outro autor. Ou muitos outros. Dessa forma, a ideia de um fechamento em volta de si pode ser, em Beckett, um contrariar-se, no sentido de um corpo que se contém a cada palavrear. E em Novarina pode ser um bailar interno, o fluxo de dentro do corpo encontrando espaços para eclodir. Mas o fechamento realizado nunca será total, por sermos corpos vazados. De toda forma, para além de um eu que fala, existe sempre a presença indelével do outro. De um lado, a alteridade, o mistério, o indizível; de outro, a sala, o público, os olhares, o risco da fala falhar e da falha falar. E ainda o outro de cada um, “o eu é outro”, de Rimbaud, perpassado e perpassando experiências. O autor também transparece como o outro, e sua desapareção atravessa o corpo do ator, que triturou o texto, fazendo ressoar em

seu ser vazado um palavrear estrangeiro, tornando íntimo aquele corpo estranho. É uma luta corpo a corpo (ator-corpo, texto-corpo). E quanto mais o ator atravessa o universo das palavras e é atravessado por ele, mais uma dinâmica proxêmica se produz, na qual o autor como sujeito falante é afastado definitivamente, restando a poética textual em toda sua potência. O ator em sua antropofagia se desfaz do autor e ao mesmo tempo traz a presença desse outro em seu corpo vazado. Mas isso não é absolutamente fato consumado, o ato da fala e de ser ouvido é sempre um enfrentamento, também corpo a corpo (fala-escuta, ator-espectador), algo ali tem que ser superado para a poética da cena acontecer em sua plenitude.

Com Beckett experienciamos também um lugar limítrofe, o da imobilidade, que parece revelar um esforço do autor em “voltar a encontrar o mundo de antes do homem, de antes de nossa própria aurora, lá onde o movimento, ao contrário, submetia-se ao regime da variação universal, e onde a luz, propagando-se sempre, não precisava ser revelada” (DELEUZE, 1985, p. 91). Com Beckett podemos pensar a atuação como uma estrutura formal reduzida ao mínimo, como se fosse possível se tocar no nada, ou se olhar o nada. É possível dizer que o que se vê em Beckett são potências de finitudes, exercícios de um findar irrealizável.

A minha experiência como atriz na peça *Moi Lui* revelou outra sensação corpórea em Beckett. Lembro a importância do abandono do corpo na criação do personagem a partir da dramaturgia. Um corpo ausentado, no entanto potente no fluxo da fala. A frequência do poético sendo experimentada pelas vias da intensidade, ora nada – abandono e fala – ora um corpo marcado repentinamente pela violência da palavra. O estar em atividade para nada ganha todo o sentido no instante da atuação em Beckett. A sensação corpórea, interna-externa, dentro-fora, a conexão abdome e pele, abdome e fala, o sentir o corpo afrouxado, despregado de seus músculos, de seus sustentáculos, potencializa a sensação de um vazio de ser e, ao mesmo tempo, intensifica a existência poética do estar ali, em cena.



Ana Kfoury em ensaio fotográfico na praia do Leme, Rio de Janeiro, para a estreia de Moi Lui, direção e dramaturgia Isabel Cavalcanti, fotografia Dalton Valerio, direção de arte Rui Cortes, luz Tomás Ribas

Mas o corpo em abandono não significa um corpo relaxado, ao contrário, o desfazimento de suas forças, seu esgotamento, é que é sua potência. São extremos aproximados, tensionados numa rede poética onde o vazio faz valer a sua força. O que me instiga nessa reflexão de Deleuze, “estar em atividade para nada”, é que esta atividade, desse corpo esgotado, é, ainda, vida, ou, acima de tudo, vida. É um corpo em estado mínimo de tónus, em um mínimo de presença possível, que compreende uma ausência e um estar ali. Isso só é possível porque se está em atividade para nada. Esse estar em atividade para o ator significa estar com o centro vivo (abdome), o ponto crucial de onde se produz a força que a palavra exige, seja quando ela vem violenta ou quando quase morre nos lábios. Um corpo que não se prepara para se chegar a tal estado. Ou seja, é um corpo que produz esse estado mínimo de estar presente-ausente justamente por compreender, com consciência e afeto, esse “nada” como “atividade”, o estar “em atividade para nada”. A compreensão de um corpo em um estado mínimo de presença, possível de estar em cena, é uma experiência e um enfrentamento do lidar imediato com um menos potente, que produz sentidos poéticos a partir dessa ambivalência, em que o menos pode ser muito, potência de mais.



