



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
CURSO DE MESTRADO

Ludmila Patriota Guedes

**Persistir sucumbindo: estética e política nas peças curtas tardias de
Samuel Beckett e releituras do Coletivo Irmãos Guimarães**

Recife
2017

Ludmila Patriota Guedes

Persistir sucumbindo: estética e política nas peças curtas tardias de Samuel Beckett e releituras do Coletivo Irmãos Guimarães

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Sociologia.

Linha de Pesquisa: Teoria e Pensamento Social

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

G924p Guedes, Ludmila Patriota.
Persistir sucumbindo : estética e política nas peças curtas tardias de Samuel Beckett e releituras do Coletivo Irmãos Guimarães / Ludmila Patriota Guedes. – 2017.
119 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2017.
Inclui Referências e apêndices.

1. Sociologia. 2. Arte e sociedade. 3. Teatro e sociedade. 4. Beckett, Samuel, 1906-1989. 5. Estética. 6. Teatro – Aspectos políticos. 7. Teoria crítica. 8. Arte moderna – Séc. XX. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Orientador). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-027)

Ludmila Patriota Guedes

Persistir sucumbindo: estética e política nas peças curtas tardias de Samuel Beckett e releituras do Coletivo Irmãos Guimarães

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Sociologia.

Aprovada em 31/08/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Jonatas Ferreira (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis (Examinador externo)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Júnior (Examinador externo)

Fundação Joaquim Nabuco

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), agência de fomento que financiou esta pesquisa;

Ao meu orientador, Paulo Marcondes, pelos momentos de partilha de sua mente enciclopédica, sedenta de arte, e pela autonomia concedida e estimulada na realização deste trabalho;

Aos/às professores/as e colegas deste Programa, que me propiciaram um caloroso e produtivo ambiente de formação, pesquisa e discussão durante o meu mestrado; e às secretárias, sempre atenciosas;

Aos/às colegas e amigos/as da turma de mestrado, pela união e espírito colaborativo, pelas angústias diminuídas conjuntamente;

Aos examinadores Jonatas Ferreira, Luís Reis, Moacir dos Anjos, pela disponibilidade e prontidão, pelas leituras cuidadosas e pelas valiosas e estimulantes contribuições;

Aos membros suplentes da banca, Eliane Veras e Filipe Campello, por aceitaram o convite;

A Fábio de Souza Andrade, pela recepção calorosa e estímulo em estudar Beckett no Brasil; por me presentear com o seu já esgotado *Samuel Beckett: o Silêncio Possível*;

A Aécio, pelo amor irrestrito, carinho e atenção, ombro e estímulo nas horas mais difíceis; pelo ouvido atento, pelas indicações certeiras e inumeráveis conversas, pelos planos e alívio das tensões;

A Raduan, acalanto dos meus dias, pelo amor indizível, pela inspiração de suas janelinhas da alma sempre curiosas e a reluzir, por me ensinar todos os dias o que eu não poderia aprender se não fosse com e por ele;

A Sílvia e a Alexandre, pelo amor incondicional e apoio, pelo exemplo que são para mim, pelo afago e colo, portos seguros;

A Lucille e a Ricardo, pela irmandade e afeto;

Aos/às amigos/as, pela presença, energia e momentos de descontração;

Aos demais familiares, pelo estímulo e carinho.

RESUMO

Este trabalho tem como escopo elucidar elementos da linguagem dramaturgical das peças curtas tardias do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, central no alto modernismo, os quais perduram nas releituras e criações autorais, baseadas no universo de sua obra, do Coletivo Irmãos Guimarães – um coletivo de Brasília, composto por atores e performers, sob a direção dos irmãos encenadores e artistas visuais Adriano e Fernando Guimarães –, dedicado à obra de Beckett e à intensificação do trânsito entre teatro, artes visuais e performance há quase vinte anos. Essa aspiração segue o intuito maior de acompanhar as persistências e transformações da arte crítica no contemporâneo, atentando para o processo específico da linguagem da obra beckettiana, que comprova sua persistência no ato de sucumbir, elemento eminente de sua política. Enfocaremos doze peças curtas tardias de Samuel Beckett, em conjunto com as releituras e inserções autorais do Coletivo, em três dimensões: a desação, a voz e a imagem evanescente. Elucidaremos, à luz da discussão no campo da teoria crítica e da arte acerca do elo paradoxal e inextrincável entre estética e política, questões sobre a linguagem, a teatralidade, a corporalidade e a visualidade como elementos ao mesmo tempo negativos e impulsionadores da obra tardia de Beckett na arte contemporânea, especificamente no Coletivo Irmãos Guimarães. Centraremos, especialmente, no elemento beckettiano da linguagem como deposição do corpo e da palavra e expansão da visualidade enquanto central à compreensão da especificidade das inserções dos irmãos Guimarães, articulando com a reflexão sobre a relação entre estética e política pertinente ao fluxo entre as duas práticas artísticas.

Palavras-chave: Peças curtas tardias de Samuel Beckett. Coletivo Irmãos Guimarães. Estética e política. Teoria crítica. Arte contemporânea. Sociologia da arte

ABSTRACT

The purpose of this work is to explore some elements of the dramaturgic language present in the late short plays by the Irish, late-modernist playwright Samuel Beckett. These elements continue in the works by Coletivo Irmãos Guimarães, a performative art collective from Brasília formed by the visual artists Adriano and Fernando Guimarães. The collective has been dedicated to the study and rework of Beckett's oeuvre and to the intensification of the exchanges between theatre, visual arts, and performance for nearly twenty years. The central aim of the thesis is to track the endurance and transformations of critique in contemporary art, by paying attention to the characteristic process of Beckett's work, which testifies the endurance of critique in the act of failing, an eminent feature of his politics. I focus on twelve late short plays by Beckett, together with the rereadings and authorial insertions by Coletivo Irmãos Guimarães, in three dimensions - deaction, voice, and fading image. By drawing on discussions on the paradoxical and inextricable tie between aesthetics and politics internal to the fields of art and critical theories, the work elucidates questions on language, theatricality, corporality, and the visual. These are analysed as features that are simultaneously negative and boosters of Beckett's late work on contemporary art, specifically within the work by Coletivo Irmãos Guimarães. The work focuses especially on the Beckettian element of language as deposition of both body and word, and on the expansion of the visual as crucial for the understanding of the specificity of the insertions by Guimarães brothers. The overall purpose is to reflect on the relationship between aesthetics and politics pertinent to the flow between the two artistic practices.

Keywords: Samuel Beckett's late short plays. Coletivo Irmãos Guimarães. Aesthetics and Politics. Critical theory. Contemporary art. Sociology of Art

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O PARADOXO CONSTITUTIVO DA ARTE E A OBRA DE BECKETT	20
2.1	A tensão constitutiva da arte: formas da arte e formas da vida	21
2.2	Beckett por Adorno: manifestação do vazio interior e antecipação do estado de reconciliação	24
2.3	Teatralidade e a linguagem da obra tardia de Beckett	29
3	PEÇAS CURTAS TARDIAS DE BECKETT E RELEITURAS DO COLETIVO IRMÃOS GUIMARÃES	36
3.1	Desaço: “Ato sem palavras I”, “Ato sem palavras II”, “Rascunho para teatro II” e “Catástrofe”	38
3.1.1	<i>Ato sem palavras I</i>	38
3.1.2	<i>Ato sem palavras II</i>	43
3.1.3	<i>Rascunho para teatro II</i>	46
3.1.4	<i>Catástrofe</i>	48
3.2	Voz: do fluxo ao emudecimento. “Eu Não”, “Jogo” e “Respiração”	51
3.2.1	<i>Eu Não</i>	51
3.2.2	<i>Jogo</i>	55
3.2.3	<i>Respiração</i>	58
3.3	Imagem evanescente, presença e ausência, memória e imaginação: “Improviso de Ohio”, “Balanço”, “Passos”, “Ir e Vir” e “Quad”	65
3.3.1	<i>Improviso de Ohio</i>	65
3.3.2	<i>Balanço</i>	67
3.3.3	<i>Passos</i>	71
3.3.4	<i>Ir e Vir</i>	76
3.3.5	<i>Quad</i>	78
3.4	Conclusão	84
4	LINGUAGEM, CORPORALIDADE E VISUALIDADE	88
4.1	Deposição do corpo-personagem e da palavra e expansão da visualidade em Beckett	88

4.2	A corporalidade, a visualidade e o caráter de situação no Coletivo Irmãos Guimarães	94
4.3	Negatividade e possíveis	100
5	CONCLUSÃO	104
	REFERÊNCIAS	108
	APÊNDICE A – ESPETÁCULOS, MOSTRAS E OCUPAÇÕES DO COLETIVO IRMÃOS GUIMARÃES CITADOS	114
	APÊNDICE B – RELEITURAS DAS OBRAS DE SAMUEL BECKETT E PERFORMANCES DO COLETIVO IRMÃOS GUIMARÃES CITADAS	115
	APÊNDICE C – OUTRAS ADAPTAÇÕES DAS PEÇAS DE SAMUEL BECKETT CITADAS	119

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é um esforço de elucidar questões sobre estética e política pertinentes aos elementos da linguagem dramaturgica das peças curtas tardias do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, os quais perduram nas releituras e criações autorais do Coletivo Irmãos Guimarães. Originário de Brasília, o Coletivo de atores e performers, dirigido pelos irmãos encenadores e artistas visuais Adriano e Fernando Guimarães, dedicou quase vinte anos ao estudo da obra beckettiana e a (re) criações baseadas no universo de sua linguagem intensificando o trânsito entre teatro, artes visuais e performance.

Guiada pela aspiração de seguir o fluxo, possibilidades e transformações da arte crítica no contemporâneo e munida do referencial da teoria crítica e da arte, nossa pesquisa persegue a busca pela caracterização da especificidade da linguagem da obra tardia de Beckett que, como veremos, “persiste sucumbindo”. Doze peças do dramaturgo serão trabalhadas em três momentos: a desação, a voz e a imagem; nos quais também serão inseridas as releituras e criações autorais, inspiradas nas peças, do Coletivo Irmãos Guimarães. Tendo em vista a profusão de elementos que atravessam as peças e releituras, ressaltaremos a seguinte especificidade da linguagem dramaturgica de Beckett: a deposição do personagem, do corpo (desação) e da palavra (inscrita na voz); e a expansão da visualidade (imagem). Tais elementos constituem, a nosso ver, um traço central da política da arte beckettiana e de sua persistência na arte contemporânea.

Através da tríade de elementos elencada, transitaremos na entrincheirada rede de aspectos abordáveis na obra de Beckett, centrando no último período de sua produção – fase na qual se observa um aguçamento do manuseio com os gêneros, fator que propicia adaptações de sua obra para o palco pela arte contemporânea, caracterizada pelo hibridismo e diluição de fronteiras entre as formas de arte. É sabido que Beckett, situado por muitos no alto modernismo, dotou as suas obras de um teor marcadamente contestatório dos cânones do drama, da prosa, do romance. Mas nota-se, em dado momento da sua produção artística, uma espécie de “relaxamento” desse processo de dissecação e ruptura dos elementos componentes dos gêneros, ou da “obrigação de desidratar o bê-á-bá” desses elementos (ANDRADE, 2012), resultando em obras intensamente autorreflexivas de seu material, transitando entre gêneros cujas fronteiras quase desaparecem, tamanho o domínio da forma. Tal especificidade possibilitou adaptações para o palco bem-sucedidas, como é o caso daquelas produzidas pelos

irmãos Guimarães. Reconhecido por nomes como Stanley Gontarski¹, um dos mais ativos estudiosos de Beckett – além de amigo e também diretor de algumas de suas peças –, o Coletivo goza, com referência internacional, do vigoroso status de “renovar [Beckett] sem perdas” (NÉSPOLI, 2008).

Assim, a particularidade do nosso objeto demonstra um interesse em debruçar-se sobre as transformações da arte crítica no contemporâneo, com foco em uma experiência brasileira. De um lado, lidamos com um escritor e dramaturgo como Beckett, cuja produção artística demonstra elementos em grande medida persistentes à arte contemporânea, e, de outro, com um coletivo de atores e performers que retrabalha a obra de Beckett e cria performances, instalações e imagens em constante diálogo com a mesma. No entanto, nossa visada sobre o fluxo entre as práticas e formas artísticas busca obedecer a um movimento circular, não só por estarmos lidando com a obra de Beckett em ambas, mas também porque ao passo que a obra beckettiana é lançada além de sua circunscrição histórica (ao mesmo tempo em que é tematizadora e filha desta), o Coletivo faz uma espécie de movimento de “inflexão” ao encenar Beckett, recriando-o e ao mesmo tempo inserindo-se na dinâmica da arte contemporânea.

Essa especificidade “circular” de nosso objeto, se equilibrando entre os enquadramentos possíveis que possam ser dirigidos a ele – como a relação entre “modernismo e pós-modernismo”, “dramático e pós-dramático” etc. – estabelece uma afinidade com a definição de Agamben (2009) de contemporâneo, a nosso ver exemplar da linguagem beckettiana e da ideia de “persistência da arte crítica” que aqui lançamos mão:

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (p. 64). [...] É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72).

¹ Em entrevista disponibilizada no blog “Resta pouco a dizer”, Stanley Gontarski faz referência a esse caráter inovador das performances dos irmãos Guimarães. (Disponível em: <http://restapoucoadizer.wordpress.com/2010/11/18/absurdo-nao-preciso/>. Acesso em: mai/2014). É, no entanto, em seu artigo “Beckett em sua época / Beckett em nossa época” (2015a) que Gontarski expõe uma prolífica análise das reinterpretações de Beckett no contemporâneo, dedicando um tópico específico à produção dos irmãos Guimarães.

A inegável contemporaneidade de Beckett não reside apenas em sua qualidade de ser vigorosamente adaptável pela “arte do presente”, nem somente pela especificidade da sua obra em transitar livremente entre os gêneros. A particularidade de sua lida com as ruínas da experiência, autorrefletidas de modo singular na matéria artística da obra e ao mesmo tempo autoquestionadoras da natureza mesma da arte, é o fator central que permite a atribuição de contemporâneo a Beckett. A autorreflexão das ruínas do drama é inextrincável à autorreflexão das ruínas do sujeito e da civilização pós segunda-guerra. O caos como matéria, a “impotência”, a luz sobre a falha, o fracasso e os limites da razão, do sujeito “impotentemente” confrontado com o mundo.²

No lugar de uma perspectiva que lance mão de períodos fronteirços e com rupturas demarcadas, optamos por trabalhar as duas práticas artísticas, os dois momentos estéticos e a especificidade de suas linguagens sob o elo entre estética e política, cuja relação tensa afirma a autonomia da arte em seu envolvimento com as formas de vida.

A estética, segundo Rancière (2011b), é tanto um regime interpretativo quanto uma forma de experiência. Nela, as razões da teoria, as práticas artísticas e os afetos da sensibilidade se instituem por uma necessária relação inextrincável, não podendo esta ser eliminada: “a arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidade às suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2011b, p. 3).

Nota-se, no entanto, em algumas críticas à absolutização da estética, a busca por distinguir estes três elementos (as razões da teoria, as práticas artísticas e os afetos da sensibilidade). Exemplo disso são as duas dimensões presentes na origem do campo disciplinar da sociologia da arte: a crítica à estética modernista e o distanciamento das interpretações marxistas endossadas pela tradição da teoria crítica voltada aos estudos da arte e da cultura. Em suma, sob as ideias de “desautonomização (a arte não pertence apenas à estética) e desidealização (ela não é um valor absoluto)” (HEINICH, 2008), há uma busca por reinserir as obras nas dimensões estruturais e subsumi-las à determinação conceitual.

Uma das manifestações dessa dupla desconexão originária da sociologia da arte com relação à estética e à teoria crítica encontra sua expressão máxima nas abordagens

² Em uma entrevista conhecida, realizada por Israel Shenker para o New York Times, Beckett diz: “Eu lido com a impotência, a ignorância. Não acho que a impotência tenha sido explorada no passado. Parece haver um tipo de axioma estético de que a expressão é realização – deve ser uma realização. Meu modesto terreno de exploração é toda aquela zona do ser que tem sido constantemente negligenciada pelos artistas como algo inutilizável – como algo incompatível com a arte por definição” (BECKETT, 2001, p. 186).

denominadas externalistas, cujo foco reside em geral nas condições e no nível de determinação estrutural envolvidos na criação e objetivação das obras e na biografia do artista. Tentativas de abrandar o peso estrutural surgem nas buscas por mediações e sínteses, mesclando com análises também internalistas das obras. No entanto, o rompimento com o princípio estético e com a vertente da crítica da cultura por parte da sociologia da arte traria algumas consequências para sua abordagem, diferenciando-a das tentativas similares de associar análise de obras e questões históricas, sociais e políticas – também endossadas pela teoria crítica.³

Sob o bojo da “desidealização” da estética, pois, também residiria a prerrogativa da separação entre a experiência estética, as obras e as interpretações acerca da arte. O regime estético rompe com essa prerrogativa, à medida que estão compreendidos em sua matriz não só os pensamentos acerca da arte, mas a própria arte e a experiência estética, sendo característico deste regime a busca pela reconexão entre o sensível e o inteligível, o conhecimento e a experiência. De outro lado, a experiência estética, quando vista apenas pelo prisma de seus nexos causais com a determinação social, estaria subtraída de qualquer possibilidade de crítica e emancipação pela e na arte. Não estamos, com isso, negando os avanços significativos desta área do campo da sociologia da arte, mas gostaríamos apenas de destacar que, no que concerne ao nosso objeto, ela torna-se inadequada por essa dupla questão que apontamos.

Portanto, há um argumento geral que governa nossa análise sobre questões de estética e política subjacentes à persistência da dramaturgia de Beckett na obra de artistas contemporâneos brasileiros. Este argumento está situado na perspectiva de que há uma identificação entre as práticas artísticas e as teorias de que lançamos mão, ocasionada pela sua afinidade com a negatividade e a crítica. Assim, mais que uma questão de filiação teórica, a própria problemática e o objeto são aqui endereçados à inseparabilidade mencionada entre arte, regimes de identificação e o campo do sensível, se quisermos levar a termo a perspectiva de Rancière (2011b).

Em decorrência de estarmos situados nesta zona difusa de áreas de concentração, própria ao campo da sociologia da arte que se debruça sobre análise de obras e questões

³ “Alguns autores (p. ex., Wolff, Becker, Francastel) buscam privilegiar os aspectos externalistas – com ênfases variadas sobre as estruturas sociais que ‘permitiram’ a criação da obra ou sobre os agentes criadores – enquanto outros (p. ex., Witkin, o Adorno como analista de música) privilegiam um olhar internalista sobre a obra de arte ressaltando suas qualidades intrínsecas. Um terceiro grupo (p. ex., Zolberg, Williams, Bourdieu, Teoria Crítica) busca uma síntese entre estas duas abordagens” (MORAIS; SOARES, 2000, s/p).

estéticas, temos que ter em mente a dimensão profícua do trabalho interdisciplinar ou, porque não endossar Rancière (2015), a-disciplinar. Tal postura evoca uma “poética do conhecimento que ultrapassa as divisões das disciplinas”, uma vez que a disciplina seria não só um “campo de objetos e questões”, como a fundação de uma “dupla operação de exclusão”: daqueles que não dispõem das “competências específicas para explorar um território” e a proveniente da relação hierárquica que se estabelece entre sujeitos e objetos do conhecimento:

Mas, o que distingue a competência filosófica da competência histórica ou sociológica etc.? É sempre uma questão de o especialista usar o cérebro para estudar alguns fatos e tentar produzir sentido com eles. E o que distingue, por exemplo, um objeto filosófico de um objeto sociológico? Uma construção, uma performance ou um discurso são formas de ocupação que concernem ao espaço ou aos usos do tempo. São formas de distribuição do visível e do pensável (RANCIÈRE, 2015, p.71).

Nossa abordagem, portanto, segue a tentativa de fortalecer uma dimensão há muito escamoteada dos estudos no campo da sociologia da arte, seja em termos de um peso excessivo dado à inexistência de aportes metodológicos para tal, seja na deslegitimação da possibilidade de se afirmar enquanto área do conhecimento. Um argumento, muitas vezes, herdado das pretensões de veracidade científica e da disputa de territórios entre disciplinas que apequenam as possibilidades de produções interessadas em temas, objetos e procedimentos menos atados à delimitação de fronteiras disciplinares.⁴

É com base neste ponto de vista que são elucidadas, no primeiro capítulo, questões centrais acerca da relação entre as formas de arte e formas da vida, guiadas por Rancière, e sobre como a política da arte beckettiana se insere em meio à tensão entre esses elementos.

⁴ Neste momento, faz-se referência direta à perspectiva defendida por Natalie Heinich (2008) no seu *Sociologia da Arte*, quando aponta os problemas que, segundo a autora, seriam impeditivos de uma “sociologia das obras de arte”: o primeiro deles seria uma espécie de “hegemonismo” velado baseado na alegação de que a sociologia teria “uma pertinência”, “superior” ou “idêntica”, às disciplinas que tradicionalmente dedicaram-se ao objeto de arte. O segundo problema diz respeito ao equívoco, por parte dos/as sociólogos/as, em tomar o paradigma da “injunção de estudar obras”, que não seria mais que uma “opinião preconcebida” no campo dos especialistas da arte, como “base de sua postura epistemológica”. Em síntese, na visão da autora, em vez de desvelar os modos pelos quais as obras são privilegiadas “em detrimento das pessoas ou das coisas”, o/a sociólogo/a acabaria presa das “hierarquias implícitas desse mundo erudito” ao ocupar-se tão somente de um senso valorativo – a sobrevalorização das obras em detrimento das pessoas e coisas – como condição epistemológica de sua pesquisa. Por fim, o terceiro e último problema estaria na “ausência de um método de descrição sociológica das obras” (HEINICH, 2008, pp. 127-129). O cerne dos problemas que Heinich (2008) evoca como entraves de uma “sociologia das obras”, a nosso ver, estaria exatamente na postura que ela assume ao apontá-los. Quando nega a perspectiva da sociologia que se volta aos estudos da obra imputando-lhe a pecha de “hegemonismo”, se valendo da prerrogativa de disputa por poder para acusá-la de surgir de um equívoco epistemológico valorativo e, em última instância, aponta-lhe a arrogância em afirmar uma “pertinência superior” às demais abordagens sobre as obras de arte, tal postura parece querer banir o ponto aparentemente mais frágil, parcamente discutido, da disciplina, revelando-se ela mesma em uma busca “agonística” por um território disciplinar.

Desdobramos, do interior deste debate, a leitura de Adorno ([1958] 2003) da obra beckettiana, que ressalta o caráter irreconciliado da arte e seu estado de manifestação do vazio interior como um momento desse “recolhimento da forma” que, ao mesmo tempo, relaciona-se negativa e autorreflexivamente com formas de vida. Em seguida, tecemos uma relação da perspectiva de Adorno com a noção de teatralidade – elemento determinante nas peças da fase tardia de Beckett. Há, neste capítulo, uma tentativa de exposição da relação entre estética e política, com foco no paradoxo constituinte da arte, a saber, o retraimento da forma e a sua dissolução em formas de vida, situando a teatralidade e a autorreflexão levadas a cabo pela obra tardia de Beckett neste processo – elementos que serão reconduzidos na parte final desse trabalho.

No segundo capítulo, mais propriamente analítico das obras, seremos beneficiados pela fortuna crítica das obras de Beckett e dos espetáculos do Coletivo – como textos de apresentação dos espetáculos disponibilizados pelo site do grupo, críticas teatrais, entrevistas, textos de estudiosos da obra beckettiana. Aqui, centraremos na urdidura da poética beckettiana em conexão com a releitura proposta pelos irmãos Guimarães. Como dissemos, serão trabalhadas doze peças de Beckett, em conjunto com as inserções autorais dos irmãos Guimarães, sob três grandes temas que, na nossa visão, edificam a particularidade de sua poética e permitem-nos pensar questões específicas acerca da relação entre estética e política relacionadas à sua obra e às releituras do Coletivo: a desação, a voz e a imagem. Como parte da justificativa de nossa abordagem, centraremos a seguir rapidamente em algumas questões procedimentais que incidiram sobre a análise do nosso objeto, especialmente no que concerne ao segundo capítulo, para então desenvolvermos um pouco mais sobre o critério da escolha das obras.

Os impasses metodológicos que o nosso objeto impõe são elucidativos não só do atual estágio de autodefinição da arte,⁵ mas da crescente ênfase da obra de arte no seu caráter de situação, de acontecimento, fruto do também ascendente processo de teatralidade e performatividade. O traço do irrepitível tanto vivifica o elemento da experiência e do sensível

⁵ No sentido atribuído por Artur Danto (2015), quando reflete sobre o ressurgimento, em fins do século XX, do problema histórico, posto pelas vanguardas artísticas desde o fim do século XIX, acerca dos limites das teorias e narrativas que visavam compreender a arte surgida naquele período. Danto (2005) argumenta que a arte atinge, neste último período, o seu estágio pós-histórico. Segundo o autor, no momento em que as questões acerca da natureza e essência da arte são incorporadas pela sua própria forma, a arte passa a gozar de sua autodefinição filosófica, estado conduzido por ela mesma e que, ao estancar sua busca por uma definição, lança uma visada na compreensão da história da arte e na da própria filosofia da arte. Esta acepção de Danto marca as inquietações do autor no contexto de surgimento das obras de Duchamp, da *Pop Art*, do *Fluxus* etc., sobretudo em termos da apropriação que fazem de objetos e elementos cotidianos e até residuais como enfrentamento às definições correntes de obra de arte, à sua autonomia e às instituições que lhes confeririam valor estético.

e é estruturador da recepção, quanto se interpõe, em um movimento quase autofágico, contra as tentativas de captura desse momento. Parcela da arte contemporânea, em sua relação com as novas formas técnicas, realiza seu potencial negativo duplamente: desenvolvendo altíssimo controle sobre as mesmas (até mesmo quando estas se interpõem sobre o corpo, numa relação corpo-máquina inscrita na materialidade da cena que Beckett tanto explorou) e, ao mesmo tempo, em sua recusa ao enquadramento estetizante que a sociedade multimídia executa sobre o fenômeno da experiência. Ou seja, tanto ressalta o dado sensível da experiência, ao mesmo tempo singular e coletiva, quanto exige da crítica, das reflexões e pesquisas um autoquestionamento acerca da abordagem da arte contemporânea.

Portanto, a emergência da teatralidade, ou a autonomia da cena relativamente ao texto, bem como o aspecto situativo, relacional e coletivo da obra constituem-se conjuntamente enquanto imposições e impulsos metodológicos. A obra, ao assumir seu caráter fortuito, ocasional e circunscrito, ao passo que restringe as possibilidades de acesso a ela e a suas consequências estéticas, expande sua autenticidade, seu caráter autorreflexivo. Veremos como esse dado traz implicações não apenas metodológicas, mas inerentes à própria política da arte.

Sendo assim, mais que dificuldades de ordem geográfica e temporal – tendo em vista a impossibilidade de contato com o Coletivo e o fato de as encenações sobre as quais me dedico não estarem sendo realizadas no momento da pesquisa –, o caráter de situação e de acontecimento interpelam, mais profundamente, nossa reflexão. Na busca por não aprisionar o seu dado circunstancial, a reflexão precisa assumir esse caráter de evento da obra, lidando com todos os riscos interpretativos que isso impõe.

No que toca o nosso objeto, isso significa utilizar os registros sem absolutizá-los e responder aos impasses sem violar a materialidade da obra, deixando que suas interpelações sejam compositivas de nossa análise. Essa consideração traz, assim, impactos na metodologia, que necessita impregnar-se da condição mesma da prática artística contemporânea, cuja memória já se funda de maneira estilhaçada. Um teatro que prescindir do texto e está assente na circunstância só poderá compor uma memória “necessariamente fragmentada” (BESSON, 2012). Qual a materialidade da obra de Beckett senão o caráter evanescente da memória, das imagens, da matéria?

Nosso material, no entanto, não é somente decorrente da circunstância, nem somente o teatro do texto. De um lado, a pesquisa conta com o material das peças curtas de Beckett, em

inglês (no original, ou traduzidas do francês),⁶ e o acesso a algumas encenações dirigidas por ele ou em sua presença – considerando que o elemento do Beckett encenador influenciou sobremaneira seu processo criativo e marcou o momento, central às peças tardias, em que a encenação passou a interferir na composição do texto escrito. De outro lado, no tocante às performances e montagens de suas peças realizadas pelo Coletivo, nosso enfoque é nos procedimentos que dialogam com o aspecto performativo e visual da obra de Beckett. Sobre esse aspecto, contamos com o acesso mediado aos espetáculos do Coletivo baseados nestas peças curtas, tendo em vista o fato de não estarem, no momento, em cartaz. A obra do Coletivo sobre a qual nos deteremos é, portanto, fruto de uma ancoragem em um material, os próprios textos dramaturgicos da autoria de Beckett, mas passeiam no universo de possibilidades cênicas e visuais exploradas pelos irmãos Guimarães. Tendo em vista esta especificidade, nossa reflexão acerca das inserções, possibilidades e persistências só poderá se dar de forma mediada.

Cientes de que debruçar-se sobre esse material possui uma especificidade diferente da experiência decorrente da vivenciada na condição de espectador/a, e, tendo em vista que o acontecimento só poderá ser presenciado e, assim sendo, construído, quando se é espectador/a, tentar reter os caminhos do efeito estético não vivenciado seria um procedimento infundado. De outro lado, também sabemos que o dado imprescindível do elemento presencial convive com o que Dubatti (2016) denomina de “luto teatrológico”, ou o exercício permanente da aceitação da perda do acontecimento.⁷

Tais paradoxos impregnam o nosso recorte metodológico de diversos modos, deixando lacunas que, se aparentemente enfraquecem nossa análise, por outro lado reafirmam o caráter irrevogável da materialidade da obra em questão: o traço também evanescente, efêmero, circunstancial, não absolutizante de suas imagens (legado beckettiano). Quando a matéria da obra de Beckett reside nas escórias da experiência como objeção aos grandes esquemas explicativos e sistemas filosóficos, submetê-la a uma unidade pacificadora é intolerável. Latentes na metodologia, esses impasses resultantes do elemento compositivo central da obra de arte contemporânea e ao mesmo tempo reveladores de sua “natureza” e potencial, percorrem toda nossa análise.

⁶ Como é bem sabido, Beckett escrevia tanto em inglês quanto em francês e, muitas vezes, traduzia ele mesmo suas próprias peças.

⁷ Curiosamente, Dubatti (2016) relaciona a atitude de reconhecer o que não se pode conhecer acerca do acontecimento teatral com o “fracassar melhor” beckettiano: assumir a limitação do caráter de perda e transformá-la em “condição epistemológica” (p. 149).

Assim, compreendemos que a exigência procedimental, com origem no próprio objeto, não deve oprimir a reflexão, mas constituírem-se conjuntamente. A obra de arte, neste sentido, ao alargar as zonas de experiência pela tematização da impermanência e efemeridade do evento e das coisas, toca nas bases do edifício teórico, sendo fundante da reflexão.

Diante de tais impasses e impulsos, não bastasse a vasta proficiência e riqueza das peças tardias de Beckett, o mergulho dos irmãos Guimarães na obra do irlandês contabiliza quase vinte anos. Desde 1998, o Coletivo candango se dedica ao universo beckettiano, se equilibrando entre as dificuldades formais impostas pelo conjunto da obra de Beckett – especialmente a final – e as intervenções precisas e não violadoras, que o inscrevem como explorador da potencialidade da obra de Beckett para o contemporâneo. Ao longo dos dezessete anos de trabalho com a obra de Beckett, as peças curtas foram encenadas e reencenadas diversas vezes. Duas palavras sobre a trajetória do contato do Coletivo com a obra de Beckett para então chegarmos, enfim, às doze peças que constituirão nosso foco.

A obra que marca o contato do Coletivo Irmãos Guimarães com a obra de Beckett é *Dias Felizes* ([1961]2010), peça em dois atos estreada em 1961, que encerra a trilogia beckettiana antecedida por *Esperando Godot* ([1953]2005) e *Fim de Partida* ([1957]2002). A encenação de *Dias Felizes* (1998) pelo Coletivo vem acompanhada da releitura de mais três peças de Beckett: *Come and Go (Ir e vir)* ([1966]1984f), *Play (Jogo)* ([1964]1984m) e *Rockaby (Balanço)* (1981)1984o),⁸ todas elas curtas, em um espetáculo nomeado *Felizes para sempre*, que ficou em cartaz no período de quatro anos, de 1998 a 2001, em Brasília, Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. As peças de Beckett são antecedidas por quatro instalações: *Abrigos* (1998-2001), *Chapéus* (2000), *Paisagem* (2001) e *Casacos* (2000).

