

ANA KFOURI

# Forças de um corpo vazio

EDITORA  
PUC  
RIO

7 LETRAS ]



Reitor

Pe. Josafá Carlos de Siqueira SJ

Vice-Reitor

Pe. Francisco Ivern Simó SJ

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Luiz Carlos Scavarda do Carmo

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Sergio Bruni

Decanos

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Luiz Alencar Reis da Silva Mello (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBM)

## Sumário

Prefácio – Ode à liberdade <i>Angela Leite Lopes</i>	11
Considerações primeiras	19
1. Pensando com	25
2. O corpo: lugar da desapareição	33
3. Sem e com fala	56
4. A experiência visual ou O corpo e a fala em pedaços	82
5. Corredor linguagem	97
Referências bibliográficas e iconográficas	127
Posfácio <i>Marcelo Jacques de Moraes</i>	135

*Para Ana e Bruno,  
com amor.*

Nós sabemos todos muito bem, no fundo, que o interior é o lugar não do *meu*, não do *eu*, mas de uma passagem, de uma fresta por onde um sopro estrangeiro nos pega. No interior de nós, no mais profundo de nós, há uma via escancarada: somos por assim dizer *furados*, à luz do dia, a céu aberto

VALÈRE NOVARINA

## Prefácio – Ode à liberdade

*Angela Leite Lopes*

Ana Kfoury comenta nas “Considerações primeiras” de *Forças de um corpo vazado* que no doutorado ela se viu “mais *liberta* para escrever” sobre seu próprio trabalho (grifo meu). Como orientadora que fui da tese que ela compartilha agora neste livro, sua observação não poderia ser mais recompensadora. Se há algo que sempre prezei, persegui e procurei transmitir como professora foi a capacidade de refletir e criar. E isso equivale a um exercício de liberdade. Acredito inclusive que seja essa a missão da universidade e é por isso, sem a menor sombra de dúvida, que as instituições de ensino público e gratuito vivem atualmente sob escandaloso ataque.

Essa capacidade de refletir e criar, Ana já trouxe com ela. O doutorado foi apenas o campo que permitiu que ela tivesse o vagar para se debruçar sobre suas realizações artísticas e fosse puxando fios de conversa com o que se costuma chamar de pensamento. Conforme ela vai esclarecer logo no primeiro capítulo, seus espetáculos sempre foram pautados pelo entendimento de que a obra é parte de um diálogo com a teoria. Por isso seu interesse por filósofos como Gilles Deleuze, que concebe o discurso sobre a arte como parceria e não como normatização. Por isso também o fato de Ana trilhar seu percurso em sintonia com artistas-pensadores, como Antonin Artaud e, muito especialmente, Samuel Beckett e Valère Novarina.

Foi a obra de Novarina que nos aproximou quando Ana concebeu e encenou *Esfíncter*, com trechos de *Carta aos atores*, *Para Louis de Funès* e *A inquietude*, que estreou em 2005 com a sua Cia. Teatral do Movimento (CTM). A partir daí, estabelecemos uma parceria que foi

se desdobrando em vários projetos em torno desse autor. Já fiz esse relato em diversas outras oportunidades, mas vou retomá-lo aqui por ser a ocasião de tecer considerações acerca das características criativas e reflexivas da Ana.

O primeiro projeto que realizamos juntas foi o de sua volta aos palcos como atriz em 2007 com *O animal do tempo*, cuja tradução fiz especialmente para o espetáculo dirigido por Antonio Guedes. Embalada pela dinâmica muito forte e precisa da palavra de Novarina – que está ali para nos lembrar que o pensamento emana do corpo, devolvendo aos sentidos tudo o que lhes é originariamente de direito –, Ana resolveu seguir atuando em *A inquietude*, dirigida Thierry Trémouroux. *O animal do tempo* e *A inquietude* são as duas partes da adaptação cênica de uma obra mais extensa intitulada *Discurso aos animais*. *A inquietude* estreou em 2009, dentro da programação do evento “Novarina em cena”, que organizamos juntas, reunindo cinco montagens de textos desse autor com artistas franceses e brasileiros, mesas-redondas e palestras, com a presença do próprio Novarina.<sup>1</sup> Ana também retomou, durante esse evento, *O animal do tempo*, ora alternando os dois espetáculos, ora apresentando os dois na sequência, fato inédito, conforme declarou Novarina:

