

**BECKETT-WE :**

*Em busca de uma  
Poética do Vazio*



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**BECKETT-WE:**  
***Em busca de uma Poética do Vazio***

Luciana Brito

Porto Alegre, dezembro de 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**BECKETT-WE:**

***Em busca de uma Poética do Vazio***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa **LINGUAGEM, RECEPÇÃO E CONHECIMENTO EM ARTES CÊNICAS**, para obtenção do título de mestre, sob orientação da Profª Drª Silvia Balestreri Nunes.

Porto Alegre, dezembro de 2016

*Eu não sou...*

*S.B.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus mestres que sempre acreditaram.

Aos esgotados que tanto se doaram.

Aos familiares que a todo o momento apoiaram.

Aos amigos que comigo riram e choraram.

Ao querido Samuel Beckett e suas palavras que até aqui me inspiraram.

## RESUMO

Em Busca de uma Poética do Vazio é uma pesquisa teórico-prática fomentada no Núcleo de Pesquisa Beckett-we – espaço de criação, desconstrução e de transbordamentos criativos a partir do universo de Samuel Beckett. Criado no ano de 2012 em Canoas/RS, o Núcleo dá voz aos aqui chamados esgotados, sujeitos contemporâneos que encontram em Beckett uma possibilidade de diálogo e caos. Os participantes não são atores, nem bailarinos, nem pesquisadores, são PIM: massa de corpos que não aguentam mais, unidos por uma pequena vida – extrato de existência em comum, que transcende as referências culturais, geográficas, étnicas ou históricas – PIM é plural. Este escrito é composto pelas vozes de esgotados, de Beckett, por minha voz, por fluxos de pensamento que me atravessaram durante a pesquisa e pela voz de referências significativas neste estudo: Gilles Deleuze, Suely Rolnik, Peter Pál Pelbart, dentre outros tantos. São analisadas performances criadas durante três anos do Núcleo, a partir dos textos: Todos os que Caem (Beckett - 1957) que se transformou em Eu, Ser Pulsante e Semivivo (2013) e Eleutheria (Beckett - 1947) metamorfoseado em sobre.vida (2015), Ensaio sobre a Liberdade (2014) e inspiração (2014). Buscando fazer um paralelo estrutural com a obra Como É (Beckett, 1961), que se passa em um buraco enlameado, no qual um personagem procura seu parceiro – PIM -, esta pesquisa se propõe a investigar os caminhos que foram inventados durante as práticas, visando se aproximar de uma possível metodologia que se encontra no vazio, buscando constantemente a instabilidade – seja através da tentativa de esvaziamento de referências, no diálogo com os esgotados que são desconhecedores de Beckett ou na renovação constante de PIM. No ato de esvaziar-se e se deixar atravessar pelas vozes e impulsos dos envolvidos, alimentados pelo universo beckettiano, esta dissertação sugere a figura do cartógrafo, desenvolvida por Rolnik, como um possível caminho para a prática criativa no vazio.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett – teatro contemporâneo – vazio – processo criativo – pedagogia teatral

## ABSTRACT

In Search of a Poetic of Emptiness is a theoretical-practical research fomented in the Núcleo de Pesquisa Beckett-we (Research Group Beckett-we) - space of creation, deconstruction and creative overflows based on the universe of Samuel Beckett. Created in the year of 2012 in Canoas/RS, the group gives voice to the ones here called the exhausted, contemporary subjects that find in Beckett a possibility of dialogue and chaos. The participants are not actors, nor dancers, nor researchers, they are PIM: a mass of bodies that cannot bear anymore, united by a little life - extract of a common existence, that transcends the cultural, geographical, ethnic or historical references - PIM is plural. This writing is composed by the voices of the exhausted, Beckett's voice, my own voice, by flows of thoughts that crossed me while researching and by the voice of significative references in this study: Gilles Deleuze, Suely Rolnik, Peter Pál Pelbart, among so many others. Here we analyse performances created during the three years of the group, based on the texts: All that fall (Beckett - 1957) that became Eu, ser pulsante e semivivo [Me, pulsing being and halfalive] (2013) and Eleutheria (Beckett - 1947) metamorphosed in sobre.vida [about.life] (2015), Ensaio sobre a Liberdade [Essay about Freedom] (2014) and inspiração [inspiration] (2014). Aiming to create a structural parallel with the work How it is (Beckett - 1961), that passes in a muddy hole, in which one character looks for his partner - PIM -, this research proposes itself to investigate the paths that were invented during the practices, aiming to approach a possible methodology found in the emptiness, searching constantly the instability - be it through the attempt of emptying references, in the dialogue with the exhausted who are unfamiliar with Beckett or in the constant renovation of PIM. In the act of emptying itself and letting it be crossed by the voices and impulses of the involved, fed by the beckettian universe, this dissertation suggests the figure of the cartographer, developed by Rolnik, as a possible path for the creative practice in the emptiness.

**Keywords:** Samuel Beckett - Contemporary theater - empty - creative process  
- Theatrical pedagogy

## Lista de Figuras

Figura 1: Escada. Foto de Esgotado L. Junho de 2014.....	39
Figura 2: Solidão. Ator: Odair Fonseca. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013..	73
Figura 3: Infertilidade. Em cena: Isadora Poggetti e Lilian Monteiro. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013.....	74
Figura 4: Cotidiano . Em cena: Fernanda Fiuza. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013.....	76
Figura 5: Infanticídio. Em cena: Rafael Domingues. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013 .....	77
Figura 6: Infanticídio. Em cena: Karoline Geuer, Mariana Invernizzi, Rafael Domingues. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013.....	79
Figura 7: Caminhada em bloco. Em cena: o grupo. Foto de Lucas Silva. Maio de 2014 .....	84
Figura 8: Experimentos de ofegação. Em cena: Gabrielle Oliveira, Suyá Monteiro e Zeti Fraga. Foto de Lucas Silva. Maio de 2014.....	85
Figura 9: Experimentos de ofegação – balanço. Em cena: Mariana Invernizzi. Foto de Lucas Silva. Maio de 2014 .....	86
Figura 10: Experimentos de ofegação – pedras. Em cena: Vanessa Fiuza e Ruan Nunes. Foto de Lucas Silva. Maio de 2014.....	87
Figura 11: Inspiração Figurino Butoh. Foto de: V. Paul Virtucio .....	88
Figura 12: Experimentos de figurinos. Foto: Lilian Monteiro. Maio de 2014.....	88
Figura 13: Inspiração Figurino Lycra. Foto extraída do site: <a href="http://pt.cosplaysky.com/full-body-lycra-spandex-zentai-costume-suit-catsuit-tights-dark-blue.htm">http://pt.cosplaysky.com/full-body-lycra-spandex-zentai-costume-suit-catsuit-tights-dark-blue.htm</a>   .....	88
Figura 14: Inspiração Figurino Nude. Bailarina: Maddie Ziegler. Foto de Frazer Harrison/Getty Images.....	88
Figura 15: inspiração – viaduto. Em cena: o grupo. Foto de Lucas Silva. Agosto de 2014.....	89
Figura 16: inspiração – trem. Em cena: Rafael Garcia. Foto de Diego Bregolin. Agosto .....	90
Figura 17: inspiração – praça. Em cena: o grupo. Foto de Diego Bregolin. Agosto de 2014.....	90



Figura 18: inspiração – trem. Em cena: o grupo. Foto de Diego Bregolin. Agosto de 2014.....	91
Figura 19: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Eriky Bustamante, Thiago Wyse e Valentina Curi. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014 .....	93
Figura 20: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Fernanda Fiuza. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014 .....	93
Figura 21: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Rafael Domingues. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014 .....	94
Figura 22: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: o grupo. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014.....	94
Figura 23: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Eriky Bustamante e Valentina Curi. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014.....	95
Figura 24: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: o grupo. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014.....	96
Figura 25: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Ágata Borges. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014 .....	97
Figura 26: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Eriky Bustamante e Rafael Domingues. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014 .....	97
Figura 27: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Vanessa Fiuza. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014 .....	98
Figura 28: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Rafael Domingues e William Andrius. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014.....	98
Figura 29: personagem criado para o espetáculo Eu, ser pulsante e semivivo, inspirado na exposição Vídeo Portraits de Bob Wilson. Dezembro de 2013. ....	<b>Erro!</b>
<b>Indicador não definido.</b>	
Figura 30: Performance cotidiano.....	140
Figura 31: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015.....	144
Figura 32: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015.....	144
Figura 33: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015.....	145
Figura 34: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015.....	146
Figura 35: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015.....	146
Figura 36: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015.....	147

## Legendas

Durante o processo de construção deste texto, fluxos de pensamento foram atravessados e inseridos, propondo uma poética de múltiplas vozes, no qual se faz necessário especificá-los através das legendas abaixo:

- **Minha voz:** momentos que reflito durante o texto sobre o processo da pesquisa, a partir do que escrevo, são como retalhos de meu pensamento. Identifica-se através da formatação em letra minúscula, fonte Arial, tamanho 10, margem 6 cm a 16,5 cm, alinhada à direita e colchetes.
- **Voz de Pim:** recortes, depoimentos, reflexões de Pim sobre o processo criativo, as relações ou as encenações. Identifica-se através do símbolo do vazio (Ø) que precede a fala, letra minúscula, fonte Arial, tamanho 14, itálico, alinhado à esquerda, margem 1 cm a 9 cm.
- **Voz de Beckett:** fragmentos da fala de Beckett, seja através de textos, peças, novelas ou entrevistas, que juntam-se à minha escrita para embasar o assunto abordado. Identifica-se através da fonte padrão (Arial 12) em negrito e itálico, sempre no corpo do texto.
- **Voz de outros autores:** citações de autores que me acompanham durante a elaboração deste trabalho. Identifica-se conforme regras ABNT.
- **Fluxos de pensamento:** verborragias que brotaram durante meu processo de escrita, devaneios que não se conectam diretamente com o texto, mas com os atravessamentos que vivenciava no momento em que o escrevia. Identifica-se através de letra minúscula, fonte Corrier New, tamanho 14, centralizado, direção do texto em vertical.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>PARTE UM.....</b>	<b>28</b>
<i>Como era antes de Pim.....</i>	<i>28</i>
<b>PARTE DOIS: COM PIM.....</b>	<b>34</b>
Um Beckett a Menos .....	34
<i>Alguém fala, alguém ouve, não é necessário ir mais longe... ..</i>	<i>41</i>
<i>Menos melhor. Não. Nada melhor. Melhor pior. [...] Com minimizantes palavras, diga mínimo, melhor pior. ....</i>	<i>44</i>
<i>Não se trata, de nenhum modo, de uma tomada de consciência senão de uma tomada de visão, de uma tomada de vista simplesmente. ....</i>	<i>45</i>
Esgotados .....	49
<i>O Corpo.....</i>	<i>49</i>
<i>No fundo, ela jamais nasceu.....</i>	<i>54</i>
Nem pior, nem melhor, na mesma.....	60
<i>Isso já não durou o bastante?.....</i>	<i>64</i>
Práticas Fracassadas.....	67
<i>Eu, ser pulsante ou semivivo .....</i>	<i>68</i>
<i>inspiração .....</i>	<i>80</i>
<i>sobre.vida.....</i>	<i>99</i>
Estética Inominável .....	109
(Des) caminhos Impossíveis .....	124
<i>Primeira Vivência .....</i>	<i>134</i>
<i>Setembro de 2015.....</i>	<i>134</i>
<i>Segunda vivência .....</i>	<i>139</i>
<i>Sala Beckett .....</i>	<i>142</i>
<i>RASTROS DE PIM.....</i>	<i>148</i>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>149</b>

## INTRODUÇÃO

***Não há nada a expressar, nada com que se expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar***<sup>1</sup>. Foi esta obrigação-necessidade que moveu esta pesquisa e a mim: sujeito-beckett, esgotado, fracassado, fragmentado, mas pulsante, percebendo o começo do ciclo do fim, e, no entanto, continuando (***o fim está no começo e, no entanto, continua-se***<sup>2</sup>). A partir do instantâneo reconhecimento das vozes beckettianas nos emaranhados do cotidiano, eu-sujeito-pesquisador busquei identificá-las e potencializá-las, no ímpeto de provocar fissuras na sacralidade erudita que por vezes, cerca a obra do irlandês Samuel Beckett.