Não ficamos muito tempo... juntos é o segundo espetáculo composto por textos de Beckett, que circulou entre 2002 e 2005 pelas cidades de Curitiba, Brasília, Goiânia e Cuiabá. O título do espetáculo é derivado da fala de um dos personagens de *Jogo* que, por sua vez, volta a integrar este projeto juntamente com as peças curtas de Beckett, *Catastrophe (Catástrofe)* ([1982]1984e), *Act without words II (Ato sem palavras II)* ([1963]1984b),⁹ e a série de três performances (*Respiração* + [2002-2013], *Respiração* - [2003-2013], *Respiração embolada* [2003]) baseadas em *Breath (Respiração)* ([1970]1984d), a peça mais curta de

⁸ Referências das adaptações dos irmãos Guimarães, respectivamente: *Ir e Vir* (1998-2011); *Jogo* (2000-2011); *Balanço* (2001-2011).

⁹ *Ato sem Palavras I* e *Ato sem Palavras II* são “mimodramas” que, apesar de não terem sido compostas por Beckett em sua fase tardia, guardam características dessa fase.

Beckett e da história do teatro.¹⁰ O diálogo com a obra de Beckett ganha fôlego com as performances, imagens e instalações autorais que intercalam as releituras das peças, demonstrando grande apropriação por parte do Coletivo do universo beckettiano. O terceiro espetáculo, *Todos os que caem*, fica em cartaz em 2003 em Brasília, trazendo novamente *Balço, Not I (Eu Não)* ([1973]1984j), *Rough for Theatre II (Rascunho para teatro II)* ([1976]1984p) e *A Piece of Monologue (Um pedaço de Monólogo)* ([1979]1984c),¹¹ todas peças curtas de Beckett.

Em celebração aos dez anos de imersão do Coletivo Irmãos Guimarães na obra de Beckett, o projeto *Resta pouco a dizer* – que ficou em cartaz no Rio de Janeiro em 2008, em Curitiba em 2009 e em Brasília e São Paulo em 2011 – reúne as peças de Beckett até então trabalhadas pelo Coletivo, bem como as performances e instalações autorais que dialogam com a obra beckettiana, e incorporam a peça *Ohio Impromptu (Improviso de Ohio)* ([1981]1984i)¹² e a performance-instalação *Dupla Exposição* (2003).

Em 2015, os irmãos Guimarães retornam com a *Ocupação Sozinhos Juntos*, realizada em São Paulo no SESC Belenzinho, que conta com três espetáculos compostos por cinco peças curtas de Beckett, três delas inéditas: *Quadrado* (2014), inspiradas em *Quad* ([1981]1984n) e *Nacht und Traume* ([1984]1984i);¹³ *Sopro* (2014), composto no universo de *Ato sem Palavras I* ([1957]1984a) e *Footfalls (Passos)* ([1975]1984g); e *Fôlego* (2014), que revisita as já trabalhadas *Ato sem Palavras II* e *Improviso de Ohio*.¹⁴

Em face do cabedal das peças curtas de Beckett e também das releituras e inserções autorais do Coletivo, selecionamos para nossa abordagem algumas dentre as peças encenadas e optamos por não trabalhar as ocupações e instalações do Coletivo em sua unidade. Esta escolha, prenhe de riscos e arbitrariedades como qualquer outra, além de possivelmente causar lacunas em nossa reflexão, segue um propósito. Além de não ter sido possível presenciar os experimentos do Coletivo, o que faz deixar de fora detalhes não captados senão pela experiência como espectador/a, tratar a obra de Beckett apenas pelas lentes do Coletivo, de modo secundário, não é nossa finalidade. Nossa atenção se volta à persistência da obra tardia de Beckett na arte contemporânea, mas a tem também como objeto. Assim, nossa

¹⁰ Referências das adaptações dos irmãos Guimarães: *Catástrofe* (2002-2011); *Ato sem palavras II* (2002).

¹¹ Referências das adaptações dos irmãos Guimarães: *Eu Não* (2003-2008), *Rascunho para Teatro II* (2003-2008); *Um Pedaço de Monólogo* (2001).

¹² Referência da adaptação dos irmãos Guimarães: *Improviso de Ohio* (2008-2014)

¹³ Em entrevista, Adriano e Fernando Guimarães comentam: “*Quadrado* é uma experiência que começou a partir dos textos *Quad* e *Nacht und träume* e que se deslocou deles para se tornar uma criação independente” (GUIMARÃES, A.; GUIMARÃES, F., 2014).

¹⁴ Referências das adaptações dos Irmãos Guimarães: *Ato sem Palavras I* (2014); *Passos* (2014).

exploração das inserções criativas dos irmãos Guimarães nas obras de Beckett passa pelos elementos da linguagem da própria obra de Beckett, daí a escolha dos momentos temáticos.

Desse modo, as doze peças curtas de Beckett sobre as quais nos deteremos, todas elas encenadas pelos irmãos Guimarães, poderão sofrer, em virtude de diversos impasses de ordem metodológica já expostos, de certo “estagnismo” pelo fato de terem de ser tomadas fora da unidade dos espetáculos propostos. Correndo um risco em detrimento de outro, optamos por trabalhar as peças de Beckett através de temas que caracterizem tanto sua obra quanto as inserções do Coletivo e performances autorais que dialogam com ela. O crivo, portanto, dos temas que agregam as obras é uma tentativa de leitura própria de agrupamento das peças de Beckett e das inserções dos irmãos Guimarães.

Reiterando, nossa estratégia de abordagem das peças, adaptações e inserções enfocará especialmente três elementos centrais: a desação, a voz e a imagem. Buscaremos, primeiramente, abordar a desação em *Ato sem palavras I*, *Ato sem palavras II*, *Rascunho para teatro II* e *Catástrofe*.¹⁵ Em um segundo momento, focaremos nos fluxos e estancamento da voz em *Eu Não*, *Respiração*, *Jogo* e nas performances inspiradas em *Respiração: Respiração +*, *Respiração -*, *Respiração embolada*. Na terceira parte, elucidaremos os resíduos da memória e a inventividade da imaginação, o conflito entre presença e ausência, a repetição e o esgotamento como traços centrais da imagem se esvaindo em *Improviso de Ohio*, *Balanço*, *Ir e Vir*, *Passos* e *Quad*. Importa orientar que esses três eixos são eles mesmos interpenetráveis, e por eles passarão, evidentemente, uma série de outras dimensões centrais às peças e releituras.

É no terceiro capítulo que deslocaremos, da profusão dos elementos entrincheirados na tríade desação-voz-imagem, um processo fundamental à persistência da obra beckettiana no contemporâneo e à relação entre estética e política: a linguagem como deposição da palavra e do corpo-personagem e como expansão da visualidade. As inserções do Coletivo, por sua vez, estendem-se por essa corporalidade e visualidade com o trânsito entre a performance, os objetos e as composições visuais, levando a termo o caráter autorreflexivo da obra beckettiana e o dado de circunstância da obra arte.

¹⁵ Ao longo de todo o texto, as passagens em que as peças não estiverem datadas estarão se referindo tanto à adaptação quanto à peça original, pelo fato de quase todas as releituras das peças de Beckett pelo Coletivo Irmãos Guimarães serem homônimas às de Beckett.

2 O PARADOXO CONSTITUTIVO DA ARTE E A OBRA DE BECKETT

Chegar à especificidade da negatividade estética das peças tardias de Beckett e à sua persistência na arte contemporânea – com foco nas releituras do Coletivo Irmãos Guimarães – pela via da discussão sobre estética e política, se mostrou um percurso inescapável. A lida com as duas formas artísticas em questão tornou eloquente o paradoxo constitutivo da arte, tal como definido por Jacques Rancière (2011a): a tensão entre o isolamento da forma da arte e a sua dissolução em formas da vida. Na obra de Beckett, tal paradoxo desponta por um movimento também tensional, que consiste na persistência no ato de sucumbir, na continuidade pela falha, na expansão pela deposição. Paralelamente, o seu teatro, potencialmente afectivo e visual, lida com a quebra de experiências correspondentes e estáveis. Anunciaremos, na primeira parte deste capítulo, os contornos desse duplo aspecto, que compõe uma relação entre obra e experiência na obra tardia beckettiana, que permeará todo o trabalho.

Na segunda parte, veremos como essa especificidade da obra de arte, que diz respeito a um “recolhimento da forma” e, ao mesmo tempo, à antecipação de formas de vida, configura-se na interpretação de Adorno ([1958]2003) da peça que marca o início do projeto beckettiano de “falhar melhor”, *Fim de Partida* ([1957]2002). Ao ver de Adorno, a obra de arte é marcada pela convivência da necessidade de manifestar seu caráter de aparência, através da incorporação da sua qualidade de coisa socialmente produzida, com o seu atributo emancipatório – antecipação de uma condição reconciliada pela incorporação mesma do estado de irreconciliação. Essa convivência ambivalente da afirmação da pertença ao mundo empírico e a negação a esse pertencimento será central à abordagem da desfundamentação de pressupostos dramáticos operada por Beckett.

A abordagem de Adorno ([1958]2003) da obra de Beckett combinada à tensão constitutiva da arte traça um panorama que permite a abordagem do fenômeno da teatralidade: em suma, o deslocamento da centralidade do texto para a encenação, que se dá mediante a manifestação do vazio interior do teatro. Este traço, além de crucial na dramaturgia final de Beckett, possibilita um enfoque sobre a especificidade de sua negatividade e persistência na arte contemporânea. Mediante essa abordagem, centraremos, na terceira parte deste capítulo, em como a compreensão da arte enquanto manifestação do vazio interior por esse estado de irreconciliação informará, em grande medida, o modo como a teatralidade (ou o movimento de autonomia do teatro) emerge no teatro, em geral, e na obra tardia de Beckett, em particular.

2.1 A tensão constitutiva da arte: formas da arte e formas da vida

No que diz respeito à estética,¹⁶ a arte traria, em sua constituição, o distintivo simultâneo da passividade e da atividade: de um lado, a solidão e a indiferença relativas à resistência da forma, de outro, a incorporação diegética, a antecipação e transformação das formas da vida. Ao integrar essas duas classes de componentes, eminentes de sua política, a arte pressupõe um rompimento com a temporalidade existente, à medida que nesta indecidibilidade entre sua autonomia e sua supressão está contida a “liberdade da indiferença”, ou seja, a suspensão da separação entre a arte e a vida, o inteligível e o sensível, o trabalho e o lazer. A promessa dessa solidão e indiferença é sua incorporação nas formas de experiência da vida comum (RANCIÈRE, 2011a).

Esta ideia condensa uma das dimensões do paradoxo constitutivo da arte, tal como definido por Rancière, na esteira da tradição kantiana e a partir de Schiller.¹⁷ O caráter tensional acima apresentado, elementar do regime estético e definidor das políticas da arte, prevê a ruptura da “legislação mimética” que harmonizava a natureza produtiva e a sensível. O princípio de hierarquia imposto aos temas e objetos dignos de representação, caro às ordens representativa e ética,¹⁸ pressupunha uma indispensável orientação da *poiesis* (dimensão relativa à criação das obras) em direção à *aisthesis* (da ordem do sensível, da percepção). Além de legislar sobre as demarcações entre a arte e a não arte, esse princípio de condicionamento da arte com relação à experiência estética opera uma disjunção entre a faculdade ativa e a receptiva, que, em última instância, acabaria por reforçar a correspondência entre as faculdades humanas e o espaço social ocupado pelos indivíduos, uma ordem em que modos de ser e sentir são legislados pela posição dos corpos.

Nesta medida, o rompimento com a hierarquia de temas e objetos apropriados à representação, bem como da correspondência entre obras e comportamentos respectivos,

¹⁶ “Matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história”. É tanto uma “forma de experiência”, como um “regime interpretativo” (RANCIÈRE, 2011b, p.3).

¹⁷ Duas obras marcam, na leitura de Rancière, a discussão sobre esse paradoxo constitutivo da arte: a *Crítica da Faculdade do Juízo* ([1792]1995), de Kant, e *Cartas sobre a educação estética do homem* ([1794]2002), de Schiller. Kant com a noção do livre jogo das faculdades intelectual e sensível, expressa na “suspensão do poder cognitivo do entendimento que determina os dados sensíveis segundo suas categorias; e uma suspensão correlativa do poder da sensibilidade que impõe objetos de desejo” (RANCIÈRE, 2011a, p. 41). Schiller com a noção de educação estética a partir do poder suspensivo do jogo: “a transformação da solidão da livre aparência em realidade vivida e da ociosidade estética em um olhar da comunidade vivente” (RANCIÈRE, 2011a, p. 48).

¹⁸ Em linhas gerais, Rancière classifica o regime ético das imagens como aquele que orienta a percepção a partir de dois aspectos: a fidelidade das imagens aos originais e os efeitos que produzem no comportamento e na moralidade dos que as apreciam. No caso do regime representativo, o foco recai sobre a consistência interna e a correspondência entre formas, temas e objetos adequados à representação (RANCIÈRE, 2011b).

torna-se fundante, no regime estético¹⁹, das políticas da arte. Não só a vigilância sobre a relevância de temas e objetos passíveis de representação cai por terra, quanto a própria relação da arte com a não arte e com as formas de vida. É dessa cisão que a relação entre a arte e as formas de vida passa a se dar mais efetivamente, agora não mais pautada numa “ordem policial”,²⁰ e sim política.

A ruptura estética instalou uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

Uma precondição ao dissenso da arte, portanto, é a suspensão da correspondência de modos sensíveis relativos a determinadas formas de percepção. Com a quebra do princípio de equivalência entre intenções do artista e da obra e seus efeitos na experiência, desmorona-se a base que ordena a distribuição desigual de percepções e afetos e anuncia-se a possibilidade de sua reconfiguração. Em uma palavra, são deslocados o “equilíbrio dos possíveis e a distribuição de capacidades” (RANCIÈRE, 2012, p.81). Essa característica fundamental comporta uma tensão que necessita manter-se irresolvida: a resistência da forma e a inatividade da arte convergindo na antecipação da comunidade por vir.

Crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado [...]. Mas o trabalho crítico, o trabalho sobre a separação é também o que examina os limites próprios à sua prática, que se recusa a antecipar seu efeito e leva em conta a separação estética através da qual esse efeito é produzido. É, em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina sua atividade (RANCIÈRE, 2012 p. 75-76).

Duas questões centrais desse complexo debate aqui esboçado importam para nossa leitura da persistência da obra de Beckett na arte contemporânea, via o Coletivo Irmãos Guimarães. A primeira delas diz respeito a esta relação entre formas da arte e formas da vida, que, em nossa leitura da obra de Beckett, se dá mediante o seu caráter de “persistir sucumbindo”: sua obra persiste pela incorporação de sua impossibilidade, pela deposição de categorias que resultam na expansão de elementos desorganizadores da experiência. Esse

¹⁹ No regime estético, ocorre um “colapso dessas regras de correspondência entre temas, formas de representação e modos de expressão” (RANCIÈRE, 2011b, p. 4).

²⁰ “Esta concepção de comunidade como estrutura estável onde os grupos se caracterizam pelo lugar que ocupam, a função que desempenham e o modo como se adequam a esse lugar e a essa função, constitui aquilo que chamo de ‘ordem policial’” (RANCIÈRE, 2011b, p. 7).

dado é fundante de uma política da arte que falha e persiste, bem como desorganiza a experiência estética sob a perspectiva de um teatro potencialmente afectivo e visual. Essa primeira consequência é fundamental e ponto de partida para nossa consideração da obra de Beckett no contemporâneo, tendo em vista que permanece nas releituras do Coletivo: a obra persiste sucumbindo, e só pode persistir (continuar) porque sucumbe.

A segunda questão relaciona-se à expansão desse caráter afectivo e visual das obras tardias de Beckett nas obras dos irmãos Guimarães, que se dá pelo aguçamento das fronteiras do representável e do passeio entre os gêneros, bem como pela ativação do caráter de situação, da potência do acontecimento. Tais elementos da linguagem beckettiana, aliados à dimensão potencialmente dissensual da arte contemporânea, leva adiante a possibilidade da arte, emergida da tematização mesma de sua impossibilidade. Novos possíveis são gerados a partir do colapso das hierarquias e oposições, do dissenso instaurado, da desorganização da experiência, da tematização da impossibilidade.

Tanto a quebra das hierarquias entre o inteligível e o sensível, a passividade e a atividade – que vem a reboque do rompimento da harmonização entre a arte e formas determinadas de experiência, caro ao regime estético – quanto a ideia da manifestação, pela arte, do estado de irreconciliação presente nas contradições da experiência da vida alienada (como veremos a seguir na interpretação de Adorno de *Fim de Partida*, de Beckett), supõe um reexame da relação entre arte e vida, entre obra e experiência estética. A obra de Beckett, lida sob a ótica desses dois elementos imbricados, tanto desorganiza as noções de experiência calcadas na “ordem dos impossíveis”²¹ através de sua linguagem, quanto, ao persistir na falha e na negação do todo, característica da manifestação do caráter ilusório da obra, dá cabo de sua persistência na arte contemporânea pelo ato de sucumbir, de depor suas categorias, de tematizar sua possibilidade e incorporar o caráter irreconciliado da obra.²²

²¹ O termo é de Rancière (2011c)

²² Veremos mais adiante como, na busca por caracterizar essa especificidade da linguagem da obra tardia de Beckett, que “persiste sucumbindo”, optamos por agrupar a análise das peças em três elementos (a deposição da ação e da voz e a expansão da visualidade), a nosso ver definidores desse movimento dissensual da obra do dramaturgo.

2.2 Beckett por Adorno: manifestação do vazio interior e antecipação do estado de reconciliação

Segundo Adorno, a arte retém simultaneamente a alienação e a supressão do trabalho: seu caráter ambivalente reside na incorporação do caráter enfraquecido do sujeito e da realidade reificada, e na antecipação de um “estado reconciliado”. Assim, seu potencial de liberdade, constantemente refreado, dá testemunho de sua constituição: é, ao mesmo tempo, manifestação da falsa-consciência e afirmação de sua autenticidade.

A esperança da supressão do trabalho e a ameaça da morte refreiam a dinâmica das obras de arte; ambas se anunciam nela objetivamente; é-lhe impossível escolher. O potencial de liberdade que nela se divisa é ao mesmo tempo inibido pela condição social e eis porque não é substancial à arte. Daí a ambivalência da construção estética. Ela tanto é capaz de codificar a demissão do sujeito enfraquecido e de fazer da alienação absoluta a preocupação da arte, que buscava o contrário, como antecipar a *imago* de um estado reconciliado, ele próprio situado para além da estática e da dinâmica (ADORNO, 1970, p. 252).

A emergência, na própria configuração da obra, de sua condição de produto e do elemento alienado da subjetividade, está intensamente relacionada à noção de autonomia da arte em Adorno. Há uma necessidade de a obra, enquanto parte do mundo empírico na qualidade de coisa socialmente produzida, ser a negação desse pertencimento pela busca da conscientização de seu caráter ilusório (GATTI, 2008). Ao dar testemunho do exterior reificado, a obra resguardaria a promessa de reconciliação.

Neste sentido, a arte necessita ser cópia, assimilação e, ao mesmo tempo, falha, desarmonia. Quando a obra, portanto, dá testemunho do seu estado de fragmento, de não reconciliação com a totalidade, está, ela mesma, não se alheando das formas de vida ou da prospecção das mesmas; está, inteiramente, incorporando a tentativa falha de reconciliação com o mundo, ao mesmo tempo em que, ao dizer de sua condição de produto, incorpora a dimensão da alienação do sujeito na própria obra.

A negatividade da obra arte com relação às formas de experiência da vida alienada diz respeito ao não apagamento, na configuração da obra, dos traços que constituem tais formas de experiência. A arte, assim, enquanto testemunha desta falsa reconciliação com o mundo, necessita não resolver a ambivalência que lhe funda: a autorreflexão do caráter ilusório da experiência alienada origina um estado de irreconciliação da obra com relação ao exterior

reificado. A autenticidade da obra supõe sua permanência nesta ambivalência – manifestando o caráter ilusório de sua aparência e testemunhando o alcance impossível de sua harmonia.

Desse modo, a interpretação de Adorno da peça *Fim de Partida*²³ (2002), de Beckett, abre questões sobre como a relação entre o isolamento da obra de arte e sua supressão às formas da vida desponta na obra beckettiana.

Adorno dedicou-se a uma interpretação de *Fin de Partie* que parece seguir a divisa beckettiana de perto, investigando as questões de ordem técnico-estética e filosófica em articulação estreita com seu conteúdo representacional e histórico, aparentemente superando o impasse, ou recolocando-o do modo mais agudo e claro possível, sem violentá-lo. [...] Aos olhos de Adorno, trata-se, ao mesmo tempo, de um reflexo, reprodução do mundo mesquinho e mutilado em um nível segundo, imaginário, e sua reelaboração na forma conferida ao (in)significante, denunciando a privação de sentido do sujeito e da realidade. As particularidades da sintaxe e do estilo beckettiano se resumem a esse paradoxo: num mundo privado de sentido imanente, a partir de um sujeito esvaziado da capacidade reflexiva, é preciso elaborar formas significativas, ao mesmo tempo denúncia e cópia deste estado de coisas (ANDRADE, 2001, p. 30-31).

Em *Fim de Partida*, o exame atento das questões que rondam a linguagem, o significado e a racionalidade, bem como a decomposição de categorias “ontológico-existenciais” – o sentido e a identidade pessoal – acompanham um profundo questionamento dos sustentáculos da forma que se amparam na tradição dramática, da razão de ser das formas se lhes for retirado o elemento de sua tensão com o heterogêneo (ADORNO, [1958]2003). O desenvolvimento imanente do material artístico e o modo como a materialidade da obra assume a realidade irreconciliada, ao invés de desviar-se dela, são questões de primeira ordem na análise de Adorno de *Fim de Partida*, para quem a dissociação só é possível contra a identidade – uma resposta clara à harmonia e unidade, que a seu ver eliminariam a singularidade da obra.

Na contracorrente do existencialismo pré-beckettiano, Adorno ([1958]2003) ressalta que o eco das contradições objetivas e a condição esfacelada e inumana das suas criaturas se dão pela transformação do conteúdo de verdade e do significado das ações em “carcaça gestual”. No caso do existencialismo, a reflexão sobre a perda da referencialidade espaço-temporal da interioridade, por sua vez cindida pela ausência de demarcação histórica, se dá de

²³ Tendo em vista nosso interesse neste subtópico, que diz respeito à elucidação do paradoxo entre resistência da forma e supressão em formas da vida na interpretação de Adorno acerca de *Fim de Partida*, de Beckett, não iremos desenvolver uma análise acurada da obra, lacuna que será evitada no tratamento das peças curtas, que constituirão nosso objeto.

maneira discursivamente arranjada, mediante visões de mundo trazidas aos personagens (ANDRADE, 2001).

Ao decompor os constituintes “ontológico-existenciais” de identidade pessoal e de sentido, Beckett demarca o caráter heterogêneo da obra em relação às formas da vida, ao mesmo tempo em que as incorpora em sua forma mais despida: as situações precárias, as ações rotineiras, os resíduos da experiência lhe permitem jogar com ambivalências, pois não são nem o reflexo do real nem se impõem como verdades. Ao contrário, duvidamos sobre cada aspecto das cenas, dadas a oscilações entre memória e matéria. “*Fim de Partida* se situa em uma zona de indiferença entre dentro e fora, neutra com relação aos materiais sem os quais a subjetividade não pode se expressar” (ADORNO, [1958]2003, p. 281, tradução nossa).

A privação das personagens de sua unidade psicológica e de seu referencial se deve também à perda de referencialidade temporal²⁴, de uma dilatação do presente que vem persistir, em sua obra tardia, na “presentificação”, ou na “hiperpresença” dos objetos cênicos que, despojados de referência e sentido, aterrorizam por sua simples presença. Para Adorno, em *Fim de Partida* a tendência histórica é subtraída da existência, a ponto de esta última ser “absorvida na sua nua igualdade consigo mesma” (ADORNO, [1958]2003, p. 276, tradução nossa). Ocorre, deste modo, um rompimento com a temporalidade que não só demarcaria a nitidez dos contornos do início, do meio e do fim do drama, como seria responsável por integrar nossa experiência subjetiva no espaço.²⁵

As criaturas beckettianas, as situações e os objetos cênicos, decompostos, são “resíduos da experiência” em constante autoafirmação da decadência de sentido da existência. Na narrativa, Beckett desenvolve uma crítica à categoria de sentido em seu caráter fragmentado, elíptico, se dando às custas da repetição e do silêncio; e na ação, quando o diálogo não serve mais de motor dramático. No entanto, essa “negação consequente do sentido” (ADORNO, 1970, p. 177) não é uma rejeição da semelhança da narrativa com a estrutura da linguagem, mas, ao contrário, “no lugar de buscar liquidar o elemento discursivo da linguagem mediante o puro som, Beckett o transforma em instrumento de sua própria absurdidade, seguindo o ritual do *clown*, cujo palavrório resulta sem sentido ao ser apresentado como sentido [...]” (ADORNO, [1958]2003, p. 295, tradução nossa).

²⁴ A esse respeito, ver Jameson (2002).

²⁵ A abordagem do tempo-espaço é central à obra tardia de Beckett, como veremos mais adiante. Em suas peças curtas, a desintegração da subjetividade é combinada a um esgotamento das possibilidades em ambientes ainda mais confinados.

Segundo Adorno, a antinomia levada a cabo pela obra beckettiana diz respeito à inversão que esta opera na contradição entre a aparência da expressão objetiva, carregada de atribuições de sentido, e a arte, que converge a essa expressão em maior ou menor medida ao unir “a determinação extrema com o seu contrário radical”. Em Beckett, executa-se uma sentença sobre o manto que encobre a comunicação e as atribuições de sentido: o que está por trás é condenado a manifestar-se. As situações mínimas e residuais contribuem para que o conceito seja, a todo o momento, surrupiado; o silêncio vem à custa de numerosas repetições e “as palavras soam como recurso de urgência porque o emudecimento ainda não foi conseguido totalmente, como vozes acompanhantes de um silêncio que perturbam” (ADORNO, [1958]2003, p. 293, tradução nossa).

Uma inversão semelhante está erigida, segundo Adorno, entre a “fachada racional e a intelectualmente irracional”. É aí que a crítica que a obra de Beckett opera em torno das categorias do drama encontra a crítica à *ratio*. Além da obstinação do cenário, que evoca a experiência histórica de guerra e tudo está em destroços – a cultura, a humanidade, e até a capacidade de autorreflexão da própria destruição (ADORNO, [1958]2003) –, outros elementos evocam o que Adorno chama de “resíduos reificados da cultura”, que, por um trabalho de implosão das “normas do pensamento discursivo”, podem ser lidos como uma crítica à sobredeterminação da razão: quando acontecimentos aparentemente inúteis são julgados de modo excessivamente refinado pelas personagens, através de um jorro de palavras que compõem uma enunciação que, de tão ilustrada, torna-se completamente irracional; ou mesmo quando a obsessão da linguagem pela ordem beira o caos e quando o humor se converte em expressão do horror.

A profundidade com que Beckett leva a cabo questões de ordem formal, relativas à história do teatro, imbricadas à tematização de categorias erigidas pela humanidade relativas à existência, subjetividade, experiência histórica, significação e linguagem, impede que sua obra seja subsumida a um drama de guerra. No entanto, ressalta Adorno, isso não se deve ao fato de a violência ser indizível, pois que ela se perpetuaria no próprio medo de mencioná-la. Paradoxalmente, “só se pode falar do incomensurável eufemisticamente” (ADORNO, [1958]2003, p. 275), caso queiramos tornar a obra copista do indizível, reavivando-o. É a este estado que *Fim de Partida* reage. Ao engendrar o próprio processo da inflexão da razão sobre a natureza humana pelo esfacelamento do sentido e da integridade da subjetividade, a obra de Beckett – lida por Adorno – repõe um dos problemas fundamentais que rondam a estética, a saber, o fracasso da tentativa de dominação da natureza e da onipotência da racionalidade.

Neste sentido, reiterando a interpretação de Adorno ([1958]2003), o processo ambivalente de incorporação da alienação da subjetividade e manifestação da falsa consciência, de um lado, e da promessa emancipatória pela obra, de outro, ocorreria mediante a contradição interna que a afirmação do caráter heterogêneo da obra ocasiona, advinda do fato de ser testemunha do mundo não reconciliado. A obra de arte responde ao princípio identificatório e homogeneizante, operado pela obnubilação das relações que constituem os produtos, não apagando o rastro da reificação e o engendrando na sua própria constituição fragmentária, heterogênea. Distancia-se desse princípio e reintegra-o a um só tempo. Do mesmo modo, a forma resiste e é, em simultâneo, incorporação das contradições e antecipação de um estado reconciliado, de formas de vida.

A interpretação de Adorno da obra de Beckett nos leva ao problema da politicidade como inteiramente pertencente à materialidade da obra, a seus dinamismos internos, consequência da manifestação de seu vazio interior e do testemunho do estado irreconciliado da experiência tal como se apresenta na vida alienada. Em um processo que a conduz à sua autenticidade, é imperativo que a obra torne manifesta a sua condição de pertencente ao mundo empírico e a recuse em simultâneo.

Esta abordagem marxista e crítica da cultura não abstrai da análise das obras o seu teor histórico, antes, desdobra o que nelas teriam de autorreflexão da natureza da arte ao mesmo tempo em que, no caso de Beckett, busca uma forma não conciliatória, “que acomode, na arte, o caos do mundo sem impor-lhe uma ordem falsa, uma harmonia totalizadora, um sentido de sistema que não lhe faça justiça” (ANDRADE, 2001, p. 28).

Esse elemento vai ser fundamental, como veremos a seguir, para a noção de teatralidade, que se caracteriza pela manifestação do vazio interior do teatro, em uma perspectiva que recusa a harmonia e assume o encontro do teatro consigo mesmo, movimento que não só incorpora o seu estado de impossibilidade como dá vazão a possíveis. O teatro não mais ordenado apenas pelo texto, e aberto à encenação, e a crise da linguagem incorporada na expansão do caráter visual do teatro são consequências importantes – fruto desse estado não reconciliado da arte e dessa forma paradoxal de envolvimento com as formas de vida – para o teatro contemporâneo em geral, e para as peças tardias de Beckett em particular.

2.3 Teatralidade e a linguagem da obra tardia de Beckett

A prática artística voltada para o caráter processual do texto, para a perspectiva do drama se refazendo mediante a encenação – sobretudo no caso das peças curtas da fase tardia –, eleva Beckett à condição de um dos principais atualizadores da “autonomia potencial do espetáculo frente ao drama”, de uma “poética da cena” em desfavor da “dimensão literária do fenômeno cênico” (RAMOS, 2009, p. 77). A autorreflexão do drama operada a partir da emergência da cena, de par com o trânsito pelos gêneros, converte a precisão dos detalhes da encenação (antes calcado no texto) no controle exercido pela própria materialidade cênica, evidenciando o principal elemento da crise do drama como endógeno à sua materialidade – a cisão da conversão entre sujeito e objeto, cujas consequências principais são o abalo no diálogo intersubjetivo como motor dramático e no caráter ficcional da representação.

Para Szondi (2011), a separação entre sujeito e objeto traduz-se na cisão da “síntese dialética do objeto (o épico) e do subjetivo (o lírico), que operava o estilo dramático” (SARRAZAC, 2012, p. 23). O rompimento com essa identificação entre sujeito e objeto, bem como a imposição da crise da representação aparecem como elementos de irrupção da metacrítica ao “drama absoluto”, que se caracterizava, segundo Szondi (2011), por um princípio representacional que se propõe total e incondicional em sua pretensão de apreensão da realidade.

Assim, o modelo canônico da representação dramática – cujo princípio é o conflito interpessoal, ou a intriga, disposto no encadeamento da ação, por sua vez impulsionada pelo diálogo, motor dramático que resulta na resolução do conflito – começa a ser autocrítico em sua materialidade mesma, em sua própria configuração. Esse novo regime do teatro conduz uma “reivindicação de uma encenação como intervenção e não como transcrição de uma realidade exterior e anterior” (LEHMANN apud BESSON, 2012, p. 146), anunciando “um mundo estético que se autossustenta [...], que não se justifica pelo seu valor referencial, mas pela eficácia autopoética e performativa”, pela sua característica metadramática e metateatral (BAUMGÄRTEL, 2007, p. 128).