Ana Kfourri (...) reuniu de forma mágica e atlética diante de nós pela primeira vez as duas partes até então separadas do *Discurso aos animais*. (...) Foi para mim uma grande aventura e uma alegria inesperada ver no Rio esses dois textos enfim reunidos: acredito que era preciso a energia de uma atriz do Novo Mundo e um pouco do telurismo brasileiro para ousar atuar num único programa esses dois textos que nos perdemos, nos encontramos, nos aventuramos na linguagem.<sup>2</sup>

Outro dos cinco espetáculos que se apresentaram no “Novarina em cena” foi *O ateliê voador*, com direção de Thomas Quillardet, iniciativa dos atores Renato Carrera e Cris Larin. A tradução foi uma encomenda deles, após terem atuado em *Esfíncter*, ao lado de Ana

<sup>1</sup> Esse evento deu origem ao livro *Novarina em cena*, organizado por mim em parceria com Ana Kfourri e Bruno Netto dos Reis e editado pela 7Letras com apoio da Faperj em 2011.

<sup>2</sup> Trecho da carta que Novarina escreveu a pedido de Sergio Britto para ser lida no episódio dedicado ao autor de seu programa “Arte com Sergio Britto” da TV Brasil em 2009.

Paula Bouzas na CTM. Como *Carta aos atores* foi escrito depois de um ensaio da montagem de estreia de *O ateliê voador* em Paris, em 1973, na direção de Jean-Pierre Sarrazac, e está, obviamente, impregnado de referências aos personagens desta peça, Renato e Cris ficaram curiosos e resolveram montá-la. Trata-se, portanto, de mais um dos desdobramentos do interesse da Ana pela obra de Novarina. E de uma das características do seu percurso artístico, a da formação, numa trajetória que alia ensino, pesquisa e continuidade.

O primeiro espetáculo que vi da Ana foi em 2004 no Espaço Cena Rio: *Preguiça*, texto de Rodrigo de Roure que ela encenou com a CTM. Lembro bem da experiência que foi assistir ao espetáculo deitada, com os atores evoluindo acima do público num dispositivo com redes de variados tipos e que se estendia por todo o espaço cênico, como se poderá ver a seguir nas fotos do capítulo 3, “Sem e com fala”. Havia muita coisa para o espectador apreciar: a destreza do elenco que andava em suspensão, sobre uma teia elástica, num apoio sempre instável que não impedia que corpo e voz projetassem o vigor do jogo que aquelas palavras promoviam ali, sobre nós; o ineditismo e a estranheza de estar deitada ao lado dos outros espectadores, o que por si só despertava outros sentidos em relação ao que acontecia em cena e na plateia.

Pouco tempo depois assisti a *Potlatch*, com textos de Hilda Hilst, no Teatro Café Pequeno em 2005, com sua outra companhia, o Grupo Alice 118. O espetáculo acontecia por todo o espaço, dentro e fora do teatro. Os atores começavam na calçada e, uma vez no interior do recinto, evoluíam e circulavam entre nós, vindo nos entregar a palavra profanadora de Hilda Hilst.

A CTM foi criada em 1991 e atravessou os anos, até 2006, com o mesmo núcleo de atores. O Grupo Alice 118 foi criado em 1998 e se manteve até 2005. É só na continuidade que o trabalho de criação pode se aliar ao de investigação e Ana soube desenvolver isso muito bem, estabelecendo assim um espaço de formação: dela e de todos os envolvidos nos processos de produção.