Este escritor, que buscou romper com a linguagem convencional de seu tempo, representou nesta pesquisa muito mais do que um prêmio Nobel, sem querer desmerecer este, porém evitando reduzi-lo a um acontecimento pontual. Beckett significou este trabalho como uma voz lúcida, que embala os pensamentos mais reprimidos e sufocados de qualquer um de nós, indo muito além do pessimismo ou de rótulos negativos, pois projetou a essência humana para além de sua moral estabelecida.

Há pouco menos de quatro anos, quando iniciaram os experimentos práticos teatrais acerca da obra de Beckett que inspiram esta pesquisa, havia claros objetivos no qual embasaram as argumentações da pertinência deste trabalho, porém aos poucos, eles foram sendo borrados pelo rastejar contínuo de dezenas de pessoas em busca de outras tantas questões. Cada um com suas perguntas, cada uma diferente da outra, nunca as mesmas, sempre movidas por uma angústia. A angústia de querer encontrar respostas para confortar o sentido da própria existência.

Essas respostas nunca vieram, nunca foram encontradas (***pouco resta a dizer***<sup>3</sup>), pelo contrário, germinaram mais lacunas de ausência e caos. Mas

---

<sup>1</sup> BECKETT apud Andrade, 2001, p.175.

<sup>2</sup> BECKETT, 2010, p.113.

<sup>3</sup> BECKETT, 2002, p.26

então, se os propósitos não mais parecem claros, é possível continuar? **É preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.**<sup>4</sup> Se houve um caminho, um rastro, um espaço de atravessamento e significação, já basta para que se continue, para que se dê andamento **desse...dessa...disso**<sup>5</sup> – experimento/pesquisa/vivência/fluxo-criativo.

A condição do vazio que investiguei neste trabalho, pertence a nossa eterna condição, que permeia o cotidiano, sinuosamente buscando uma brecha para se manifestar. É diante do medo do vazio que nos ocupamos em preencher todas as lacunas do nosso dia a dia: **os horrores da vida doméstica, espanação, varreção, arejação, esfregação, enceração, arrumação, lavação, passagem, secação, cortação de grama, aparição de planta, jardinagem, afiação de terra, esburacação e plantação, moção, rasgação, sovação, socação e bateção**<sup>6</sup>, única forma de mantê-lo longe. Propus seu espraiamento, invoquei o vazio como ferramenta de criação, o vazio de Beckett, o meu vazio, o vazio de mais de cento e cinquenta pessoas que de alguma forma deixaram seu rastro nesta pesquisa. Nela me experienciei pesquisadora, artista, sujeito-beckettiano.

Nesse percurso incerto e inevitavelmente fracassado, me aproximei de várias vozes **quaquá**<sup>7</sup> que vieram de fora e logo passaram a fazer parte de mim, como um processo antropofágico onde os ecos se embaçam, impossibilitando uma clara identificação de onde eles vieram, ou para onde foram. Atravessaram e misturaram-se, organizando-se no caos de palavras que compuseram esta pesquisa: Nietzsche, Deleuze, Albert Camus, Suely Rolnik, Peter Pál Pelbart, Fábio de Souza Andrade, Luiz Marfuz. Estes de alguma forma se fizeram presentes e compõem o fluxo de pensamento e reflexão construída nesta dissertação.

Se, para Beckett, a tarefa do artista é **acomodar o caos**<sup>8</sup>, dei início a uma problematização deste caos, buscando não decodificá-lo nem analisá-lo de forma científica – pois penso não ser possível, a partir de métodos

---

<sup>4</sup> BECKETT, 1989, p.137

<sup>5</sup> BECKETT, 2010, p.41

<sup>6</sup> BECKETT, 2010, p.286

<sup>7</sup> BECKETT, 2002, p.11

<sup>8</sup> BECKETT apud Andrade, 2001, p. 76

científicos, se aproximar de uma pesquisa que busca subjetividades. A proposta foi sentir o caos, trazê-lo por outros caminhos sensíveis e buscar ir mais além de um o estado de compreensão lógica e linear. Potencializar questões profícuas para que, a partir disso, novos atravessamentos venham a surgir, não de um ponto de vista que vislumbra resultados, mas de um anseio para que novas experiências possam ser impulsionadas, tendo como referência o vazio.

Após esta tentativa de organizar o caos, impulsos foram subdivididos de acordo com suas similaridades e com o intuito de dilatar as particularidades de cada um deles. São vozes, memórias, pedaços de vida, rastros e fragmentos de pensamentos, que juntos compõem uma reflexão elaborada fruto de uma pesquisa prática, juntamente com sujeitos esvaziados em busca de algo que, pela ausência de uma palavra que definisse plenamente, passamos a chamar de ***Inominável***<sup>9</sup>.

Para que se possa ter maior clareza do percurso deste trabalho é necessário rememorar as primeiras ações que moveram esta experimentação no vazio – a ***Parte um – Como era antes de Pim***<sup>10</sup> (***enfim, imagino que tenha se passado assim***<sup>11</sup>). Deve-se saber que a pesquisa iniciou no ano de 2012 como uma proposta de finalização de curso de Licenciatura em Teatro na UFRGS. Tendo Samuel Beckett me acompanhado como referência em toda graduação, porém sempre ansiando novos diálogos com o autor e que vão além do ambiente acadêmico, passei a refletir sobre os ecos cotidianos como potência para essas novas vozes dialogizantes.

Elas não estavam nos cursos de teatro, nem nos palcos da cidade, mas eram entoadas nos ônibus, nas lancherias, nas filas de banco que cortavam o fluxo urbano. Ainda sem saber quem eram ao certo estes sujeitos assujeitados, convidei pessoas para participarem de uma oficina de teatro divulgada como livre para qualquer interessado. Termos genéricos, colagens

---

<sup>9</sup> Referência ao livro *O Inominável* Publicado em 1953 que finaliza a trilogia pós-guerra beckettiana.

<sup>10</sup> BECKETT, 2002, p.15

<sup>11</sup> BECKETT, 2007, p.43

de imagens e ritmo frenético embalavam a divulgação da atividade sem muitas especificações – uma proposta de experiência para mim e para eles<sup>12</sup>.

Em sua primeira realização, que embasou os argumentos do trabalho final da graduação, pretendia verificar as possibilidades de aproximação e diálogo entre Samuel Beckett e este grupo heterogêneo, com identidades distintas. Não alimentava expectativas, se o fracasso viesse iminente, o aceitaria – condição da própria existência: **tente uma vez fracasse, tente de novo, fracasse melhor**<sup>13</sup>.

Fracassamos. E fracassamos novamente no ano seguinte e em mais outro ano, ano este que passa a servir de embasamento para esta nova perspectiva da pesquisa. Muito além da compreensão, Beckett foi sentido e corporificado por corpos que, de tão beckettianos, passaram a ser o fruto de novas curiosidades e inquietações. Os estudos e práticas nasciam de seus textos e eram elaborados para **atuar nos nervos e não do intelecto**<sup>14</sup> do grupo.

Este curto trajeto de pesquisa que teve como resultados estéticos, experimentos completamente plurais de linguagens (performances, instalações, apresentações em palco italiano) fomentou o surgimento de uma questão ainda maior do que a possibilidade ou não de diálogo do grupo da pesquisa com o autor: quais os caminhos metodológicos possíveis a se percorrer durante um processo criativo que tenha como objetivo uma encenação beckettiana? E quais as peculiaridades desta encenação?

Estes rastros de experiência e súbitos questionamentos integram essa primeira parte, **Parte um - como era antes de Pim**<sup>15</sup> e foram trazidos aqui como lampejos de memória, para que se possa chegar como maior clareza ao ponto mais latente desta pesquisa: **Parte dois – como Pim**<sup>16</sup>, no qual pretendo abordar nesta dissertação.

(Parte dois, com Pim – onde pretendo chegar?)

---

<sup>12</sup> Link do vídeo elaborado para a divulgação:  
<https://www.youtube.com/watch?v=T74Atez0HkE>

<sup>13</sup> BECKETT, 1983, p.7

<sup>14</sup> BECKETT apud Moraes, 2001, p.41

<sup>15</sup> BECKETT, 2002, p.15

<sup>16</sup> BECKETT, 2002, p61

Um amargo preenchia a boca concomitante à sensação de calafrio que subia pelo corpo covarde, quando pensava em outro Beckett que não o mais conhecido e encenado nos principais teatros do mundo. Este acabou por vezes sendo empobrecido pelo conservadorismo do clássico, fechado em uma forma que, de tão repetida, cansou mais do que a espera de Godot. Esta aura construída em volta do autor coloca-o numa situação intocável, como uma peça de museu que assusta qualquer tentativa de inovação, a qual poucos artistas ousam romper.

Esse receio de “tocar o intocado” me levou a refletir sobre de qual Beckett estava falando? Desde os primeiros anos na faculdade de teatro era apaixonada pelo universo beckettiano, todavia entediava-me em muitas encenações de seus textos. O que havia em sua obra que me instigava tanto, mas que não estava presente em muitas leituras que conhecia sobre o autor? Somente a partir de novas conexões e atravessamentos, que passei a pensar que o que buscava não era mais uma possibilidade de encenar Beckett – não era um Beckett a mais, mas *um Beckett a menos*<sup>17</sup>.

O primeiro fluxo verborrágico desta dissertação: *Parte dois – com Pim: um Beckett a menos* tem como proposta refletir sobre a despotencialização do próprio autor. Se sua sacralidade for diluída para além das formas e dos estudos filosóficos de que o próprio Beckett fugia (***nunca leio os filósofos, não entendo nada do que eles dizem***<sup>18</sup>), a potencialidade dos ecos de seus personagens pode se tornar mais intensa e significativa. Pensar em um Beckett a menos, uma voz a mais dentre tantas outras durante um processo criativo é transformá-lo em algo vivo, uma potência motriz e ativa que está além da hierarquia entre o texto e a criação.