Na forma dramática canônica, a busca pela autenticidade se dá por meio de um ofuscamento da sua construção ficcional, da ocultação de seu caráter ilusório, logo, sua autenticidade é também construída ideologicamente. Esse novo momento do teatro é fruto, portanto, de uma crise da representação da realidade segundo modelos cuja consistência

reside na habilidade de camuflar os traços ficcionais da criação da obra e, em um nível mais profundo, resultante, por sua vez, da crise da autonomia conferida à arte pelo modernismo. Embora o modernismo tenha instaurado uma sentença sobre a necessidade de diferenciação da estética relativamente às demais esferas (inclusive a econômica, a ética, a política), a pretensa autenticidade buscada residia em uma noção de totalidade, de unidade e de absoluto que ruía.

As tentativas formais de tornar claros os mecanismos de construção da obra consistiam em assumir seu caráter ilusório, seu vazio interior. A manifestação do caráter de aparência, a confissão de sua autonomia ilusória, é o passo mais largo em direção à sua autenticidade, que não pode se dar sem a simultânea afirmação e negação ao pertencimento ao empírico, ao mundo das coisas e a uma realidade polimorfa, cindida, cada vez mais imaterial, sendo falha qualquer tentativa de sua domesticação. Introduce-se uma cisão, no teatro, do modo de representação que resolve as contradições, fazendo emergir a possibilidade de um teatro visual, desconectado do ordenamento do texto e que amplia a dimensão da encenação. Não é difícil vermos aí características centrais das peças tardias de Beckett.

No mesmo sentido, a autonomia do teatro relativamente aos demais componentes da representação recoloca a questão de sua autonomia enquanto gênero em outros termos. O teatro, ao proclamar a sua “insularidade” – o termo é de Sarrazac (2013) – em relação ao seu atributo referencial, afirma-se não mais como “transbordamento anárquico do real”, mas toma para si e em favor de si o seu caráter de espaço vazio “onde se fazem experiências sobre o real, usando a *teatralidade* como único protocolo” (SARRAZAC, 2013, p. 59, grifo nosso).

A partir do momento em que o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real, o teatro não é mais colonizado pela vida. O jogo estético desloca-se: não se trata mais de colocar em cena o real, mas de colocar em presença, confrontar os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro. Elementos discretos, separados, insolúveis, que remetem apenas ao enigma de sua aparição e seu agenciamento (SARRAZAC, 2013, p. 60).

Além de se indispor com o cânone do drama, a emergência da teatralidade contraria a ideia hegeliana de representação de conceitos no palco por meio de um procedimento denominado por Sarrazac – influenciado por Barthes – de literalidade. Ao decompor o caráter de símbolo dos objetos cênicos e da ação, este mecanismo possibilita uma “hiperpresença” dos componentes da cena, que gera situações e ações “em sua opacidade mesma, que me permite vê-la[s] e decifrá-la[s] sem esperança de chegar ao final de sua decifração”

(SARRAZAC, 2013, p. 63). A manifestação do vazio do teatro opera, portanto, uma destituição da cadeia de significação e um trabalho de linguagem pela materialidade da obra mesma.

Muito embora as referências de Sarrazac (2013) quanto à ideia de teatralidade – Barthes e Dort – não vejam Beckett como exemplar desse processo, reduzindo sua obra ao status de “teatro metafísico e de vanguarda burguesa” (e neste momento Sarrazac cita o exemplo de Jean Anouilh, dramaturgo francês que, na mesma linha, destaca o símbolo da ausência de *Godot* em vez da “hiperpresença literal” de Vladimir e Estragon), é incontestável até para o próprio Sarrazac a centralidade da obra de Beckett no porvir da manifestação do vazio do teatro: os procedimentos do mínimo, da economia dos objetos que insistem em perturbar a cena pelo simples fato de estarem ali, destacados da relação espaço-temporal e do seu significado e sentido.

Persistir na tarefa (beckettiana) de acabar (mais uma vez) com o teatro, e sempre sonhar com o retorno ao início: talvez seja esse o último paradoxo da teatralidade. Pois o teatro só se realiza verdadeiramente fora de si, quando consegue libertar-se de si... Ao produzir no teatro, a cada vez, o vazio do teatro (SARRAZAC, 2013, p. 70).

Ao tornar manifesto o seu vazio interior, seu caráter de aparência, o teatro passa a operar em uma crescente autodefinição, pela sua autocrítica acerca de sua condição existencial e material. Em Hans-Thies Lehmann (2007), autor do termo “teatro pós-dramático”, esse processo é combinado a uma radicalização dos signos teatrais, que buscam uma “negação dos padrões de percepção dominantes na sociedade midiática” (CARVALHO, 2007, p.7). Ao apontar para o aspecto da deformação da subjetividade em um contexto de disseminação de códigos culturais midiáticos e à necessária recusa pela obra da totalidade reificadora, Lehmann (2007) se aproxima sobremaneira do pensamento de Adorno acerca da indústria cultural e da “poética do esvaziamento” e da não identificação.²⁶ No cenário da sobredeterminação dos *mass media*, e em meio à sua potencial força de mistificação, surgem as condições de autocrítica do teatro, da necessidade de pôr ênfase à sua teatralidade e à exposição de seu vazio interior. É inegável a associação com o pensamento de Adorno²⁷

²⁶ E ao restante da tradição crítica modernista que tem como alvo a “razão instrumental”, como Guy Debord e sua noção de experiência ditada pela disseminação eletrônica de informações (CARVALHO, 2007).

²⁷ O próprio Sérgio Carvalho, em seu prefácio de *Teatro pós-dramático*, reitera essa associação: “Em termos dialéticos, é como se a pressão dessa expansão midiática tivesse gerado seu contrário, ou ao menos tivesse feito com que o teatro mais experimental pudesse chegar perto de ‘uma reconciliação com sua própria existência ao virar para o exterior seu caráter de aparência, seu vazio interior’, segundo os termos de Adorno” (CARVALHO, 2007, p. 9).

acerca da única via possível de reconciliação da arte: a manifestação de seu caráter heterogêneo e da falsa consciência:

A arte só pode reconciliar-se com a sua própria existência ao virar para o exterior o seu carácter de aparência, o seu vazio interior. Hoje, o seu critério mais vinculativo é que ela, irreconciliada com todo o engano realista, já não suporta nada de inocente, segundo a sua própria complexão. Em toda a arte ainda possível, a crítica social deve ser erigida em forma e diminuir todo o conteúdo social manifesto (ADORNO, 1970, p. 279).

Essa mesma assertiva de Adorno não é importante apenas para o pensamento de Lehmann (2007) em torno da compreensão desse momento de autocrítica do teatro composto por uma multiplicidade de práticas artísticas. É também elementar à perspectiva de Sarrazac (2013) acerca da teatralidade que desenvolvemos há pouco. O fato de a epígrafe do ensaio “A invenção da teatralidade” ser, precisamente, a primeira frase do excerto acima reproduzido, já bastaria para sublinharmos a associação, mas ao longo do texto fica claro que a teatralidade nada mais é que o “virar para o exterior” o “vazio interior” do teatro.

A despeito dessa afinidade no pensamento de ambos, é curioso que Sarrazac (2010) teça sua crítica à categoria de “teatro pós-dramático” de Lehmann (2007) enfatizando sua sentença à morte do drama, acusando-o de não ser ele (Lehmann) o pioneiro da interpretação do processo de autonomia do teatro como a morte do drama. Adorno, segundo Sarrazac (2010) já o teria feito em sua interpretação do teatro de Beckett, quando disse que em *Fim de Partida* os componentes dramaturgicos se voltavam para uma “autópsia dramaturgica”.

A crítica de Sarrazac a Adorno (e às demais leituras marxistas sobre os dilemas postos pela crise dramática) estende-se a seu modelo teórico. Reeditando a teoria szondiana do rompimento da interface entre sujeito e objeto como pontapé para a crise dramática, Sarrazac (2012) aponta que o marxismo se mostrou como um impasse à subjetividade no teatro, relegando o *íntimo* a uma regressão ao individualismo do teatro burguês. Sarrazac (2012) sai, assim, em defesa de uma conjugação da “relação catastrófica com o outro e consigo mesmo” e da “relação com a sociedade, o mundo, o cosmo” como matéria do drama. Em síntese, uma reunião não hierárquica de componentes épicos, líricos e dramáticos que atuam na “crise sem fim” e incessante da forma dramática. Esse estado “crísico” permanente é desenvolvido em seu conceito de *pulsão rapsódica* – que não adentraremos aqui – por sua vez composto por quatro outras crises, a saber: 1) a crise da fábula (“déficit e pulverização da ação que permite a eclosão das atuais dramaturgias do ‘fragmento’, do ‘material’, do ‘discurso’); 2) a crise do personagem (“que retraindo-se liberta a Figura, o declamador, a voz”); 3) a crise do diálogo

(em que os “conflitos inscrevem-se no próprio âmago da linguagem, da fala”); 4) a crise da relação palco-plateia (“com o questionamento no – e a partir do – texto mesmo, do textocentrismo”) (SARRAZAC, 2012, p. 33).²⁸

Quando, no entanto, Sarrazac se volta contra a sentença de morte ao drama, segundo ele uma visão comum a Adorno e a Lehmann, e ressalta a centralidade do dado subjetivo, dos monólogos interiores, como característica central à crise dramática – para ele sem resolução –, chega aos impasses relativos (não só) à subjetividade cindida, que encontra no drama beckettiano sua máxima expressão nos conflitos econômicos do íntimo. Elementos que foram, por sua vez, notadamente ressaltados por Adorno ([1958]2003) em sua interpretação de *Fim de Partida* como dissolução das unidades ontológica e existencial do sujeito.

Com os olhos voltados à *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi (2011), a categoria de “teatro pós-dramático” de Lehmann e de “pulsão rapsódica” de Sarrazac buscam dar conta, sob diferentes óticas, da crise dramática anunciada por Szondi neste livro paradigmático à compreensão do teatro moderno e contemporâneo. Guardadas as ressalvas e tendo em vista a impossibilidade da exposição de um debate mais acurado entre ambos, a perspectiva de Lehmann, mais tendente à superação da forma dramática pelo teatro buscando uma radicalização dos signos teatrais tendo em vista a domesticação da percepção pela disseminação dos códigos de consumo nas demais esferas da vida, e a de Sarrazac, em favor de uma crise perpétua do drama, e de um teatro do vazio e do “íntimo”, confluem, vindas de caminhos diferentes, para a necessária manifestação pelo drama do seu caráter de aparência. Ou seja, é observada uma convergência entre as duas perspectivas no que toca ao porvir da teatralidade como recurso negativo da totalidade reificante e como insurgência da materialidade da obra e de sua autodefinição.

A manifestação do vazio interior pela “teatralidade” encontra, nas manifestações contemporâneas, o destacamento da situação e do acontecimento como motor não só da criação dramática, como de circunstâncias políticas. Lehmann (2009) irá destacar que a interrupção, na situação teatral, é a principal forma de inscrição da política no teatro, sendo o dilema central o procedimento dessa interrupção em um contexto de mídia e de massa. O espectador, segundo a perspectiva de Lehmann, é especialmente compositivo do elemento ético, uma vez que a corresponsabilidade pela construção da obra lhe é atribuída. O caráter de

²⁸ Esse quadro pode ser observado no teatro tardio de Beckett, que leva esse conjunto de crises às últimas consequências.

situação e de acontecimento da obra torna o espectador constituinte da mesma, ao mesmo tempo em que se instaura uma circunstância política.

A questão do que é político depende de pensar o teatro sob dois focos: por um lado, ele apresenta uma disposição para ver e ouvir, que traz consigo uma série de implicações semânticas, afetivas e perceptivas; e por outro, como observado, uma situação especificamente distinta. A suposição dá a entender que o político entra em jogo à medida que sucede uma superação dessa sequência para ver e ouvir a favor de uma exploração do aspecto situativo – um aspecto essencial da estética teatral pós-dramática (LEHMANN, 2009, p. 5-6).

O elemento situativo ou o “regime do encontro intensivo”, como o define Baurriaud (2008), termina por gerar uma forma de arte que parte da intersubjetividade e tem como traço central o “estar junto”, a elaboração coletiva de sentido. Essa experiência é, portanto, simultaneamente singular e coletiva. É o que nos chama atenção Dubatti (2014) com sua noção de teatro como acontecimento convival, como “produção e expectativa de acontecimentos poiéticos corporais em convívio” (p. 252).

Mais cômico de si, em um constante afirmar-se e negar-se, o teatro – e as demais artes contemporâneas – incorpora as limitações e possibilidades do material artístico habitando circunstâncias presentes, elaborando modelos de ação inscritos em um real existente (BAURRIAUD, 2008). A teatralidade, a manifestação do caráter de aparência pelo teatro, ao apontar para sua autodefinição, evoca o paradoxo que constitui a arte: o seu elemento indecível que diz respeito à identificação de suas formas autônomas com as formas de vida e com os possíveis políticos (RANCIÈRE, 2011a).

A conjugação, pelo teatro, de sua autodefinição, da maturação dos seus processos internos em direção à manifestação do seu caráter ilusório, com a abertura às possibilidades de “habitar o real” (por uma recusa mesma à representação da realidade) cria acontecimentos e desvios, em um incessante deslocamento: o processo de implosão e desestruturação da forma dramática gera uma penetração das e nas formas de vida existentes pela produção de situações dissensuais e, em si mesmas, políticas.

A experiência estética deve realizar sua promessa suprimindo sua particularidade, construindo as formas de uma vida comum diferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e existência privada se confundam. Ela define portanto uma metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais (RANCIÈRE, 2005, s/p).

Talvez seja o caso de pensar, com Sarrazac (2013), se não chegou a hora de, com a teatralidade, o sensível tornar-se significante, sem mais fazer a passagem para o inteligível. Ou ir além, com Rancière (s/d): o rompimento da hierarquização entre o sensível e o inteligível talvez seja mais do que tornar significante o sensível, mas um “sensível extirpado do sensível”, à maneira de Deleuze, de extrair o percepto da percepção e o afeto da afecção, tendo em vista o duplo deslocamento da experiência sensível: com o entendimento e com um fim.

O legado beckettiano, em sua tematização do vazio, do perpétuo fim, do exame paciente dos restos e vestígios, do espaço entre a palavra e seu significado, entre o som e o silêncio, dos hiatos possíveis nas séries circulares e repetitivas, reside em eclodir essa barreira através de sua materialidade. Seguiremos, agora, na busca por percorrer essa especificidade da dramaturgia final de Beckett – sem jamais esgotá-la – com os olhos voltados ao modo como seus “possíveis” se mostram intensamente persistentes na inventividade de práticas artísticas contemporâneas.

3 PEÇAS CURTAS TARDIAS DE BECKETT E RELEITURAS DO COLETIVO IRMÃOS GUIMARÃES

Na fase tardia do teatro beckettiano, a transmutação da palavra em imagem e som (e, ao mesmo tempo, a imagem e o som dissociados da palavra quando adensados pela articulação do silêncio) dá continuidade a seu projeto de dissecação da palavra, produzindo visões e audições para lá da linguagem e da normatividade comunicativa. O “ver e ouvir”²⁹ – enquanto dispositivos da percepção no teatro – baralham-se. De outro lado, a destituição dos signos linguísticos e dos objetos cênicos, alia-se à intensificação do confinamento dos sujeitos – cada vez mais cindidos e destituídos de grandes ambições – e das irrupções das ações residuais, rotineiras desprovidas de finalidade.

O enclausuramento responde a uma dupla necessidade de Beckett: um maior controle sobre suas criaturas, roubando-lhes sua voz e tornando ambíguos seu gênero e estatuto (“vivas, mortas, quimeras ou realidades?”) (ANDRADE, 2008), bem como o domínio sobre as combinações possíveis, esgotando-as. O esgotamento de possibilidades, marca decisiva das peças tardias de Beckett analisadas por Deleuze em “O esgotado”, mais do que cria situações e acontecimentos: ao extenuar os vazios do espaço, estancar os fluxos da voz (DELEUZE, 2010) e deslocar as imagens de sua referencialidade espaço-temporal e sígnica, dizem de um possível não existente, liberto dos possíveis subscritos ao real.

Tais imagens com suas narrativas e disjunções visuais interrompem a continuidade esperada e fazem parte do (ou oferecem *insights* sobre o) puro fluxo de tempo, o que Deleuze chama de plano de imanência, percepções sempre à beira de um devir, isto é, de tornar-se outro, tornar-se outra coisa, desestabilizando o recebido, o que é esperado; são, portanto, uma ponte material que tem a capacidade de afetar, uma resposta emocional nem sempre especificável ou descritível, mas sempre sentida. O artista clássico assume uma onipotência e ‘eleva-se artificialmente para fora do Tempo, a fim de dar alívio à sua cronologia e causalidade a seu desenvolvimento’, tal como Beckett observa em seus escritos sobre Marcel Proust (PDT, p. 81). Arte é a pura expressão do sentimento puro, ele observou em *Proust*, a fim de apresentar uma ‘declaração não lógica do fenômeno na ordem e na exatidão de sua percepção, antes de ter sido distorcido em inteligibilidade e, assim, forçado a uma cadeia de causa e efeito’ (p. 86). Tal afirmação não lógica dos fenômenos é difícil de alcançar por meio da linguagem, e Beckett reconhece esse fato: ‘Nesse ponto você quebra as palavras para reduzir o embaraço’ (GONTARSKI, 2015b, p. 253).

²⁹ Lehmann (2009).

Esse atributo da obra final beckettiana, que une sua teatralidade ao rompimento com a inteligibilidade e com a finalidade relativa aos desejos e esperas, mantém em constante atrito o paradoxo da arte: preserva sua forma, seu material artístico não busca mais que ele mesmo, e, ao dar vazão ao que é denegado pela experiência humana, reduzindo-a tanto quanto possível e esgotando as combinatórias de suas possibilidades de relação, explora, ao mesmo tempo, novas possibilidades de experiência.

A dramaturgia beckettiana, conhecida por seu caráter restritivo, constitui-se simultaneamente como desafio e potencialidade para os encenadores que se debruçam sobre ela. O sem número de possibilidades que sua obra engendra convive intensamente com o rigor de sua partitura cênica. Este fator não se deve apenas à vigilância de Beckett em torno de sua obra e à exigência de esmero na execução de suas indicações de cena – perfil que dominou o modo como lidou com as encenações de seus primeiros dramas, a exemplo de *Godot* (2005).³⁰ A crescente participação de Beckett nas encenações de suas peças possibilitou não só a reescritura delas mesmas – um meio de “revisar-se a si mesmo”³¹ –, mas também a solidificação de sua concepção acerca do teatro, que vem a ser determinante no processo criativo de suas “peças tardias”: um teatro que não abandonasse seu caráter textual, preciso, mínimo, mas que admitisse sua condição volátil, incompleta, consciente de seu caráter ficcional. Esse grau era dado pela realização cênica do texto dramaturgico, ou seja, pela inscrição da encenação na materialidade do texto.

[...] o que Beckett começou a entender sobre teatro foi que o texto é também a encenação; isto explica a sua meticulosidade, não exatamente sobre o significado do texto em si, mas sobre as suas indicações de direção. À medida que continuamos a ponderar sobre esta relação do texto literário com a sua realização na cena, e a relação do dramaturgo com ambos, o caso de Samuel Beckett trabalhando simultaneamente como um artista de teatro encenando uma peça e como um autor que revisa esta peça, mostra um caso quase único de autocolaboração entre ambos, em plena fase moderna (e modernista) do teatro, o que nos obriga a reavaliar a centralidade da *performance* no campo da literatura dramática. Para o drama beckettiano a *encenação* se tornará seu principal texto. Os resultados deste processo de direção teatral, a impertinente atenção aos detalhes estéticos do trabalho artístico, uma característica relevante do modernismo tardio, precisa entrar nas nossas equações críticas e performáticas, se não quisermos subestimar e assim distorcer a visão criativa de Beckett e suas contribuições teóricas dentro do teatro moderno (GONTARSKI, 2008, p. 14-15).

³⁰ Gontarski (2008) relata que quatro dias depois da estreia oficial de *Esperando Godot* em Paris, em 1953, Beckett escreve para Roger Blin, então diretor da peça, advertindo-o de “desvios desautorizados”. O principal ponto era a insistência de que a calça de Estragon caísse por completo, não só até o meio das pernas: “Isto pode parecer estúpido para você, mas para mim é capital” (BECKETT apud GONTARSKI, 2008, p. 3).

³¹ A expressão é de Gontarski (2008).

Tendo em vista a inserção da cena como matéria do texto e, ao mesmo tempo, como condição de autorreflexão da condição do drama, as peças curtas de Beckett recriadas pela sua experiência com a encenação e retrabalhadas pelo Coletivo, abre-nos uma dimensão da relação intrincada entre o drama e a cena, o corpo e sua condição ficcional, a performatividade e a representação. Neste sentido, doze peças e releituras serão a seguir trabalhadas sob esta dimensão em três passos: a desação, o corpo agido, em constante oscilação entre seu caráter representacional e a consciência cênica; a voz, instrumento de “desnomeação” do sujeito e de falseamento da narrativa; e a imagem resultante da indefinição da presença e da ausência, da memória e da imaginação, quando veremos como a força do instrumental cênico confronta as bases da representação.

Assim, os elementos da desação, da voz e da imagem buscarão, como já dito, articular o caráter de persistir sucumbindo – próprio à linguagem dramaturgica de Beckett – à sua continuidade na obra do Coletivo Irmãos Guimarães. Tais elementos dão conta de um movimento central desta linguagem beckettiana, que será trabalhado no capítulo seguinte: a deposição do corpo e do personagem e a expansão da visualidade, que expressa, por sua vez, uma relação peculiar entre a forma da arte e deslocamentos na ordenação da experiência.

3.1 Desação: “Ato sem palavras I”, “Ato sem palavras II”, “Rascunho para teatro II” e “Catástrofe”.

3.1.1 Ato sem Palavras I

Ato sem Palavras I ([1957]1984a) e *Ato sem palavras II* ([1963]1984b) são dois mimodramas, não situados na fase tardia da obra de Beckett, mas que guardam inúmeras conexões com ela. Contemporâneas a *Fim de Partida* ([1957]2002) e *Dias Felizes* ([1961]2010), são emblemáticas da entrada de Beckett na fase da ampla produção de peças curtas, na qual segue com o processo de dissecação da palavra, com destaque para a inscrição da cena no texto, a performatividade e a visualidade.³² Sem partitura musical ou gramatical,

³² A prosa, por sua vez, também se inclina à visualidade e sonoridade, diluindo suas fronteiras com o drama. De 1960 em diante, ganham tônica as “narrativas de encerramento” beckettianas, em que espaços fechados, além de facilitarem o controle, estão em constante atrito com a subjetividade das personagens. A escrita passa a depender cada vez mais da oralidade para constituir-se, criando zonas de intensa conexão com o gênero dramático ao associar som e significado, gerando uma “líricização da prosa tardia” (ANDRADE, 2001).

os dois *Atos* são pantomimas que reiteram um elemento central à obra de Beckett: a tensão entre o sujeito e a objetividade.

Escrita em francês em 1956 (*Actes sans paroles I*), é publicada em *Fin de Partie suivi de Acte sans paroles* em 1957 e encenada pela primeira vez em abril do ano seguinte, junto a *Fim de Partida*, no Royal Court Theatre, em Londres.³³ *Ato sem Palavras I* ([1957]1984a) encena a frustração de expectativas criadas em torno de possibilidades de realização de ações. Lançado ao palco, como o ser é lançado à existência,³⁴ em um cenário desértico e de luz ofuscante tal como em *Dias Felizes* ([1961]2010), o personagem desorientado nutre esperanças sempre que ouve soar um apito, mas é lançado de volta ao centro do palco cada vez que tenta segui-lo. Depois de um breve momento de aparente desistência, desce uma árvore – que não é, aqui, a de *Godot* ([1953]2005) – viçosa, cheia, em cuja sombra o personagem imediatamente busca abrigo do sol escaldante. Esse refúgio nada mais é que o prenúncio de uma série de tentativas e fracassos, sempre controladas pelo apito. Uma tesoura desce por um fio, mas é só começar a cortar as unhas e a copa da palmeira se fecha; depois é a vez de uma garrafa de água, que se busca alcançar inutilmente. Objetos acessórios fingem juntar-se à empreitada: um cubo grande cai, mas não é suficientemente alto para alcançar a garrafa; outro cubo, menor, cai em seguida. Depois de empilhá-los incorretamente e estudar seus tamanhos, quase consegue tocar a garrafa, que desaparece. Desolado, ignora o apito que anuncia o terceiro cubo, que em seguida desaparece. Vê descer uma corda e, após atar-se a ela na tentativa vã de tocar a garrafa e fazer um arco com a ajuda da tesoura para alcançá-la, pensa o que fazer com a corda à mão. Só lhe restando o suicídio, empilha novamente os cubos embaixo da árvore, na busca de atar a corda a um de seus galhos, mas o galho pende para baixo. Desiludido, tenta uma última vez transcender as fronteiras das montanhas desérticas, mas é novamente lançado ao centro, e até a tesoura e a corda são levadas embora, junto ao cubo sobre o qual estavam apoiadas. Exausto, desiste, sentando-se no cubo maior que, depois de arremessá-lo ao chão, desaparece. A garrafa passa bem próxima ao seu alcance, mas ele não se move. Outro apito soa, ele não se move. A garrafa dança em frente ao seu rosto, sem que ele se mova, e é puxada até desaparecer. A copa da árvore volta ao seu lugar e a sombra retorna. Mais um apito, ele continua imóvel. Em seguida, a árvore também desaparece. Observa, entre atônito e intrigado, suas mãos.

³³ Beckett (1984); Knolson apud Marfuz (2013).

³⁴ Fischer (2012) faz uma associação à ideia de *Gewofenheit*, de Heidegger, que diz respeito ao “estado de ser ‘jogado’ ou ‘lançado’ na existência”.

“As coisas têm vida própria, é o que eu sempre digo, *as coisas* têm vida”, fala de Winnie em *Dias Felizes* ([1961]2010) – personagem que, enterrada em uma colina sob o sol a pino, insiste no otimismo sobrevivendo dos gestos que a prendem à existência – revela a persistência de um tema recorrente em Beckett: o da sobredeterminação objetiva da cena, do controle sobre os personagens transpassado por ações, imaginação, objetos e lembranças que adquirem uma autonomia espectral. Se Winnie surrupia, em *Dias Felizes*, as esperanças e memórias com um humor irremediável, em *Ato sem Palavras I* ([1957]1984a) a frustração do personagem com as centelhas de esperança em satisfazer suas necessidades é convertida em recuo, mas um recuo que se impõe quase como uma resistência. A necessidade, submetida a seguidas frustrações, é convertida em escassez sendo, por fim, suspensa pela indiferença. Não à toa, a água é o principal objeto de desejo, ao mesmo tempo orgânico, fisiológico, essencial, não supérfluo, e ainda assim negado.

Entre uma ação e outra, há paradas reflexivas e o desajeito inicial em empilhar blocos é seguido por um estudo das opções, gestos que indicam os caminhos de um aprendizado que se mostra, no entanto, insuficiente, tendo em vista o malogro de todas as ações. O personagem combina alternativas e exaure as possibilidades do espaço, mas não vê saída. A resignação, representativa de um estado de exaustão, se interpõe, no entanto, como talvez a única possibilidade de resistência.

Em *Ato sem palavras I* ([1957]1984a), a desidratação da ação une-se à ausência da voz, e o seu impedimento se dá pelo controle de algo externo, que desconhecemos. O dado mimético da representação é preservado, mas é posto em contraste pela ausência de diálogo, de ações encadeadas com vistas à resolução de um conflito e, por fim, pelos mecanismos de controle da ação do personagem, que contribuem para uma desestabilização de qualquer subjetividade possível.

O *Ato sem palavras I* (2014) do Coletivo Irmãos Guimarães integra a *Ocupação Sozinhos Juntos*, em cartaz em 2015 no SESC Belenzinho em São Paulo. O espetáculo *Sopro* (2014) é composto por duas encenações inéditas das peças curtas de Beckett *Ato sem palavras I* e *Passos* (2014). Nesta *Ocupação*, *Sopro* sucede *Quadrado* (2014), inspirado em *Quad* ([1981]1984n), e antecede *Fôlego* (2014), por sua vez composto por *Ato sem palavras II* (2002-2014) e *Improviso de Ohio* (2008-2014) – duas peças curtas que já integravam o repertório de adaptações anteriores da obra de Beckett.

Dentre as obras de Beckett trabalhadas pelo Coletivo, *Ato sem palavras I* (2014) é uma das que mais demonstra liberdade autoral. Na leitura desta peça pelos irmãos Guimarães, o

elemento ar se intensifica. Se em outras performances o ar, mais especificamente sua falta, é condutor de seus experimentos com a obra de Beckett,³⁵ no *Ato sem Palavras I* do Coletivo assiste-se a um vendaval, provocado por um ventilador imenso, que não conduz, mas é impeditivo da realização das ações. O confronto do corpo, executando as mais simples ações, com o controle da cena é evidente. No caso da peça de Beckett, o aparelho externo de controle é invisibilizado, enquanto que na montagem do Coletivo há a opção da explicitação e, por que não, de um agigantamento do mecanismo restritivo da realização da ação

O cenário, econômico, compõe-se de um tablado e poucos mobiliários. Da perspectiva do espectador, mesa e cadeira à direita, armário de louças ao centro, à esquerda uma coluna com folhas soltas – podendo ser tanto um púlpito com um discurso quanto um pedestal com partituras, fazendo referência aos elementos que a peça não traz: respectivamente, palavras e som (GATTI, 2015).³⁶ O conjunto de móveis evoca o suporte de ações rotineiras relativas ao âmbito privado. Se na peça de Beckett, o espaço é ao mesmo tempo desértico e fechado, nesta montagem um ambiente familiar, mínimo, é contrastado com a maquinaria agigantada da cena, cujo poder de estorvar a ação é manifesto.

Uma senhora, empenhada em realizar a atividade cotidiana de tomar o seu chá, se depara com a impossibilidade, desencadeada pelo forte vento, de pôr o chá na xícara. Cada vez mais forte, o vento dissipado pelo ventilador de grandes dimensões posicionado ao lado do tablado desorienta a ação. A senhora segue, apesar de fracassada a conclusão da ação, sem esboçar frustração, reflexão ou tentativas de saída malogradas, em contraste com a atitude do personagem beckettiano. O ritmo da ação quase que convive com a impossibilidade de sua plena realização. Aquela resistência resignada e ao mesmo tempo ativa, latente no *Ato sem palavras* de Beckett, é dilatada na versão do Coletivo.

³⁵ Como veremos mais adiante em *Respiração +* (2002-2013), *Respiração -* (2003-2013) e *Respiração embolada* (2003-2011), três performances livremente inspiradas na peça curta de Beckett *Respiração* ([1970]1984d).

³⁶ Na peça, um objeto que diga, através de sua presença, da ausência de elementos que são associados a ele, é um procedimento exemplar de um teatro que joga com as fronteiras da representação e com a tensão entre palavra, significado e imagem.

Figura 1 - *Ato sem palavras I* (2014), com direção de Adriano e Fernando Guimarães e atuação de Yara de Cunto



Fotos: Ismael Monticelli

Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/ato-sem-palavras-i>

Figura 2 - *Ato sem palavras I* (2014), com direção de Adriano e Fernando Guimarães e atuação de Yara de Cunto



Fotos: Ismael Monticelli

Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/ato-sem-palavras-i>

O desfecho da ação, a todo o momento nocauteada e sem possibilidade de encadeamento narrativo, joga com a imprevisibilidade. Embora suspeitemos que o chá possivelmente não entre na xícara, a resolução da ação em processo, e constantemente impedida, se torna mais aberta, e segue indiferente.

O vento, matriz do tempo, incide sobre a peça com agressividade, como um risco claro à resistência física da senhora. A proibição da ação, a despeito disso, segue quase que pacificamente com a aceitação dessa condição. O vento em exagero, que impede a ação, é o simétrico complementar do apito que, assim como o sol, o despertador, a campainha ou o maquinário – todos elementos cênicos da obra beckettiana – nos acionam a atividades rotineiras, metódicas, com fins predeterminados. Como veremos a seguir, no *Ato sem Palavras II* ([1963]1984b), o mecanismo que incita a ação é um agulhão, substituído por uma campainha na encenação do Coletivo.³⁷

Em síntese, no caso de *Ato sem Palavras I* e da releitura, ambos os personagens são impelidos por forças externas, mas respondem diferentemente ao interdito. No entanto, seja no esgotamento do personagem de Beckett, seja na quase indiferença da personagem dos irmãos Guimarães, observa-se uma desistência e uma resignação que se impõem ao mesmo tempo como recusa e como possibilidade de seguir. Em *Ato sem palavras II*, por sua vez, o controle exercido sobre a ação é internalizado: mesmo a pachorra, que poderia apontar para a recusa, não paralisa a condução da ação, que segue inalterada.