Este seu livro não se atém, entretanto, a ser uma análise do que realizou ao longo dos anos como atriz ou como diretora à frente dessas duas companhias. Conforme falei aqui, a obra de arte se define como

um diálogo com tudo que gravita à sua volta, e o pensamento tem ali um lugar privilegiado. A liberdade que Ana encontrou no doutorado, portanto, foi a de poder se debruçar sobre os autores que já vinham fazendo parte de seu percurso artístico e tomar contato com muitos outros: nas aulas e seminários que cursou, nas referências cruzadas que vão aparecendo e abrindo novos horizontes. Assim, sua experiência no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ foi a da interdisciplinaridade e, na medida do possível, a da invenção de um modo de operar dentro dos procedimentos ditos acadêmicos que dê conta das exigências e das singularidades da pesquisa no campo das Artes. O que acaba sempre implicando alguns embates quanto à forma de encaminhamento das questões teóricas. E não poderia deixar de ser assim, pois divergências e conflitos são partes constitutivas dos diálogos. O fato de tratar em seu texto das questões exigidas pela obra, já que a experimentação artística é o fio condutor do raciocínio da tese como um todo, pressupõe mesmo uma diferença em relação à escrita universitária convencional, como o leitor vai acompanhar ao longo deste livro.

A tese parte, então, da trajetória cênica da Ana e desemboca na experimentação que resultou de todo o trabalho de *Forças de um corpo vazado*, o vídeo “onde o verbo para?”. Para chegar a ele, Ana foi fazendo incursões pelo campo das artes visuais, o que se configurou como um desafio e uma modalidade a mais de reflexão: a experiência da fricção entre essas duas áreas artísticas que têm, afinal, uma mesma matriz, já que o teatro, em sua etimologia, é o lugar de onde se vê. Além de discorrer sobre os conceitos levantados e chamados pela obra teatral da Ana, a tese apresenta assim mais uma vertente de discussão através dos ensaios em vídeo dos quais ela trata no capítulo 4, “A experiência visual ou o corpo e a fala em pedaços”: uma série de filmes curtos realizada em parceria com a artista visual Helena Trindade, “Escritos-Gritos (d’écrits – des cris)”; “Sopros”; “Maré” e “Passos”. Foi durante a realização deste último que Ana vislumbrou a concepção de “onde o verbo para?”.

Eis como ela introduz no seu texto essa passagem para o campo visual propriamente dito no finalzinho do capítulo 3:

Esse espaço antes da fala, repleto de vozes inaudíveis que sempre impulsionaram minhas criações, é movido na minha trajetória pelas forças do corpo, do corpo que hoje nomeio como corpo-sopro, com todo seu potencial de carne e buraco, um corpo espiritual. E acredito que foi este corpo que acabou por abrir uma pequena fresta e encaminhou meu trabalho para as artes visuais, trazendo possíveis marcas da minha pesquisa nas artes cênicas, onde desenvolvo trabalhos autorais. De toda forma, esse caminho rumo ao desconhecido leva consigo toda a força da minha trajetória, e isso me traz à memória palavras de Hilda Hilst, que abrem o texto *Tu não te moves de ti*: “Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tami, para Camiri, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum, meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti”.

Nesses vídeos curtos, o que Ana procurou capturar diz obviamente respeito às temáticas que se evidenciavam no raciocínio exposto na tese. A principal delas era a força da palavra, da fala. No parágrafo citado acima, Ana condensa sua pegada artística e intelectual, trazendo as claras referências cruzadas a Novarina e a Artaud na construção desse corpo-sopro a partir das noções de carne, buraco, corpo espiritual por eles exploradas. Temos então sequências curtas totalmente concentradas na exploração visual do paradigma criado por Ana: corpo-fala-sopro. Isso aparece nas letras que figuram gritos ou na concretude do sopro-fôlego-hálito, em tensão constante com esse corpo que estaria ali para se deixar atravessar pelas experiências de linguagem. Se deixar atravessar por elas sem representá-las, sem interpretá-las, tampouco fazer delas uma composição: um corpo apenas e sua presença insistente.

É curioso notar que a opção foi propositalmente deixar a palavra de fora, como se fosse esta uma maneira instintiva de se distanciar da teatralidade e de buscar o verbo em outros modos de ação. E essa opção permaneceu até o fim.