Esta redução, que tem como propósito ampliar, parte da própria vivência de Beckett como criador, que não se colocou acima de sua obra, mas a serviço de seus personagens: ***Não sou intelectual. Tudo que sou é sentimento. Molloy e os outros vieram a mim no dia em que tomei consciência da minha loucura***<sup>19</sup>. Esse jorro sentimental que trouxe-nos Molloy, Malone, Godot e tantos outros, pode se despotencializar quando

---

<sup>17</sup> Alusão ao texto de Gilles Deleuze *Um manifesto de menos*

<sup>18</sup> BECKETT, apud Andrade. 2001, p.190

<sup>19</sup> Ibidem



submetidos a problematizações estritamente racionais e metódicas. Quando se rompe esta cápsula que enclausura a obra de Beckett, se reduz sua voz literal para ampliar suas múltiplas vozes-sentimentos, com o intuito de se chegar a um Beckett a menos.

*Parte Dois – Com Pim. Onde pretendo chegar? Um Beckett a Menos! Como chegar? **Empurrar, puxar – dez metros, quinze metros em direção a Pim**<sup>20</sup>.*

Pensar em um processo de minorização como alternativa de criação de novas potências, gera questionamentos acerca dos caminhos possibilitadores deste. Como projetar um Beckett a Menos, diante do que este autor representa tanto no meio acadêmico quanto artístico? Mãos receosas de tocar nas formas estáticas de seus personagens, com medo de infligir as normas engessadas e tão perpetuadas, talvez não contribuíssem de forma transgressora o suficiente. Mas através da irresponsabilidade desestabilizadora da transgressão de quem nunca ouviu falar em Beckett, seria mais palpável viabilizar estes impulsos que vão além do chapéu coco e do cinza. Esta cirurgia só poderia ser realizada por mãos que não “conhecem” seu paciente, que não estão preocupadas em macular uma tendência artística e que, portanto, carregam consigo a potência máxima do vazio.

Estes sujeitos esvaziados que passaram a integrar a parte prática desta pesquisa não eram nem atores, nem pesquisadores, nem letrados. Vieram até mim pelos mais diversos motivos, mas nenhum por querer conhecer ou se aprofundar na obra beckettiana. Sujeitos do mundo – frustrados, solitários, desgostosos, esgotados – um esgotamento que, como define Deleuze, não é sinônimo de cansaço, mas uma exaustão dos valores e percursos da humanidade, que nos levaram a lugar nenhum.

Os *Esgotados* compõem o segundo fluxo verborrágico desta pesquisa, no qual busco identificar nestes corpos, uma especificidade que tenta desmistificar a obra de Beckett e se lançar sem tremor a um processo antropofágico no qual:

---

<sup>20</sup> BECKETT, 2002, p. 123

*Ø: se devora Beckett para depois, na prática, regurgitá-lo novamente*<sup>21</sup>.

Esse processo de devoração não poupa a forma nem a estrutura, pois é dilacerado e misturado no corpo de cada um, transformando texto em substância viva e personagem em corpo pulsante.

Deve-se ter claro que a condição de esgotamento não seria exclusiva destes – porém a condição do vazio de que queremos falar, a ausência de qualquer formalidade exacerbada no âmbito do intelectualismo, busca proporcionar uma imersão sem pré-conceitos, livre de uma conceitualização racional, pulsante. Se a única forma de acessar a verdade da(s) palavra(s) é **esburacá-la sem cessar**,<sup>22</sup> por que isso não pode ser levado à prática quando se encena Beckett? Se o autor não economizou recursos para cavar estes buracos na tentativa de extrair delas alguma coisa ou o nada, não seria contraditória a demasiada sacralização a que seus escritos são submetidos? Os esgotados desta pesquisa negam-se a manter essa forma, o fato de muitos não possuírem uma formação em arte e, portanto não protegerem uma “trajetória”, os encoraja para este esburacamento no texto e em si mesmo.

{há que se buscar incessantemente essa voz beckettiana que foi abafada com o peso das cortinas}.

Essa voz Beckett, **voz quaquá por todos os lados – então em mim**<sup>23</sup>, voz estrangulada por todos que é vomitada na boca do personagem beckettiano, carrega em si rastros de vida. Essa vida pequena, néctar de existência de cada um, que não tem significado nem significação, **Nem pior, nem melhor, na mesma**<sup>24</sup> – é a essência da obra beckettiana e por isso é contundente. Nesta perspectiva, busca-se problematizar a obra beckettiana de forma a provocar seu transbordamento para a vida, “a pequena vida” – vida nossa, vida nua, vida sem identidade, sem história ou sem moral: a vida!

---

<sup>21</sup> Esgotado W., sobre o processo criativo do Núcleo, Outubro de 2014

<sup>22</sup> BECKETT apud Deleuze, 2010, p.79

<sup>23</sup> BECKETT, 2002, p.143

<sup>24</sup> BECKETT, 2010, p.30

Essa vida *Nem pior, nem melhor, na mesma* está além da poesia, da metafísica ou da razão, ela está no embalo dos corpos, no ritmo dos movimentos de uma cidade, nos ciclos de existência das gerações. Por isso não se pode ler Beckett interpretando-o como um autor pós-guerra, mas um autor pós-humanidade: **o maior pecado é ter nascido**<sup>25</sup>. Essa aguçada visão permite a criação de personagens que nada têm de absurdos, são identidades apagadas que permitem borrar-se nas nossas, que imprimem suspiros abafados e sequências disfarçadas por nós – sujeitos beckettianos.

Se por um lado Beckett carrega a fama de um escritor emblemático de comunicação complexa, por outro, os sujeitos esgotados, beckettianos por excelência, conseguem identificar sua voz em cada fresta de mundo habitado por humano, ouvem-na e compreendem que **alguma coisa segue seu curso**<sup>26</sup>! Este ciclo que eternamente se repete, entoado por estes personagens esvaziados de memória linear, está para além de uma metáfora, pois a negação de qualquer identidade ou referência coloca-os sentados ao nosso lado – imagem e semelhança.

Essa desreferencialização aliada às angústias existenciais da “pequena vida” carregam potencialidades que serão problematizadas no terceiro fluxo verborrágico: *Nem pior, nem melhor, na mesma*, com o intuito de refletir sobre a força lancinante que a experiência prática beckettiana desencadeou nos sujeitos esgotados que a vivenciaram. Indo além do positivo ou negativo (somos ambos) sem buscar uma análise moral ou de valores, pode-se identificar que a obra de Beckett não difundiu a desesperança ou a negatividade, mas alimentou a capacidade afirmativa de muitos, sendo fonte de inspiração para uma vida outra.

Evitando que este espaço de reflexão conduza a uma interpretação equivocada que vislumbre Beckett como um terapeuta contemporâneo do esgotamento ou uma ferramenta de transformação social, é preciso ter clara a referência do autor como um inspirador filosófico – que não é um pessimista ou conformado, pelo contrário, busca **arranhar, cavar sulcos profundos, beber**

---

<sup>25</sup> BECKETT, 2003, p.71

<sup>26</sup> BECKETT, 2010, p.52

**os gritos**<sup>27</sup>. Sem esperança, mas ainda esperando, inquieto, porém enterrado até a cintura, desacreditado da palavra, todavia falando – o eterno ciclo existencial que nos empurra para **Mais um dia celestia**<sup>28</sup>!

Perceber o universo beckettiano como um possível caminho para acomodar o caos individual de cada organismo seria um primeiro passo para aproximar-se de um processo criativo no vazio. Com mais incertezas do que garantias, pois **é possível que não existam senão falsos caminhos. Porém, é preciso encontrar o falso caminho que convém**<sup>29</sup>. Desta forma, não se busca uma fórmula, um esquema exato e eficiente, mas sim pistas que aproximem **a alguma coisa ou a nada**<sup>30</sup> – poéticas teatrais esvaziadas.

Nesta busca por um falso caminho que convém, propus um espaço de reflexão acerca da inserção da voz beckettiana como “metodologia prática”. Importante esclarecer que “metodologia” está sendo usada muito mais como um motivador filosófico do que um método prático organizado: **esses grotowskis e métodos não são para mim**<sup>31</sup>. Se por um lado o fluxo criativo beckettiano apresenta-se como uma faísca de vida - da nossa vida, há de se pensar neste universo como propulsor de caminhos no processo criativo.

Este caminho/prática/metodologia necessita, assim como na obra de Beckett, comportar fluxos embaçados – embolias de compreensão, um processo que penetre por outras vias e não se restrinja ao racional, mas como um vírus que, sem forma, se dissipa no ar e invade o corpo, causando febre e mal estar. **O perigo está na clareza das identificações**<sup>32</sup>, portanto esse (des)caminho metodológico se soma a impressões, memórias e vivências percebidas e sentidas, fertilizadas em cada corpo-beckett, sem obrigação do genérico, já que parte do Eu de cada um, pois **o homem é a criatura que não consegue sair de si mesmo, que só conhece os outros em si mesmo e que, quando afirma o contrário, mente**<sup>33</sup>.

---

<sup>27</sup> BECKETT, 2002, p.63

<sup>28</sup> BECKETT, 2010, p.30

<sup>29</sup> BECKETT apud Juliet, 1986, p.62

<sup>30</sup> BECKETT apud Andrade, 2010, p.169

<sup>31</sup> BECKETT apud Marfuz, 2013.

<sup>32</sup> BECKETT apud Dilks, 2008

<sup>33</sup> BECKETT, 2003, p.70

Percebendo e refletindo a partir deste mergulho em si mesmo, não se pretende escavar este caminho como uma proposta positiva ou negativa, como algo profícuo ou inútil – apenas como alguma coisa ou nada, ausente de uma interpretação moralizada. Para definir a pertinência dessa experiência de caminho **seria necessário pronunciar um juízo de valor, o que é impossível. Não é possível sequer falar da verdade. Isso faz parte do infortúnio. Paradoxalmente é pela forma que o artista pode encontrar uma espécie de saída. Dando forma ao informe**<sup>34</sup>. Esse informe que se deixou penetrar nos poros, buscando dar forma aos gritos silenciosos – **quaquá**<sup>35</sup> – busca fazer-se presente em fluxo de memórias e reflexões no quarto fluxo verborrágico: *Práticas Fracassadas*.

Foram selecionados quatro experimentos com linguagens diversificadas entre si para compor este relato, criados e vivenciados cada um à sua maneira, sem a intenção de compartilharem de uma unidade estética. Vieram, como os jorros criativos vieram à Beckett, no qual posso afirmar que **Tudo foi feito assim. Sem rascunhos. Não tinha nada preparado. Nada elaborado**<sup>36</sup>. A ausência de uma perspectiva direcional foi o que conduziu os corpos criativos, resultando em **partos difíceis**<sup>37</sup> e especificamente distintos.