3.1.2 *Ato sem Palavras II*

Impera, em *Ato sem Palavras II* ([1963]1984b), o trabalho dos duplos – central em *Esperando Godot* ([1953]2005), com Vladimir e Estragon, e em *Fim de Partida* ([1957]2002), com Hamm e Clov. Simétricos e opostos, A é lento e distraído; B é ágil, rápido e metódico. Cada um dentro de seu saco, A e B são despertados por um agulhão que se move sobre rodas e que vem tocá-los, um por vez, para dar início a atividades rotineiras.

³⁷ Importa salientar que vemos aqui configurada, sob os elementos de resistência e passividade, a neurose típica do mundo moderno e sua divisão do trabalho, em diálogo com o argumento que vem sendo construído a partir de Rancière: o esforço de situar a tensão entre promessa estética e divisão do trabalho.

Escrita em francês em 1958 (*Acte sans paroles II*) e publicada em 1963, é encenada pela primeira vez em Londres, no Institute of Contemporary Arts, em janeiro de 1960.³⁸ A peça traz algumas rubricas iniciais. Uma delas diz respeito à necessidade de que a luz incida violentamente sobre um tablado estreito com fundo e contornos escuros, efeito que Beckett denomina de *frieze effect*.³⁹ A outra indicação é relativa ao tempo: embora A tenha mais atividades a realizar, a ação dos dois deve ter basicamente a mesma duração. Um desenho marca as posições dos sacos, com as personagens A e B dentro, da seguinte forma: primeiramente no canto direito do tablado, depois no centro e só após no canto esquerdo.

O personagem A necessita de duas cutucadas do agulhão para poder sair do saco, e quando o faz, rasteja. Faz paradas reflexivas entre uma ação e outra – gesto que remonta ao personagem de *Ato I* ([1957]1984a) –, reza e engole um comprimido do frasco que retira do bolso da camisa (a única peça que veste). Morde a cenoura e a cospe em seguida, veste-se com lentidão. Logo após, carrega o saco de A nas costas e também o seu, de modo que quem permaneça agora do lado direito do tablado seja o saco de B. Depois do esforço, despe-se, amontoa as peças de roupa ao lado e volta ao seu saco, não sem antes tomar outro comprimido, rezar e refletir.

Já o personagem B, ao contrário de A, não divaga entre uma atividade e outra, nem reza. Divide suas paradas entre as consultas ao relógio, ao mapa e a uma bússola. De pronto, sai ativamente do saco após uma cutucada apenas do agulhão. Retira do bolso um relógio e o checa com disposição, faz exercícios, escova os dentes, o cabelo, veste-se, escova o terno, olha-se no espelho, come sua cenoura com vontade, se orienta pelo mapa, consulta uma bússola, veste-se com altivez. Carrega os sacos para o centro do tablado e os põe no chão (de modo que o saco de A fique agora à direita). Após retirar as roupas (exceto a de baixo) outrora abandonadas com desajeito por A, dobra-as e empilha-as. Volta a exercitar-se, olha o relógio, penteia-se e escova os dentes antes de, por fim, entrar no saco. O agulhão volta a cutucar duas vezes o saco de A que, após surgir com desânimo, refletir e rezar, dá fim à peça.

O tempo incide não como interdito da ação, fato que ocorre na quase suspensão que a ventania ocasiona à ação da personagem na montagem do Coletivo de *Ato sem palavras I* (2014), mas como motor. Ainda que haja um descompasso entre as atividades dos dois e que

³⁸ Beckett (1984).

³⁹ Um efeito cênico que, ao tornar indistinguível pelo recurso da iluminação o início e o fim do palco, contribui para a indefinição acerca da materialidade e imaterialidade da cena e dos corpos, comum nas obras tardias de Beckett para o palco e para a televisão, efeito que o Coletivo leva a cabo nos espetáculos da *Ocupação Sozinhos Juntos*.

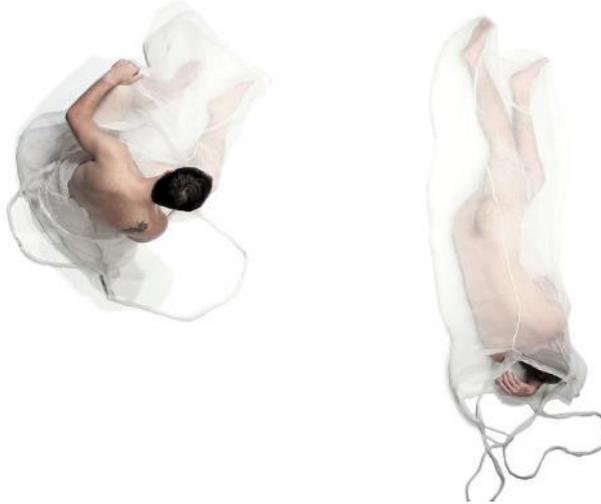
B realize mais que A, um não dispõe de mais tempo que outro, daí a indiferença quanto aos significados das ações. Não há traços de resignação, sendo as paradas reflexivas de A tragadas, seja pela atitude de B, que segue entusiasmado a sequência de atividades diárias sem divagar, seja pela própria imposição da rotina. Vê-se dissipar aquela resignação ativa presente no *Ato sem palavras I* de Beckett, e cada um segue o seu curso que, substancialmente, é o mesmo.

Diferentemente do que ocorre na releitura de *Ato sem Palavras I* ([1957]1984a), o Coletivo segue o texto beckettiano preservando algumas inserções, como a inversão dos papéis – o ar frenético em desempenhar ações cotidianas caracteriza A, em contraposição ao modo letárgico que B as conduz –, a nudez dos atores e os sacos translúcidos. A campainha, muito utilizada em outras peças beckettianas, como em *Dias Felizes* ([1961]2010), e material constante nas performances e inserções do Coletivo na obra de Beckett, substitui o agulhão.

Encenada primeiramente no espetáculo *Não ficamos muito tempo... Juntos* (2002-2005), o segundo em que o Coletivo se debruça sobre as peças curtas beckettianas, *Ato sem palavras II* (2002-2014) se junta a *Catástrofe* (2002-2011). Integram este espetáculo três performances da autoria de Adriano e Fernando Guimarães: *Respiração +* (2002-2013), *Respiração -* (2003-2013), *Respiração embolada* (2003), as quais serão trabalhadas mais adiante. Entre 2008 e 2011, *Ato sem palavras II* é encenada no projeto *Resta Pouco a dizer* em comemoração aos dez anos de trabalho do Coletivo com a obra de Beckett. Em 2015 é montada novamente na *Ocupação Sozinhos Juntos* integrando, juntamente a *Improviso de Ohio* (2008-2014), o espetáculo *Fôlego* (2014).

A repetição, o desgaste e a corrosão da ação, materiais ficcionais da peça, estabelecem conexões entre a representação mimética e a performatividade. Corpos sem voz, nem unidade psicológica, são levados a agir. O como do desgaste é posto em cena. Na montagem do Coletivo, a fisicalidade presente na nudez dos atores e na transparência dos sacos amplia o traço performativo. Objetos que encapsulam, mas não ocultam, são, além de uma marca nas montagens e performances inspiradas nas peças curtas de Beckett, indícios de vestígios da representação de caráter ilusionista sendo varridos da cena, mas não completamente. Esse procedimento aproxima a fisicalidade requerida pela performance da atuação teatral, e instaura uma situação na qual, a princípio, o menos possível se esconde ou é suspeito aos olhos do espectador, ao mesmo tempo em que perturba as evidências sobre o que é explicitado e os códigos teatrais preestabelecidos.

Figura 3 - *Ato sem palavras II* (2002-2014), com direção de Adriano e Fernando Guimarães



Fotos: Ismael Monticelli

Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/ato-sem-palavras-ii>

3.1.3 *Rascunho para Teatro II*

Rascunho para Teatro II ([1976]1984p) foi escrita em francês (*Fragment de théâtre II*) entre fins de 1950 e início da década de 1960. A publicação tardia, que ocorreu apenas em 1976, se deveu ao processo fragmentado da escrita, como é insinuado pelo próprio título.⁴⁰ A peça gira em torno de um homem, à beira de jogar-se de uma janela e de costas para a plateia, cuja vida depende do sucesso de dois funcionários em juntar os fragmentos de sua biografia e vestígios de memória amontoados em papéis, que contêm desde depoimentos de pessoas que passaram por sua vida, a lembranças dele próprio. Não conseguem levar a atividade a termo, de um lado pelo pouco empenho e facilidade de distraírem-se, de outro por serem constantemente trapaceados pelas luminárias cujas luzes oscilam. O homem se mantém imóvel até o final.

Às voltas com o mesmo tema dos dois *Atos*, o destino do homem depende de algo externo – ou seria uma projeção interior? Talvez entidades transcendentais que sentenciam? Tanto o desinteresse dos funcionários quanto a própria natureza da biografia, perdida entre

⁴⁰ Beckett (1984).

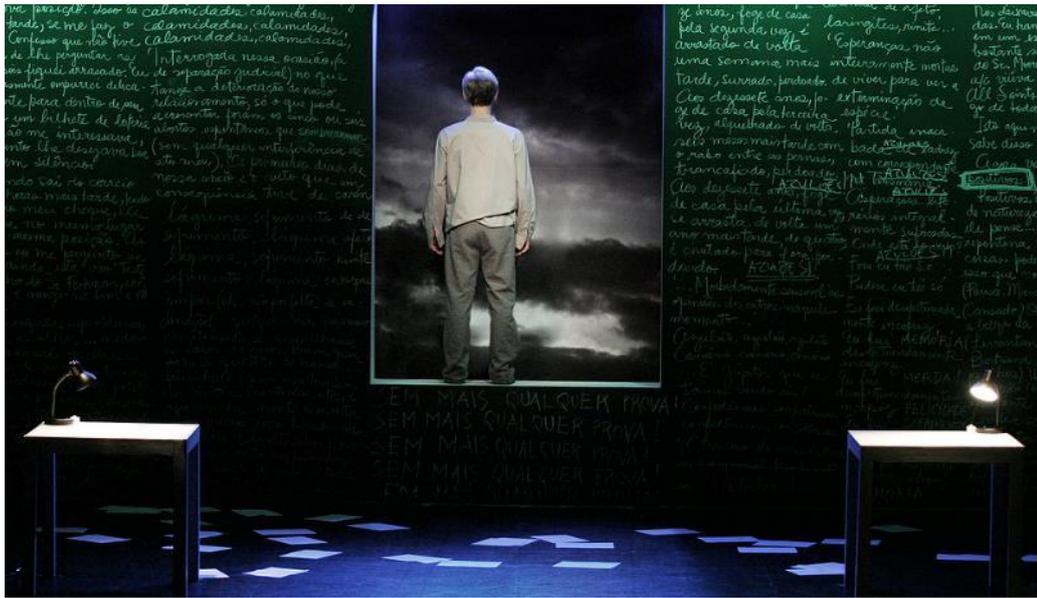
papeladas, denotam aspectos fragmentados da vida do personagem que, externalizada, necessita ser reintegrada. Caso a atividade não chegue ao fim, o homem imóvel na janela, sem identidade, não passará (e não passa) de um corpo respirando – como sugere um dos funcionários, ao ir checar em dado momento se sua respiração estaria em pleno funcionamento.

Em *Rascunho para teatro II* ([1976]1984p), a indefinição da presença do personagem, dada pela imagem pouco clara sobre o corpo e sua condição, soma-se às vozes externas que buscam fixar as memórias que lhe confeririam alguma integridade psicológica, emocional e subjetiva, mas cuja matéria, assim como a do corpo, se mostra efêmera, fragmentada e sem unidade possível.

O Coletivo encena *Rascunho para teatro II* em 2003 e 2008. A primeira montagem faz parte de *Todos os que caem*, terceiro espetáculo do Coletivo com peças curtas de Beckett, juntamente a *Balanço* (2001-2011), *Eu Não* (2003-2008) e *Um pedaço de Monólogo* (2001). A segunda montagem se deu no projeto *Resta pouco a dizer*. As inscrições que fazem na peça em questão ressaltam a externalização da identidade do personagem, especialmente sua condição fragmentária e deslocada do sujeito que pouco ou nada contribui para sua caracterização, quando optam pelo efeito intensamente imagético da escrita a giz em quadro negro circundando a janela da qual o corpo ameaça despencar. Traços incompletos da vida do homem são registrados a giz e as palavras parecem incorporar a condição de entidades autônomas, mas efêmeras, assim como o corpo, quase integrado à escuridão desmaterializadora da noite.

O corpo prestes a cair sofre ação externa, assim como nas peças anteriores até aqui trabalhadas, mas com a diferença de ser o processo de anulação dessa identidade encenado, posto à prova. Em *Rascunho para teatro II* (2003-2008), a aparente “solução” dada pelo Coletivo ao interdito da fala, da voz do personagem, aparece nas frases justapostas escritas no quadro. No entanto, as palavras não se mostram como canal da fala, da voz, dando vazão à identidade fugidia: escritas a giz, reafirmam seu caráter efêmero.

Figura 4 - Rascunho para teatro II (2003-2008), com direção de Adriano e Fernando Guimarães



Fotos: Dalton Camargos

Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/rascunho-para-teatro-ii>

A transposição da memória em palavra amplia o deslocamento do sujeito de sua identidade, em um movimento de “pôr para fora” o redemoinho interior. Ao mesmo tempo, reitera a busca por sua unidade, tendo em vista sua condição fragmentada, mas ressaltando o caráter efêmero e falho da tentativa. O mote da relação entre memória e fugacidade, tema fulcral em Beckett, é levado a termo por essa releitura do Coletivo, trazendo à tona os jogos entre claro e escuro, presença e ausência e a busca pela tensão entre imagem e palavra. Esta última, quando submetida a veículo de expressão da rememoração, é perturbada em sua materialidade destacando seu caráter difuso, desordenado, efêmero.

3.1.4 *Catástrofe*

Catástrofe ([1982]1984e), escrita em francês em 1982 e estreada no mesmo ano, é a penúltima peça de Beckett, concebida em homenagem a Václav Havel, dramaturgo checo e à época prisioneiro político, que viria a ser o penúltimo presidente da Checoslováquia e o primeiro da República Checa.⁴¹ Em tom metanarrativo, *Catástrofe* encena o último ensaio de uma peça. O diretor de teatro (D) age como se manipulasse um fantoche – o ator imóvel e

⁴¹ Beckett (1984).

inativo (o Protagonista, P) – tendo em vista atingir a catástrofe da peça. Sua assistente (A) opina algumas vezes e anota as observações do diretor em uma caderneta. Fora de cena, Luck (L) é o iluminador da peça.

A autonomia da encenação frente ao texto dramático soma-se, nesta peça, à tematização da catástrofe como sustentáculo da resolução do drama. A carga metalinguística confere a *Catástrofe* ([1982]1984e) a habilidade no tratamento dos problemas que cercam a ação, da peça em específico à obra teatral em geral e, se quisermos ampliar, ao estatuto da ação para o sujeito. O controle sobre ações e a destituição de seu sentido, recorrentes nas obras que trabalhamos até aqui, são alçados, em *Catástrofe*, à crise da representação em sua materialidade mesma. O traço metanarrativo permite pôr à prova o estatuto da representação, sua artificialidade, sua verdade mimética. Quando o diretor adverte à assistente – seguidas vezes logo depois de demonstrar insatisfação com o estado do corpo do protagonista à sua frente – que ela “branqueie” a pele do ator, nota-se uma nítida referência ao processo de tornar algo artificial, distanciado do humano (McMULLAN, 1993). Mais do que isso, para além das sugestivas e tentadoras associações com a ideia da concepção de sujeito em declínio e da falência das ações, vemos tematizada, na própria materialidade da obra, a possibilidade do drama pela encenação da perda de função dos seus pilares tradicionais.

Enoch Brater (1987) evoca o instante da imagem desfalecida do Protagonista sob um feixe de luz como uma condensação, em sua qualidade metanarrativa, do “progresso da tragédia universal”.⁴² Esse momento de que trata Brater – em que o Diretor (D) exclama, enfim, “Ótimo. Aí está nossa catástrofe” – é a autorreflexão, inscrita no próprio drama, de um dos elementos fundamentais da estética teatral clássica: a catástrofe. A acepção tradicional da catástrofe como o acontecimento, geralmente um “efeito violento”, um “infortúnio” propulsor do desenlace da ação e do desfecho do enredo, aparece na *Poética* de Aristóteles sob o termo *pathos*. Na peça homônima, Beckett tematiza o “esgotamento da função do desenlace” da catástrofe, sua incongruência e a perda de sua “capacidade conclusiva” (KUNTS et al., 2012).

Diante da supressão ou da fragmentação da ação, a catástrofe, tornada irrisória ou supérflua, poderia desaparecer para apenas sobreviver num segundo plano. No seio de um drama de agora em diante sem solução, a catástrofe funciona como uma ressurgência citacional – *Catástrofe* de Beckett – ou como uma imagem reinvestida de sentido por um fenômeno de metonímia semântica: puro infortúnio, imagem de morte [...] (KUNTZ et al., 2012, p. 47).

⁴² “*In the simplicity of such gestural energy the play informs through ambiguity, tracing the progress of universal tragedy in stark but still human terms: the movement from light to darkness that finally overwhelms us all*” (BRATER, 1987, p. 152).

À medida que a conclusão possível do drama é questionada pela desação, a catástrofe perde sua razão na forma dramática. O personagem-ator é submetido a regras sobre as quais não detém nenhuma influência ou participação. A insistência de Beckett em personagens imobilizados e coercíveis – muitas vezes mutilados, como em *Fim de Partida* ([1957]2002) – convive, nesta peça, com o tom ascético que se busca conferir à ação. O modo como o Diretor age o faz aproximar-se, ele e sua assistente, à atitude de algozes, quando manipula, esboçando ar de perversidade, o corpo indefeso à sua frente exposto em cima de um bloco preto. O detalhe da vestimenta também não parece ser à toa: a assistente veste um sobretudo branco, numa clara associação ao jaleco, e os diálogos assemelham-se ao tom da linguagem clínica, laboratorial (BRATER, 1987; McMULLAN, 1993).

A montagem de *Catástrofe* (2002-2011) pelos irmãos Guimarães integra o espetáculo já aludido *Não ficamos muito tempo... Juntos* (2002-2005) e é também encenada no projeto *Resta pouco a dizer*. No espetáculo, ao invés do bloco preto, o protagonista está erguido sobre um armário, elemento que comunica com a noção de memórias, de objetos guardados. Seria o objeto que indicaria quem o Protagonista é, ocultado pela representação? Seriam os seus não ditos e não vistos, inaudíveis e invisibilizados pelo caráter artificial do personagem exibido?⁴³ Outra modificação incide sobre a inversão dos gêneros: nesta montagem a diretora é uma mulher e o assistente um homem, sendo clara “a discussão que se propõe acerca das relações de dominação e hegemonia na arte”,⁴⁴ em resposta a uma demanda efetivamente contemporânea.

⁴³ Como veremos, os objetos de dimensões quadriláteras e fechados são centrais às encenações do Coletivo da obra de Beckett. O enquadramento da ação na cena, a clausura do cenário e fechamento dos espaços, a obsessão cartesiana contrastada com o caos, todos procedimentos da obra beckettiana, são manipulados em torno desses objetos-signos.

⁴⁴ Fragmento do texto de Glauber Coradesqui na apresentação de *Catástrofe* (2002-2001) no site do Coletivo. Disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/catstrofe>

Figura 5 - *Catástrofe* (2002-2011), com direção de Adriano e Fernando Guimarães



Fotos: Dalton Camargos e Thiago Sabino
 Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/catstrofe--ficha-tnica>

3.2 Voz: do fluxo ao emudecimento. “Eu não”, “Jogo” e “Respiração”

3.2.1 *Eu Não*

Eu Não ([1973]1984j) foi escrita em 1972. A primeira montagem data do mesmo ano, no Repertory Theater of Lincoln Center, em Nova York, como parte do Samuel Beckett Festival. Em janeiro de 1973, ela é encenada no Royal Court Theatre, em Londres. Em 1975, Beckett dirige *Eu Não* juntamente com *Krapp’s Last Tape* [A última gravação de Krapp] ([1958]1984h) no Théâtre d’Orsay, em Paris. Três anos depois, em 1978, monta novamente *Eu Não*, desta vez com *Passos* ([1975]1984g), neste mesmo teatro.⁴⁵

Nesta peça curta, uma boca feminina em um plano detalhe e suspensa a pouco mais de dois metros do tablado jorra palavras em um fluxo de velocidade perturbadora. Em fragmento, as frases evocam lembranças – ou fabulam histórias – de uma vida, de cronologia aleatória, revelando o estado de uma mente atormentada por elas. No fundo do palco à direita, Boca é iluminada por baixo, em close, e o rosto se mantém escuro. O segundo personagem, o Auditor, se encontra à esquerda do palco vestindo capa e capuz pretos, de pé em uma base que

⁴⁵ Beckett (1984); Marfuz (2013).

dista cerca de um metro e meio do chão. Dirige-se à boca mantendo-se imóvel durante quase toda a peça. As indicações de Beckett para a atriz que faz Boca são breves, mas restritas: durante três momentos da peça levanta os braços e os deixa cair em um gesto de compaixão, sendo o movimento mais sutil gradativamente até tornar-se quase imperceptível. Esse movimento sucede as três partes do jorro da fala em que as expressões “o quê?... quem?... não!... ela!...” aparecem, em referência à recusa da voz em abandonar a terceira pessoa.

A voz obedece a seu próprio ritmo e fluxo, por onde jorram palavras, consequência de memórias ou relativas à imaginação, sem preocupação com a inteligibilidade. A insistência da voz em manter-se na terceira pessoa soa aflitivo, tal o tormento que aquelas lembranças trazem. Não se sabe nada do corpo que dá origem àquela boca e voz. Essas vozes emissoras, para falar com Deleuze (2010), são “imaginação manchada de memória”, que vertem lembranças em “fluxos misturáveis”. A voz, isolada do sujeito que fala, e o corpo tornam-se, neste caso, experiências teatrais autônomas (LEHMANN, 2007).

Nesta peça, a ideia de um espetáculo voltado para a imagem e a ação é potencializada.⁴⁶ Ainda que o texto figure como recurso cênico definidor, ele é enquadrado juntamente com a personagem – a boca – por um procedimento imanente à encenação: o plano detalhe. O controle da atuação visa o apagamento de marcas da representação, de tons emocionais que evocariam uma subjetividade da personagem, combinado à exigência da resistência e trabalho vocal da atriz – cuja fala tem de ser precisa, ritmada, monocórdia e urgente.⁴⁷ A voz surge como que destacada do corpo, desordenada, insana, despojada do eu subjetivo, se impondo enquanto recurso teatral autônomo na cena.

Após as primeiras encenações de *Eu Não* ([1973]1984j), Beckett se mostrou inseguro acerca dos detalhes cênicos da peça. Em uma encenação conhecida, estrelada pela atriz britânica Billie Whitelaw, em 1973, a transmissão em vídeo pela emissora BBC tem o personagem do canto esquerdo suprimido, privilegiando o plano detalhe da boca, alteração proposta pelo próprio Beckett. “Na sua própria produção francesa de 1978 (a segunda) com Madeleine Renaud, Beckett simplesmente omitiu o Auditor” (GONTARSKI, 2008, p. 18). Já no que diz respeito à especificidade da voz nesta peça, Beckett era categórico. Na montagem

⁴⁶ Marcas de um teatro performativo, de acordo com a acepção de Féral (2009).

⁴⁷ É importante ressaltar que o controle que Beckett exerce sobre a cena culmina na rejeição aos aspectos imprevisíveis do próprio fluxo da encenação – em uma palavra, performáticos. Por outro lado, o dramaturgo visava uma atuação livre dos vícios da carga dramática e representativa e exercia o controle do corpo e da subjetividade do ator por meio de interditos da própria materialidade cênica, sendo essa peculiaridade conhecidamente um dos pontos altos de sua poética. Esta tensão, por sua vez, é fundamental à performatividade: corpos expostos ao controle da cena, com seus limites levados ao extremo.

americana, em que Alan Schneider dirigia a atriz Jessica Tandy, ao ser questionado sobre a “incompreensibilidade” da peça pela própria atriz, Beckett responde: “Eu não sou excessivamente preocupado com inteligibilidade. Espero que a peça possa atuar sobre os nervos do público, não [sobre] o seu intelecto” (BRATER apud GONTARSKI, 2015b, p. 257).⁴⁸

Figura 6 - *Eu não* ([1973]1984j) dirigida em 1973 por Beckett, com atuação de Billie Whitelaw



Fonte: <http://www.centrevox.ca/en/exposition/samuel-beckett-2/>

Eu Não ([1973]1984j) entra para o repertório do Coletivo no espetáculo *Todos os que caem*, ficando em cartaz em 2003. Em 2008 volta a ser encenada no projeto *Resta pouco a dizer*. No *Eu Não* (2003-2008) dos irmãos Guimarães, o texto é veiculado por uma atriz, também suspensa, que pode ser percebida pelos espectadores. Sua cabeça também está imóvel e presa pela cadeira, mas a câmera, encarregada do plano detalhe, está a poucos centímetros de seu rosto e sai de um suporte que é, na verdade, um prolongamento do envoltório que retém sua cabeça. A imagem captada pela câmera é projetada em tempo real por várias telas espalhadas pelo tablado, em diferentes gradações.

É notável a inscrição do elemento situativo no contraste da presença da atriz com a hiperpresença da mediação tecnológica. O elemento intensivamente visual traz a confrontação (desigual), na materialidade da obra, entre o “vivo” e o mediado. O corpo, sob tensão, é acomodado pela máquina, pervasiva. A multiplicação da imagem intensifica a perturbação da

⁴⁸ Essa afirmação de Beckett é central na caracterização de seu teatro como potencialmente afectivo, imagético e desorganizador da experiência.

voz. São muitas bocas que falam, autônomas de um corpo que lhe dê suporte. Os mecanismos responsáveis à geração da imagem são explicitados – a câmera é presa à cabeça da atriz –, fazendo jus ao controle e à performatividade, intrínsecas à própria peça. A exigência da fisicalidade da atriz, assistida através de monitores, multiplica não só a claustrofobia já presente no próprio texto, como causa o aumento do contraste da subjetividade com a materialidade da cena – que, como já vimos, é um traço central à poética beckettiana.

Figura 7 - *Eu não* (2003-2008), com direção de Adriano e Fernando Guimarães



Fotos: Dalton Camargos

Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/eu-no>

Figura 8 - *Eu não* (2003-2008), com direção de Adriano e Fernando Guimarães.



Fotos: Dalton Camargos

Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/eu-no>

As telas, responsáveis pela veiculação do “real assistido”, faz contrastar o real do acontecimento da obra, em processo, e o real mediado. Dialoga-se com uma dimensão da receptividade que traz para o centro a percepção fragmentária, intensiva, próprias à tecnologia. Tais procedimentos, impensáveis em montagens que não buscam a quebra da ordem representativa, haja vista que não só instauram a transparência dos mecanismos que as criaram, como também destacam seu caráter autônomo na cena, toca outro ponto central já antecipado na poética beckettiana: o que Lehmann (2007) nomeou de “parcelamento da percepção” que, juntamente à “des-hierarquização dos recursos teatrais”, resultam em um teatro inteiramente consciente do “caráter fragmentário” da percepção.

3.2.2 *Jogo*

Jogo (Play) ([1964]1984m) foi escrita em inglês entre 1962 e 1963 e publicada no ano seguinte. A estreia mundial ocorreu na Alemanha, no Ulmer Theater, em junho de 1963. Em 1978, Beckett a dirige no Schiller-Theater Werkstatt, em Berlim. As indicações de cena de Beckett apontam três urnas idênticas na cor cinza, muito próximas uma da outra, no centro do palco. Três cabeças-falantes projetam-se da boca de cada urna. Os rostos se mantêm invariavelmente para frente e impassíveis durante toda a peça, e parecem integrados às urnas.

A fala é provocada por uma forte luz projetada nas faces das duas atrizes e do ator, não havendo intervalos entre a luz e a fala e entre a mudança da projeção de luz de uma cabeça à outra (exceto em situações específicas, que estão indicadas em rubricas). A voz permanece inalterada na maior parte do tempo, sendo articulada de forma rápida.

Assim, as vozes constituem-se por fluxos de palavras entrecortadas, disparados por três cabeças-falantes, que narram ou falseiam memórias em desconexão de um suposto triângulo amoroso formado por elas. De modo similar a *Eu Não* ([1973]1984j), *Jogo* ([1964]1984m) recebe a especificação de Beckett de ser encenada incompreensivelmente, com duração de no máximo dezoito minutos: “*Play* deveria ser feita duas vezes sem interrupção e em um ritmo muito rápido, não deixando passar mais do que nove minutos por vez” (SCHNEIDER apud GONTARSKI, 2015, p. 258).

De acordo com Martin Esslin (1986), Beckett concebia a peça em três partes: *Chorus* (quando os atores falam simultaneamente), *Narration* (momento em que falam sobre os eventos que levaram à catástrofe) e *Meditation* (circunstância em que refletem sobre a condição de estarem suspensos no limbo indefinidamente). O desencadear da peça se dá pela repetição de cada uma das partes, sendo o recomeço iniciado pelo *Chorus*. Os momentos seguem uma progressão controlada pela voz: o aumento da suavidade e rapidez deve marcar a passagem de uma parte à outra. Essa indicação conferiria, no conjunto, uma atmosfera de continuidade sem fim possível.

Beckett alterou o texto de *Jogo* ([1964]1984m) algumas vezes, em parte por decorrência das encenações. A ativação da fala das personagens pela luz deveria se dar de modo o mais automático possível, como se a luz fosse mesmo um mecanismo inquisidor, extrator das vozes das cabeças-falantes. O menor vestígio de cumplicidade entre as criaturas é suprimido, ao longo das versões, pela mecanicidade imprimida entre a imediatidade da luz e a elocução das falas.

Tal revisão pode parecer à primeira vista pequena, um pouco mais que um ajustamento técnico, instruções para quem irá conceber a luz. Mas no delicado equilíbrio do verbal e imagético que constitui o teatro beckettiano, tais mudanças são fundamentais, tematicamente potentes, especialmente sabendo que a luz frequentemente funciona como um personagem no seu teatro. Este é o caso de *Jogo* em particular. Se um atraso existe entre o comando de luz e a resposta, então um certo grau de consideração, cuidado, é possível entre os sujeitos. A condição encapsulada (hermeticamente fechada como numa urna funerária) dos personagens é humanizada. Na revisão de Beckett, os vestígios finais de humanidade (e humanismo) são exauridos a partir de um processo inquisitivo que Beckett ironicamente chama de *Jogo* (GONTARSKI, 2008, p. 8).

Em *Jogo* ([1964]1984m), o recurso da luz como ativadora da ação – sendo a ação apenas a voz, nunca o diálogo, nem qualquer movimento corporal que exceda o da cabeça – acentua-se como um forte traço de performatividade, a começar pela destituição da centralidade do ator. Tornando objetos antes acessórios como centrais e gerando outras perspectivas de disposição cênica, essa característica central a obras performativas tece uma linha comunicativa, nesta peça, com o que Beckett opera com o sujeito na narrativa: corpos sem identidade, desintegrados, sem definição exata acerca de sua condição presente ou etérea, se o que falam é memória ou invenção etc.

Jogo (2000-2011) compõe o espetáculo que dá início ao contato do Coletivo com a obra de Beckett, o *Felizes para Sempre*, que circulou de 1998 a 2001. Junta-se a *Jogo* as releituras de *Ir e vir* ([1966]1954f) e *Balanço* ([1981]1954o). Neste espetáculo, as peças de Beckett são antecedidas por quatro instalações: *Abrigos* (1998-2001), *Chapéus* (2000), *Paisagem* (2001) e *Casacos* (2000).⁴⁹

Se no *Dias Felizes* ([1961]2010) de Beckett acompanhamos pouco a pouco o processo de desaparecimento do corpo de Winnie, no caso de *Jogo* ([1964]1984m) esse processo é esfacelado: os corpos, tornados cabeças, já se encontram ocultos e privados de movimentos desde o início. No *Jogo* (2000-2011) dos irmãos Guimarães, o dado da clausura e da fragmentação do corpo ganha outros contornos: as cabeças projetam-se de caixas, não de urnas. Novamente, um objeto quadrangular se anuncia em uma montagem inspirada na obra de Beckett. “A caixa instaura mais amplamente as oposições entre cheio/vazio, dentro/fora, vitrine/esconderijo, objeto/suporte, tudo/nada”.⁵⁰

Contrariando uma indicação de cena de Beckett, que sugere que as cabeças devam ser como que partes das urnas, mas sem máscaras,⁵¹ as faces do ator e das atrizes na montagem do Coletivo estão coloridas de branco e na boca usam batom, sendo de um vermelho mais forte nas duas atrizes. Esse caráter límpido da cena, de uma luminosidade quase ascética, aparece como marca das encenações do Coletivo, fator que se por um lado reforça o contraste entre claro e escuro e confere uma maior visualidade e artificialidade (no sentido de artifício, de exibição do processo) à peça, por outro lado parece suprimir a indistinção entre o grau de materialidade e imaterialidade das personagens, tão característico ao estado de quase

⁴⁹ As quais, infelizmente, não será possível nos dedicarmos, tendo em vista o espaço desta discussão.