De todo modo, o importante é que nesse trabalho se concentra uma parte importante da pesquisa da tese e que se trata de algo totalmente novo para Ana. No decorrer desses ensaios visuais, foi ficando claro que faltava se aproximar mais da questão tão contundente da linguagem como matéria bruta, motivo pelo qual toda a investigação da tese se deu. Durante o processo do vídeo “Passos”, Ana foi tendo clareza do caminho que deveria trilhar a partir dali e que a levou à realização

de “onde o verbo para?”. Eis o seu relato sobre essa etapa, no capítulo 4 do livro, “A experiência visual ou o corpo e a fala em pedaços”:

Para a primeira incursão nesta nova fase da pesquisa, a experiência visual propriamente dita, convidei (...) a artista plástica Helena Trindade para pensar e realizar os experimentos junto comigo. O trabalho dela foi um grande estímulo (...) para que eu pudesse vislumbrar, aos poucos, a sensação de pensar por imagem. Fizemos juntas quatro vídeos: *Escritos-Gritos (d'écrits-des cris)*; *Sopros, Marés e Passos*. Foram experiências importantes no percurso dessa pesquisa e, com o último vídeo, (...) um novo horizonte se abriu à minha frente e, a partir de então, minha investigação/fundamentação sobre o corpo vazado/corpo-sopro em campos visuais tomou rumo próprio.

É interessante observar aqui como o corpo nas minhas primeiras experiências feitas com Helena era quase um vislumbre do olhar, uma piscadela da tela. Eu não tinha noção ainda de como iria imprimir o tensionamento corpo-fala na visualidade. Comecei de maneira bastante tímida, e por algum tempo achei que o corpo e a fala seriam feitos mesmo de relances, ou em pedaços.”

Para chegar ao vídeo “Onde o verbo para?”, Ana passou por tudo o que é narrado acima, esse caminhar entre as artes e as teorias, e chegou no que ela denominou “Espaço Corredor”. Mais do que palavras, era imprescindível trazer a dimensão temporal para esse trabalho com vídeo. E a imagem do corredor, que evoca passagem, travessia, deslocamento, condensou essa demanda. Eis que surge então o “Corredor linguagem”.

De todos os artistas e pensadores que acompanharam Ana nesse seu percurso, é Beckett quem está à espreita ali nesse “Corredor linguagem”. Diz Ana ainda no capítulo 4:

Um corredor infinito, imagem da imaginação interminável, é espaço sempiternamente contido e vazado, é poeticamente fresta, travessia, passagem. Ainda a voz de Beckett se torna, aqui, indelével, com suas figuras falantes que não podem continuar, mas precisam continuar, de algum modo continuar.

Infinito, continuar sempre... falas que acabam assim se confundindo com o silêncio, tão almejado por Beckett. Foram esses alguns dos principais desafios para a concepção de “onde o verbo para?”. Será

que, colocado nesses termos, o verbo para? Será que o infinito não se desdobra num movimento que tende à imobilidade? Como fazer dessas questões linguagem? Foi nesse ponto que Ana descobriu o papel da edição dentro desse novo processo e optou pelo *looping*. Assim, o corredor passou de lugar a linguagem. Na repetição da travessia, vislumbrou-se aquele corpo como atravessado. E foi possível ouvir soar o fôlego justamente porque já se perdeu.

Uma imobilidade que se mexe sem parar. Uma repetição *ad aeternum*. Uma variedade que se apaga de tanto se espalhar. Pois tudo volta para aquele ponto em que partida e chegada se confundem. Onde será que o verbo para?

Além de estar presente no livro, com o link que leva à sua visualização, o vídeo é tratado em detalhes no último capítulo, “Corredor linguagem”. E é essencial que o leitor não deixe mesmo de assistir. É fundamental esse contracenar entre a escrita, que carrega todo um trabalho de registro, análise e reflexão, e a tessitura da linguagem artística propriamente dita.