Sobre as linguagens, adquiriram sua especificidade de acordo com a agonia de cada processo criativo, no qual pesaram muito mais os esgotamentos de cada um, do que a pretensão estética que se vislumbrava. Passaram a ganhar forma assim que o sumo das vozes **quaquá**<sup>38</sup> foram vertendo das bocas e dos corpos, e rastejaram em busca de um lugar para serem ouvidas – lugar esse que representa muito mais do que um espaço que comporta corpos, mas uma possibilidade de brecha entre o eterno empurrar e rolar da pedra de Sísifo (por isso uma rua, uma galeria, um palco não são elementos cruciais, estabelecedores de um formato, mas sim o desejo de chegar a algum lugar aliado à certeza de nunca se chegar a lugar nenhum).

---

<sup>34</sup> BECKETT apud Juliet, 1986, p.66

<sup>35</sup> BECKETT, 2002, p.11

<sup>36</sup> BECKETT apud Juliet, 1986, p.63

<sup>37</sup> KNOWLSON, 1996, p.23

<sup>38</sup> BECKETT, 2002, p.11

A partir das palavras beckettianas, criações artísticas inspiraram o grupo de pesquisa, no qual se destacam o texto *Todos os que Caem* (Beckett, 1956) que, devorado tornou-se a instalação *Eu, ser pulsante e semivivo* (2013), a intervenção *Inspiração* (2014), o espetáculo teatral *Ensaio sobre a Liberdade* (2014) e *sobre.vida* (2015) – transbordamentos do texto *Eleutheria* (Beckett, 1947). Estes recortes são trazidos com o propósito de dar carne à experiência vivida, sem intenção de servirem como um instrumento possibilitador de conclusões fechadas. Estão aqui como flashes, ***bocados e sobras de como era com Pim vasta extensão de tempo***<sup>39</sup> – permanecem aqui enquanto momentos de vida (***vida, posto que é preciso chamá-la assim***<sup>40</sup>), e devem permanecer assim, ***onde não há nem pronome, nem solução, nem reação, e tampouco tomadas de posição possíveis... É isto que faz o trabalho tão diabolicamente difícil***<sup>41</sup>.

Diante destes fragmentos poéticos de experimentação estética, coloque-me na condição para refletir sobre a especificidade dos mesmos. Aproximando-me de trabalhos já realizados a partir da obra de Beckett e que dialogam principalmente com a linguagem do teatro contemporâneo, tenho como motivador o Coletivo Irmãos Guimarães – artistas brasileiros que buscam através da hibridização de linguagens (teatro, vídeo, artes visuais, música, performance) uma leitura ressignificada da obra beckettiana. Através da criação de performances e instalações, os artistas propõem a desestabilização não apenas o público, mas também do ator, que passa a ser performer da condição beckettiana em situações-limite tendo o corpo como principal protagonista da angústia do autor.

As encenações do diretor Robert Wilson também são referências muito significativas e mesclam-se no fluxo de inspirações durante o processo criativo do núcleo. Desta forma, há uma preocupação em relação à visualidade do trabalho, que se faz muito presente em qualquer exercício ou improviso teatral do grupo, pois segundo o diretor: “Beckett é um autor muito visual, eu me identifico com isso”<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> BECKETT, 2002, p61

<sup>40</sup> BECKETT, 1989, p.118

<sup>41</sup> BECKETT apud Juliet, 1986, p.70

<sup>42</sup> WILSON, 2012.

Entretanto, faz-se necessário refletir acerca deste trabalho, não somente a partir de suas produções já realizadas, mas principalmente pelo seu processo de criação a partir da noção do vazio e a experiência ativa dos sujeitos esgotados, enquanto protagonistas desta voz beckettiana – voz *quaquá*, pois são o elemento chave da especificidade destas encenações. Não se enquadram somente em um experimento estético, mas uma experiência filosófica a partir da obra de Samuel Beckett.

Todavia, não se pode cair nas mesmas armadilhas que o próprio Beckett combateu através da denúncia da falência da linguagem. Definir a especificidade desta estética seria assassiná-la antes mesmo de ela nascer. Em um mundo onde tudo está ou será nomeado, onde tudo está imobilizado para sempre na limitação de um símbolo que não consegue abranger coisa alguma, a definição poderia ser uma potência castradora desta experiência.

Entretanto, tendo em vista a necessidade da formalização de conceitos que este trabalho exige, será necessário que algo seja dito, desta forma, esclareço que ***estou apenas me dobrando as exigências de uma convenção que exige que você minta ou se cale***<sup>43</sup>. Na impossibilidade de calar, aliada à dificuldade de falar, posso dizer que ***não me associarei jamais a tal perversão (da verdade)***<sup>44</sup>. Desta forma, sem definir verdades, falarei sobre os excertos desta vivência, citarei pistas que poderão vir a ser... ***pois não saber nada, não é nada, não querer saber nada também não, mas não poder saber nada, saber não poder saber nada, é por aí que passa a paz na alma do pesquisador incurioso***<sup>45</sup>. Ter consciência sobre a impossibilidade de saber de algo – tudo pode ser questionado se a linguagem mostra-se ineficaz, faz com que qualquer palavra que venha a nomear a particularidade destas encenações seja algo já falido. Desta forma e a partir desta perspectiva da esterilidade de signos, proponho chamar esta de *Estética Inominável*.

Refletir sobre esta Estética Inominável – quinto fluxo verborrágico deste trabalho, elaborado a partir das criações do grupo da pesquisa, é uma forma de tentar compreender os impulsos que geraram as encenações, frutos deste experimento e também problematizar a pluralidade de suas linguagens, que

---

<sup>43</sup> BECKETT, 2007, p.125

<sup>44</sup> BECKETT, 2007, p.111

<sup>45</sup> BECKETT, 2007, p.95

dialogaram com diferentes espaços e formatos. Será a partir da escuta despreziosa dos esgotados:

*ø: o incrível é que mesmo as formas  
sendo diferentes, ao mesmo tempo são  
iguais, pois têm o mesmo significado e  
isso é o que fascina, pois no final temos  
um mesmo objetivo que é nos  
aproximarmos cada vez mais de samuel  
beckett<sup>46</sup>*

...e também da atenção às vozes **quaquá<sup>47</sup>** que emanam destes organismos beckettianos, me proponho a refletir sobre esta estética anônima, que comporta o fluxo e a experiência de sujeitos também anônimos – os esgotados.

Anônimo aqui se aplica como força de criação, fluxo inexplicável: inominável - **Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam<sup>48</sup>**. Desta forma, após buscas incansáveis que tinham intuito de definir estas criações, desisti. **Comecei de novo. Mas pouco a pouco, com uma outra intenção. Não mais a de ter sucesso, mas a de fracassar<sup>49</sup>**. A Estética Inominável, miolo deste recorte reflexivo, carrega em si a essência do fracasso que move e compõe estas imersões beckettianas, no qual a forma apresenta-se como possibilidade da deformidade, da negação de uma linguagem única: **Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante<sup>50</sup>** (Pelo menos não através de certezas e verdades).

A partir destes resquícios de memória, alimentei-me para pensar sobre um processo criativo que se impulse no vazio – portador de particularidades

---

<sup>46</sup> Esgotada F., sobre o processo criativo do Núcleo, Outubro de 2014

<sup>47</sup> BECKETT, 2002, p.11

<sup>48</sup> BECKETT, 2014, p.40

<sup>49</sup> Ibidem

<sup>50</sup> BECKETT apud Andrade, 2001, p.150



(*nem melhor, nem pior*<sup>51</sup>) que vêm a compor a **Terceira Parte – Como era – depois de Pim, Como É**<sup>52</sup>. O que posso extrair deste processo de transbordamento criativo, que venha a elaborar uma possível *Poética do Vazio*? De que forma essa **voz quaquá fora e então em mim**<sup>53</sup> pode se materializar em extratos de conhecimento evitando que se tornem **mera análise, que mais se assemelham a uma inútil dissecação... — A demência universitária...**<sup>54</sup>

{como pensar em um caminho de vazio sem submetê-lo a um formato estéril: mais um registro esquecido, objeto decorativo com pretensão única de preencher os vazios de uma biblioteca esvaziada? as respostas não chegam}.

***Estou diante de uma falésia, e é preciso avançar. Impossível, não é? Porém, pode-se avançar. Ganhar alguns miseráveis milímetros***<sup>55</sup>...

A impossibilidade aliada à necessidade de avançar, de compor em palavras uma experiência de travessia, de constante ressignificação, é proposta através do segmento *(Des)caminhos Impossíveis* no qual se busca problematizar os rastros percorridos durante a vivência com Pim. Fragmentos como **grãos que se acumulam um a um**<sup>56</sup> e que não pretendem ser mais do que canais de acesso para o esvaziamento - **Nada é mais real que o nada**<sup>57</sup>. Vislumbrando e desejando o nada como potência, em um estado esvaziado de preconceções, identifico nos esgotados – e em sua orgia fulgurante de criação – um estreitamento íntimo com a verborragia destes corpos beckettianos, corpos contemporâneos, corpos que não aguentam mais.

Sendo eu – corpo fatigado, mas desejante de novas implosões beckettianas, compreendi que o vazio seria o estado possível para a impulsão de um Beckett a menos. Se trouxesse meu olhar demente, estaria por abastecer a máquina de concreto que acimenta o furor beckettiano. Se queria

---

<sup>51</sup> BECKETT, 2010, p.30

<sup>52</sup> BECKETT, 2002, p.115

<sup>53</sup> BECKETT, 2002, p.143

<sup>54</sup> BECKETT apud Juliet, 1986, p.65

<sup>55</sup> BECKETT apud Juliet, 1986, p.64

<sup>56</sup> BECKETT, 2010, p.38

<sup>57</sup> BECKETT, 2014, p.37

uma nova voz, deveria antes de qualquer coisa, calar a minha e encontrar novos ecos que não fossem alicerçados somente em argumentações e estudos aprofundados que me serviram de base até então. Não poderia “ensinar” Beckett. A única clareira possível seria “aprendê-lo” – amplificar vozes que nunca o pronunciaram para extrair delas outra natureza, os murmúrios beckettianos que se asfixiam nas promoções de um novo cargo ou nas advertências por mau comportamento na escola.

Desta forma, vislumbrando pistas para um caminho de criação no vazio, proponho esta reflexão – elemento chave deste trabalho – onde a condição do saber racional necessita ser ao máximo despotencializada, para que outros horizontes possam ser escavados, atravessados e ressignificados. Estar presente na prática do vazio, com um estetoscópio em estado de prontidão para captar e absorver o pulsar da vida beckettiana em cada corpo esgotado, potente, violador.