⁵⁰ Texto de Glauber Coradesqui na apresentação de *Jogo* no site do Coletivo. Disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/luz-incandescente->

⁵¹ “Face so lost to age and aspect as to seem almost part of urns. But no masks” (BECKETT, 1984, s/p).

desintegração em que se encontram as criaturas beckettianas. No entanto, se vemos esta mesma questão por outro ângulo, os rostos parecem integrarem-se à luminosidade interpeladora.

Figura 9 - *Jogo* (2000-2011), com direção de Adriano e Fernando Guimarães.



Fotos: Thiago Sabino

Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/luz-incandescente->

Já com relação ao acionamento da voz pela luz, que não é apenas uma personagem dentre outras, mas o recurso cênico responsável pelo desencadeamento da ação, ganha ênfase na montagem do Coletivo pela utilização da campainha, que se junta à luz. Esquadrinhando não só um elemento recorrente na obra de Beckett e um recurso muito utilizado nas montagens que fazem de sua obra, esta inscrição estimula o caráter de desafio próprio ao jogo, que o aproxima de uma partida, em que os atores são confrontados em sua atuação e performatividade, tendo em vista que não há diálogo sequencial, mas a necessidade de preservar o jorro de palavras.

3.2.3. *Respiração*

Respiração (Breath) ([1970]1984d) foi escrita originalmente em inglês em 1969 e publicada no ano seguinte. Esta peça de curtíssima duração, totalizando 35 segundos, conhecidamente a menor da história do teatro, traz três indicações gerais: 1) luz fraca sobre o palco repleto de lixo por cinco segundos; 2) choro fraco acompanhado de uma inspiração

crece em intensidade junto com a luz, atingindo seu máximo juntos em dez segundos. A imagem é retida em silêncio por cinco segundos; 3) expiração e luz decrescendo em sintonia até atingirem o mínimo juntos em dez segundos; depois segue-se o choro, como antes. A imagem é retida em silêncio por cinco segundos. As especificações que se seguem a estas são referentes: 1) ao lixo, que deve ser espalhado, não disposto verticalmente; 2) ao choro – é importante que sejam idênticos nos dois momentos em que surgem e que seu movimento esteja sincronizado à luz e à respiração; 3) à respiração – seu registro gravado deve ser amplificado; 4) à luz máxima, que não deve ser violentamente luminosa – em uma escala de 0 a 10, em que 0 é escuro e 10 é claro, a luz deve estar entre 3 e 6 e recuar, nunca aumentar.

Em síntese, *Respiração* ([1970]1984d) consiste em um suspiro. Uma imagem é retida no momento em que um choro contido seguido do ato da inspiração atingem, juntamente à intensidade da iluminação, o seu máximo. Depois, a imagem fica em suspenso quando a expiração e a luz, juntas, atingem o ponto mínimo.

“Estancar os fluxos da voz”. Eis um dos passos, segundo a interpretação de Deleuze (2010) acerca da obra de Beckett, de esgotar o possível. O fluxo da respiração retido e a voz impedida se dão em uma caixa cênica que evoca um corpo expandido, tamanha a organicidade do conjunto de elementos cênicos e o modo como dividem a importância nesta composição. A voz em *off* é um grito silente, emudecido. Os destroços espalhados pelo palco, ou o que Lehmann (2007) nomeia de “superabundância cênica” – segundo o autor, um dos signos do teatro pós-dramático, cuja renúncia à unidade e à convencionalidade da forma se dá por um “crescimento descontrolado de signos” –, despertam “desorientação” e “sentimento de caos”. A luz, que acompanha o movimento da respiração, dota a imagem de funções quase orgânicas, mas não há vitalidade na cena. A voz está como que deslocada deste “não corpo”. O estancamento da voz em *Respiração* ([1970]1984d) é sintomático daquela busca beckettiana de esburacar a palavra, de uma dissociação da palavra da imagem:

Como não podemos eliminar a linguagem uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 169).

Beckett se pergunta, mais adiante, se haveria “alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 169), fazendo referência à superfície do som, que é

perfurada pelas pausas. Daí sua busca por uma linguagem que escapasse ao domínio da palavra, procedendo pelo esgotamento da palavra e suas combinatórias, da voz e seus fluxos e, de forma suspensiva e energética, da imagem (DELEUZE, 2010). O estancamento da voz em *Respiração*, portanto, pode ser o hiato, o buraco escavado na voz e, em última instância, na palavra, tendo em vista esse momento, mínimo, em que a imagem, ao mesmo tempo em que se une ao som, dissocia-se da palavra.

Aqui parece se configurar uma linguagem afectiva e visual que ressoa o diagnóstico do alto modernismo quanto ao esgotamento da linguagem escrita como ordenadora da experiência, que, em Beckett, resulta em uma noção da autonomização material do som com respeito à relação entre voz e escrita. Pensar os procedimentos da obra beckettiana como esburacamento da linguagem tendo em vista o “por trás” e os seus desvios em busca de um “de fora”, talvez difira de pensá-la em termos da busca do retorno ao som primevo, ao silêncio original.⁵² Talvez seja mais que voltar ao que a linguagem era ou projetar o que deveria ter sido, mas se voltar ao que ela se tornou. Beckett imerge no como. Não contente com a proclamação da morte da linguagem, vai em direção a como ela se decompõe:⁵³ “hiatos para quando as palavras desaparecidas. Quando não há mais como. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido. Desobscurecido de tudo que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito” (BECKETT apud DELEUZE, 2010, p. 79).

Respiração ([1970]1984d) inspira livremente três performances dos irmãos Guimarães: *Respiração* + (2002-2013), *Respiração* - (2003-2013) e *Respiração embolada* (2003), que integram o espetáculo *Não ficamos muito tempo... Juntos* (2002-2005). A respiração em *Respiração* ([1970]1984d), que vai do grito retido ao emudecimento, nas performances do Coletivo são relacionadas às reações físicas decorrentes da ausência de ar. O elemento orgânico de *Respiração* ([1970]1984d), transmutado em imagem, é trazido à interlocução com a performance sob a forma da fisicalidade nas inscrições dos Guimarães,

⁵² Aqui faço referência direta ao texto de Sagayama (2015), que propõe uma análise de *Respiração* com base na perspectiva lacaniana da voz como perda e na esteira da leitura de Beckett acerca dos procedimentos formais da obra dos irmãos Van Velde – Beckett destaca “o impedimento-olho” e o “impedimento-coisa” como marcas da “recusa de aceitar como dada a velha relação sujeito-objeto” na obra dos Van Velde. Neste interessante ensaio, o autor desenvolve a perspectiva de que *Respiração* poderia instaurar um “impedimento voz”: “[...] Beckett põe em jogo a voz enquanto suporte do *logos* e enquanto resto resistente à operação significante, *pathos* [...], como se a busca pela singularidade expressiva do sujeito fosse a busca por essa voz irremediavelmente perdida; como se houvesse um resto do primeiro grito de dor que ameaça despontar a cada vez que se toma a palavra” (SAGAYAMA, 2015, p. 177).

⁵³ Parafrazeando o excerto de Deleuze acerca da peculiaridade de Beckett em dissecar o *como* da dissolução do eu: “Muitos autores são polidos demais, e se contentam em proclamar a obra integral e a morte do eu. Mas se permanece no abstrato enquanto não se mostra ‘como é’, como se faz um ‘inventário’, incluindo os erros, e como o eu se decompõe, incluindo o mau cheiro e a agonia: como em *Malone meurt*” (DELEUZE, 2010, p. 72).

que compatibilizam esforço físico, enclausuramento, esgotamento de palavras, relação entre palavra e imagem, tensão entre palavra e significado, corpo e linguagem, envolvimento pessoal do “fazer” do ator etc.

Respiração + (2002-2013) acontece na zona externa de onde ocorrerá o restante do espetáculo. Dois atores estão submersos em cubos de água transparentes; emergem e imergem inicialmente à sua revelia, controlados por uma campainha acionada por um terceiro. O movimento natural da respiração é impedido, havendo intervenção de um fator externo. Quando escutam soar a campainha, os atores emergem (depois de submersos por um período considerável de tempo) e precisam dizer, concomitantemente ao ato de respirar, verbetes e definições do verbo “respirar”. Depois voltam a mergulhar, repetindo exaustivamente essa operação até suas forças se esgotarem.

Figura 10 - *Respiração +* (2002-2013), com direção de Adriano e Fernando Guimarães



Fotos: Dalton Camargos, Ismael Monticelli e Vinícius Fernandes.
Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/respirao-mais>

O corpo é submetido a uma série de exigências: resistência física e respiratória e articulação de conceitos sob visível exaustão.⁵⁴ Os pontos de cisão da conexão ente imagem e

⁵⁴ Em entrevista, os Irmãos Guimarães relatam sobre os desafios de ordem física e técnica em seu processo criativo: “Nossa preocupação inicial comum consiste em compreender a experiência que cada peça ou performance propõe. Se há dificuldades e desafios físicos ou técnicos detectados, como a preparação respiratória em *Respiração +* ou os diferentes tons de voz demandados pelo autor em *Jogo*, nos propomos a um espaço de ensaio específico a esse tipo de treinamento, com o objetivo de torná-lo uma ferramenta e não mais um empecilho. Até que, em certo momento do processo, as questões técnicas se tornem orgânicas e as experiências sejam potencializadas.” Entrevista disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/entrevista-cia-de-teatro-autnomo--irmos-guimares>

palavra são levados ao extremo, de modo que a ação, o que a nomeia e o seu significado sejam tensionados reciprocamente. Em diálogo com a retenção da imagem entre a inspiração e a expiração, presente em *Respiração* ([1970]1984d) de Beckett, na performance dos irmãos Guimarães há uma imobilização da imagem, viva. As caixas são transparentes, o que torna visível a tensão a que o corpo submerso é submetido entre uma inspiração e o jorro de significados da palavra “respiração”. As ações são intercaladas por um silêncio inquietante, principalmente porque se joga com os elementos do risco e da imprevisibilidade.

O esgotamento dos possíveis da palavra, aqui, se faz primeiro pela exaustão das muitas possibilidades da definição do verbete “respirar”, ao mesmo tempo em que o ato se faz. A nomeação se dá em processo: pela falta (de ar) e pelo excesso (do significado). A respiração, transformada em conceito e vertida em fala, impede o ato, essencial e orgânico, de respirar. Os limites do corpo são levados ao extremo pela verborragia que tenta significar o ato da respiração nos intervalos que seriam, naturalmente, concedidos ao ato de respirar. Quando definido, traduzido, significado, a respiração pode provocar, no limite, exatamente o reverso: a asfixia.

Em *Respiração* - (2003-2013), uma leitura sobre a definição de respiração é realizada simultaneamente a uma imagem que se forma: a de um/a ator/atriz nu/a, dentro de um cubo fechado e transparente, tornando-se pouco a pouco esfumada pelo vapor de sua própria respiração. Quando já não consegue mais prosseguir, bate no vidro para que o/a leitor/a o abra. Também como em *Respiração* + (2002-2013), palavra e imagem são tensionadas, de modo que o esvaecimento da imagem do corpo é proporcional à exaustão física. As zonas de intercalação entre materialidade e imaterialidade beckettianas, que tornam o espaço difuso e dotam as criaturas de propriedades espectrais, aqui ganham uma tônica performativa, tendo em vista o processo situativo do fazer e a exaustão.

Figura 11 - *Respiração* - (2003-2013), com direção de Adriano e Fernando Guimarães



Fotos: Ismael Monticelli

Disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/respirao-menos--ficha-tnica>

No caso de *Respiração embolada* (2003), o som da voz ganha especial relevância, em disputa com a respiração. Não mais se nomeia o “ato em ato”, a significação não é proferida simultaneamente ao ato de respirar, a voz não é mais fluxo que não cessa de significar, mas instituidora do som. Vários atores-performers se encontram de pé. À frente de cada um deles há um balde com água posicionado em um banco. Ao som da campainha iniciam o jogo, que consiste em submergirem suas cabeças nos baldes, permanecendo nesta posição o máximo que suportarem. À medida que vão se erguendo, começam a entoar uma embolada – ritmo de origem nordestina que se caracteriza pela velocidade na articulação das palavras e pelo curto intervalo entre um verso e outro – que, naturalmente, segue irregular, sendo um desafio manterem o compasso, acompanhados por uma bateria. A frase entoada é “nenhum som, nenhum som, só haverá respiração”, enquanto batem o balde contra o banco, conferindo ritmo (CORADESQUI, 2012, s/p).

Figura 12 - *Respiração embolada* (2003-2011), com direção de Adriano e Fernando Guimarães



Fotos: Dalton Camargos e Lenise Pinheiro
Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/respirao-embolada>

O elemento sonoro – tido por Beckett como dotado de uma substância menos rígida que a palavra, através da qual se é possível perceber os silêncios em sua própria materialidade – é provocado por uma situação em que incide a performatividade em ação, momento em que, segundo Féral (2009), a ação do ator se dá fora de um personagem e o espectador é inserido na performatividade do ator, sendo confrontado e interpelado por este “fazer”. O resultado do som provém dos limites alcançados por cada organismo, do cansaço dos corpos.

Nessas três performances, a respiração passa por todos esses caminhos – a significação, a palavra, o som, a voz, a imagem, os objetos, os espaços. Todos percursos inexoráveis ao esgotamento beckettiano – executados por performers, em um processo que culmina no limite físico, fazendo jus a um dos elementos centrais à arte performativa: “o corpo humano como suporte da arte, ao invés do sujeito” (CORADESQUI, 2012, s/p).

3.3 Imagem evanescente, presença e ausência, memória e imaginação: “Improviso de Ohio”, “Balanço”, “Passos”, “Ir e Vir” e “Quad”

3.3.1 *Improviso de Ohio*

Improviso de Ohio (Ohio Impromptu) ([1981]1984) foi escrita em inglês em 1981 por ocasião de um simpósio em homenagem ao 75º aniversário de Beckett, ocorrido na Ohio State University. É publicada no ano seguinte, em 1982. A primeira montagem se dá em maio de 1981 no Drake Union, no Stadium 2 Theater. É composta por duas personagens, o Leitor (*Listener*, ou L) e o Ouvinte (*Reader*, ou R), de aparência o mais semelhante possível. Uma parte da planície da mesa é iluminada por uma luz branca, a outra se mantém escura. Há um chapéu preto no centro da mesa e duas cadeiras brancas sem braço. L está sentado em uma delas com a mão direita apoiada na cabeça, de frente para o público, e sua face está encoberta, obscura. A mão esquerda se mantém sobre a mesa, fechada. Veste um longo sobretudo preto e tem cabelos brancos longos. R está de perfil para a plateia, no lado direito da mesa. Assim como L, a cabeça está levemente inclinada e apoiada sobre a mão direita, e a mão esquerda se mantém sobre a mesa. Seus cabelos também são longos e brancos e veste um sobretudo preto. O livro à sua frente sobre a mesa abre-se sozinho e para nas últimas páginas.⁵⁵

O Leitor narra uma história sobre uma pessoa que se muda do lugar onde tinha permanecido por muito tempo com aquele/a que amou. Pouco a pouco, continua a narrar, aquela pessoa tentara recomeçar a vida após a partida do/da companheiro/a, buscando afastar-se das lembranças da vida a dois, que a afligia. Em meio a essa busca, no entanto, passa a se perguntar por que não voltaria para o lugar que fora dos dois; a sombra de quem se foi se encarregaria de cuidar dele. Nessas circunstâncias – o Leitor prossegue com a narrativa – um homem é enviado para confortá-lo, trazendo consigo um livro que lê até o amanhecer e desaparece logo em seguida, sem dizer palavra. Volta a aparecer tempos depois na mesma hora e o ciclo, então, se repete. Depois de muitos encontros, diz o Leitor, os dois se tornaram um só, sem nunca terem dirigido a palavra um ao outro. Certo dia, continua, o homem que fora enviado revela que a “pessoa querida” que o enviou lhe disse para não mais voltar – e segue dizendo, agora em primeira pessoa – “*I saw the dear face and heard the unspoken words, No need to go to him again, even were it in your power*”, como se tivesse sido ela, a

⁵⁵ Beckett (1984).

peessoa, quem o tivesse dito. O conto – diz o Leitor – é lido uma última vez. Por último, o Leitor fecha o livro, põe a mão na cabeça em gesto simultâneo ao do Ouvinte, e se olham. Sem piscar. Sem expressão.

Salta aos olhos o modo como a desorganização dramática desta peça é construída. O traço da descrição, tão recorrente na poética dramaturgica de Beckett, adquire um status substancial à materialidade da obra quando associado ao caráter metanarrativo e autorreflexivo. A ação é o encontro conflituoso e indistinguível do ato de narrar a história em retrospectiva com o momento em que é narrada, o presente da ação.

O texto lido não indica, assim, apenas a composição de um universo ficcional que explica a cena retrospectivamente, subordinando-a a ele. Pela dinâmica da leitura e da escuta, o texto e seu universo fabular são submetidos à dinâmica da cena, enquanto que as direções de cena são incorporadas à cena na forma de uma narrativa. Isso só é possível num universo teatral em que há imbricação entre encenação e dramaturgia, como se uma fosse o espelho da outra (GATTI, 2015, p. 49).

Ao longo de toda a leitura, o Ouvinte bate na mesa, interrompendo com esse gesto o fluxo da palavra, e instaurando o momento presente no passado narrado. A repetição aparece de dois modos: internamente à cena, já que a encenação constitui-se em sua própria descrição, e internamente à própria narrativa descritiva – as repetições acionadas pelas batidas das mãos do ouvinte na mesa, seja no intuito de interromper o fluxo narrativo, interrompendo conjuntamente a ação, seja com o propósito de fazer o leitor repetir a última frase, como em sinal da tentativa de retenção da fugacidade da palavra que se esvai, e com ela a lembrança e a imagem de algo vivido. A continuidade é a resignação a um presente instável, fugidio.

As indicações de vestimenta (sobretudo preto), cabelos (longos e brancos) e semelhança entre os atores, reiteram um dado central à poética final beckettiana: corpos como entidades, espectrais, faces misteriosas não completamente reveladas e envoltas pela penumbra, personagens destituídas de unidade e caracterização psicológica, além de, na peça em questão, demarcarem o duplo de consciência. O ambiente, em contraste de claro e escuro, desorganizam início e fim da cena e causa o efeito visual do rompimento dos limites entre a materialidade e imaterialidade, em consonância com as personagens tanto semelhantes quanto espectrais.

A primeira encenação de *Improviso de Ohio* (2008-2014) pelo Coletivo Irmãos Guimarães é feita no espetáculo *Resta pouco a dizer* (2008-2011), a única inédita do espetáculo que comemora os dez anos da criação do Coletivo em torno do universo de

Beckett. Em 2015, *Improviso de Ohio* retorna na *Ocupação Sozinhos Juntos* (2015), compondo junto com *Ato sem Palavras II* (2002-2014) o espetáculo *Fôlego* (2014). Não há inserções significativas do Coletivo em *Improviso de Ohio*. Embora as especificações sejam seguidas, observa-se uma supressão dos longos cabelos brancos, o que retira a condição de máscara do personagem tão fundamental à dramaturgia beckettiana, possibilitando uma troca de olhares entre os personagens que vai em direção a uma profundidade psicológica (GATTI, 2015). A mesa é enorme e a iluminação converge com a busca de Beckett em iluminar debilmente apenas onde ocorre a ação, tornando difuso e escuro o entorno da mesa.

Figura 13 - *Improviso de Ohio* (2008-2014), com direção de Adriano e Fernando Guimarães

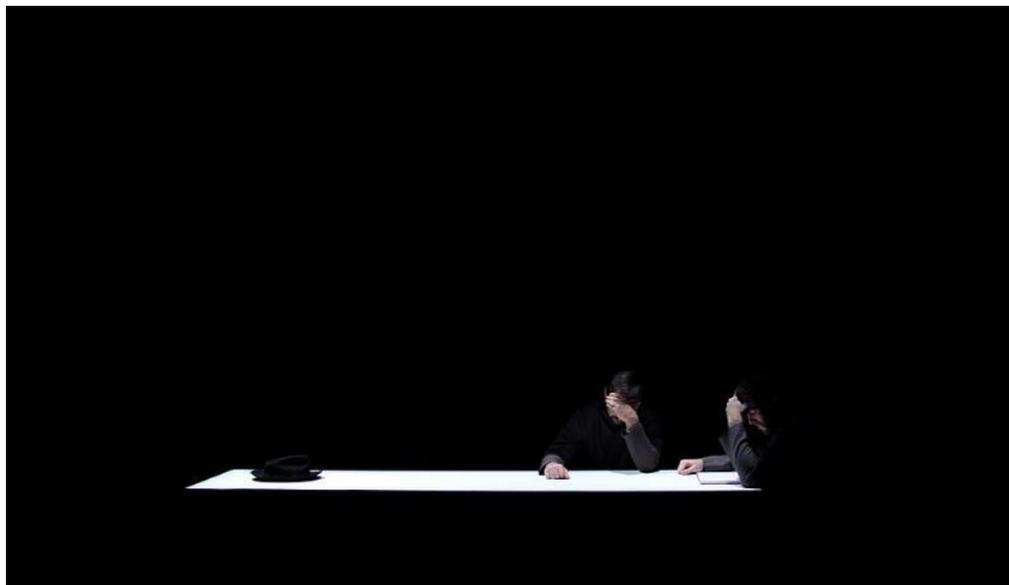


Foto: Ismael Monticelli

Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/improviso-de-ohio>

3.3.2 *Balanço*

Balanço (Rockaby) ([1981]1984o) foi escrita em inglês em 1980 e publicada em 1982. A primeira montagem ocorreu no Center for Theatre Research (State University of New York, Buffalo), em abril de 1981, como parte do “Beckett Festival” desta universidade, estrelada por Billie Whitelaw.⁵⁶

⁵⁶ Beckett (1984).

Sentada em uma cadeira de balanço, uma senhora de meia-idade “precocemente envelhecida”, como especifica Beckett, de cabelos grisalhos em desalinho, olhos saltados da face inexpressiva, mãos brancas segurando o apoio de braço da cadeira e vestindo o seu melhor traje preto, tem os momentos finais de sua existência repassada pela sua voz em *off*. A narrativa, que retrocede aos dias imediatamente anteriores àquele e sugere repetição, é ativada por um *more* pronunciado de forma cada vez mais desfalecida pela atriz, embalada, por sua vez, pelo vaivém da cadeira que estanca para então recomeçar a balançar. Sem maiores variações, essa atitude recomeça até o desfecho, que consiste no completo desfalecimento da mulher: a cabeça pende, por fim, e o movimento para.

As indicações de Beckett contemplam, além das características físicas da mulher, o modo como os olhos devem estar (ora abertos, ora fechados, com o olhar fixo e indiferente), sua roupa (um longo vestido preto rendado, de onde os paetês se destacam quando a atriz se balança, e um adereço de cabelo extravagante, cujo brilho captura a luz com o balanço), a atitude da atriz (“completamente calma”), a cadeira (de madeira pálida, alta, reluzente ao balançar, apoio para o pé, encosto vertical, com braços arredondados que sugerem abraçar a atriz), o balanço (fraco, lento, controlado mecanicamente), a voz (em *off* – “*her recorded voice*” – consistindo em poucas sobreposições, cada vez mais fracas). A luz é essencial no decorrer da peça, tão cheia de detalhes, com forte conexão com a iluminação no cinema: tímida sobre a cadeira e o resto do palco no escuro; ilumina o rosto, impassível e desfalecido e é larga o bastante para incluir o estreito limite do balanço e reter-se na face quando a cadeira está no meio-termo.

Esta peça se caracteriza pelo intenso ritmo imprimido na voz em *off*, que se assemelha a um olho externo, que tudo viu e sabe, mas não podemos precisar com clareza quem diz. Essa voz, quando se interrompe, detém o balanço da cadeira, só sendo reativada pela palavra *more* a muito custo pronunciada pela personagem que volta, sob esta condição, a balançar. As sobreposições de vozes são muito sutis, só ocorrendo em momentos muito esparsos, dando a perceber que a escuta por parte da personagem é notória – destituindo qualquer relação com uma voz narradora onisciente, e aproximando-a de um duplo ou eco da consciência da própria personagem. Em *Passos* ([1975]1984g), como veremos, esse procedimento torna-se ainda mais nebuloso.

Figura 14 - *Balanço* ([1981]1984o), dirigida por Beckett, com atuação de Billie Whitelaw



Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/26/25/b7/2625b7dfa8a2ca226fad19825f8d8c62.jpg>

Contrariando o estatuto do drama, a voz em *off* não narra a situação que se apresenta, nem é simplesmente narração de um passado em retrospectiva. As certezas sobre “quem fala” são desfeitas. A voz dá vazão a fragmentos de memória, que incidem apenas como detalhes que ainda a prendem à existência cada vez mais fugidia, em contraste com a roupa preta que, ainda que reluzente, veste um corpo cálido de rosto sombrio, sugerindo que ela está mesmo “vestida para a morte”. Adensado pela iluminação, esse contraste compõe um tom de penumbra e imaterialidade emprestado à jovem senhora, suplemento de seus momentos finais.

Encontra-se, aqui, a estratificação do tempo presente simultaneamente à suspensão da ação, procedimento comum em Beckett e caro ao modernismo europeu do entre guerras.⁵⁷ A voz em *off* suspende a ação pelos rastros de (in)consciência e a vestimenta para a morte prenuncia o futuro. Tudo isso no presente destituído de ação e sendo eliminada a distinção entre o sujeito e o exterior.

⁵⁷ Jameson (2002) traz o termo “escrita esquizofrênica” para efeito de caracterização desse período. A experiência reduzida aos “puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo” (p. 53) traria uma série de consequências à “lógica cultural do capitalismo tardio”, para usar o termo jamesoniano. No entanto, cabe-nos apenas ressaltar essa noção central de “ruptura da temporalidade”, que “libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades” ao romper conjuntamente a cadeia dos significantes (p. 54).

Balanço entra para o repertório do Coletivo em 2001, no espetáculo *Felizes para sempre* (1998-2001) e volta a ser encenada no *Resta pouco a dizer* (2008-2011). Nesta montagem, a atriz não exhibe cabelos em desalinho, mas um penteado que harmoniza com o traje notável. A cadeira, por sua vez, fecha-se sobre a cabeça da mulher, enquadrando seu dorso e rosto. Os braços arredondados da cadeira que, na descrição de Beckett, sugerem abraçar, aqui ganham contornos de caixa, de armário: “os encenadores criaram uma cadeira preta, de braços retos e verticais, que escondem neles mesmos o mecanismo de iluminação para o rosto da mulher nas passagens de uma seção a outra. A cadeira, nestas condições, adquire feições de berço, mas também de armário, de caixão – elementos recorrentes ao longo de todo o *Projeto Beckett*”.⁵⁸

No entanto, há que se ressaltar, ao mesmo tempo em que a cadeira-caixão explicitaria, juntamente com os cabelos dispostos em um primoroso penteado compondo com a roupa reluzente, a ideia de “vestida para a morte”, apaga-se o traço desolador da personagem que, sem o contraste de uma maquiagem lúgubre e desfigurada, não contribui para o aspecto turvo da imagem que a peça sugere.

O mecanismo responsável pela iluminação é tornado recurso cênico que enquadra a cena, componente da cenografia ou do figurino, dado a ver aos espectadores – à maneira da estrutura que envolve a cabeça da atriz de *Eu Não* (2003-2008), que acomoda a câmera encarregada de transmitir em tempo real pelos vários monitores a veiculação do texto pela atriz. Nas duas ocasiões, há contornos de forte efeito visual que enquadram a ação – uma outra forma de expressão do controle de cada aspecto da cena, milimetricamente operado por Beckett –, como também uma reiteração do uso de objetos quadrangulares, que não só se relaciona com os objetos agregadores de novos sentidos utilizados pelo Coletivo, mas dialogam intensamente com a fase tardia de Beckett, especialmente dimensões fechadas, muitas vezes quadradas, para circunscrever a cena.

⁵⁸ Texto de Glauber Coradesqui na apresentação de *Balanço* (2001-2011) no site do Coletivo. Disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/balano>

Figura 15 - *Balanço* (2001-2011), com direção de Adriano e Fernando Guimarães e atuação de Vera Holtz



Fotos: Ismael Monticelli e Thiago Sabino
 Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/balano>

3.3.3 *Passos*

Passos (Footfalls) ([1975]1984g) foi escrita em inglês em 1975 e publicada no ano seguinte. A primeira montagem data de 1976, no Royal Court Theatre, em Londres, com direção de Beckett. Em 1978 Beckett a dirige em Paris, juntamente com *Eu Não*, no Grande Salle, no Théâtre d'Orsay.⁵⁹

Em um ambiente que lembra o interior de um cômodo, uma mulher de cerca de quarenta anos vaga de um lado para outro, mas ao contrário de errante, é precisa e metódica: conta cada um de seus nove passos a cada vez que reinicia o ciclo. Entre uma sequência de passos e outra, a voz em *off* repassa situações vivenciadas por ela.

De acordo com as indicações de Beckett, May (M) tem os cabelos desgrenhados e veste um longo agasalho que lhe cobre os pés. Rastejantes e ruidosos, audíveis e ritmados, seus passos são demarcados por um percurso cuja extensão equivale a nove passos, medindo um metro de largura: inicialmente, percorre da direita para à esquerda (nove passos começando com o pé direito e terminando com o mesmo pé) e depois da esquerda para direita

⁵⁹ Beckett (1984).

(nove passos começando com o pé esquerdo e terminando também com o esquerdo). A luz é sombria: forte na altura dos pés, menos no corpo e menos ainda na altura da cabeça; vai aumentando em opacidade da linha que demarca seus passos ao restante de seu corpo. Há uma voz em *off* de uma mulher, e a da personagem se mantém baixa e vagarosa, do começo ao fim. A peça dá início com o palco no escuro, ouve-se o soar de sinos e uma pausa o acompanha até o seu desvanecimento; M então inicia a sequência de nove passos em direção à esquerda, depois volta para o ponto onde começou, anda mais três passos e para.

Figura 16 - *Passos* ([1975]1984g), dirigida por Beckett, com atuação de Billie Whitelaw.



Fonte: <http://sites.bu.edu/learningtokneel/files/2015/08/6.2-Whitelaw-in-Footfalls.jpg>

A peça se divide em três curtos atos, intercalados pelo soar do sino que vai pouco a pouco perdendo força até parar e dar continuidade à sequência de passos e a assombração das lembranças. No primeiro, May estabelece uma rápida interlocução com a voz em *off*, com o olhar distante, repassando exaustiva e automaticamente a rotina que vive:

(M) Would you like me to inject you again?

(V) Yes, but it too soon.

[Pause.]

(M) Would you like me to change your position again?

(V) Yes, but it is too soon.

[Pause.]

(M) Straighten your Pillows? [Pause.] Change your drawsheet?

*[Pause.] Pass you the bedpan? [Pause.] The warming-pan?
 [Pause.] Dress your sores? [Pause.] Sponge you down?
 [Pause.] Moisten your poor lips? [Pause.] Pray with you?
 [Pause.] For you? [Pause.] Again.
 [Pause.]*
 (BECKETT, [1975]1984g, s/p)

Antes do segundo ato, a voz em *off* pergunta se ela não vai terminar de revolver tudo isso em sua “pobre mente”. Após o soar dos sinos, o escurecer dos palcos e a luz sombria voltar a aparecer, a voz em *off* começa a evocar lembranças do passado de May, de sua solidão: um deles, emblemático, diz respeito ao modo em que dizia à mãe não ser suficiente o movimento, sendo necessário que ouvisse os passos soando, por mais leve que fossem.