Ana Kfoury em Moi Lui, direção e dramaturgia Isabel Cavalcanti, fotografia Dalton Valerio, direção de arte Rui Cortes, luz Tomás Ribas

E, agora, pensando a fala propriamente dita – rasgando o espaço subitamente – ela, a protagonista da cena, está em atividade para nada também. A fala beckettiana irrompe por existir plena e vazia para nada. E a fala em Beckett procura também um fim, que nunca se realiza totalmente. Ela busca incessantemente

um findar e sua potência vem justamente daí, desse findar inalcançável, do desejo de esgotar o inesgotável, como podemos ver em *Pioravante Marche*: “Dizer por ter dito. Desdito. De ora em diante dizer por ser desdito” (BECKETT, 1988, p. 7) ou ainda: “Um outro. Dizer um outro. Cabeça afundada em mãos paralisadas. Vértice vertical. Olhos cerrados. Sede de tudo. Embrionária de tudo. Isso não tem futuro. Infelizmente tem” (BECKETT, 1988, p. 13).

Movida por essas reflexões, pensando a linguagem como fuga, som, música, criação, busco ainda aproximar esses pensadores, Beckett e Novarina. A fala, por exemplo, para este último, possui a força da construção de um vazio, de uma desapareição, sendo possível, de alguma forma, comungar esse vazio com o outro. Ele diz “que escuta com avidez o ator (...), não tanto para ouvir o que ele diz, mas para escutar toda uma dança que se vai” (NOVARINA, 2005, p. 39). Vemos a força, para o autor, do esvaziamento, daquilo que não se expressa. “Muito precisamente cada palavra designa o desconhecido. Diga o que você não sabe. Dê o que você não possui. Aquilo do que não se pode falar, é isso que é preciso dizer” (NOVARINA, 2003, p. 20).

Enfim, estar em cena é estar num entrecruzamento de forças, entre o eu vazado e o outro, a alteridade; e esse eu que está aí, no aqui e agora, ausente-presente; e ainda o eu e o outro, que é o público, os espectadores que, por sua vez, também corpos vazados, são atravessados pela experiência artística, desaparecendo também. É um campo de forças de desapareição. Um espaço-tempo corpóreo-espiritual. Que é produzido a cada instante pelas forças do corpo, palavra-corpo, fala-corpo, falha-corpo, dança-corpo, canto-corpo, espaço-corpo, num entrecruzamento potente com o campo de forças da linguagem. Linguagem-corpo. É ela de fato quem fala/cala/falha.

A dança das palavras ou as palavras em dança desestabilizam estruturas rígidas de sentidos, abalando referências, fazendo-as estremecer, deixando simplesmente a frase/fala acontecer. Para Alferi “a frase indica o caminho de retorno às coisas mesmas por uma forma de abandono” (ALFERI, 1991, p. 40) e não pela imitação. Este pensamento parece dialogar estreitamente com o abandonar-se de si e dançar com a solidão, de Valère Novarina. Também Mallarmé fala em “abandono de gesto”, produzindo em *Crise de versos* processos de abandono, numa alusão a um sujeito que se abandona a si mesmo, ou se abandona de si mesmo. Cria em sua poesia a cena do desaparecimento do sujeito da poesia. O corpóreo em Mallarmé é também cintilação/desapareição. Para o poeta, o movimento interno da linguagem pode ser “gritos de uma orquestração”, e a língua pode ser pensada também como música, “desde que o instrumento sopra, arranhe ou bata com ciência” (MALLARMÉ, 2008). Uma escuta do mundo, que ele propõe, ao mesmo tempo corpórea e cintilante. Escuta-muda, latente, musical.