Temos aqui em *Forças de um corpo vazado* uma bela empreitada da Ana, a abertura de mais um caminho nos campos da criação. Trata-se também e sobretudo de uma contribuição para que se instaurem novas modalidades de pesquisa na universidade. Mais do que isso, trata-se de uma nova maneira de encaminhar a produção de sentido, de lidar com a questão do saber, aliando raciocínio e imaginação, disciplina e liberdade.

Rio de Janeiro, maio de 2019.



## Considerações primeiras

Este livro traz meu desejo de pensar com mais profundidade o meu trabalho, voltado desde sempre ao campo intensivo do teatro, e da vida, porque eles não se separam. A experiência acadêmica me encorajou, aos poucos, à escrita. Foi no doutorado que realizei em Artes Visuais, na linha Poéticas Interdisciplinares, na EBA/UFRJ, sob a orientação da amiga e parceira Angela Leite Lopes, que me vi mais liberta para escrever, no sentido de ir encontrando meu jeito de me debruçar sobre mim para além de mim.

Meu contato com o universo do autor, pensador do teatro e artista plástico Valère Novarina, em 2005, inaugurou para mim novos caminhos artísticos, e me estimulou à reflexão crítica e à escrita acadêmica, como também me lançou de volta à cena como atriz, e voltei aos palcos depois de anos dirigindo. *Forças de um corpo vazado* mistura, então, minha trajetória como atriz, diretora e professora, tensionando esses lugares que ocupo e que me atravessam. Aprofunda e dá continuidade à pesquisa de linguagem que venho desenvolvendo ao longo dos anos: pensar o corpo e a palavra como campo de forças sempre em relação. Pensar a experiência artística para além de um pensamento hierárquico e representacional, tendo a linguagem como o lugar de sustentação dessa questão.

O pensamento que desenvolvo aqui é antes de tudo um entrelaçamento de práticas e saberes criados/inventados/apreendidos ao longo da minha trajetória artística. *Forças de um corpo vazado* pode ser lido em qualquer ordem, pois os capítulos são independentes. A base teórica, por exemplo, inicia o livro, e ao longo do meu percurso de artista

ela esteve de alguma maneira “atrasada” em relação à minha prática. Neste caso, a teoria poderia estar no fim. Ao mesmo tempo, ao deslocá-la para o início, é oferecido um campo vasto de possibilidades de pensamento sobre o meu trabalho, em todos os seus trânsitos. As áreas da filosofia e da literatura sempre me impulsionaram para a cena e para uma compreensão mais profunda do meu ser artista e, de certa forma, provocaram um deslocamento nas minhas escolhas nas artes cênicas (sempre fui atraída pela estranheza da narrativa tecida em lugares outros que o da linearidade, por textos não dramáticos, por textos que não se movessem a partir do fechamento de relações intersubjetivas, pela fala que fala à revelia de uma história propriamente dita, pela força do pensamento filosófico). Ainda, essas áreas do saber potencializam o espaço que cavei como meu lugar artístico no mundo, o da pesquisa de linguagem, o do corpo e da fala pensados e trabalhados como potência, o do teatro pensado como um exercício constante de profunda experimentação, um lugar de extrema liberdade de criação. A filosofia e a prosa poética atravessam, de modo semelhante, a minha vida e a minha escrita. Comecei a dirigir, por exemplo, assinando também o roteiro dramaturgic de *A Lua que me instrua*, minha estreia na fundação de uma companhia de teatro, a Cia. Teatral do Movimento (CTM) em 1992. A peça mesclava vários textos, mas principalmente Clarice Lispector e Elisa Lucinda (esta levada à cena como autora pela primeira vez), entremeados por citações de Cioran. E assim fui enveredando pela criação de espetáculos, realizando pesquisa textual rigorosa, com liberdade.<sup>3</sup> Acredito que fui cavando um caminho próprio tanto por intuição, ou uma escuta atenta ou chamamento, como