Para isto precisei entender o vazio como um processo antropofágico, absorção orgânica do caos, sem premeditações ou conceitos e aceitar-me como sujeito vazio, ausente: ***Sempre tive a impressão de haver, dentro de mim, um ser assassinado. Assassinado antes mesmo de meu nascimento. Sempre tive o sentimento de não ter nascido nunca***<sup>58</sup>. Esse não nascimento carregado da angústia do vazio, da ausência de referencialização, sem compromisso com o já existente – essa irresponsabilidade é um dos principais motores do trabalho, que na negação de querer encontrar algo, torna-se propulsora de motivações distintas, imersas no caos beckettiano e emergenciando por ele, mesmo que inconscientemente.

A partir disto, retirando-me da posição de uma “entendedora de Beckett” e me colocando junto deste processo criativo, proponho refletir sobre estes caminhos lançados, sem a pretensão de buscar uma verdade, mas buscando sempre alguma coisa: ***Eu lido com a impotência, a ignorância. Parece haver um tipo de axioma estético de que a expressão é realização. Acho que hoje em dia aquele que presta a mínima atenção na sua própria experiência descobre a experiência de um não-conhecedor, um não-***

---

<sup>58</sup> BECKETT apud Juliet, 1986, p.63

***poder, aquele que não tem como, não pode. O outro tipo de artista, o apolíneo, me é completamente estranho***<sup>59</sup>.

Buscando a experiência do não-conhecedor, finalizo estes excertos da vivência artística no vazio, refletindo sobre estes *Descaminhos (im)possíveis* - possibilidades de esvaziamento do artista contemporâneo, como forma de estabelecer novas travessias de criação, impulsionadas pelo esgotamento pulsante em nossas veias: ***Eu falo de uma arte que se desvia com desgosto, cansada de suas fracas explorações, cansada de se pretender capaz, cansada de ser capaz, cansada de organizar melhor as mesmas coisas, de dar alguns pequenos passos sobre uma estrada sombria***<sup>60</sup>.

Rastejar-se despretensiosamente sobre esta estrada, sem buscar saídas, entendendo que a comunicação é impossível, pois ***não há comunicação porque não há veículos de comunicação. Mesmo nas raras ocasiões em que palavra e gesto ocorrem ser expressões válidas da personalidade, perderão seu significado ao passar pela catarata da personalidade alheia***<sup>61</sup>. Desta forma, este (im)possível caminho envereda por vias alheias à razão, fugindo da necessidade de tradução do intraduzível. No vazio ele busca potencializar a ofegação dos esgotados, através de bocas e corpos que, sem pretensão, digerem e vomitam uma possibilidade de arte palatável à língua verborrágica beckettiana.

---

<sup>59</sup> BECKETT apud Andrade, 2001, p.186-187

<sup>60</sup> BECKETT, 1998, p.14

<sup>61</sup> BECKETT, 2003, p.68

## PARTE UM

Esse texto é um relato borrado. Ele não cabe em um formato único, pois é a memória dos últimos dez anos de minha vivência no teatro. Um texto linear não comportaria suas subjetividades, um texto poético não comportaria suas especificidades. Portanto ele será constantemente atravessado por referências, pensamentos, devaneios, questionamentos e formas múltiplas.

Esse texto é uma analogia. Ele busca conectar-se de alguma forma, com a obra *Como É*, escrita por Beckett. Esta parte assemelha-se à primeira do livro: a viagem até Pim. Aqui, Pim significa o grupo de envolvidos na pesquisa – um grupo heterogêneo de pessoas. Desta forma, a partir de recortes de memória, poesia e reflexão, pretende-se esboçar as motivações e os questionamentos que deram início a esta pesquisa: a ida até Pim.

### *Como era antes de Pim*

***Aqui então minha vida, parte um, último estado, como era antes de Pim, cito a ordem natural, mais ou menos, o que resta, bocados e sobras<sup>62</sup>.***

Foi no primeiro ano do curso de licenciatura em teatro da UFRGS que entrei em contato com a obra de Beckett. No ano de 2005, tinha pouco mais de 19 anos e iniciava minha aproximação ao universo da teoria do teatro e seus pensadores de forma gradual e respeitando a ordem cronológica estabelecida pelo currículo da universidade. Ainda estava em dúvida sobre minha permanência no curso, pois sentia que me faltava uma motivação maior do que apenas o gosto pela prática teatral. Periodicamente ia até a biblioteca do Instituto de Artes e selecionava alguns livros aleatórios para estudar e buscar inspiração para as aulas. Era uma forma de amenizar minha ânsia ao buscar uma linguagem, uma temática ou um autor que comportasse meus anseios enquanto artista.

---

<sup>62</sup> BECKETT, 2002, p.11

Um dia carreguei comigo o livro *Fim de Partida* (1957) de Samuel Beckett e, chegando em casa, comecei a lê-lo. A leitura fluiu e não consegui interrompê-la, era sonoramente agradável e me tocava de forma que não conseguia explicar. A sensação que tive é que aquele livro fora escrito para mim, devido à tamanha identificação com as palavras.

A partir daí, Samuel Beckett passou a inspirar meus trabalhos e seu universo poético tornou-se uma grande referência em minha trajetória artística. Inúmeros outros autores me atravessaram e me despertaram interesse, mas nunca tive tanto apreço como pela obra beckettiana. Depois disso, quase todas as encenações e trabalhos acadêmicos que fiz, foram baseados na obra de Beckett e foi a partir dessas experiências que fui construindo um desejo de experimentação maior, o qual culminou neste trabalho.

Durante toda a vivência na graduação, me percebi insatisfeita, tanto com os trabalhos criados por mim, quanto por muitos outros que assistia dentro e fora da universidade sobre a obra de Beckett. Havia algo em seus textos que era pulsante vibrátil e desestabilizador, mas que muitas vezes se apagava quando se resumiam a uma representação de um clássico do teatro mundial. Ou seja, no anseio de preservar os textos de Beckett durante a encenação, muitos artistas acabavam matando-a.

{buscar um argumento para isto, nestes resquícios de acontecimentos, retalhos de memória, uma justificativa que esclareça o porquê da existência deste trabalho, sem que argumentos sólidos venham empobrecer a motivação criadora dos corpos que participaram desta vivência beckettiana, mas também evitando que estes percam sua consistência teórica}

***Registrado, entretanto, é melhor, de algum modo, em algum lugar, como está, como surge*<sup>63</sup>.**

As constantes leituras e estudos levavam-me cada vez mais para longe do Beckett pessimista e minha compreensão sobre ele ficava cada vez mais aproximada do contexto contemporâneo, permeado pelo caos e ritmo frenético

---

<sup>63</sup> BECKETT, 2002, p.11

da urbe. Vislumbrava em seus textos, gritos surdos de corpos em constante estado de contração, que gestam a vida. Se nos encontramos imersos em um sistema organizado que nos coloca constantemente na condição de espera, onde se constroem verdades metafísicas para amenizar nossa solidão, fazendo com que estejamos sempre na situação de repetidores (de ações, de verdades, de comportamentos), é correto condenar a obra de Beckett como melancólica e tediosa? Proceder desta forma seria afirmar que há uma vida plena de vitalidade e imprevisibilidades, em que o instante seria universalmente imprevisto e nos fosse garantida uma exclusividade da existência. Se descreditamos a carga negativa desta visão e nos compreendemos simplesmente como sujeitos que habitam um universo desconhecido, entenderemos que a obra beckettiana é uma pintura aproximada de nós mesmos.

qual o sentido  
disso?  
eu me  
pergunto.  
há algum  
sentido?

Era o último ano do curso e eu deveria pensar em um tema para pesquisar no meu TCC, eis que novamente entro em conflito com a mesma questão do início da faculdade: é preferível desistir a tratar de algo que não me mova, de fato. Eu sabia que Beckett me motivava, precisava apenas encontrar alguma vertente para pesquisar sobre isso e desenvolver meu trabalho de conclusão.

{encontrar o que existe atrás. além das palavras, além do sucesso. encontrar o fracasso – o fracasso em samuel beckett, que vá além dos prêmios, das repercussões no mundo intelectual, do glamour dos grandes teatros. buscar em pim, uma fonte de imposições criativas, nem melhor, nem pior, um caminho outro}

Durante esse período, eu estagiava em um projeto do Governo Federal<sup>64</sup> que tinha como propósito levar estudantes de arte para bairros com grande índice de vulnerabilidade social, desenvolvendo neles, oficinas gratuitas para jovens e adultos. Minha oficina ficava no bairro Guajuviras na cidade de Canoas e lembro que, naquele período, o bairro era considerado um dos mais perigosos do Brasil.

Crianças brincam em meio a um lixão que se debruça sobre casas erguidas com compensado e zinco onde deveriam existir praças. Ratos passeiam em meio a cavalos e restos de comida. Assim vivem milhares de pessoas nas áreas invadidas na parte norte do Residencial Guajuviras, um dos mais miseráveis de Canoas. Fruto de invasões em massa na década de 80, o Guajuviras é uma mistura de blocos de apartamentos inacabados e malocas de um quarto só. O desemprego é regra, não uma exceção. É em meio a esse cadinho que proliferam os homicídios. O Guajuviras liderou o ranking de mortes em três dos últimos cinco anos. Grande parte é acerto de contas entre gangues juvenis, que repelem estranhos em seu quarteirão<sup>65</sup>.

Especulações à parte, em uma oficina, levei para o grupo alguns trechos de textos de Beckett para que fossem lidos e trabalhados. Durante a leitura e discussão, percebi que eles facilmente traçavam identificações entre os personagens e situações cotidianas de suas próprias vidas.

Recordei-me deste fato no momento da elaboração do projeto de TCC e pensei que esta curta experiência podia ser a motivação para uma vivência maior, que embasaria meu trabalho. Desta forma, viabilizei um espaço na cidade de Canoas-RS e criei um material visual simples para divulgar uma oficina de teatro. Minha pretensão era problematizar e analisar os possíveis diálogos que os textos de Samuel Beckett poderiam estabelecer com a paisagem contemporânea, a partir de experimentos cênicos desenvolvidos na prática.

{precisava solidificar beckett em minha pesquisa, buscando uma relação não somente estética (não que isto seja pouco), mas que

---

<sup>64</sup> Programa de Esporte e Lazer da Cidade (PELC) - Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (PRONASCI) - 2010

<sup>65</sup> TREZZI, 2012.

pudesse experimentar a vida lá em cima, quaquá – fora da lama,  
do buraco, da academia}

A partir daí, no ano de 2012 nasceu o *Núcleo de Pesquisa Beckett-we*, tendo em sua primeira edição a participação de treze pessoas com idades e referências variadas. Aumentou significativamente em seu segundo ano, que contou com a presença de quarenta participantes e, nos anos seguintes, tornou-se necessária a realização de seleção, devido à grande procura de pessoas para participarem do Núcleo. O trabalho desenvolvia-se aos sábados, tendo carga horária de quatro horas semanais e duração de dez meses em média, sempre buscando a criação de um trabalho artístico sobre a obra de Beckett.