No terceiro ato, após o mesmo soar de sinos, seguido pela luz sombria e pela coreografia dos passos, May aparece um pouco mais curvada, cansada. Diz “continuação” e segue narrando de forma irregular, em terceira pessoa, sem descuidar da sequência de passos, a história de uma menina de semblante impassível, pálida, em farrapos, que encontra a igreja fechada após muito andar. Logo após, dá corpo a um diálogo entre a Sra. Winter e Amy, sua filha, desencadeado pela pergunta dirigida a Amy por W se a filha não achara algo estranho naquela noite, na igreja, ao que ela responde que não achou nem estranho nem coisa alguma, posto que não estivera lá. A mãe insiste, dizendo que a viu, e ela nega mais uma vez. Ao final, May anda novamente, mais curvada, mais cansada, para no canto direito e começa a repetir, sozinha, o diálogo entre ela (May) e sua mãe (a voz em *off* que aparece ao longo da peça, mas não dessa vez). Neste momento, May também é Amy: “Amy. *[Pause. No louder.]* Amy. *[Pause.]* Yes, Mother. *[Pause.]* Will you never have done? *[Pause.]* Will you never have done... revolving it all? *[Pause.]* It? *[Pause.]* It all. *[Pause.]* In your poor mind *[Pause.]* It all. *It all*”. Quando a luz sombria emerge, depois do soar dos sinos, não há rastro de May. A imagem para por dez segundos.

A sequência dos atos faz incidir uma mistura de fluxos de vozes que não só desestabilizam a identidade de M, como também geram dúvidas acerca de sua existência no presente encenado. Se a voz da mãe de May é fruto de sua memória ou um eco de sua imaginação é algo que nunca saberemos. Este elemento marca, assim como a busca pela indistinção entre matéria e presença etérea, uma indecidibilidade entre memória e imaginação que, juntas, compõem uma impossibilidade de afirmar se a fala de May advém, de fato, de

uma lembrança do passado vivido ou de algo inventado – na busca talvez pelo prolongamento da existência e ao mesmo tempo a pressa em terminar.⁶⁰

Diante dessa indeterminação, a utilização da voz em *off* se torna algo mais que um modo de enfatizar uma cisão interna da personagem. Ela passa a ser um poderoso recurso cênico, empregado com o intuito de borrar as fronteiras entre presente e passado, fábula e memória, interior e exterior, monólogo e diálogo, confrontando a presença física em cena com o alto grau de imaterialidade das imagens evocadas e das indicações de cena ali contidas (GATTI, 2015, p. 42).

A narrativa, com vozes ressoantes, é irregular diante da regularidade dos passos marcados. Os fluxos de vozes de uma língua que ora inventa ora lembra são misturados.⁶¹ O duplo da consciência, a indistinção das vozes e a negação de sua origem, o caráter ao mesmo tempo material e imaterial da personagem, a indefinição sobre início e fim do palco e dos contornos do corpo, o presente narrado e o passado em retrospectiva, são elementos que dão vazão ao estado de consciência da personagem se inscrevendo enquanto materialidade cênica.

Passos (2014) integra a *Ocupação Sozinhos Juntos* (2015) no espetáculo *Sopro*, sucedendo *Ato sem palavras I* (2014). Nesta montagem do Coletivo Irmãos Guimarães, o tablado, a base para as adaptações das peças que copõem a *Ocupação*, ganha aqui uma especial importância, tendo em vista as indicações precisas dadas por Beckett acerca do espaço que restringe os nove passos da personagem. No entanto, essa precisão dos contornos do palco vem acompanhada da escolha por aspectos da cena que vão de encontro à busca beckettiana pela indefinição da presença e da ausência, do sujeito pronominal que porta a voz, do caráter espectral de suas criaturas. Segundo Gatti (2015), a indicação de uma luz vertical ao fundo do palco – que sugeriria a fresta de luz da porta do quarto em que a mãe de M possivelmente repousaria – suprimida por Beckett depois de algumas encenações, na busca por turvar ainda mais a nitidez das vozes, é mantida pelo Coletivo, dando a entender que quem fala é, de fato, a mãe. As vozes, por sua vez, são articuladas de modo que facilita a distinção entre elas: a da mãe, que emana do quarto indicado pela luz, não se confunde com a que se originaria da consciência, que poderia ser ainda lembrança ou imaginação, como vimos. Por fim, a vestimenta não esconde os pés, contrariando um elemento que confere à personagem o tom de espectralidade, de imagens à beira de se esvaírem.

⁶⁰ O adiamento do fim aliado à pressa em terminar são procedimentos comuns a *Fim de Partida*, que contribuem com a atmosfera de continuidade e circularidade. A esse respeito, ver ADORNO ([1958] 2003); ANDRADE (2002).

⁶¹ Como traz Deleuze (2010) a respeito da língua II de Beckett, a língua das vozes, que não procede por átomos combináveis, mas por *fluxos misturáveis*.

Figura 17 - *Passos* (2014), com direção de Adriano e Fernando Guimarães



Fotos: Ismael Monticelli

Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/passos>

Desse modo, ao fazer a opção pela demarcação cênica da origem da voz – o traço luminoso vindo da porta do quarto –, pela distinção das vozes através da dicção e pela nitidez da materialidade do corpo de May, o Coletivo parece desinvestir do processo que acompanha a busca de Beckett: a imagem que decorre da despalavra, a “busca do informe ou do formulado” (DELEUZE, 2010, p. 72).

As releituras dos irmãos Guimarães parecem seguir a tendência de amenizar o elemento da espectralidade da obra beckettiana. Ou talvez, arriscando um contraponto, a condição de máscara do personagem beckettiano – as vestimentas longas, rostos atemorizados, às vezes ocultos, sujos, espectrais, cabelos desgrenhados – seja propositalmente substituída por uma imagem ascética (como nas releituras de *Passos*, *Balanço* e *Improviso de Ohio*), artificial, talvez mecânica (*Jogo*), como se o procedimento beckettiano de *Catástrofe* ([1982]1984e) fosse estendido aos demais personagens e corpos.⁶²

⁶² Essa tendência também pode ser notada nas montagens de Robert Wilson de *Happy Days (Dias Felizes)* (2008) e *Krapp's Last Tape (A última gravação de Krapp)* (2009), o que demonstra uma inclinação das adaptações de Beckett, em chave contemporânea, à evidência dos traços artificiais e mecânicos do personagem.

3.3.4 *Ir e Vir*

Ir e Vir (Come and Go) ([1966]1984f) foi escrita em inglês em 1965 e publicada em 1966. A estreia mundial foi na Alemanha (Kommen und Gehen), no Schiller-Theater de Berlim, em janeiro de 1966. As especificações de Beckett são claras: três personagens, com idades indeterminadas, sentadas lado a lado (da direita para a esquerda: Flo, Vi e Ru), eretas, rostos para frente e mãos dadas sob o colo. Numa coreografia milimetricamente programada, como mostra o desenho de Beckett a respeito do vaivém das personagens, as três trocam memórias, revelando segredos umas sobre as outras; sempre que uma delas se ausenta, há alguma confiança a seu respeito.⁶³

A luz, como quer Beckett, deve ser suave e concentrada apenas na área de atuação, sendo o restante do palco escuro. A semelhança das atrizes é um pré-requisito, exceto pelas roupas, que consistem em longos vestidos de mangas longas abotoados no pescoço, de cores opacas: Ru veste violeta, Vi vermelho e Flo amarelo. Usam chapéus que projetam sombras nos seus rostos e sapatos claros com solas de borracha. As mãos precisam ser tão visíveis quanto possível, sem anéis aparentes. O assento que dividem é quase imperceptível, sem encosto e estreito, de tamanho suficiente para acomodá-las próximas umas das outras. As saídas e entradas das personagens devem se dar lentamente e sem que seus passos sejam ouvidos. Quando saem da área iluminada não podem mais ser vistas. O entorno, portanto, precisa ser escuro o suficiente para gerar esse efeito visual, podendo ser necessário, segundo Beckett, usar cortinas ou anteparos o mais discreto possível.

As vozes têm a indicação de serem em baixo volume, o necessário para os espectadores ouvirem, e são pálidas, sem vida, exceto quando esboçam a expressão “Oh”, cuja entonação varia entre as três. As “imagens-movimento”, como o próprio Beckett diz e revela em desenho em uma nota após o texto, compõem uma coreografia cuidadosa e simétrica, que nos omite, pelas cores e movimentos, o assunto do segredo. “Sem esse conhecimento, o processo, o pensamento, a geração de possibilidades, alternativas, se apresentam como paralelos ao fluxo de movimento no palco [...]. O que é resistente é o conhecimento que paralisaria movimento e fluxo, que congelaria e acabaria com um processo que Deleuze chama de pensamento ou filosofia” (GONTARSKI, 2015b, p. 257).

⁶³ Beckett (1984)

A ação se repete com poucas variações, e o movimento é contido, circunscrito. As vozes não se misturam e sabemos exatamente de onde vêm. No entanto, mesmo que possamos distinguir as mulheres pelas roupas e pelos nomes, a narrativa não nos dá a conhecer a confiança, lembrança ou invenção da personagem que narra, que concederia substância à psicologia da personagem que se ausenta. O sombreamento escuro ao redor da cena e as silhuetas das figuras, vestidas por roupas e chapéus idênticos a não ser pelas cores, conferem a elas o estatuto de entidades, borrando novamente as fronteiras entre a condição material do corpo e sua natureza efêmera.

Ir e Vir (1998-2011) integra o espetáculo *Felizes para sempre* (1998-2001) e volta a ser encenada de 2008 a 2011, compondo o *Resta pouco a dizer*. No *Ir e vir* dos irmãos Guimarães, agulhas saem das luvas que envolvem as mãos entrelaçadas das atrizes. A explicitação dos recursos que estariam por trás da composição cênica, procedimento comum às montagens do Coletivo, dá destaque aqui ao papel do figurino que, ao evidenciar o instrumento através do qual a luva surge, a torna um objeto cênico marcante. Em uma linguagem que comunica fortemente com o texto, as agulhas talvez sugiram o tecer das relações e da memória, da rede, da linha que interliga a vidas das três e, por que não, farpas e literalmente agulhadas dirigidas entre si, quando da revelação de segredos, em buchichos, sobre aquela que se ausenta.⁶⁴

Figura 18 - *Ir e Vir* (1998-2011), com direção e cenografia de Adriano e Fernando Guimarães



Fotos: Dalton Camargos, Ismael Monticelli e Lenise Pinheiro
 Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/ir-e-vir>

⁶⁴ Em uma performance do Coletivo, *Balanço* - (2013), uma senhora tece algodões que cobrem uma imensa mesa, ao redor da qual estão dispostos bancos ocupados pelos espectadores. Notadamente, há aqui também o diálogo com o tecer, a conversa, a memória, a oralidade. O/a espectador/a, chamado/a à composição da obra, é interpelado/a pela ação se compondo, pela situação.

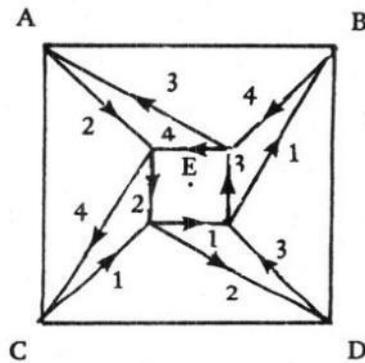
3.3.5 *Quad*

Quad ([1981]1984n) é uma telepeça escrita em inglês, em 1981, e publicada em 1984. Foi transmitida primeiramente pela televisão alemã Süddeutscher Rundfunk em 1981 sob o título *Quadrat 1 + 2*, com direção de Beckett. A produção britânica, também dirigida por Beckett, foi veiculada pela BBC2 no mesmo ano.⁶⁵

O texto de *Quad* ([1981]1984n) é composto apenas por descrições. Quatro atores percorrem um quadrilátero com a extensão de seis passos em cada lado e em cada diagonal, seguindo uma coreografia precisa, esgotando as possibilidades combinatórias das dimensões do quadrado e evitando o centro, a “zona de perigo”. Os atores devem ser parecidos, de preferência pequenos e leves e com alguma experiência em dança, sendo o sexo indiferente. São nomeados por números (1, 2, 3, 4) e devem se movimentar de acordo com a área, cada um seguindo um curso preestabelecido. As vestimentas são longos sobretudos que arrastam no chão e um capuz que esconde as faces dos atores. Na primeira montagem, conhecida como *Quad I*, os sobretudos são coloridos (1-branco, 2-amarelo, 3-azul e 4-vermelho) e as combinatórias entre as cores são esgotadas pelos percursos. Em *Quad II*, por sua vez, os sobretudos são incolores, o que torna ainda mais indistinguível a ordem das criaturas. Os passos são acompanhados de um som percussivo, que correspondem a cada ator, e também o máximo de combinatórias é feito com os instrumentos, que são: 1-tambor, 2-gongo, 3-triângulo, 4-instrumento de sopro de madeira. A câmera é frontal, fixa, como se cada lado do tablado equivalesse a cada lateral da tela, com a ressalva de que o contorno do palco é escuro. No fim do texto da peça, o diagrama abaixo descreve os movimentos dos atores na cena:

⁶⁵ “A versão final de Beckett para o seu trabalho foi a produção para a televisão alemã. Esta foi ao ar no dia 8 de outubro de 1981 e é chamada *Quadrat I e II*, um título que sugere pelo menos dois atos, senão duas peças distintas. Próximo a assistir ao final da gravação, Beckett criou o que provou ser um adendo, como um segundo ato para a peça. Quando ele viu a produção colorida de *Quad* retransmitida em um monitor preto e branco, ele decidiu instantaneamente criar *Quad II*. O texto impresso desta peça (em nenhum idioma) nunca foi revisado a fim de acrescentar esta notável mudança na estrutura fundamental deste trabalho. Nenhuma versão impressa da peça mostra o título da produção, não existindo portanto nenhuma versão impressa correta, nenhuma que incluía as revisões de Beckett da produção final. Portanto, a produção visual alemã, de propriedade do próprio Beckett, permanece como o único “texto” final para *Quad*” (GONTARSKI, 2008, p. 15).

Figura 19 - *Quad* ([1981]1984n). Diagrama dos movimentos dos atores na cena desenhado por Beckett



Fonte: <https://embodiedmemories.wordpress.com/2015/01/20/samuels-beckett-diagrams/>

Nesta montagem emblemática, Beckett exaure as possibilidades combinatórias dos percursos de quatro corpos rastejantes. Cada percurso, composto por exatos seis passos e um desvio ao centro, ocorre dentro de um espaço fechado e quadrilátero. O único possível do espaço, o centro, é evitado. Todos os corpos esquivam-se da única possibilidade de acontecimento: o encontro.

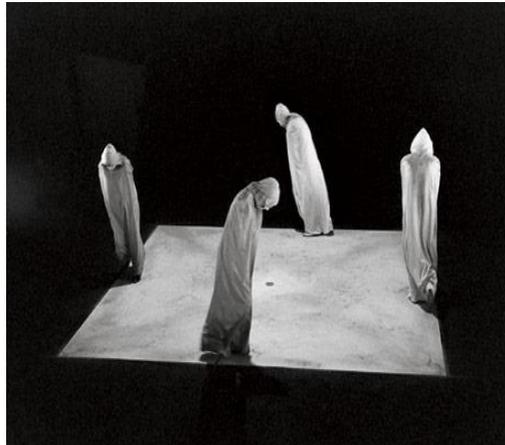
A potencialidade do quadrado é a possibilidade de que os quatro corpos em movimento que o povoam se encontrem, a dois, a três ou a quatro, segundo a ordem ou o curso da série. O centro é o lugar que eles podem se encontrar; e seu encontro, sua colisão, não é um acontecimento entre outros, mas a única possibilidade de acontecimento, isto é, a potencialidade do espaço correspondente. Esgotar o espaço é exaurir sua possibilidade, tornando todo encontro impossível (DELEUZE, 2010, p. 90).

Figura 20 - *Quadrat I*, dirigida por Beckett em 1981



Fonte: <http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2014/ausstellungen/irgendetwas/werke/>

Figura 21 - *Quadrat II*, dirigida por Beckett em 1982



Fonte: <http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2014/ausstellungen/irgendetwas/werke/>

Quad ([1981]1984n) recebe o nome *Quadrado* (2014) na montagem dos Irmãos Guimarães e é o primeiro espetáculo da *Ocupação Sozinhos Juntos* (2015). Os dois espetáculos subsequentes a *Quadrado* que, juntos, integram a *Ocupação Sozinhos Juntos*, são *Sopro* e *Fôlego* (2014). Cada um destes espetáculos é composto, por sua vez, por duas peças curtas de Beckett. *Sopro*, que une *Ato sem Palavras I* (2014) a *Passos* (2014), é completamente inédito no repertório de adaptações beckettianas do Coletivo; já o segundo, *Fôlego*, revisita duas peças já encenadas anteriormente, *Ato sem Palavras II* (2002-2014) e *Improviso de Ohio* (2008-2014). A tensão provocada por leis mecânicas externas que, ao regularem ações físicas, impedem a execução da mais ínfima tarefa que o corpo seja capaz de realizar, passa necessariamente pelos *Atos I e II* (e também por *Rascunho para Teatro II* e *Catástrofe*, como vimos). *Passos* e *Improviso de Ohio*, que sucedem cada uma delas respectivamente, reitera um elemento definidor da poética final beckettiana, do qual *Quad*, que inicia a *Ocupação Sozinhos Juntos*, é uma herdeira contumaz: a dissipação da imagem.

Deleuze (2010) faz uma referência ao processo de dissipação da imagem, para o qual caminha a obra de Beckett e se expressa com grande envergadura na tardia, especialmente nas peças televisivas. Nessa referência, ele situa a imagem como “um *sopro*, um *fôlego*” (p. 103, grifo nosso), uma concentração de “energia potencial que ela leva consigo em seu processo de dissipação”. Apesar da relação inegável entre o “sopro” disparado pelo ventilador de *Ato sem Palavras I* (2014) e o “fôlego” necessário às constantes retomadas da leitura interrompida pelo duplo de *Improviso de Ohio*, foquemos nesse paralelo, quase um tríptico, que se

estabelece entre *Quadrado* (2014), *Sopro* (2014) e *Fôlego* (2014) na montagem dos Irmãos Guimarães.

Uma das questões elucidadas por Deleuze (2010) é o esgotamento das possibilidades que o espaço oferece e da imagem, que Beckett realiza com mais recursos em suas peças tardias para televisão, mas que já estão contidas em seus trabalhos anteriores no procedimento de “formar séries exaustivas de coisas” e “estancar os fluxos de voz”. Quando o Coletivo, portanto, nomeia seus espetáculos dos termos que parecem características centrais, segundo a análise deleuziana, da estética beckettiana de esgotamento dos possíveis, há um diálogo expresso com esta última fase da obra de Beckett e a ênfase ao aspecto fugidivo e efêmero que aparece intensificado, no plano formal, pela fortuidade mesma da performance. Vê-se, de pronto, um diálogo entre as pantomimas, cujas (des)ações prescindem de palavras e de som, e as peças, em que falas e sons são marcados por passos e batidas nas mesas, dando ritmo e movimento à ação pelo processo de interrupção e repetição, mas que se dirigem à diluição da imagem, em consonância direta com a dissipação da memória.

Quadrado (2014) dá início à *Ocupação*, anunciando condensados os elementos a serem aguçados ao longo do conjunto do espetáculo:

Assim que os espectadores ocupam seus lugares e a porta é fechada, os atores nus, que compartilham os assentos com eles, assumem sua posição no palco. A sala é escurecida para então ser lentamente iluminada, apresentando os contornos dos corpos entrelaçados na formação de um novo corpo, único, instável, múltiplo. O mínimo movimento de um corpo repercute sobre os demais e sobre a lenta movimentação conjunta do agrupamento pelo palco sob a iluminação de intensidade variante. Esse coletivo se dissolve, ou melhor, se desenlaça e a partir daí os atores passam a movimentar-se pelo quadrado, vestindo e despindo as roupas retiradas de caixas ou abandonadas pelos demais. Os movimentos prosseguem até o esvaziamento das caixas e o encobrimento do quadrado pelas peças de roupa. [...] Na cena seguinte, os atores voltam a se encontrar e, entrando um na roupa do outro, compartilhando a mesma peça, passam a compor esculturas corporais que são feitas e desfeitas em várias configurações. Por último, o entrelaçamento inicial, com os corpos nus sobre o palco despido, é retomado, mas com o acréscimo de copos e garrafas d'água, em que o esforço para servir um ao outro se torna um novo motor do movimento coletivo (GATTI, 2015, p. 37-38).

De cara, o Coletivo subverte a mais elementar rubrica de Beckett à peça: evitar o centro como ponto de contato, como “zona de perigo”. No *Quad* ([1981]1984n) de Beckett, as roupas evocariam entidades espectrais, não humanas e análogas às produzidas por Gustave Doré nas ilustrações do inferno de Dante em *Divina Comédia*; os desvios e saídas, sempre à esquerda, também fazem referência à direção para a qual os corpos se dirigiam à penitência

no livro de Dante (KNOLSON apud BORGES, 2003). A leitura do Coletivo leva ao extremo a indicação de Beckett acerca da necessidade de os atores terem alguma experiência em dança, expondo-os ao máximo contato e entrelaçamento, ora nus, ora vestidos com roupas comuns e em dado momento compartilhadas. O regime da coletividade, do encontro, do eu e do nós, se sobrepõe às entidades beckettianas, cujos rosto e olhos sequer aparecem.

Figura 22 - *Quadrado* (2014), com direção de Adriano e Fernando Guimarães e colaboração de Giselle Rodrigues



Fotos: Emilia Silberstein e Ismael Monticelli
Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/quadrado>

É como se o Coletivo explorasse precisamente a zona de interdição. Os corpos se entrelaçam, nus, despidos da beca que cobre os pés e do capuz que deixa encoberta a cabeça. Preservam, contudo, a máxima beckettiana de que o movimento de um interfere no ritmo de outro, tendo em vista a necessidade de sincronia dos passos no *Quad* ([1981]1984n) de Beckett. Quando se vestem, o fazem aleatoriamente, abandonando o princípio de controle dos movimentos esboçado por Beckett em desenho.

O elemento água reaparece como desafio coletivo. Se na série de performances inspiradas em *Respiração* ([1970]1984d), a água exibia o simétrico oposto do seu caráter vital – a possibilidade de, em associação à significação da respiração, causar afogamento –, em *Quadrado* (2014) esforço e precisão são exigidos para fazer a água contida na garrafa entrar

nos copos segurados por mãos de corpos entrelaçados. Um esforço físico, que se não é desafiado pela lei da gravidade como o líquido impedido de entrar na xícara em *Ato sem palavras I* (2014), é dificultado pelo movimento coletivo dos corpos.

Quad está próximo de um balé. As concordâncias gerais da obra de Beckett com o balé moderno são numerosas: o abandono do privilégio da estrutura vertical; a aglutinação dos corpos para se manterem em pé; a substituição das extensões qualificadas por um espaço qualquer; a substituição de toda história ou narração por um “*gestus*” como lógica das posturas e posições; a busca de um minimalismo; a apropriação, pela dança, da caminhada e de seus acidentes; a conquista de dissonâncias gestuais... é normal que Beckett exija dos caminhantes de *Quad* ‘alguma experiência em dança’. Não apenas as caminhadas o exigem, mas também o hiato, a pontuação, a dissonância. (DELEUZE, 2010, p. 90)

Figura 23 - *Quadrado* (2014), com direção de Adriano e Fernando Guimarães e colaboração de Giselle Rodrigues



Fotos: Emilia Silberstein e Ismael Monticelli
 Fonte: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/quadrado>

Evidencia-se, na interpretação do Coletivo, uma leitura de Beckett que se volta à confluência de linguagens, destacando as potencialidades do encontro e as noções tão fulgurantes de eu e nós, coletivo e indivíduo. Já na peça de Beckett, o teatro e a dança se fazem presentes na busca pelo esgotamento das possibilidades de combinatórias entre corpos, sons percussivos e trajetos. O enquadramento proporcionado pela câmera se anunciava como

um veículo de desenvolvimento de uma linguagem – na leitura deleuziana, de esgotamento da imagem – já experimentada com a palavra e com o som na obra beckettiana. É necessário, segundo suas indicações, que se evite a zona de perigo, o centro (E), ponto em que os corpos submetidos a séries exaustivas e repetitivas, se esbarrariam. Na obra de Beckett, o esgotamento se dá pelos hiatos, desvios, buracos cavados no espaço; no caso da montagem do Coletivo, aquele se dá pelo encontro, pelo movimento dos corpos entrelaçados – como se houvesse uma busca pelo alargamento da “energia potencial” da imagem, do *gestus*, como traz Deleuze (2010).

Concordando com Gatti (2015), a intermitência entre presença e ausência contribuiu, na leitura que os Guimarães fizeram da peça, para uma interlocução entre esforço físico e imagens evanescentes, elementar ao trabalho de Beckett e central em *Quad* ([1981]1984n). Portanto, mesmo conduzindo a peça para uma leitura inteiramente própria, conseguiu guardar seus elementos fundamentais e expandir as zonas de possibilidade que o teatro de Beckett abre: o diálogo com a performance, a fisicalidade, o jogo de iluminação como quebra de início e fim da cena e também como condição da formação de imagens e de sua dissipação.

3.4 Conclusão

Em síntese, o fio que buscamos tecer, no emaranhado dos muitos elementos que as peças de Beckett e montagens e performances do Coletivo trazem, une duas dimensões disjuntas: o *corpo* – deformado, sem um *eu* pronominal que lhe dê suporte, despido de integridade psicológica, agido, exposto a riscos e controle – e a *voz* – dissociada do corpo, dispositivo de memória e imaginação, dando vazão à despalavra, à imagem, ora em fluxos ora estancada. Tais dimensões são compositivas, por sua vez, de uma terceira: a *imagem* – o hiato, o *espaço entre* a materialidade da presença e o seu caráter etéreo, o claro e o escuro, a palavra e seu signo, a ação e a realização.

Em um primeiro momento, nos voltamos às peças *Ato sem palavras I*, *Ato sem palavras II*, *Rascunho para Teatro II* e *Catástrofe*, buscando ressaltar o desfazimento da ação e o corpo agido na obra de Beckett e o modo como as inscrições do Coletivo se propõem a pensar o elemento corpo como dispositivo da arte contemporânea. Nas quatro peças abordadas, o controle sobre a ação se dá por procedimentos diversos. Nos dois mimodramas, *Ato sem palavras I e II*, não há diálogos, sequer os interiores. A subjetividade dos

personagens só subsiste em tensão direta com o controle da cena. Já em *Catástrofe* e *Rascunho II*, vozes inquisidoras reforçam o procedimento de desação, exercendo o controle sobre personagens-marionetes, manipulando seus movimentos, sua aparência e seu destino, sem que aqueles possam exercer qualquer possibilidade de reação. Os protagonistas são ora oprimidos pelo controle cênico, ora estáticos, “agidos”, despídos de identidade.

Nas obras de Beckett, com maior ênfase na tardia, a ação está deslocada de uma fabulação narrativa responsável pelo seu encadeamento que culminaria na resolução do conflito. Expondo personagens confrontados em sua própria subjetividade, buscando significar sua existência evocando memórias e circunstâncias imaginárias, e expostas a situações que giram em falso, a resolução da ação é suspensa em um movimento circular, indefinido, sem conclusão possível. Assim, a materialidade cênica, inscrita no drama, ganha destaque no controle da subjetividade dos personagens, sem o amparo de uma narrativa que lhes caracterizem.

Como vimos, tanto os condutores quanto os impeditivos da ação e do encadeamento da narrativa em fragmento são componentes cênicos: os desafios da gravidade, o claro/escuro da iluminação, os toques de agulhões e campainhas. Em desfavor de um teatro do texto, da narrativa fabuladora e de personagens definidos, esses elementos operam um deslocamento de sua obra em direção à performatividade. Nas montagens do Coletivo, a inserção de elementos performativos dialoga com o destaque da autonomia da cena, dos seus recursos: a transparência do mecanismo de controle (em *Ato I* [2014]); a fisicalidade do ator (em *Ato II* [2002]); a visualidade das palavras escritas a giz (em *Rascunho II* [2003]); e o uso de um objeto-chave – sempre quadrangular, no caso, um armário – que promove uma “estratificação dos sentidos”⁶⁶ e o deslocamento de signos através dos seus diferentes usos em outros espetáculos (em *Catástrofe* [2002-2011]).

No segundo conjunto de peças reunidas sob a temática da voz (*Eu não, Jogo e Respiração*) é notória a relação entre a voz e a desação. O enfoque na confrontação da ação, ora impedida ora impelida pela materialidade das cenas, que dominou o primeiro conjunto de peças que trabalhamos, recai aqui no impedimento e nos fluxos incessantes de vozes que, por seu ritmo e verborragia desconexos, quase tocam o silêncio. O esburacamento da palavra, a dissociação semântica das frases e suas justaposições e atravessamentos, estancam sua fluidez. A ininteligibilidade convive com a tentativa desenfreada, em *Eu não* e *Jogo*, de dar vazão a lembranças, sentimentos e dispositivos falseadores da imaginação. A memória incide

⁶⁶ O termo é de Féral (2009) para designar uma das características do teatro performativo.

como desestruturadora, não formativa da identidade, e ao mesmo tempo como indistinta da imaginação.

A voz não é mais instrumento da atuação, enunciadora da narrativa ficcional, impulsionadora do diálogo. Ela está destacada do corpo e, mais que isso, autônoma com relação à corporeidade.

Desfazem-se as fronteiras entre a linguagem como expressão da presença viva e a linguagem como material linguístico preestabelecido. A realidade das vozes se torna ela mesma um tema. A voz é arranjada e ritmada segundo padrões formal-musicais ou arquitetônicos, manipulada por meio de repetição, distorção eletrônica e sobreposição até o ponto da incompreensibilidade, exposta como ruído, grito etc., exaurida pela mistura, separada dos personagens até tornar-se incorpórea (LEHMANN, 2007, p. 257).

A voz de *Respiração* é captada no momento de sua dissipação, por meio de um procedimento eletrônico de sobreposição entre iluminação, som e imagem. O grito retido é o fluxo estancado das vozes que norteiam *Eu não* e *Jogo*. Nas performances dos irmãos Guimarães inspiradas em *Respiração* ([1970]1984d), a desconexão entre imagem e palavra e entre palavra e significado é levada a termo pelo esgotamento dos corpos. No fluxo de *Eu não*, a autonomia da voz ganha destaque no plano detalhe da boca e, no caso da montagem do Coletivo, domina a sua qualidade maquinica. Nos fluxos interpenetráveis das vozes de *Jogo*, o dispositivo acionador da voz é externo ao sujeito, ou melhor, às cabeças-falantes.

Desprendida do corpo, tornada autônoma, mas preservando seu caráter difuso e fugidio, necessária àquela busca incansável dos hiatos e buracos na superfície da palavra, a voz estabelece intensa relação com as zonas de confluência da materialidade com a imaterialidade do corpo e do espírito: “toda voz destacada provém do Hades, remete ao ocaso da morte” (LEHMANN, 2007, p. 261-262).

Da memória falseadora à imagem evanescente, do corpóreo ao imaterial, o conjunto das cinco peças do terceiro tópico traça questões muito importantes para a abertura de Beckett a experimentações contemporâneas. *Improviso de Ohio*, *Balanço* e *Passos* narram histórias no momento em que ocorrem, com forte apelo às zonas de interseção entre memória desintegrada e poder criativo da imaginação, instaurando uma imbricação entre texto e cena que surrupia fechamentos possíveis. Duplos e vozes em *off* são recursos que, nestas três peças, conferem maior indistinção entre materialidade e imaterialidade, entre presença e ausência. A luz é muito importante nesse processo, produzindo o borramento das bordas do palco, e tornando as

figuras espectrais, quase entidades. O movimento coreografado de *Ir e Vir* aponta para a simetria, o de *Quad* revela uma obsessão pelo controle, o estímulo ao esgotamento físico e combinatórias executadas em espaços fechados. Em *Passos*, o movimento e a contagem dos passos capta aquela centelha de ordem emergindo do caos.

Sendo assim, a fisicalidade, a presença, e os seus limites com a ausência, a imaterialidade, a dissipação da imagem, marcam a matéria do tecido, de fios sinuosos, que une as peças e as montagens. A imposição da cena e a tensão que estabelece com a subjetividade, o personagem consciente do seu caráter representacional e a voz deslocada de seu emissor e dotada de autonomia na cena são os principais elementos da obra de Beckett que, a nosso ver, são deflagrados na experiência performática e visual dos irmãos Guimarães, que se afirmam enquanto traço autoral na obra tardia de Beckett, se esgueirando nos espaços, aguçando os limites de sua materialidade teatral e, ao mesmo tempo, questionando a própria possibilidade da arte.