3 No espetáculo *Festim*, criado em 2002, por exemplo, do Grupo Alice, que dirigi também por vários anos, fizemos um roteiro com citações de mais de trinta autores, como Shakespeare, Pirandello, Adélia Prado, Luis Fernando Verissimo, Henri Miller, Clarice Lispector, entre outros. Criamos um concurso de poesia, no qual utilizamos textos citados, plagiados e reciclados de Adélia Prado, Albert Camus, Anaís Nin, Bernard Shaw, Carlos Drummond de Andrade, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Clarice Lispector, Eric Hoffer, Friedrich Nietzsche, Gonçalves Dias, Gregório de Matos, Henri Miller, Hilda Hilst, James Joyce, Jean Genet, Luis Fernando Verissimo, Manuel Bandeira, Margaret Munnerlyn Mitchell, Mario Quintana, Nelson Rodrigues, Padre Antônio Vieira, Peter Handke, Pirandello, Oscar Wilde, Roland Barthes, Samuel Beckett, Tavinho Teixeira, Vinicius de Moraes, William Shakespeare.

gosto de dizer, quanto por uma produção de pensamento estimulada e movida pelas forças da filosofia. Nietzsche, a princípio, e depois Deleuze, Guattari, Derrida, Didi-Hubermann, entre outros. Não estou nos lugares nos quais a literatura e a filosofia acontecem, mas estas áreas do pensamento me permitem estar em suspensão. Aliás, eu me sinto deslocada ou em deslocamento ou fora do lugar desde o início da minha trajetória artística. Dançando, era uma atriz. Atuando, era uma artista que vinha do “movimento”, professora começava já bem jovem a aplicar todo um pensamento-ação sem saber sequer ainda elaborá-lo com profundidade.

Mas, hoje, meu intuito é partilhar com o leitor a experiência corpo-palavra, que alicerça minha pesquisa, e defender a palavra, o ato de falar, como potência de um lugar da criação e da não representação na cena e na arte contemporâneas. Mas, quem fala? Quem é esse quem? Para tentar responder a esta questão, nomeei quem fala como um corpo vazado, um corpo-sopro, imagem poética/força corpórea que venho criando e desenvolvendo.

Nomeei vazado porque atravessado pelo outro, pelo desconhecido, pela alteridade. E não um corpo fechado, com uma identidade definida, fixa, exata. E sopro<sup>4</sup> porque respira, tem vida, inspira e expira, sua, transita dentro fora, fora dentro, vaza, sopra e transpassa interior-exterior com as forças da respiração. A potência de um corpo vazado é a de ele ser um corpo atravessado, esburacado, sem contornos definidos ou definitivos, absolutamente sem essência a ser encontrada ou conteúdo revelador de alguma verdade. O corpo-sopro, quem fala, é perpassado, atravessado pelo outro – música, afeto, lembrança, vazio –, um corpo que, ao não fixar conteúdos, os libera, justamente por vazar.

Meu desejo, então, ao entrar no doutorado, era pensar esse *performer*, esse falador, não para defini-lo, mas para pensá-lo de maneira mais profunda. Queria refletir sobre a palavra e sobre a relação corpo-palavra no campo do meu interesse, o da intensidade. Falar mais, esmiuçar essa

4 Remeto aqui à peça *Sopro*, de Samuel Beckett. *Sopro*, tradução de Fátima Saadi, foi publicado na revista *Arte e Palavra*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Fórum de Ciência e Cultura, n. 3, p. 43-44, 1987.

relação-tensão, movida pelos projetos que realizei: Projeto Novarina<sup>5</sup> – *O animal do tempo e A inquietude*; e Projeto Beckett<sup>6</sup> – *Primeiro amor e Moi lui*. Mas ao mesmo tempo queria abrir novas frentes de pensamento, dificultar minhas reflexões, pensar de outras maneiras, distintas daquelas a que eu vinha me dedicando até então.