{eis que encontro pim e pim me encontra. felicidade aparente!  
um porto para afogar os temores, os meus e os deles.  
eu desejante da transgressão deles e eles da possibilidade da arte  
em mim. a arte aqui como elemento central que estabelece  
relação entre os dois. o teatro, mais especificamente. uma troca. e  
toda troca exige regras. eu, sair da lama, encontrar pim, levar pim  
pra lama. a lama que me sufocava é objeto de desejo deles – de  
pim. a lama que envolve, que traz outro estado ao corpo, que  
permite a transgressão – ela acoberta o rosto dos olhares morais  
do mundo lá em cima. eles - as regras deles: estar ali, comigo,  
sem querer ser mais nem menos, apenas ser. estando então  
diante de pim, uma troca, regras, relações de poder que vão e  
vem, intrínsecas em um convívio.  
do novo, um desejo por justifico-me então, parte um, na busca por  
pim – uma necessidade  
encontraressavozquaquáquevaievemeseperdenotilintardasbuzinas  
dosgritosdozumzumzumdosupermercadoquememosempensarme  
smosemfalarmesmosesemseperceberestaemcompletoestadobeckett  
anoesuavidanaomaisqueaminhanhaomaisqueasuacarregaesseextr  
atodovazioquecalamsediantedequaquerquestionamentoelevamno  
sparamaisumdiadivino.  
com pim então. nada mais por enquanto}



PARTE DOIS: COM PIM



*Um Beckett a Menos*

## PARTE DOIS: COM PIM

### *Um Beckett a Menos*

Após longa caminhada em direção a Pim, no buraco e na lama que acimenta os impulsos, poesias e desejos, eis que acontece o encontro e o início da imersão em um processo criativo que dialoga com o caos e busca o vazio. Pim – matéria humana, propulsora de outros caminhos, possibilitadora de novas percepções acerca do texto beckettiano. Pim é o aglomerado de vozes e silêncios, é a reunião de múltiplas identidades que integram o grupo de trabalho desta pesquisa. O encontro semeou vivências profícuas tendo como mola propulsora a busca de uma linguagem outra, clareira para novas percepções acerca da obra de Beckett.

Para que a busca por esta linguagem pudesse levar-nos a experiências significativas, foi necessário identificar qual sua especificidade. No rol de criações e escritos sobre Beckett, tanto no Brasil como no mundo, têm-se figuras e pesquisas que contribuíram para ampliar os horizontes teórico-práticos do trabalho. Stanley Gontarski possui contribuições significativas sobre a performatividade da escrita beckettiana, comparando-o inclusive com Artaud, no que tange à questão da organicidade do texto e sua apropriação pelo ator. Também serviu de inspiração o trabalho plástico-teatral dos brasileiros Fernando e Adriano Guimarães que, conforme já citado anteriormente, formam o *Coletivo Irmãos Guimarães*, dedicando grande parte de suas obras a releituras de textos de Beckett, tendo como forte referência as artes visuais e a performance. Como inspirador para essa longa busca, tive também Luiz Marfuz e sua extensa pesquisa e mapeamento a fim de encontrar possíveis caminhos para a encenação dos textos beckettianos.

Entretanto, ao encontrar Pim e iniciar um processo de constante metamorfose entre texto, corpo e subjetividades, percebi que alimentar-me unicamente destas referências, poderia me levar a resultados que, por mais interessantes que fossem não eram os que buscava nesta relação com Pim. Como balizadora desta imersão criativa, pensei que, ao despejar pilhas de textos, teorias e estudos, corria mais o risco de esmagar Pim do que de

potencializá-lo. Como fazer com que Pim habite o buraco enlameado da teoria teatral e possa deslizar por ele, porém sem que seja limitada sua espontaneidade? E, além disso, sem ignorar o trabalho significativo de artistas e teóricos, já desenvolvidos sobre a obra de Beckett?

Ao mesmo tempo em que entendia a pesquisa como um espaço de desvelamento de meu olhar acostumado ao Beckett que conheci na graduação, sabia que o autor possuía muitos admiradores, que enalteciam sua obra e reclamavam fidelidade nas encenações de seus textos. Na realidade, esta proteção não é somente com Beckett, mas com todo autor clássico, pois essas obras tornam-se referência e os que tentam reinventá-las enfrentam grande resistência de seus apreciadores mais conservadores.

Estar no buraco, puxar Pim para dentro dele e não querer que Pim faça parte dele, mas que me acompanhe no buraco para possibilitar-me um novo olhar— este é meu caminho com Pim, que me fez compreender que não seria um processo de adição, mas um trabalho de redução, de diminuição, uma experiência a menos no rol de pesquisas e encenações. E, para que se pudesse ter propriedade sobre a pesquisa, seria preciso antes de qualquer coisa, compreender que Beckett deveria ser reduzido, contraindo sua potência de autor clássico, diminuindo-o.

Desta forma, ao encontrar com Pim, no buraco enlameado, debrucei-me principalmente sobre os escritos de Deleuze, não para burocratizar o processo, teorizando Pim, mas para compreender como este movimento de redução poderia ampliar novas potências. E, mais do que ampliar, como evitar o engessamento do processo criativo, buscando a polifonia do pulsar dos participantes?

Deleuze, em *Um Manifesto de menos* (1978,) fala de um teatro que trabalhe a partir da subtração/amputação, eliminando os elementos de poder, para que cresçam outras vozes na cena. Ele usa como exemplo *Carmelo Bene*<sup>66</sup> que ao proceder desta forma em Shakespeare, não está criticando sua obra – não é uma crítica como normalmente entendemos, seria uma crítica amorosa, que retira os elementos de poder para aflorarem virtualidades – ele atualiza as virtualidades do texto: “se um inglês, no fim do século XVI, tem uma

---

<sup>66</sup> Dramaturgo, ator, encenador e cineasta italiano (1937-2002).

determinada imagem da Itália, um italiano do século XX pode desenvolver uma imagem da Inglaterra na qual Shakespeare se encontra”.<sup>67</sup>

Sobre este primeiro elemento, que trago para compreender o processo de subtração como força potencializadora, reflito sobre a “amputação” que proponho a Pim. Chamo-o para dividir espaço comigo no buraco em que me encontro, onde a lama prevalece, e faço total esforço para que ele não se emudeça. Ele por sua vez se surpreende com a presença da lama. Eu que aqui habito e conheço a lama, convido Pim para enxerga-la comigo. Tento arrancar de mim a lama, que ora escorre, ora gruda na pele e deixar meu corpo nu, latente de novos caminhos, para ocupar este buraco de outra forma. Pim com seu olhar virgem representa a amputação, pois, mesmo que inconsciente, dilacera a membrana que protege a obra beckettiana em sua forma original.

Trazer Pim para o buraco, para entender Beckett comigo é proceder por amputação. “Colocar-se em outro lado”<sup>68</sup> traduz este trabalho criativo, pois ao ler, debater, experimentar, ressignificar e encenar Beckett, desencadeia-se um movimento de neutralização dos poderes estáveis: foge-se da sacralização do autor, o texto é recortado/bricolado/repetido e os participantes que em sua maioria não possuem formação teatral, atuam pela primeira vez. Como os elementos “texto” e “autor” são apropriados por Pim através do experimento prático, também há uma transposição de tempo inevitável: do Beckett na França dos anos 40-50 para o Beckett no Brasil do século XXI.

Além destas características, trazidas aqui no intuito de esclarecer este processo de redução problematizado por Deleuze, há também um rompimento com as convenções culturais, que tornam Pim o elemento principal desta operação. Ao apresentar Samuel Beckett para Pim, sendo este um autor célebre de linguagem conhecida como prolixa, inverte-se a noção de que é preciso ser um conhecedor das letras para entendê-lo, entregando seus escritos para olhares virgens de sua verborragia caótica. Desencadeia-se então, um processo de inversão: o olhar que conhece (meu) passa a redescobrir a partir do novo olhar do outro (Pim).

---

<sup>67</sup> BENE apud DELEUZE, 2010, p.32.

<sup>68</sup> DELEUZE, 2010, p.28

Para tornar isso possível, foi necessário diminuir a voz referência – a de Beckett, e dar espaço para as novas vozes - Pim, que o lia pela primeira vez. Este processo de subtração de poder possibilita que novas potências se desencadeiem, a partir da difusão da hierarquia do autor: transformar os autores maiores em menores – “podemos dizer que lhes devolve, assim, a capacidade de fabricar mundos”<sup>69</sup>.

Pensar em um processo de redução, como possibilidade de descomplexificar a língua beckettiana tornando-a pulsante, implica na sua desmistificação, bagagem que todos os autores clássicos carregam e sofrem sua *magnificação-normalização*<sup>70</sup> quando encenados tradicionalmente. “Tornar um autor menor é apropriar-se dele sem submissão, fazê-lo entrar em conexão com as linhas de força do agora, deixá-lo vivo e vívido novamente”<sup>71</sup>.

Outra questão que Deleuze problematiza e que corrobora para a compreensão de **qual** Beckett pretende-se abordar neste encontro com Pim, é sobre o devir. Um autor sem passado nem futuro – sem história - assim Deleuze afirma ser um autor menor, ele só tem um devir, e é através dele que se comunica: o meio que faz com que ele se comunique com outros tempos, torna-o atemporal.

O fato do universo beckettiano se construir na atemporalidade faz com que o processo de apropriação possa ter mais organicidade. Na maioria de seus textos, não há um lugar, um tempo ou personagem com uma personalidade bem definida. São histórias que, pela ausência de referências temporais, podem se passar em qualquer lugar do mundo, com qualquer ser humano, indiferente de sua condição histórica, social ou política. São como vácuos temporais que comportam os devires desses personagens: nem vivos nem mortos, nem dia nem noite, nem chegando nem partindo – apenas estando (estado de devir).

Ao instigar o olhar de Pim acerca da obra beckettiana, busquei evitar que houvesse uma identificação pessoal, impedindo assim o preenchimento das lacunas propostas pelo autor, mas também fugi de um estado de desconhecimento total – Pim não poderia ser mero repetidor das palavras de

---

<sup>69</sup> BALESTRERI, 2010, p.128

<sup>70</sup> DELEUZE, 2010, p.36

<sup>71</sup> BALESTRERI, 2010, p.129

Beckett. Deveria haver uma busca por este estado de devir, seja através dos exercícios práticos durante os ensaios, ou pela identificação desta constante, na paisagem cotidiana. Não se pretendia buscar uma definição de quem é Godot e transpô-lo a um símbolo real, mas sim compreender o que é este estado de espera, que diariamente é alimentado por uma remota esperança.

{e então em uma manhã de sábado, quando nos encontramos para a pesquisa e iríamos iniciar uma prática sobre o texto *eleutheria*, que resumidamente trata do personagem *victor*, jovem que busca fazer nada como possibilidade de ser livre, convidado o grupo a experimentar a sensação de tentar não fazer nada. o texto ainda não havia sido lido, portanto a prática era desconhecida e estranhada por todos, que permanecerem pelo menos metade da manhã nesta busca. ao final, a principal questão levantada era sobre a impossibilidade de fazer nada, pois corpo e mente estão em constante movimento. essa era a grande questão de *victor* e não foi preciso psicologizar ou teorizá-la, já que ela havia sido vivenciada performaticamente pelo grupo<sup>72</sup>}.