No próximo capítulo veremos como a propriedade autorreflexiva da obra beckettiana, conduzida pelos irmãos Guimarães, está imbricada à relação entre estética e política sob as noções de linguagem, corporalidade e visualidade. Além de centrais na linguagem beckettiana, tais elementos percorrem o conjunto de releituras do Coletivo que, conservando as obsessões de Beckett no retrabalho de sua obra, não deixa de incidir sobre o traço propriamente autorreflexivo de suas propriedades.

4 LINGUAGEM, CORPORALIDADE E VISUALIDADE

Como vimos, na obra de Beckett há uma relação indissociável entre a matéria artística e o movimento de autorreflexão da arte. O grau de autoquestionamento da forma artística, da própria possibilidade da arte, eleva-se à condição de matéria. A desação (do corpo, do sujeito), a desarticulação da voz, a intermitência da presença e da ausência, as zonas de indistinção entre passado e presente, memória e imaginação – enquanto fios condutores através dos quais unimos a obra tardia beckettiana às releituras e inserções autorais dos irmãos Guimarães – operam negativamente: são expansivos das potencialidades da obra de Beckett e das possibilidades da arte contemporânea pela autorreflexão de sua impossibilidade mesma.

Centraremos, neste último capítulo, em duas noções centrais da especificidade da linguagem beckettiana, pelas quais passam os muitos elementos que trouxemos no capítulo anterior: a deposição do corpo-personagem e da língua e a expansão da visualidade. Esse duplo elemento nos guiará nesta retomada das persistências de sua obra tardia na arte contemporânea, com foco nas inscrições autorais do Coletivo Irmãos Guimarães na releitura de sua obra, que engendra um movimento de autorreflexão que tanto corporifica a da poética beckettiana quanto retrabalha traços de recorte contemporâneo: o corpo e a performance, os objetos e a visualidade e, por fim, o caráter de situação da obra.

A nosso ver, é no desenvolvimento desse elemento específico da linguagem, decorrentes do caráter de persistir sucumbindo, que figura o elo paradoxal entre a indiferença estética da obra beckettiana e seu potencial político. À maneira de sua própria constituição, que consiste na destituição mesma de seus componentes, a obra se anuncia negativamente seja à sua possibilidade seja aos possíveis que engendra. Dessa questão nos ocuparemos na terceira parte.

4.1 Deposição do corpo-personagem e da palavra e expansão da visualidade em Beckett

Acompanhamos o processo de como a obra teatral tardia de Beckett está imbuída, não apenas histórica, mas materialmente, das transformações operadas no teatro de vanguarda do pós-guerra. A autonomia da cena com relação ao texto decorre de um movimento de autorreflexão do drama, do questionamento sobre a realidade ficcional e sobre as bases

sustentatórias do cânone dramático. O principal fator interveniente nesse processo é a transformação da noção de texto, que não só é expandida como é questionada na sua capacidade totalizante e absoluta. Assim, a proeminência da cena com relação ao texto tanto ataca a noção de obra acabada, tornando o seu caráter incompleto a própria matéria da obra, quanto amplia a noção de texto. A teatralidade, esse processo simultâneo de autorreflexão do teatro – a autonomia da cena com relação ao texto escrito e a manifestação do vazio interior pelo teatro, o autoquestionamento de sua aparência –, está inteiramente relacionada aos elementos de performatividade e visualidade.

A famigerada máxima beckettiana acerca da busca por esburacar a palavra⁶⁷ encontra ecos nessa relação entre a autorreflexão da obra e sua matéria artística. O vazio interior da obra, as questões acerca do seu caráter de aparência, emerge dessa busca incessante de romper com a superfície da palavra tanto no que toca ao caráter circunscrito ao texto escrito, quanto ao relativo a seu significado acabado. A palavra rompida em sua materialidade dá origem à concepção expandida de linguagem, tornando-a não apenas sonora, mas também visual, um visual que excede o texto no que ele teria de ordenador da cena, um texto dotado ele mesmo de visualidade, tornado imagem.

Assim, o imbricamento entre matéria artística e movimento autorreflexivo da obra nas peças tardias beckettianas conduz tanto à expansão da noção de linguagem quanto à sua deposição, em constante associação ao declínio do personagem, do corpo, do sujeito. A consideração da persistência de sua obra na arte contemporânea – especialmente no que concerne à experiência do Coletivo – não pode ser levada a cabo sem a abordagem dessa dupla dimensão: linguagem expandida e rompida, corpo não ficcional e em declínio.

Nesta medida, gostaríamos de centrar em duas dimensões fundamentais da linguagem⁶⁸ da obra tardia de Beckett: o processo de destituição do personagem e do corpo (e junto a ele a desestruturação das categorias do drama) como uma possibilidade de expansão da ideia de corpo performático, atualizada pelo Coletivo Irmãos Guimarães; e a deposição da palavra, da língua, do texto, da voz como emergência do aspecto visual de sua obra teatral tardia, constituindo-se em vetor central da releitura que o Coletivo faz de sua obra e da perspectiva que lança sobre ela em chave contemporânea.

⁶⁷ “Como não podemos eliminar a linguagem uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 169).

⁶⁸ Entendida aqui em sua ampla acepção: textual, narrativa, dramaturgica, cênica, visual, linguística.

A obra de Beckett, sobretudo a final, dá cabo de uma crise anunciada do personagem que estabelece ligações com a transformação da noção de corpo teatral no teatro contemporâneo. Segundo Ryngaert (2012), o personagem do drama clássico conferiria corporeidade ao que está dado apenas abstratamente no texto escrito e concentraria em torno de si o campo de forças das categorias da dramaturgia tradicional: a ação, a fábula, a mimese. Quando submetida, especialmente pelo teatro contemporâneo, ao questionamento de sua condição unitária, são suprimidas suas referências, seu passado e memória, sua caracterização psicológica, seus projetos e motivações da ação, seu eu pronominal. Na obra beckettiana, o personagem torna-se destituído e destituído das categorias que garantiriam sua integridade psicológica, física e subjetiva para exercer sua função dramática central: é alçado à condição de objeto, produto, construção da linguagem.

O personagem em ruínas torna-se um dentre outros objetos cênicos, ajustando-se à ideia de um corpo-objeto. Atravessado pela voz, o corpo não é mais suporte da enunciação, é “agido” e “falado” por objetos da materialidade cênica. A luz em *Jogo*, o aguilhão de *Ato sem palavras II*, a consciência indefinida de *Passos*, o duplo de *Improviso de Ohio*, o soar de instrumentos em *Quad* são como que elementos cênicos imbuídos da qualidade temporal de conferir movimento, mas sem soerguimento possível da ação.

Embora destituídas, as categorias dramáticas não foram eliminadas completamente e sua perturbação relembra o que o drama foi, aquilo que é, o que pode ou não se tornar. Como disse Adorno ([1958]2003), as categorias dramáticas são por Beckett parodiadas, mas não se zomba delas: “enfaticamente, paródia significa a utilização de formas na época de sua impossibilidade. Demonstra essa impossibilidade e assim modifica as formas. As três unidades aristotélicas [de tempo, lugar e ação] são mantidas, mas o drama sucumbe” (p. 298, tradução nossa). Assim também o é as personagens que são como que assombrações, despojos, um pouco matéria e um pouco etérea. Reduzidas, esgotadas, comprimidas, as criaturas estendem-se àquele elemento especificamente performático do corpo teatral contemporâneo: a exaustão e os limites físicos atuando como traços de sua “decomposição sobre o palco” – um processo dramático, segundo Lehmann (2007), que se realiza no corpo, não mais entre corpos.

Há como que um “itinerário da decomposição da personagem beckettiana, que se mostra tanto pelo aniquilamento redutor do corpo (corpo-inteiro, corpo-imóvel, corpo-recortado, corpo-encoberto) quanto pelo caminho regressivo da enunciação (diálogos, monólogos dialogados, monólogos, vozes, silêncio)” (MARFUZ, 2013, p. 68). Esse itinerário,

marcado pela simbiose entre corpo e fala, não estabelece, a nosso ver, um *telos*, um sentido evolutivo do projeto beckettiano de eliminação do personagem. Trata-se, muito mais, de um controle sobre o personagem exercido pela objetividade da cena que quase a aniquila, mas não ainda totalmente. Joga-se com as incertezas na distinção exata dos contornos do personagem e da objetividade da cena, que ora afirma sua qualidade de representação, ora nega sua condição. Os personagens ora pertencem ao reino da existência, da rotina e repetição de atividades rotineiras, ora são etéreas; ora narram uma história ocorrida no passado, ora são entrecortadas pelos falseamentos da imaginação; ora há jorro ininteligível de palavras, ora silêncio.

Adorno ([1958]2003) caracteriza esse elemento como sintoma da destituição das unidades ontológico-existenciais de identidade pessoal e de sentido, levada a cabo por Beckett, que operaria uma indistinção entre as questões pessoais e as da exterioridade, as da *physis*. O limite do sujeito com o exterior se dissipa, à medida que aquele não é mais idêntico a si. Assim, a não identidade é não só a desintegração histórica da unidade de sujeito, mas também a aparição do que não é sujeito. Essa indistinção entre o mundo psíquico e o físico estabelece intrínseca relação com a também indistinta materialidade e imaterialidade conferida aos personagens das peças finais beckettianas. Há um elo, portanto, entre a indistinção da interioridade do personagem com relação à exterioridade e a tensão que se estabelece entre o personagem e a materialidade da cena.

Em Beckett, a sobredeterminação objetiva da cena se coloca enquanto destituição do personagem e na construção do corpo como imagem de morte, arruinado. Esse personagem-corpo no espaço, com o tempo em suspensão, submetido ao controle da cena e envolto à repetição, está distante de qualquer realidade ficcional e identificação subjetiva, mas conserva aquele traço habitual de ações rotineiras. O ator, antes de despojar-se das técnicas de representação – como no corpo performático –, necessita depurá-las de todos os vícios e cargas emocionais. A atuação também está ali, mas destituída. E essa destituição se dá mediante o trabalho de linguagem, que dota o corpo de uma qualidade indefinida, produto linguístico.⁶⁹

Os artifícios da linguagem na deposição do corpo-personagem também tocam diretamente a dimensão da língua, da palavra, resultando na expansão da linguagem visual.

⁶⁹ “À medida que a personagem se fecha no âmbito da desfiguração, é também exposta na visualidade do palco e no corpo do ator [...]. Para se desgarrar da sugestão mimética e tornar a personagem um artefato linguístico, anula-se progressivamente o corpo e põe-se a máquina teatral a serviço da desnaturalização” (MARFUZ, 2013, p. 84).

Os processos de desestruturação narrativa, vetorizada pela ideia de personagem e de corpo (agido, destituído), ao passar pela nebulosidade entre presença e ausência, memória e imaginação, interior e exterior, faz destacar o traço potencialmente visual e imagético de sua obra através da linguagem.

Vimos como o processo de deposição do personagem, que advém desse jogo entre aparência, realidade e ficção, entre corpo e máquina cênica, só é possível mediante o extremo domínio e controle das formas dramáticas. Do mesmo modo, a interdição e proibição da língua se dão pela sua própria estrutura. Concordando com a concepção beckettiana acerca da rigidez da materialidade da palavra, Adorno ([1958]2003) ressalta que sua superfície não pode ser rompida pelo simples abandono de seu elemento semântico, mimético e gestual: as palavras “soam como recurso de urgência porque o emudecimento ainda não foi conseguido totalmente, como vozes acompanhantes de um silêncio que perturbam” (p. 293, tradução nossa). Uma vez rompida e, simultaneamente, descolada do ancoramento no texto e expandida à visualidade, a língua abraçaria um estado de indefinição, tornado ele mesmo matéria da obra.

A “voz dramatúrgica” beckettiana – ora impedida, ora veiculada por fluxos interpenetráveis – torna-se experiência teatral autônoma, deslocada do personagem, dissociada do sujeito que fala e agitadora das certezas sobre sua origem e sobre seu repouso em um personagem, em uma voz pronominal. No entanto, essa é apenas uma dimensão da linguagem presente na obra de Beckett, se constituindo no que Deleuze (2010) denomina de “língua das vozes”, que procede por fluxos misturáveis provenientes do esgotamento das palavras.⁷⁰ Há ainda, centrando agora na dimensão da linguagem que busca destituir a palavra e suas relações semânticas, uma língua anterior: a “língua dos nomes”, na qual as “relações combinatórias substituem as sintáticas” e através da qual se busca esgotar o possível com as palavras e, em última instância, esgotar as próprias palavras. Mas é na terceira língua, que compreende a das peças tardias, especialmente as televisivas e radiofônicas, que Deleuze (2010) situa “o esgotamento” na estética beckettiana: na “língua das imagens e dos espaços”

⁷⁰ “Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos [...]. Para esgotar o possível, é preciso remeter os *possibilia* (objetos ou “coisas”) às palavras que o designam por disjunções inclusas, no âmbito de uma combinatória. Para esgotar as palavras, é preciso remetê-la aos Outros que a pronunciam, ou melhor, que as emitem, as secretam, seguindo fluxos que às vezes se misturam e às vezes se distinguem. [...] os Outros são *mundos possíveis*, aos quais as vozes conferem uma realidade sempre variável, conforme a força que elas têm, e revogável, conforme os silêncios que elas fazem [...], os Outros só têm a realidade que suas vozes lhes dão, em seus mundos possíveis” (DELEUZE, 2010, p. 76-77, grifos do autor).

evidencia-se o “de fora” da linguagem, os “limites imanentes que não cessam de deslocar, hiatos, buracos ou rasgões” (p. 78). Tal língua força as palavras a se tornarem imagem, movimento.

O que Deleuze tematiza acerca da obra de Beckett é precisamente a busca pelo “por trás” da linguagem, através do esgotamento das palavras, das combinatórias entre elas e as coisas e das possibilidades do espaço. Segundo Deleuze (2010), a linguagem enuncia o possível, preparando-o para uma realização, por um procedimento que chama de “disjunções exclusivas”: simetrias e oposições que precedem a realização e que circunscrevem o possível em termos de objetivos, projetos, preferências. Tais disjunções, que se dão por exclusão, culminam no cansaço. No caso do esgotamento, ideia na qual Deleuze situa a obra de Beckett, a disjunção não desaparece, mas torna-se inclusa, ou seja, as variáveis de uma situação são combinadas, mas o princípio de preferência, finalidade e significação é eliminado, eliminando consigo a realização. Chega-se, através do esgotamento do sujeito e do objeto, a uma “ciência aguda do possível disjunta a uma fantástica decomposição do eu” (p. 71).

Essa decomposição, estendida às demais categorias do teatro, em associação à linguagem dramaturgica, gera um estado que Deleuze (2010) nomeia de “estado indefinido”, um poema visual, uma imagem que se sustenta no vazio, à distância das palavras, das histórias, das lembranças; simultaneamente fora e dentro do espaço, à medida que este precede a realização dos acontecimentos e goza de potencialidades. Desse modo, dá-se origem a um “teatro do espírito” assim definido:

um teatro do espírito que se propõe não a narrar uma história, mas a construir uma imagem; as palavras que servem de cenário para uma rede de percursos num espaço qualquer; a extrema minúcia desses percursos, medidos e recapitulados no espaço e no tempo, em relação ao que deve permanecer indefinido na imagem espiritual; os personagens como ‘supermarionetes’, e a câmera como personagem que tem um movimento autônomo, furtivo ou fulgurante, em antagonismo com o movimento dos outros personagens; a rejeição dos meios artificiais (câmera lenta, superposição etc.), por não convirem aos movimentos do espírito... (DELEUZE, 2010, p. 104).

O confinamento dos personagens em um presente estendido marca uma dimensão visual premente do teatro beckettiano. Essa dimensão é mais plenamente atingida quando o personagem é pensado em sentido cada vez mais incorpóreo, transmutando-se em entidades-objetos. Em *Quad*, como vimos, têm-se corpos rastejantes, confinados e submetidos ao esgotamento. Nesta peça, através de uma aguçada transitividade entre os gêneros – uma peça

televisiva que transita por recursos cinematográficos, técnicas de som e iluminação, dança e artes plásticas – a deposição do personagem se dá em uma intrínseca relação com a visualidade. Nessa dimensão visual, na imagem tornada movimento, um movimento fugaz e efêmero, residiria tanto o ponto-chave de conexão com outras linguagens quanto a continuação do projeto infindável de esburacar a palavra.

Em síntese, o trabalho de linguagem na obra beckettiana depõe conjuntamente o corpo-personagem, evidenciando o aspecto performático de sua obra, e a palavra, a língua, desviando-a e expandindo-a para o âmbito da visualidade. Concentraremos, agora, em como essas duas dimensões, articuladas e interpenetráveis, despontam na obra do Coletivo: o corpo performático, esgotado e ainda beckettiano, e a linguagem visual que segue o projeto beckettiano da despalavra fazendo uso de citações de objetos, reiterando linhas, formas e o trabalho de iluminação, autoquestionando os espaços de exibição da obra e articulando o dado situativo próprio à arte contemporânea.

4.2 A corporalidade, a visualidade e o caráter de situação no Coletivo Irmãos Guimarães

O Coletivo volta-se às obsessões, temas e formas beckettianos preservando o caráter autorreflexivo de sua obra ao questionar a relação entre representação, performance, teatro e artes visuais. Leva a termo os elementos da performatividade e visualidade beckettianas a partir do corpo performático e dessubjetivado; o uso e citação de objetos juntamente à horizontalização dos componentes cênicos são desencadeadores visuais da ação e do tempo, bem como reiteradores da materialidade cênica e da transparência de seus mecanismos composicionais.

A interpenetração da performatividade e da visualidade, decorrente dos procedimentos da linguagem dramaturgica beckettiana, ganha ênfase na releitura da obra de Beckett pelos irmãos Guimarães através do corpo associado à inscrição de objetos, às variações de luz, à composição de formas e linhas e, ainda, ao espaço e aos lugares de exibição⁷¹ – galerias, auditórios, teatros, museus, *site specific*. Tais elementos repensam a condição da performance e das artes plásticas em sua interseção com o teatro e os demais gêneros. Aos traços performativo e visual une-se o aspecto de situação, enquanto incorporação de um elemento central à arte contemporânea.

⁷¹ A esse respeito, ver Coradesqui (2012).

Mais precisamente, as possibilidades e limites da cena, do corpo, da ação e da imagem se dão, tanto em Beckett quanto na prática artística do Coletivo, em chave performativa e visual, em constante articulação com a materialidade da cena e a autorreflexão da obra. No tocante aos irmãos Guimarães, os limites impostos ao corpo e a citação de objetos, juntamente à eminência do caráter de situação e do risco (fundamentais ao autoquestionamento da arte acerca de sua autenticidade, autonomia e alcances) são articulados simultaneamente à dinâmica propriamente autorreflexiva de Beckett: a relação difusa entre texto e cena, a emergência do vazio interior do teatro, a transparência dos mecanismos compositivos da obra, o controle exercido pela máquina cênica etc. Assim, a obra do Coletivo estabelece um diálogo com a de Beckett, e com a vinculação que este opera entre matéria artística e reflexão sobre a arte, unindo o autoquestionamento a respeito de questões concernentes à arte contemporânea.

Desse modo, aquela performatividade já contida em Beckett, que culmina em corpos sem amparo ficcional e em uma concepção de texto tanto elevado à cena quanto expandido a outras linguagens, retorna nos irmãos Guimarães com a inserção da *performance art* enquanto gênero, em diálogo ativo com as artes visuais. Instaure-se a dimensão imediata, em processo e, simultaneamente, o questionamento do caráter durável próprio às imagens. Nesse trânsito livre entre performance e artes plásticas, a obra do Coletivo, em um movimento de autorreflexão, retoma um dos principais debates em torno da dimensão espaço-temporal da obra de arte: a questão do aspecto situativo como assunção da obra de seu caráter efêmero e circunscrito.

Essa perscrutação e exploração das deixas imagéticas da linguagem já intensamente visual de Beckett marca o contato dos irmãos Guimarães com a obra do dramaturgo. Marília Panitz (2001), curadora de *Felizes para sempre* – primeira mostra do Projeto Beckett do Coletivo Irmãos Guimarães –, refere-se a Fernando e Adriano Guimarães como reativadores de uma partida de xadrez imaginada entre Beckett e Duchamp, artistas vanguardistas que teriam em comum o deslocamento das funções da linguagem, dos objetos e o cultivo das incertezas quanto às significações.

“As coisas têm vida própria”, fragmento retirado de *Dias Felizes* ([1961] 2010), primeira peça de Beckett encenada pelo Coletivo, constitui-se enquanto frase-mote propulsora da exploração de objetos, como repositório de memórias e de controle sobre nós mesmos, na pesquisa dos irmãos Guimarães em torno da obra de Beckett (CORADESQUI, 2012). É

difícil não evocarmos a dimensão alegórica⁷² como suporte da expansão das possibilidades visuais que os irmãos Guimarães realizam em seus experimentos com a obra de Beckett. A manipulação de objetos quadrangulares – armários, caixotes, cubos, caixões, câmaras –, reinseridos em outro contexto e carregados de sentido, conduz de modo autoral o diálogo dos irmãos Guimarães com a obra beckettiana. Assiste-se a um trânsito bastante inventivo entre os gêneros, resultado da ênfase que conferem à especificidade imagética das peças de Beckett e à desarticulação da linguagem e de objetos, dispositivos a um só tempo mediadores da livre circulação no universo beckettiano e em torno da relação entre texto e imagem, intensamente aguçados pelo caráter de situação, próprio à performatividade.

Tais objetos, de forte efeito visual, não só retomam a centralidade beckettiana atribuída ao papel da materialidade da cena na imposição de limites e controle sobre o corpo e na dessubjetivação do personagem, como se imbuem das propriedades de ação e tempo, deslocando-os. Os objetos obedecem ao princípio horizontal de relevância dos componentes cênicos, mas são dotados de propriedades autônomas. O corpo tornado objeto é agido pelos objetos dotados de ação. Os elementos beckettianos de indefinição entre corpo e objeto, do controle da máquina cênica sobre o personagem e da fugacidade da memória são reunidos na linguagem visual voltada para o uso de objetos.

Assim, o livre trânsito entre as artes visuais, a performance e o teatro mantém fluidas as categorias de ação, imagem, tempo, texto. Elementos visuais, como objetos, luz e demarcações de espaço, se interpõem como controle da ação; e o texto, por seu turno, expande-se à visualidade, onde a encenação, o corpo, a ação, a voz e os elementos cênicos dotam-se de potencial imagético.

A corporalidade traz não só para a cena, como para a galeria, aquela noção de corpo em ruínas, fragmentado, dessubjetivado, já presente em Beckett, repensando a própria performance. Os limites em xeque da ação são trazidos ao imediato, à ação se fazendo. É o caso das três performances inspiradas em *Respiração* ([1970]1984d): *Respiração +* (2002-2013), *Respiração -* (2003-2013) e *Respiração embolada* (2003-2011). Nestes trabalhos, o ato performático – que supõe uma situação real de ação, o “fazer” e o “mostrar fazendo” (FÉRAL, 2009) – se dá em consonância à articulação entre corpo e linguagem. As reações físicas ocasionadas pela ausência de ar, os limites impostos ao corpo e o enclausuramento se

⁷² O amplo debate a respeito da alegoria não nos permite encerrar aqui uma definição única e precisa acerca do termo. No entanto, a definição a seguir de Craig Owens (2004) condensa o sentido aqui empregado: “[a alegoria] anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento” (OWENS, 2004, p. 114)

dão em constante interação com a destituição da relação entre palavra e significado, palavra e imagem.

A experiência do corpo no espaço também é trazida à tona através da relação entre o esgotamento físico e o desordenamento do ritmo e da elocução da voz (no caso das performances *Respiração +* [2002-2013], *Respiração -* [2003-2013], *Respiração embolada* [2003-2011]); e através da perturbação da harmonia, da coreografia e da simetria (no caso de *Quadrado* [2014]). Segundo Lehmann (2007), esse traço faz emergir aquilo que é tradicionalmente renegado pela formalização estética, tornando perceptível a fronteira erigida entre o “corpo estético” e o “corpo real”.

A condição indefinida e suspensa do personagem e do corpo beckettianos tratados anteriormente é, em grande medida, assimilada na concepção de corpo desenvolvida pelos irmãos Guimarães, com forte conotação do corpo performático no sentido atribuído por Lehmann: “provocador de uma experiência livre de sentido, que não consiste na atualização de um real e de um significado, mas é *experiência do potencial*” (LEHMANN, 2007, p. 336, grifo do autor). Há uma especificidade, no entanto, que se coloca na atualização dessa noção de corpo limítrofe com o etéreo já anunciado na poética beckettiana: é no terreno da performance, mas lidando com o trânsito e a quebra de fronteiras entre os gêneros, e da releitura da obra de Beckett - que, em si mesma, já autorreflete a condição do corpo e do personagem - que emerge a noção de corpo levada a termo pelos irmãos Guimarães. Um corpo que se por um lado ativa suas zonas limite e sua condição de objeto, elemento central à visualidade das peças de Beckett, dialogando intensamente com as artes visuais e a arte orientada para os objetos, ao mesmo tempo reduz um elemento essencial da poética beckettiana que contribui para a noção de indistinção entre subjetividade e objetividade, entre a matéria e o caráter etéreo: a spectralidade. Isso é feito em favor de um destaque da corporalidade, da nudez dos corpos, de seu caráter maquínico e artificial.

A relação fluida entre o fazer teatral e o fazer performático revela-se na manutenção daquela zona indistinta entre personagem e cena, entre representação e “real”. Incorporando o elemento autorreflexivo da obra de Beckett e montando e criando a partir dela, o Coletivo incorpora também o elemento autorreflexivo da arte contemporânea, centrando na performance. Nas palavras de Adriano Guimarães, “as performances são nosso espaço de diálogo livre com Beckett. É como se jogássemos xadrez com ele; às suas provocações,

respondemos com outra provocação.”⁷³ Desse modo, o Coletivo se voltaria às preocupações estéticas de Beckett quando tematiza a “reversibilidade constante entre performance e representação, entre presença e ausência, reversibilidade em que um termo é insistentemente convocado para se pensar o outro e colocá-lo em questão” (GATTI, 2015, p. 39).

A situação, tanto no seu sentido teatral e relativo à representação, quanto no sentido de circunstância, que evoca a dimensão da performance, é um elemento central para o qual converge, a nosso ver, esse movimento autorreflexivo da prática artística dos irmãos Guimarães. A afirmação do seu caráter circunscrito e a crítica da possibilidade de captação do momento são duas dimensões desse processo. É notável, nas obras dos irmãos Guimarães, a reativação da necessidade do contexto circunstancial do efeito estético, preconizado pelas vanguardas, como crítica à tentativa de retenção da experiência estética e teatral pelo registro. Ponto nebuloso da arte contemporânea, o caráter paradoxal da condição imediata da obra se apresenta seja como traço compositivo e desencadeador da experiência estética, seja como resposta ao impasse entre arte e vida, entre ficção e realidade.

Na prática artística do Coletivo, o aqui agora estabelecido pela situação da obra retoma aquela relação entre o espectador e o efeito estético da exibição, numa busca, talvez, de tocar aquele instante fugaz estabelecido pela presença, sem que, contudo, haja a intenção de banir a representação que, ainda que criticada em seu núcleo, estabelece uma relação constituinte com este instante. Esse procedimento se constitui como a afirmação da obra de seu caráter circunscrito, da consciência de seu aspecto relacional, da incorporação dos “limites de seus efeitos”; em uma palavra, na constituição de sua metapolítica (RANCIÈRE, 2011a). Um sintoma desse elemento é a crítica às formas de registro desse instante por meio, à maneira de Beckett, do domínio e controle dos materiais tecnológicos em sua composição.

Cabe-nos, portanto, questionar, no que diz respeito às obras que lidam com a tematização da dimensão da situação, sobretudo as performances, se o elemento da irrepetibilidade da situação não confrontaria, por um procedimento imanente à obra, a condição mesma do estágio das técnicas de captura e registro. Dito de outro modo, se a recusa da arte contemporânea, assente nas formas incapturáveis do aqui-agora, em ser registrada por elementos externos ao momento da composição da obra assinalaria um ingrediente potencialmente negativo, um modo específico (intencional ou não) de a arte se opor a este estado de coisas tendo em vista sua dimensão totalizante.

⁷³ Fragmento de entrevista da matéria de Beth Néspoli, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 2008. Disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/a-difcil-arte-de-renovar-sem-perdas>

Fotohamlet (2005), por exemplo, é uma performance dos irmãos Guimarães, pensada a partir de Hamlet, que consiste em uma sequência de cenas montadas com o único intuito de serem fotografadas. A obra responde ao fenômeno do registro de maneira autorreflexiva. A matéria da obra consiste na tematização de um espetáculo que existiu apenas para as câmeras, tornando-se não referencial, ou melhor, autorreferencial. Não há um instante cujo início e fim da obra possam ser demarcados e cuja captura seja um registro parcial da encenação; a captura é, ela mesma, o propósito do espetáculo, o moto das “cenas”.

Assim, a consideração do elemento circunstancial e de evento da obra tem de levar em conta o fato de que, se por um lado este elemento se contrapõe à ideia de obra como valor de culto, separado da práxis, por outro visa restituir à experiência aquele traço do sensível que tem lugar no acontecimento, não na reprodutibilidade. Sendo assim, a suspeita de que a obra de arte contemporânea possa incorporar, em muitos casos, os fenômenos multimídia e repelir, pela sua condição mesma, formas de captura e do registro não significaria opor, sem mediação, o irrepetível à reauratização – em sentido benjaminiano ([1936]1994). O caráter de situação constitutivo do teatro contemporâneo, sua tentativa de restabelecimento do aqui agora, do acontecimento da obra, não se constitui propriamente no “valor de culto” conceituado por Benjamin ([1936]1994).⁷⁴ Pois, embora possamos estar diante de um original, de uma situação singular ao presenciar uma performance, esse caráter de “irrepetibilidade” não é exatamente “irreproduzível”, já que geralmente há algum registro do evento. Ademais, ainda que o elemento situativo possa operar em um sentido de “autenticidade” da obra, o evento gerado por ela está afirmadamente em processo, sendo seu caráter incompleto e interativo a marca dessa irrepetibilidade, nunca produto acabado, passível de reverência distanciada.

Já vimos que a crítica à representação, em Beckett, não implica necessariamente o banimento completo de seus constituintes, sendo necessária uma relação conflituosa da obra seja com o seu caráter ficcional seja com o “real”: um distanciamento necessário da realidade e um movimento que acomoda tanto a recusa quanto o pertencimento a essa dimensão

⁷⁴ Embora não haja espaço para uma discussão mais aprofundada acerca dos traços auráticos presentes no teatro contemporâneo, Lehmann, baseado na concepção antropológica de *performance* de Richard Schechner, lança a ideia de que “o teatro pós-dramático libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua mera função para intensificar a atenção e o faz valer *por si mesmo* como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural. O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios” (LEHMANN, 2007, p. 115, grifo do autor).

empírica.⁷⁵ Nas palavras de Foster (2014), a arte é testemunha do “encontro falido com o real”, na perspectiva de que o real é admitido em sua qualidade irrepresentável. Segundo Fabbrini (2016), em reação a esse “luto pela ‘morte do real’”, o “teatro expandido” seria o lugar onde se “problematizaria o destino da imagem na contemporaneidade” (p. 29):

Este teatro como campo expandido seria, em suma, o lugar, por excelência para o desenvolvimento do drama da percepção na contemporaneidade. A questão [...] está no centro da reflexão estética atual. Na confluência das linguagens, de signos de luz e do corpo do ator, teríamos a possibilidade de uma crítica às imagens circulantes, em busca de uma imagem-crítica, de uma ‘imagem dialética’, diria Walter Benjamin. Podemos conceber esse teatro, aqui dramatizado, como uma agonística, como um lugar e momento decisivos nos quais se desenvolveria uma luta relativa ao destino da imagem (FABBRINI, 2016, pp. 31-32).

É, neste sentido, que a performance se interpõe como elemento autorreflexivo central no diálogo dos irmãos Guimarães com Beckett. Reativa não só o legado da poética beckettiana, mas da própria relação paradoxal entre o recolhimento da forma enquanto domínio e controle da mesma e, ao mesmo tempo, de sua destituição; mantém a condição da possibilidade da obra no afirmar-se e negar-se a si mesma; reitera, por fim, a distância e a pertença às formas da vida, a fluidez entre representação, real e porvir, habitando o “instante presente”.