Muitos e diferentes são os caminhos criados para pensar a linguagem como criação, como campo de forças, a linguagem desprovida de sujeito, sem conteúdo de mensagem, sem algo para comunicar. Em comum, artistas e pensadores atuam no sentido de transgredir *significâncias*, em realizar uma recusa de sentidos preestabelecidos. O diretor polonês Tadeusz Kantor, por exemplo, e seu grupo Cricot 2 propõem um “relaxamento dos laços de conteúdo” (KANTOR, 2008, p. 88). Deleuze, ao pensar a arte com Carmelo Bene, afirma que a obra do ator, encenador, dramaturgo e cineasta italiano parece ligada “à subtração dos elementos de poder do teatro, que vai liberar uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa sempre em desequilíbrio” (DELEUZE, 2010, p. 33). Cada um a seu modo cria procedimentos que dão à linguagem o status do *irrepresentável*.

Enfim, é a linguagem quem fala, ela é autônoma, absoluta, plena. Alferi diz “Se a frase se faz esquecer, é para se fazer reconhecer em sua novidade, para fazer reconhecer na linguagem, através dela, sua própria possibilidade, como as letras se fazem esquecer para fazer reconhecer a palavra que elas formam” (ALFERI, 1991, p. 62). O ator busca a cena para praticar a desapareição, a delícia e o enfrentamento do esvair-se, e quanto mais concretude e ciência de seu corpo, do estar ali e agora em sua presentificação corpórea, quanto mais massa corpórea ele for e insistir em ser, no sentido de estar conectado ali com seu corpo vazado – respiração, abdome, batimento cardíaco, tônus, pele, poros, suor – mais a evasão de si se dará e a fala sairá falada, brincada, transpirada, sem condução intencional. A linguagem fala por si só e traz consigo os chamamentos da música, do silêncio, da escuta.

O eu vazado, em um sentido mais amplo, é um pensamento, uma forma de pensar (no sentido de sermos seres vazados). E em termos mais específicos, ele pode ser entendido como um *modus operandi* vulnerável, mas seus modos de operação recairiam somente na compreensão do corpo como um campo de forças. Essa seria a única e infalível repetição, o entendimento do corpo como potência. E, a partir daí, pensar as milhares e singulares conexões desse corpo com o palvarear da poesia, do mundo, das cores, das formas, reverberando fora-dentro/dentro-fora todos esses universos entrelaçados/tensionados. Mas, de todo modo, pensar o eu vazado (o quem fala nas artes contemporâneas) exige também um pensamento móvel, no sentido de deslocá-lo juntamente com as forças em trânsito dos eus falantes nas instâncias poéticas do mundo da linguagem. Estar conectado com as forças de seu corpo vazado – fazer o movimento para si para sair de si, trabalhar com e contra o corpo – faz o ator experienciar forças em trânsito, dentro-fora, fora-dentro. Esse é o enfrentamento, buscar equilibrar-se na frequência voluptuosa destes entrecruzamentos e experimentar as sutilezas, as diferenças, a maestria do mundo das palavras. E isso se dá justamente por sermos corpos vazados, atravessados pelas potências da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFERI, Pierre. *Chercher une phrase*. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- BECKETT, Samuel. *Dias Felizes*. Tradução Jaime Salazan Sampaio. Editorial Estampa, 1973.
- _____. *Pioravante Marche*. Tradução Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva Publicações, 1988.
- _____. *Primeiro amor*. Trad. e desenhos de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos*, trad. Fátima Saadi; *O esgotado*, trad. Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2010.
- KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Trad. J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lucia Pupo e Silvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.
- MALLARMÉ, Stéphane. Crise do verso. *Inimigo Rumor*. Trad. Ana Alencar. São Paulo, Rio de Janeiro, v. 20, p. 150-164, 2008. (Extratos, tradução modificada por Marcelo Jacques de Moraes, mimeo)
- NOVARINA, Valère. O homem fora de si. *Cadernos de dramaturgia*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, 2003.
- _____. *Carta aos Atores e Para Louis de Funès*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- _____. *Le monologue d'Adramélech*. Paris: P.O.L. Éditeur, 2009.
- _____. *O teatro dos ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- _____. *L'inquiétude rythmique*. Catalogue édité avec le concours financier de La Direction Régionale des Affaires Culturelles, le musée de la Ville de Poitiers et la Société des antiquaires de l'Ouest, et les auteurs. s.d.

Recebido em 29.04.2013

Aceito em 25.11.2013