Oculto no buraco repleto de lama, Pim buscou apropriar-se dos devires do personagem beckettiano, fugindo de sua psicologização, a partir da estranheza que lhe causavam: uma pessoa enterrada, alguém que nunca chega, um cego que guia um paraplégico. Estes personagens encontram-se em estados alterados, não possuem enredos convencionais, são fragmentos humanos que se arrastam insistentemente para lugar nenhum. Esse estranhamento que Pim sofreu ao conhecer Beckett, podemos assemelhar ao que Deleuze chama de língua estrangeira – um estado de variação que faz com que a relação do universo beckettiano se dê por outras vias que não a psicológica/racional.

---

<sup>72</sup> Esgotado L., agosto de 2014.

*Ø: panfleto*

*talvez*

*estava colado na parede com durex, já não lembro mais. ignorado ao lado de um flyer colorido promovendo futuros grandiosos ate então, arrancando atenção de muitos esperançosos e motivados. ali estava eu, distante de todos, novamente me privando de companhia. paro, leio e o que vejo: oficina de teatro? pesquisa?*

*o que seria isso?*

*beckett?*

*nostalgia*

*não sei explicar.*

*egoísmo ou zelo? não sei, mas o arranquei da parede e guardei na carteira.*

*chego em casa e respondo ao questionário.*

*ansioso estou, meu mundo, será que enfim me achei e poderei seguir com o coração*

*algo e não somente com a ambição de conquistas singulares?*

*recebo uma resposta, venho conhecer a*

*todos, uma casa antiga restaurada,*

*linda, aconchegante, diversas salas,*

*decoração simples e um tanto, mimosa.*

**Figura 1: Escada. Foto de Esgotado L. Junho de 2014**



*a nós ela se apresenta, uma pesquisadora. fico confuso de como serão os dias daqui pra frente e como tudo o que faço, penso em desistir, talvez uma das características mais falhas, a que me leva mais rapidamente ao fracasso quer me dominar, porem não deixo!*

*entro no desafio, com minhas limitações. tudo começa, e em questão de semanas me vejo dentro de um porta-malas indo para o dia tão esperado, devemos ou melhor iremos e queremos nos apresentar. que saudade daquele dia, foi incrível.*

*união, posso afirmar que naquele instante isso nos dominava e não deixava ninguém fraquejar. havia sido o melhor fracasso da minha vida até aqueles dias.*

*foi um início de descobertas, finalmente havia me sentido em casa.*

*hoje estou sentado nas escadas que me fizeram subir mais alto. alegro-me por ter acreditado em mim, hoje estou colhendo os frutos. me falta determinação e foco ainda, disso eu sei! estou disperso em meio algumas*



*confusões e batalhas filosóficas internas. a única certeza que tenho é de onde está a minha real felicidade... é junto dessa gente toda, que a cada ano cresce mais.. tentei me distanciar mas é inevitável querer estar perto. tudo conspira a favor de habitar o mesmo local que esses novos corações em busca de suas trilhas.*

*as palavras são pouco expressivas, o conhecimento de um vocabulário mais requintado é vago, porém não me prendo a isso, são meus sentimentos expressos em um labirinto de palavras que possivelmente nem eu acharei a saída.*

*isso é tudo menos absurdo<sup>73</sup>.*

### ***Alguém fala, alguém ouve, não é necessário ir mais longe<sup>74</sup> ...***

O que torna um autor clássico é sua possibilidade de comunicar-se com outros tempos, desta forma, mais do que sua preservação, é preciso que sua voz chegue a qualquer época e lugar. Quando o autor deixa de ser o elemento mais importante no processo criativo com Pim, e suas palavras passam a serem estímulos que reverberam no corpo, há uma extração do essencial desse autor, uma matriz viva, que fez com que um dia ele se tornasse um clássico.

---

<sup>73</sup> Poema escrito pelo esgotado L., sobre sua participação na pesquisa, junho de 2014

<sup>74</sup> BECKETT, 1989, p.124

Se para Deleuze, o processo de minorização é disparado por um operador – o artista responsável por reduzir, amputar, minimizar os elementos de poder de um texto, a fim de potencializar outros que se encontravam em segundo plano – no processo de pesquisa com Pim, essa amputação se dá de outra forma. Elimina-se a noção de poder estabelecida no momento em que se trabalha com um autor como Beckett, ou seja, ele deixa de ser a figura central no processo, dando lugar à reverberação do seu texto, no corpo de Pim. Não há uma preocupação em encenar Beckett, mas proporcionar que as palavras beckettianas repercutem nos organismos.

Na vivência com Pim no buraco, a leitura de textos é importante no processo criativo teatral, entretanto, prioriza-se a performatividade<sup>75</sup> da palavra, dando maior ênfase à reverberação desta no corpo, do que o seu significado estritamente literal. Esse procedimento, que tem como proposta o “esburacamento” das palavras, termo usado pelo próprio Beckett, pode transformá-las em uma imagem, uma ação física, um ruído, ou a própria palavra: única forma de combatê-la seria utilizando-a.

O uso da palavra que se transmuta em outra coisa é o leitmotiv para o desencadeamento de um processo criativo que busca um Beckett a menos. É a partir de um recorte, que se esgotam as possibilidades de leitura e significação, onde a exaustão do sentido faz com que o texto possa estar presente de maneira latente, e suas lacunas são preenchidas, não por um novo significado, mas pela urgente ofegação da vida de Pim.

Ainda trazendo palavras de Deleuze para compreender a especificidade desta vivência, encontramos um estudo do autor sobre as três diferentes línguas em Beckett: língua I, língua II e língua III. Cabe-nos para este estudo, utilizar como referência as possibilidades de esgotamentos dessas línguas, enquanto processo de redução do autor. Para Deleuze, o próprio Beckett, ao experimentar estas três diferentes linguagens, já inicia um processo de esgotamento do possível. Há neste encontro com Pim um caminho similar, que busca o esgotamento como forma de investigar novas camadas da obra beckettiana.

---

<sup>75</sup> Trago a noção do “performático” no sentido de práticas que possam desencadear no corpo, estados de alteração física – cansaço, desconforto, repulsa, medo – trabalhando sempre com a imprevisibilidade, ou seja, o ator em constante estado de risco.

A língua I corresponde à “língua dos nomes” e trabalha a partir do recorte, da combinatória, da realização de séries exaustivas – ela utiliza a palavra como recurso para seu próprio esgotamento. A partir do encontro com Pim, desencadeou-se uma série de possibilidades através da fragmentação e ressignificação da palavra beckettiana, seja utilizando a colagem de vários textos, repetindo exaustivamente alguns fragmentos ou agregando outras vozes que não a beckettiana na encenação. Quase como um processo de antropofagia, o texto é digerido por Pim, processado e retorna contaminado com outras combinatórias e referências, gerando muitas vezes um segundo texto, o da palavra esgotada.

Para além das palavras, a Língua II seria a “língua das vozes” dos fluxos misturáveis, o extrato da implosão da palavra, o som, a onda vibrátil, o silêncio, podendo ser também a voz dos “outros” – as histórias e lembranças que são tecidas em outros planos. Se presentifica<sup>76</sup> neste encontro com Pim, quando mais do que a palavra é o ruído que se torna texto, corpo e movimento vivo. A partir do contato com o texto escrito, Pim busca ou o barulho ou o silêncio, como alternativa de comunicação. Também se faz presente, no processo criativo o fluxo de histórias e lembranças de cada um que se mesclam com as próprias histórias de Beckett e tornam-se vívidas, pois carregam bocados e sobras de memórias fora do buraco – pedaços de Pim.

Já a língua III seria a “língua das imagens”, visual ou sonora, que diante da falência da palavra busca a forma, o invisível e a inobjetividade. Já não há mais uma imposição de conteúdos, combinações, significados. Qualquer palavra torna-se vã diante de uma imagem. Quando a palavra consegue deixar de buscar um discurso e torna-se música, ela passa a ser sonora e comunicável através de outros sentidos. O trabalho com Pim a partir da sintetização de imagens beckettianas é bastante recorrente, mesmo em obras extremamente textuais, pois no processo, há uma busca por poéticas visuais que consigam exprimir de forma sensitiva o que as palavras tentam comunicar. Desta forma, ao trabalhar com um texto, muitas vezes há uma tentativa de compreendê-lo por outras vias, que não a racional, experimentado

---

<sup>76</sup> Presentificação é uma noção que trago em alguns momentos e se traduz em um estado em que a palavra/texto torna-se orgânica no corpo de Pim.

as sensações reais que as palavras causam no corpo. A partir da experimentação corporal do texto, a visualidade aflora, facilitando a criação de imagens frutos da palavra beckettiana.

***Menos melhor. Não. Nada melhor. Melhor pior. [...] Com minimizantes palavras, diga mínimo, melhor pior.***<sup>77</sup>

Há dois caminhos que justificam a minorização de Samuel Beckett nesta pesquisa e que são fundamentais para compreendê-lo. O primeiro se aproxima do conceito definido por Deleuze sobre tornar menor a voz de um autor a fim de repercutir novas vozes e mundos na criação: o autor deixa de ser o mais importante no trabalho, é reduzido, menor.

Junto a isto, há uma opção nesta criação com Pim que é o descompromisso em encenar textos de Beckett. Mesmo parecendo paradoxal, posto que se trabalhe exclusivamente com sua obra, é importante ressaltar que, em momento algum, há uma preocupação em defender uma encenação beckettiana, ou mesmo preservar a visão que Beckett tinha sobre o teatro.

Uma das características peculiares dos textos de Beckett são as extensas e minuciosas rubricas, que na maioria dos casos, indicam quase que cinematograficamente cada ação, intenção e posição dos atores, assim como a organização milimétrica do espaço, da luz e da sonoplastia. Ocupando real e fisicamente o palco, Beckett transpõe para a escrita a encenação, e a rubrica passa a ser tão fundamental quanto o texto, sem a qual não é possível compreendê-lo em sua totalidade. Elas indicam não somente movimentações e intenções, mas marcam a especificidade do texto beckettiano: “***Estragon: Vamos lá. (Não se mexem)***”<sup>78</sup>.

Através dos caminhos já citados, que levam ao esgotamento da palavra, outras poéticas surgem, ecos do olhar desconhecido de Pim. Essas poéticas despontam da sensibilidade dos envolvidos e, assim como a obra de Beckett, carregam lacunas e subjetividades que permeiam a escrita beckettiana sem opressão de dar certo ou errado. Não se ocupam com a necessidade da

---

<sup>77</sup> BECKETT, 1996, p. 29

<sup>78</sup> BECKETT, 2005, p.197

encenação de um clássico, mas se entregam à irresponsabilidade da paixão pelo desconhecido, o transbordamento da voz *quaquá* – voz lá de cima, fora do buraco, que ganha corpo e transmuta-se em plasticidade sonora, mais do que palavra: ***Não percamos tempo com palavras vazias!***<sup>79</sup>

Desta forma, embebido nesta irresponsabilidade curiosa, Pim mais do que estudar e encenar textos vai ao encontro de um Beckett a menos – não algo que precise somar ao rol das grandes encenações, mas do contrário, algo que possa embriagar-se na poética beckettiana e transpirar, sem se preocupar com forma, deixando verter jorros de grito e silêncio. O resultado não pretende ser analisado, comparado, ou identificado como coerente ou não, ele surge do vazio de cada organismo e não busca um significado maior, apenas é.