4.3 Negatividade e possíveis

A obra de Beckett leva a cabo a “liberdade de indiferença” (RANCIÈRE, 2011a) com relação às fronteiras e dualidades unívocas entre falsa aparência e construção ficcional, interioridade e exterioridade, subjetividade do personagem e máquina cênica, entre matéria e ausência. Isto só se dá, no entanto, pelo domínio e controle das formas e sua consequente destituição: um movimento “com e contra” as categorias da obra. A suspensão e a indiferença relativamente a essas definições, por meio do inextrincável “desmonte-expansão” da linguagem, estendem-se à relação entre estética e política que transpassa seja sua obra, sejam as releituras e inscrições dos irmãos Guimarães.

⁷⁵ Ver Adorno ([1958] 2003). A elaboração seguinte de Gatti acerca da importância da persistência do conflito entre representação e situação teatral, uma grande contribuição do conceito de aparência de Adorno em contraposição a uma “apologia da situação teatral”, é útil aqui: “Os elementos corporais e materiais da experiência teatral não exigem necessariamente a dissolução completa da representação ou da *mimesis*, mas, justamente ao provocar outras formas de teatralidade, os inserem em uma nova relação com as práticas teatrais” (GATTI, 2014, p. 593).

Esses rompimentos e desajustamentos provocados pela linguagem tem rebatimento na oscilação da tensão constituinte da arte sedimentada na obra de Beckett: o “elo paradoxal entre a indiferença estética e o potencial político” (RANCIÈRE, 2011a). A nosso ver, há uma relação inextrincável entre, de um lado, a autorreflexão da obra, o recolhimento sobre sua própria linguagem, o controle e o domínio sobre suas formas em direção à sua destituição, ao esgotamento dos possíveis e, de outro, a habitação dos interstícios, dos “buracos cavados” nas categorias ordenadoras da experiência.

O regime estético supõe, desde a problemática kantiana, um descolamento da experiência estética com relação às leis do entendimento e com relação a um fim, a uma predeterminação motivada pelo desejo ou necessidade.⁷⁶ A linguagem da obra de Beckett, que consiste na busca incessante pelo rompimento da materialidade da palavra e na expansão de sua dimensão visual, elimina qualquer finalidade e significação. Como vimos, a “língua das imagens e dos espaços” (DELEUZE, 2010), que caracterizaria as obras tardias de Beckett, ao esgotar as possibilidades de um espaço, elimina consigo o princípio de preferência, da predeterminação de uma realização. Esse elemento paradoxal, de esgotar os possíveis com vistas a desnudá-lo, chegar a uma não ação, a um não começo, desidratar a linguagem, tornar o espaço preche de vazios para, ao mesmo tempo, fazer crescer “o visível e o audível em si”,⁷⁷ são essenciais da politicidade da obra beckettiana.

Sua linguagem dramaturgica, indiferente à finalidade e à inteligibilidade, nega delimitações externas, anteriores, totais – sem, no entanto, banir os princípios de simetria, harmonia e ordem, como não poderia deixar de ser, tendo em vista sua poética autorreflexiva. A repetição, as aliteraões e o jorro de frases – desconexas e às vezes excessivamente ilustradas – em ritmo e velocidade perturbadores quase tocam a ininteligibilidade, ocasionando uma quebra de concepções estáveis, mas não são mais que o alargamento do instante que precederia o fim, que não vem. As personagens-corpo, além de destituídas de identidade, subjetividade e psique, estão lá, mas nem tanto. A “desidentificação” operada na relação espectador-obra consiste na afirmação desse traço artificial e indefinido das

⁷⁶ “Quando Deleuze nos fala de um trabalho que extrai o percepto da percepção e o afeto da afecção, ele traduz seu modo a fórmula original do discurso estético, a fórmula resumida pela analítica kantiana do belo: a experiência estética é a experiência de um sensível duplamente desconectado: desconectado com relação à lei do entendimento que submete a percepção sensível às suas categorias e com relação à lei do desejo que submete nossas afecções à busca de um bem. A forma apreendida pelo julgamento estético não é nem a de um objeto do conhecimento nem a de um objeto do desejo. É este *nem..nem...* que define a experiência do belo como experiência de uma resistência. O belo é o que resiste ao mesmo tempo à determinação conceitual e à atração dos bens consumíveis” (RANCIÈRE, s/d, p. 4-5)

⁷⁷ O termo é utilizado por Machado (2010), no prefácio de “O esgotado”, de Deleuze (2010).

personagens sem que, no entanto, estas estejam distantes das mais elementares de nossas ações, banais, que definem nossa existência. As tendências anti-ilusionistas demonstradas na exibição dos recursos que controlam a cena são contrastadas com a luminosidade difusa e o trânsito entre presença e ausência das personagens, início e fim do palco; as imagens, uma vez geradas, esvaem-se. Tudo parece perenemente, mas não são simples ensaios de impossibilidades, é a incorporação mesma desse “estado entre”, o qualquer coisa e o nada.

Beckett caminharia nesse “lugar do intermediário”, à maneira de um estado de indiferença⁷⁸ que dotaria suas peças de um “movimento perpétuo”, entre a “materialidade e a imanência”, a representação e a distância ficcional, o texto e a imagem:

Certamente, na obra de Samuel Beckett, em particular no seu trabalho tardio para o teatro, encontramos uma preponderância de figuras espectrais, fantasmas, que aparecem no palco como algo, um objeto material, mas nem sempre inteiramente presentes; algo não inteiramente material, nem exatamente imaterial ou etéreo; algo entre presença e ausência, som e imagem, ou texto e imagem, entre o real e o surreal, uma imagem entre matéria e espírito. O próprio Beckett pode ser considerado um artista neste lugar do intermediário, nem totalmente de seu tempo nem totalmente do nosso; pode-se dizer que entre presença e ausência, nenhuma dessas coisas inteiramente, mesmo que sempre também, em parte, ambas (GONTARSKI, 2015b, p. 249).

Uma complexa relação se constitui entre a manifestação da falsa aparência e a antecipação de uma estética por vir. A condição e a possibilidade da obra são autorrefletidas em termos negativos de modo que o movimento contranarrativo da arte, de constituir-se negando a si mesma, gera um estado de impossibilidade da arte que, no entanto, se estende à sua possibilidade: rompe-se com a ideia de acabado, expande-se a noção de texto, desmantela-se as fronteiras entre os gêneros, joga-se com a noção de efemeridade, de duração. Essa tensão própria à linguagem beckettiana, a expansão pela negação e destituição, as ressonâncias que emergem da tematização da impossibilidade, o “meromáximo mínimo”⁷⁹, as “disjunções inclusas”⁸⁰ estendem-se ao próprio da política da arte: os modos de recortar o tempo e povoar o espaço (RANCIÈRE, 2011a). Em Beckett, o rompimento das hierarquias e oposições e a indiferença à finalidade e aos objetivos marcam um desordenamento da experiência estética decorrente do domínio e controle das formas da arte.

⁷⁸ Gontarski (2015b) traça uma relação entre o *betwenness* deleuziano, relacionado ao intermédio e aos lugares intersticiais e o *neitherness* beckettiano, uma “qualidade de indefinição” (p. 248).

⁷⁹ Reeditando o termo utilizado por Andrade (2012) no prefácio de *Companhia e outros textos*, de Beckett: ANDRADE, F. De nenhum modo adiante: o meromáximo mínimo no último Beckett. In: BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**, tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

⁸⁰ O termo é, como vimos, de Deleuze (2010).

O teatro de Beckett é sempre um teatro do devir, uma decomposição movendo-se em direção à recomposição, o próprio teatro em decomposição. É um teatro de movimento perpétuo ou de fluxo, tudo indo e vindo, um pulso ou mesmo uma disfemia que cria afeto (GONTARSKI, 2015b, p. 259).

O Coletivo volta-se a Beckett repensando a arte contemporânea e reiterando uma dimensão central: a provocação de acontecimentos e desvios, de deslocamentos e situações dissensuais a partir da incorporação, na forma, de sua incompletude, limites e de seu caráter de circunstância. A já anunciada transitividade entre os gêneros na obra beckettiana é lançada ao autoquestionamento pela obra do lugar do corpo na performance, na experiência visual, nos espaços de exibição e apresentação da arte e no dado circunstancial da experiência estética.

Observa-se, na configuração da persistência dos elementos da obra de Beckett no contemporâneo via a prática artística dos irmãos Guimarães, um vaivém de elementos sem conclusão possível, um fim perpétuo, beckettiano, daqueles que esgotam as possibilidades, toda a finalidade, todo o projeto, que se dá em um tempo-espço que se funda nos interstícios como possíveis fraturados emergidos da destituição. Isso constitui um paradoxo, que ressoa o da política da estética em geral: no recolhimento da forma da arte, na própria deposição de seus constituintes, se dá também sua expansão, sua continuidade. Persistir sucumbindo, eis a politicidade da estética beckettiana.

5 CONCLUSÃO

Buscamos, ao longo da pesquisa, articular o paradoxo central à arte – a relação entre forma da arte e formas da vida – à tensão inerente à linguagem beckettiana, a saber, a persistência da obra no ato de sucumbir, em conexão com uma prática artística contemporânea que demonstra a continuidade dessa persistência: as releituras e criações autorais do Coletivo Irmãos Guimarães baseadas no universo das obras do Beckett tardio.

As três dimensões centrais propostas para refletir sobre os elementos da linguagem dramaturgica de Beckett em conexão com a dos irmãos Guimarães – desação, voz e imagem evanescente – encontram-se condensadas, ao final, na ideia de deposição do personagem, do corpo e da palavra e na expansão da visualidade. Esse elemento central, se pensado sob a ótica da relação entre estética e política, tanto diz da persistência de sua linguagem no contemporâneo, quanto reitera a necessária e fundante tensão constitutiva da arte: o recolhimento da forma e a sua dissolução em – e antecipação de – formas de vida.

O percurso que traçamos buscou, primeiramente, elucidar a tensão constitutiva da arte, a saber, o paradoxo entre o recolhimento da forma da arte e sua antecipação em formas da vida, guiado por Rancière. Ao longo do trabalho, busca-se trazê-lo à materialidade da obra de Beckett, identificando o movimento de deposição e expansão da forma a partir da desação, da voz e da imagem, como constituintes de sua persistência na arte contemporânea – articulando as relações dessa persistência (que consiste em sucumbir) com formas de experiência.

A interpretação crítica de Adorno acerca da obra de Beckett, que se segue àquela explanação sobre o paradoxo constitutivo da arte, dá cabo de como a obra de Beckett incorporaria, através da manifestação do vazio interior da obra, de seu caráter de aparência, essa tensão inerente à arte. Mais à frente, tratamos das afinidades da noção de manifestação do vazio interior pela obra com a de teatralidade, que diz respeito à autonomia da cena com relação ao texto, característica do Beckett tardio.

O segundo capítulo lançou um olhar sobre as obras de Beckett e as releituras e inserções do Coletivo Irmãos Guimarães sob os elementos da desação, da voz e da imagem, que a nosso ver traduzem a chave central do caráter de “persistir sucumbindo” da obra de Beckett: a deposição de categorias e a expansão da visualidade. Observa-se que a ação é estancada, mas o corpo tornado objeto às vezes a dispara; a voz é ora silenciada, ora verborrágica e ininteligível; os corpos, o palco, a cena, estão situados em algum lugar entre a

presença e a ausência, são imagens evanescentes. No capítulo três reorientamos a discussão sobre os elementos dramáticos para a relação entre estética e política pertinente à obra de Beckett em conexão com a dos irmãos Guimarães, enfocando em como a deposição do corpo, do personagem e a expansão da visualidade se mostram elementos impulsionadores de sua obra no contemporâneo.

Uma das questões centrais que ronda o nosso trabalho diz respeito às transformações, possibilidades e limites da arte crítica no contemporâneo. Em meio às contradições engendradas por um dos debates mais complexos que permeiam a teoria crítica, a teoria social, a filosofia, a teoria da arte e a própria arte, qual seja, o da relação entre estética e política, colocamo-nos a questão de como incorporá-lo no próprio objeto. Sem podermos resolver os impasses que este debate suscita, acabamos por admitir que o momento crítico, de liberdade, desponta em meio ao caos, aprendendo com Beckett que eliminar a condição irreconciliada da arte com o mundo, ou mesmo acalmá-la, acabaria por violar até mesmo seus hiatos. Não desviar, mas assumir e negar, eis a (des)palavra de (des)ordem.

A especificidade da linguagem beckettiana pode ser definida através das mesmas palavras com as quais ele próprio pensou a obra do pintor Bram Van Velde: ⁸¹ “fazer desta submissão, desta admissão, desta fidelidade ao fracasso, uma nova ocasião, um novo termo da relação, de cujo ato, incapaz de agir, obrigado a agir, ele gera um ato expressivo, mesmo que apenas de si mesmo, de sua impossibilidade e de sua obrigatoriedade” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 181). A obra beckettiana persiste no ato de sucumbir, e a arte crítica no contemporâneo diz respeito ao encontro com esse ato. O “ato expressivo” que nasce da impossibilidade e da obrigatoriedade de continuar, para dizer com suas palavras, é a fórmula do caráter autorreflexivo da obra beckettiana. Talvez surja algo, “alguma coisa ou nada”. A permanência da ruína da forma, atada a uma reinvenção da mesma, despontam como uma dimensão central na relação entre sua obra tardia e as releituras e criações dos irmãos Guimarães.

A destituição do personagem e a decomposição do corpo beckettianos persistem no corpo performático dos irmãos Guimarães: submetido à exaustão, ao controle e aos limites, o escrutínio sobre o lugar do corpo é intensificado pelo elemento do fazer performático. O

⁸¹ Beckett declarou, em uma série de cartas trocadas com o amigo escritor e historiador da arte Georges Duthuit, suas afinidades com a obra do pintor Bram Val Velde (1895-1981), situado entre o expressionismo abstrato e o surrealismo. Para uma leitura na íntegra das cartas, ver ANDRADE, 2001, p. 173-182. Para um aprofundamento na influência da pintura moderna na “poética da indigência” de Beckett, o ensaio a seguir de Robert Kudielka é indispensável: KUDIELKA, R. O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett: uma arte que não se ressent de sua insuperável indigência. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 56, mar/2000, p. 63-75.

apagamento daquele elemento beckettiano de espectralidade dos personagens e da cena é revisto, em algumas releituras dos irmãos Guimarães, em favor do destaque também beckettiano do elemento artificial dos personagens, “supermarionetes” oscilantes entre o intensificado controle da cena e o dado circunstancial da performance. Às vezes também surge uma poética dos corpos, no livre trânsito com a dança e a música.

Em conexão com a destituição do personagem e do corpo, a deposição da palavra, da língua, da voz e a emergência do visual, marcadas pela expansão dos hiatos de sua materialidade, encontram no presente estendido e na suspensão do tempo terreno fértil na poética beckettiana. O uso de objetos, pelos irmãos Guimarães, dialoga com a estratificação do tempo beckettiana, agigantando a impossibilidade da ação. A incorporação, pela obra, dos limites de seus efeitos, próprio ao autoquestionamento da natureza da obra de arte operado por Beckett, é intensificada nas releituras dos irmãos Guimarães pela restituição do sensível em situação e pelo domínio e controle das formas técnicas e do registro.

Em meio, portanto, ao terreno da emergência da visualidade, como reação à centralidade classicamente atribuída à relação entre linguagem escrita e voz como ordenadora da experiência, a obra tardia de Beckett despontaria como essa linguagem afectiva e visual, dando vazão ao lado denegado da experiência: seus restos, a “impotência”, a “indigência”, a falha. A persistência dessa linguagem na obra dos irmãos Guimarães ressoa na restituição do dado situativo, enquanto uma busca por estabelecer novos laços, desviando do caráter de redenção da arte, mas não extinguindo seu potencial de liberdade, e repensando ao mesmo tempo a performance e a representação; a standardização incorporada como crítica aparece no modo como são tragados os fenômenos multimídia, agora veiculadores de imagens-movimento; os limites do corpo, a fisicalidade, a nudez e o esgotamento tensionam a integridade do sujeito; a indefinição dos componentes cênicos e visuais baralham noções de arte e vida, real e ficção etc.

A indecidibilidade da obra entre o afirmar-se e negar-se a si mesma, e o afirmar e negar sua pertença ao mundo, sugere que a visualidade para a qual caminha as obras de Beckett, bem como as que levam a cabo seu legado na arte contemporânea, tensiona aquele momento em que as imagens degenerariam em mercadoria, em que os corpos se tornariam máquina, em que seria eliminada da subjetividade sua fronteira com o exterior. A persistência da crítica, em Beckett, se anuncia neste cultivo do “lugar entre”, convidativo do deslocamento de temporalidades, desestabilizador do ordenamento da experiência. Vimos como sua obra

lança mão de procedimentos que tanto aguçam a experiência sensória, quanto evoca questões ontológicas, existenciais e estéticas, rompendo por dentro aquilo que as separam.

As questões da crise relativas ao sujeito e à sua relação com o mundo alçados à crise da representação na arte, engendradas pela obra de Beckett, estão na origem de muitas questões que rondam as inquietações da arte contemporânea. Só para citar algumas: o deslocamento da noção de classe para a de diferença – que marca uma das grandes preocupações das teorias e da arte a partir do fim do século XX –, tendo em vista a crítica à noção de sujeito absoluto e burguês; a ideia de abjeção, do risco e de “disturbação”, relacionadas à questão da natureza da arte, da crise de representação e dos elementos renegados pela experiência; as noções de trauma e memória, resultantes da fragmentação e suspensão do tempo, da experiência da guerra e do desencanto com o ideal de progresso legado pela modernidade.⁸²

Mas, ressaltamos, para efeito de continuarmos com os desdobramentos destas questões, nem um pouco encerradas nas reflexões que aqui propusemos, que este modelo de crítica, tanto quanto a reiteração da persistência no ato de sucumbir, dizem respeito a uma política da arte, dentre tantas outras que habitam e necessitam habitar, negativa e autorreflexivamente, este estado de coisas. Que continuemos, entre a impossibilidade e a obrigatoriedade, a urgência e a necessidade, de seguir.

⁸² Para um aprofundamento da ideia de abjeção e trauma, ver Foster (2014). Sobre a noção de “disturbação” e risco, ver Danto (2015). No que toca às “políticas da memória”, ver Huyssen (2014).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Intento de entender Fin de Partida. In: ADORNO, T. **Notas sobre Literatura**. Madrid: Akal, (1958) 2003. [Obra completa 11]. Disponível em: <http://acervo656565.blogspot.com.br/>. Acesso jun/2015.

ADORNO, T. **Teoria Estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ANDRADE, F. De nenhum modo adiante: o meromáximo mínimo no último Beckett (prefácio). In: BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**. Tradução Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

ANDRADE, F. A felicidade desidratada (prefácio). In: BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ANDRADE, F. Matando o tempo: o impasse e a espera (prefácio). In: BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANDRADE, F. “Prefácio”. In: BECKETT, S. **O despovoador & Mal visto mal dito**. Tradução Eloísa Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ANDRADE, F. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BAUMGÄRTEL, S. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a variedade formal na dramaturgia contemporânea. In: MOSTAÇO, Edécio. et. al (orgs). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

BAURRIAUD, N. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008
BECKETT, S. **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, 1984.

BECKETT, S. Act Without Words I. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1957)1984a.

BECKETT, S. Act Without Words II. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1963)1984b.

BECKETT, S. A Piece of Monologue. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1979)1984c.

BECKETT, S. Breath. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1970)1984d.

BECKETT, S. Catastrophe. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1982)1984e.

BECKETT, S. Come and Go. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1966)1984f.

BECKETT, S. Footfalls. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1975)1984g.

BECKETT, S. Krapp's Last Tape. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1958)1984h.

BECKETT, S. Nacht und Traume. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1984)1984i.

BECKETT, S. Not I. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1973)1984j.

BECKETT, S. Ohio Impromptu. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1981)1984l.

BECKETT, S. Play. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1964)1984m.

BECKETT, S. Quad. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1981)1984n.

BECKETT, S. Rockaby. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1981)1984o.

BECKETT, S. Rough for theatre II. In: **The Collected Shorter Plays**. New York: Grove Press, (1976)1984p.

BECKETT, S. **Dias Felizes**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, (1961)2010.

BECKETT, S. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, (1953)2005.

BECKETT, S. **Fim de Partida**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, (1957)2002.

BECKETT, S. Entrevista concedida a Israel Shenker no New York Times, 1956. In: ANDRADE, F. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, (1936)1994 (Obras escolhidas; vol. 1).

BESSON, J. Pós dramático. In: SARRAZAC, J. et. al. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BORGES, G. En-Quadrando a tele-peça *Quad*, de Samuel Beckett. **Revista AV**, Universidade Unisinos, Porto Alegre, Ano 1, n. 1, p. 37-43, 2003.

BRATER, E. **Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater**. Oxford: University Press, 1987.

CARVALHO, S. Apresentação. In: LEHMANN, H. **O teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CORADESQUI, G. A visualidade performativa dos Irmãos Guimarães: Projeto Beckett. In: **Canteiro de obras: notas sobre o teatro candango**. Brasília: Filhos do Beco, 2012, pp. 85-92. Disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/#!a-visualidade-performativa--glauber-coradesqui/c817>

DANTO, A. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015 (Coleção Filô/Estética).

DELEUZE, G. O esgotado. In: **Sobre o teatro**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DUBATTI, J. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdiment**, v.2, n.23, dez 2014, pp. 251-261. Entrevista concedida a Luciana Eastwood e Mariana Muniz.

DUBATTI, J. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

ESSLIN, M. Samuel Beckett and the art of radio. In: GONTARSKI, S. (Org.). **On Beckett: Essays and Criticism**. New York: Grove Press, 1986.

FISCHER, L. (2012). Duas pantomimas: *Ato sem palavras I e Ato sem palavras II*, 2012. Disponível em: <http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2012/07/duas-pantomimas-ato-sem-palavras-i-ato.html> Acesso em: fev/ 2017.

FOSTER, H. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GATTI, L. Adorno lendo Beckett: a paródia do drama. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências**. USP, São Paulo, jul/2008.

GATTI, L. Adorno e Beckett: aporias da autonomina do drama. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 310, p.577-596, dez/2014.

GATTI, L. Ocupação Sozinhos Juntos: Samuel Beckett segundo o Coletivo Irmãos Guimarães, **Questão de Crítica**, Vol. VIII, nº 65, ago/2015.

GONTARSKI, S. Beckett em sua época/ Beckett em nossa época. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 18, 2015a.

GONTARSKI, S. Nos desdobramentos do Teatro Pós-Dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze. Tradução de Juliana Pamplona. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, vol. VII, nº 64, 2015b.

GONTARSKI, S. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n.8, 2008.

GUIMARÃES, A.; GUIMARÃES, F. Entrevista Cia de Teatro autônomo → Irmãos Guimarães. Entrevista concedida a Cia de Teatro Autônomo, 2011. Disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/entrevista-cia-de-teatro-autnomo--irmos-guimares>

GUIMARÃES, A.; GUIMARÃES, F. “Peça dos Irmãos Guimarães, Quadrado, critica os espaços individuais e coletivos”. Entrevista concedida a Diego Ponce de Leon. **Divirta-se mais**, Brasília, out/2014. Disponível em: http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/programese/2014/10/17/noticia_progamese,152098/peca-dos-irmaos-guimaraes-quadrado-critica-os-espacos-individuais-e.shtml

HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1792]1995.

KUDIELKA, R. O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett: uma arte que não se ressent de sua insuperável indigência. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 56, p.63-75, mar. 2000.

KUNTZ, H. [et al.]. Catástrofe. In: SARRAZAC, J. et al. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEHMANN, H. **Escritura política do texto teatral**. Tradução de Werner Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEHMANN, H. **O Teatro Pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACHADO, R. Introdução. In: DELEUZE, G. **Sobre o teatro**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARFUZ, L. **Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

McMULLAN, A. **Theatre on Trial: Samuel Beckett's later drama**. Routledge: London and New York, 1993.

MORAIS, J. SOARES, P. Agência, estrutura e objetos artísticos: dilemas metodológicos em sociologia da arte. **XXIII Encontro anual da ANPOCS**, 2000.

Disponível em: <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/24-encontro-anual-da-anpocs/gt-22/gt19-18/4879-jmorais-agencia/file>

NÉSPOLI, B. A difícil arte de renovar sem perdas. **Estado de São Paulo**, 2008. Disponível em: <http://restapoucoadizer.wordpress.com/2011/01/02/a-dificil-arte-de-renovar-sem-perdas/>

OWENS, C. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. Tradução de Neusa Dagani. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ**, Rio de Janeiro, 2004.

PANITZ, M. Sobre armários e seus vazios. In: GUIMARÃES, A.; GUIMARÃES, F. (Org.). **Felizes Para Sempre**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. Disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/#!sobre-armarios-e-seus-vazios/coln>

RAMOS, L. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: *mimesis* e desempenho espetacular, in **Urdimento**, n. 13, set/2009.

RANCIÈRE, J. Paradoxos da arte política. In: **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **El malestar en la estética**. Tradução de Miguel Petrecca [et. al]. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011a.

RANCIÈRE, J. A Política da arte e seus paradoxos contemporâneos, 2005. Disponível em: <https://cidadaniaearte.wordpress.com/2013/11/17/a-politica-da-arte-e-seus-paradoxos-contemporaneos/>. Acesso em jul/2016.

RANCIÈRE, J. **O que significa “Estética”**. Tradução de R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011b. Disponível em: <http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>. Acesso em jun/2015.

RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa?. s/d. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera%20que%20a%20arte%20resiste%20a%20alguma%20coisa%20ranciere.pdf>. Acesso em jul/2016

RANCIÈRE, J. Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna: uma entrevista com Jacques Rancière. **Revista Ensaia**, n. 1, p.70-80, dez/2015. Entrevista concedida a Andrew McNamara e Toni Ross. Tradução de Rodrigo Carrijo.

RANCIÈRE, J. O tempo da emancipação já passou?. In: SILVA, R. (Org). **A República por vir: arte, política e pensamento para o século XXI**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011c. p.73-100.

RYNGAERT, J. Personagem. In: **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SAGAYAMA, M. Terá sido: a voz. O sujeito, a voz, a imagem e o corpo no teatro de Samuel Beckett. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, vol. 8, dez. 2015.

SARRAZAC, J. A invenção da teatralidade. **Revista Sala Preta**, São Paulo, vol. 13, nº1, pp. 56-70, jun. 2013.

SARRAZAC, J. A reprise (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Giancristofaro. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 19, 2010.

SARRAZAC, J. et. al. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, [1794]2002.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução de Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

APÊNCICE A - ESPETÁCULOS, MOSTRAS E OCUPAÇÕES DO COLETIVO
IRMÃOS GUIMARÃES CITADOS

Felizes Para Sempre (2001-1998)

Textos: Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães.

Locais: Galeria Athos Bulcão, Brasília/DF; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF; Solar do Barão, Curitiba/PR; Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo/SP; Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro/RJ.

Não ficamos muito tempo... juntos (2002-2005).

Textos: Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: Teatro HSBC, Curitiba/PR; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF; Teatro Goiânia, Goiânia/GO; Teatro Nacional, Sala Martins Penna, Brasília/DF; Teatro Universitário, Cuiabá/MT.

Ocupação Sozinhos Juntos (2015)

Textos: Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Local: SESC Belenzinho, São Paulo/SP.

Resta Pouco a dizer (2008-2011)

Textos: Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: Teatro Plínio Marcos, Funarte, Brasília/DF; SESC Consolação, São Paulo/SP; Teatro da Caixa, Curitiba/PR; Teatro Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro/RJ.

Todos os que caem (2003)

Textos: Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF; Solar dos Câmara, Porto Alegre/RS.

**APÊNCICE B - RELEITURAS DAS OBRAS DE SAMUEL BECKETT E
PERFORMANCES DO COLETIVO IRMÃOS GUIMARÃES CITADAS**

Abrigos (1998-2001)

Concepção: Coletivo Irmãos Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/abrigos>

Ato sem palavras I (2014)

Texto: Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/ato-sem-palavras-i>

Ato sem palavras II (2002-2014)

Texto: Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/ato-sem-palavras-ii>

Balanço (2001-2011)

Texto: Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/balano>

Balanço - (2013)

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Local: Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF.

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/balano-menos>

Casacos (2000)

Concepção: Coletivo Irmãos Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/casacos>

Catástrofe (2002-2011)

Texto de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/catstrofe>

Chapéus (2000)

Concepção: Coletivo Irmãos Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/chapus>

Eu Não (2003-2008)

Texto de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/eu-no>

Fôlego (2014)

Textos de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: SESC Belenzinho, São Paulo/SP; Ceilândia, Ceilândia/DF; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF; SESC Belenzinho, São Paulo/SP.

Fotohamlet (2005)

A partir de Hamlet, de William Shakespeare

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: Galpão das artes, São José do Rio Preto/SP; Teatro da Caixa, Brasília/DF.

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/fotohamlet>

Improviso de Ohio (2008-2014)

Texto de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/improviso-de-ohio>

Ir e vir (1998-2011)

Texto de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/ir-e-vir>

Jogo (2000-2011)

Texto de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/luz-incandescente->

Passos (2014)

Texto de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/passos>

Paisagem (2001)

Concepção: Coletivo Irmãos Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/paisagem>

Um pedaço de Monólogo (2001)

Texto de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/um-pedao-de-monologo>

Quadrado (2014)

A partir de *Quad*, de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: Teatro SESC Gama, Gama/DF; Teatro SESC Taguatinga, Taguatinga/DF; Teatro SESC

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/quadrado>

Rascunho para Teatro II (2003-2008)

Texto de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/rascunho-para-teatro-ii>

Respiração + (2002-2013)

A partir de *Respiração*, de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt/Alemanha, 2013; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF, 2013; Teatro Plínio Marcos, Funarte, Brasília/DF, 2011; SESC Consolação, São Paulo/SP, 2011; Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro/RJ, 2008; Avenida Paulista, São Paulo/SP, 2008; Praça da República, São Paulo/SP, 2008; Praça da Sé, São Paulo/SP, 2008; Largo de Santa Cecília, São Paulo/SP, 2008; Museo de Arte Contemporânea, Vigo/Espanha, 2005; Teatro Nacional, Sala Martins Penna, Brasília/DF, 2005; Teatro Universitário, Cuiabá/MS, 2004; SESC Copacabana, Rio de Janeiro/RJ, 2004; Paço Imperial, Rio de Janeiro/RJ, 2003; Museu de Arte Moderna, São Paulo/SP, 2003; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF, 2003; Teatro Goiânia, Goiânia/GO, 2003; Teatro HSBC, Curitiba/PR, 2002.

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/respirao-mais>

Respiração - (2003-2013)

A partir de *Respiração*, de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt/Alemanha, 2013; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF, 2013; Teatro Dulcina, Brasília/DF, 2010; Teatro Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro/RJ, 2008; SESC Av. Paulista, São Paulo/SP, 2008; Museo de Arte Del Banco de La República, Bogotá/Colômbia, 2008; Museo de Arte Contemporânea, Vigo/Espanha, 2005; Teatro Nacional, Sala Martins Penna, Brasília/DF, 2005; Museu de Arte Moderna Aloísio de Magalhães, Recife/PE, 2004; Teatro Universitário, Cuiabá/MS, 2004; SESC Copacabana, Rio de Janeiro/RJ, 2004; Paço Imperial, Rio de Janeiro/RJ, 2003; Museu de Arte Moderna, São Paulo/SP, 2003; Solar dos Câmara, Porto Alegre/RS, 2003; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF, 2003; Teatro Goiânia, Goiânia/GO, 2003

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/respirao-menos>

Respiração embolada (2003-2011)

A partir de *Respiração*, de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: Teatro Plínio Marcos, Funarte, Brasília/DF, 2011; SESC Consolação, São Paulo/SP, 2011; Teatro Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro/RJ, 2008; Teatro Nacional, Sala Martins Penna, Brasília/DF, 2005; Teatro Universitário, Cuiabá/MS, 2004; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF, 2003; Teatro Goiânia, Goiânia/GO, 2003.

Fotos e descrição disponíveis em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/respirao-embolada>

Sopro (2014)

Textos de Samuel Beckett

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Locais: Teatro SESC Ceilândia, Ceilândia/DF; Teatro SESC Gama, Gama/DF; Teatro SESC Garagem, Brasília/DF; SESC Belenzinho, São Paulo/SP.

**APÊNCIDE C - OUTRAS ADAPTAÇÕES DAS PEÇAS DE SAMUEL BECKETT
CITADAS**

Happy Days (2008)

Peça em dois atos por Samuel Beckett

Direção: Robert Wilson

Fotos e descrições disponíveis em: <http://www.robertwilson.com/happy-days/>

Krapp's Last Tape (2009)

Peça em um ato por Samuel Beckett

Direção: Robert Wilson

Fotos e descrições disponíveis em: <http://www.robertwilson.com/krapps-last-tape/>