Assim tateando, o desafio que me lancei foi pensar por imagem, na tentativa de buscar mais síntese e precisão nos exercícios reflexivo e prático. Para realizar esse salto das artes cênicas para as artes visuais, porém, acabei por aprofundar meu olhar nas cênicas, voltando-me ao meu trabalho como atriz, retomado em 2007, depois de longa interrupção. Enquanto que me dedicava com afinco a uma produção de pensamento e de escrita, debruçando-me sobre os autores que fundamentam minha pesquisa e sobre os trabalhos que realizei, fui, aos poucos, investigando, durante o doutorado, esse corpo vazado/corpo-sopro em experimentações visuais. E me aventurando com vigor e alegria, criei o vídeo *onde o verbo para?*, que acabou por confirmar esse eterno ir e vir, ou permanecer, nas mesmas questões. Nesse vídeo investiguei o corredor como espaço, que se revelou, aos poucos, corredor linguagem. Ali estão tensionados o corpo, a voz, o espaço. O espaço agindo sobre o corpo, o corpo agindo sobre o espaço. Há um campo de forças em relação.

As questões que busquei aprofundar e atravessar foram organizadas em cinco capítulos, como disse, independentes. No capítulo 1, a partir da interlocução com Deleuze, entrecruzo Beckett e Novarina, buscando localizar no pensamento e na obra de cada um deles a linguagem entendida como potência. No capítulo 2, tensiono as noções de corpo sem órgãos e corpo com órgãos, criadas respectivamente por Antonin Artaud e Valère Novarina, no intuito de aprofundar o pensamento-corpo ao qual me filio. Ainda nesse capítulo introduzo minha

5 Estreei em 2007 a peça *O Animal do Tempo*, primeira parte do texto *Discurso aos animais*, de Valère Novarina, dirigida por Antonio Guedes. Em julho de 2009, estreei *A inquietude*, segunda parte desse texto, dirigida por Thierry Trémouroux, dentro do projeto *Novarina em Cena*, que organizei ao lado de Angela Leite Lopes e que integrou a programação oficial do Ano da França no Brasil (2009).

6 De 2012 a 2015 realizei o projeto Beckett: *Primeiro amor*, dirigido por Antonio Guedes, e *Moi lui*, com dramaturgia e direção de Isabel Cavalcanti.

experiência como atriz para nortear a noção de corpo-sopro que proponho, pensando o corpo e a palavra em Beckett e em Novarina e apontando proximidades e diferenças que o trabalho com eles ressalta. No capítulo 3, atravesso várias experiências da minha trajetória cênica, percorrendo sobre os chamamentos que me levaram a realizá-las. No capítulo 4, inicio o percurso com a experiência visual propriamente dita. E no último capítulo reflito sobre o vídeo *onde o verbo para?*, para com ele abrir brechas no pensamento em campos visuais.

E o corpo, potencializador de todo o meu trabalho, tanto atravessa esta pesquisa como a sustenta: se o corpo é um campo de forças em tensão fora-dentro/dentro-fora, como desenvolvo no decorrer do livro, o corpo-sopro é uma celebração dessa potência-corpo e lhe dá um nome, poetiza esse corpo furado, espiritual. E quase no final o corpo ganha ainda uma atenção à parte, quando percebo que preciso falar de um “lá atrás”, de um espaço no meu percurso antes de a fala falar. Este poderia ter sido o início da escrita. Mas me dei conta de que ela é também um *looping*, como a experiência visual que acabei por realizar, *onde o verbo para?*. Percebi que a ordem dos capítulos não altera nem compromete os conteúdos desse ir e vir *continuum...* (o ir e vir da caminhada sem fim do vídeo, o ir e vir da leitura de um possível interlocutor). Outra ordem poderia ter sido feita para o *looping...* ou então talvez eu tenha ficado sempre no mesmo lugar... lugar que eu cavo, cavo, cavo, criando um corredor interminável...

“Se eu soubesse antes de a respiração começar o que sei agora e se ao menos soubesse agora o que sabia então. Talvez quando a respiração terminar.”<sup>7</sup>

7 Frase de Beckett que abre o documentário *Waiting for Beckett: A Portrait of Samuel Beckett*. Global Village, 1994.