***Não se trata, de nenhum modo, de uma tomada de consciência senão de uma tomada de visão, de uma tomada de vista simplesmente***<sup>80</sup>.

A partir do processo de redução, inversão do poder (maior torna-se menor e vice-versa), eliminação e transformação, pode-se analisar esta prática a partir de uma perspectiva política. Deleuze questiona o porquê dessa perspectiva, já que “trata-se ainda de teatro, apenas teatro”<sup>81</sup>, e isso “evidentemente não muda o mundo nem faz revolução”<sup>82</sup>. Pensar no teatro como uma ferramenta de ação política me faz pensar também sobre o teatro popular, que tende a uma “representação dos conflitos entre indivíduo e sociedade”<sup>83</sup>, buscando sempre um ponto de contradição e oposição. Seu objetivo maior seria colocar os conflitos diante do espectador, para que ele os compreenda e ache soluções possíveis. O questionamento que Deleuze lança sobre este tipo de teatro, é que ele reserva-se a trabalhar a partir da representação de conflitos já codificados, normalizados, que não surpreendem e são como produtos.

Este teatro que se diz para todos e atua de forma majoritária e também exerceria uma relação de poder, já que trabalha com a noção de maiorias, e necessita de uma linguagem específica, subestimando as

---

<sup>79</sup> BECKETT, 2005, p.162

<sup>80</sup> HENZ, 2005, p.144

<sup>81</sup> DELEUZE, 2010, p.56

<sup>82</sup> Ibidem

<sup>83</sup> Ibidem

capacidades e particularidades do indivíduo. Para Deleuze, a fronteira que o teatro popular não leva em conta é entre a história e o anti-historicismo, pois “Como chamar de pobres, pessoas que preferiam morrer de fome a trabalhar?”<sup>84</sup> ou ainda “Como chamar de escravos pessoas que não entravam no jogo do senhor e do escravo?”<sup>85</sup> Esses sujeitos, que a história não comporta, acabariam sendo normatizados e historicizados, esmagados pelo carimbo que os tatua como maiorias: “A arte não é uma forma de poder, ela só é isto quando deixa de ser arte e passa a ser demagogia”<sup>86</sup>.

Trago estes pensamentos deleuzeanos, pois foram questões muito presentes no início da pesquisa com o Núcleo, quando me questionei sobre a pulsante comunicabilidade que via em Beckett e as possíveis relações que poderia fomentar a partir da noção de “popular”. Talvez estas questões tenham surgido, devido à dificuldade de encontrar uma palavra que traduzisse o essencial desta pesquisa, ou seja, ir além do Beckett enquanto um escritor datado, ou elitista, ou depressivo e em busca de um Beckett que dialoga com a essência humana, acima de tudo. Também me instigava pensar sobre a questão política em Beckett, que, longe de ser demagógico ou educativo, problematiza a relação homem-mundo de modo a causar um estado desestabilizador ao entrarmos em contato com sua obra.

Pensar em uma política beckettiana foi fundamental para que a parte prática deste trabalho pudesse se estabelecer, tendo em vista o público-alvo envolvido no trabalho: os esgotados – próximo tópico a ser abordado. Se um teatro dito para todos corria o risco de estabelecer relações de poder tanto quanto um teatro elitista - de acordo com as reflexões de Deleuze, que linguagem seria essa, que me propunha a investigar na pesquisa, no qual considerava tão próxima de nós, sujeitos contemporâneos?

“Pensar que as obras de Beckett provocam uma reação frente à qual as obras oficialmente engajadas, desbancam-se como brinquedos (...) pois são obras que fazem explodir a arte por dentro, que o “engagement” proclamado submete por fora, e por isso só aparentemente. Sua irrecorribilidade obriga

---

<sup>84</sup> BENE apud DELEUZE, 2010, p. 59

<sup>85</sup> Ibidem

<sup>86</sup> DELEUZE, 2010, p.60

àquela quebra que as obras engajadas apenas anseiam<sup>87</sup>. No momento em que Beckett desreferencializa, embaça, transborda uma realidade outra, questiona o tempo, relativiza o espaço, descarta o conflito, tudo o que sobra é o sujeito atemporal – assim que as relações históricas e sociais são abolidas, as questões não se colocam a partir de um ou outro ponto de vista, mas possuem uma abrangência universal.

E, a partir daí, pode-se pensar em quem é Pim? Não se trata de formatar um perfil estático, nem seria possível - **a confusão de identidades é apenas aparente, devido a pouca aptidão de as ter**<sup>88</sup>. Talvez seja até mais coerente não falar de uma identidade, mas de sua ausência: um emaranhado de peles, cheiros, sangues, fluidos. Os envolvidos nesta pesquisa, identidades ausentes – os esgotados.

---

<sup>87</sup> HENZ, 2005, p.173

<sup>88</sup> BECKETT, 1989, p. 47

*Esgotados*





## **Esgotados**

### *O Corpo*

Pim é a aglomeração de corpos, junção de pluralidades, hibridização de referências, confronto de valores – massa humana em constante movimento. Nesse ajuntamento, identifico similaridades que me fazem pensar sobre o corpo, a fim de encontrar uma especificidade entre eles. Debruço-me nas palavras de Péter Pal Pélbart, especificamente em seu livro *Os avessos do niilismo: cartografias do esgotamento*, no intuito de aproximar alguns conceitos desenvolvidos pelo autor, para compreender o corpo de Pim.

Começo pensando na figura do *muçulmano* que, segundo o filósofo Giorgio Agamben, era a designação usada para os judeus submetidos aos campos de concentração – sujeitos que reuniam funções meramente físicas em corpos-cadáver. Em sua origem, *muslim* significa aquele que se submete sem reserva, à vontade divina. Um corpo que se resume em mera silhueta, nem vivo, nem morto, o muçulmano se mantém na zona intermediária da vida, ele sobrevive.

A partir deste conceito, Pélbart problematiza a noção de corpo contemporâneo, que assim como o muçulmano, estaria submetido às engrenagens do biopoder – práticas que reduzem a vida ao estado biológico e produzem sobrevidas, seres que transitam entre o humano e o inumano – os sobreviventes. Segundo o autor, não estamos mais diante de uma sociedade doutrinadora que nos dociliza através das instituições disciplinares, onde a escolha individual era claramente esmagada por valores impostos. O biopoder contemporâneo nos permitiria escolher voluntariamente, sendo parte da democracia ocidental e atuando na formatação de padrões que habitam nossas relações, nossos pensamentos – nosso corpo.

O corpo – elemento fundamental para compreender Pim, torna-se o foco do sujeito contemporâneo, em uma busca permanente pelo molde ideal. A supervalorização do corpo não é uma busca pelo autoconhecimento, o cuidado de si ou a capacidade de acessar novas potências, mas é uma normatização dos padrões científicos da saúde, da estética, do espetáculo. Assim como o

muçulmano habita o limiar entre a vida e a morte, submetido a uma vontade divina, o sujeito contemporâneo busca possibilidades de otimização dessa vida, entregando-se a práticas que aparentemente o poupam, mas talvez o privem de viver de fato.

Sobreviventes, nós habitamos cada vez mais a virtualidade, a simulação, a projeção, evitando assim os atravessamentos da experiência. Slavoj Žižek chama isso de realidade virtualizada, onde passamos a consumir café sem cafeína, cerveja sem álcool, sexo sem sexo – estamos nos poupando. Porém o autor questiona se “não haveria mais vida naqueles que de se entregam a ela como uma explosão de gozo”<sup>89</sup> – “Quem está realmente vivo hoje?”<sup>90</sup>

Que corpo é esse? Blindado, anestesiado, medicado, prevenido, vigiado. De que forma ele se assemelha ao corpo de Pim e principalmente, à obra de Samuel Beckett?

Segundo David Lapoujade<sup>91</sup>, Beckett teria definido de forma muito clara a especificidade desse corpo:

Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentados (...). Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder (...) o corpo é aquele que não aguenta mais<sup>92</sup>.

Já para Witold Gombrowicz<sup>93</sup>, a única possibilidade de preservar a capacidade de afectabilidade do corpo seria através do estado de inacabamento próprio à vida, ali onde ela “se encontra em estado mais embrionário, onde a vida ainda não a formatou”.<sup>94</sup> Haveria como pensar neste corpo em estado embrionário, mesmo no caso de Pim? Em corpos já nascidos e anestesiados?

---

<sup>89</sup> ŽIŽEK apud Pélibart, 2013, p.28

<sup>90</sup> Ibidem

<sup>91</sup> David Lapoujade (Paris, 1964) – filósofo Francês com abordagens inspiradas no pensamento deleuziano.

<sup>92</sup> LAPOUJADE apud Pélibart, 2013, p.30

<sup>93</sup> Witold Gombrowicz – (1904 – 1969): escritor e dramaturgo polaco.

<sup>94</sup> GOMBROWICZ apud Pélibart, 2013, p.31

José Gil<sup>95</sup> afirma que o processo de criação na dança contemporânea, vai à busca de um corpo que se assume como fluxo de forças, desinvestindo seus órgãos e ficando em estado “desertado, esvaziado, roubado de sua alma”<sup>96</sup>. Essa noção de corpo desertado pode ser remetida aos personagens beckettianos, que se colocam em estados limite de imobilidade, inexpressividade, vazio – e que poderiam ser possibilidades de novos atravessamentos.

Seria esse o corpo de Pim?

ACORDAR/LEVANTAR/TRABALHAR/ALMOÇAR/TRABALHAR/ESTUDAR/DORMIR/ACORDAR/LEVANTAR/TRABALHAR/ALMOÇAR/TRABALHAR/ESTUDAR/DORMIR/ACORDAR/LEVANTAR/TRABALHAR/ALMOÇAR/TRABALHAR/ESTUDAR/DORMIR/ACORDAR/LEVANTAR/TRABALHAR/ALMOÇAR

Eis um esboço da vida de Pim.

Com poucas variáveis, com, por exemplo: algumas vezes o trabalhar vem depois de estudar, ou almoçar não faz parte do ciclo, ou estudar não é presente. As especificidades de cada ação também variam: trabalhar pode ser em um bar, no shopping, em telemarketing, na biblioteca da universidade. Para cada ação há uma variação. Mas no geral elas possuem um formato repetitivo que causam um estado de amortecimento no corpo. Essa condição é uma das primeiras críticas que Pim traz, quando proponho um debate sobre a existência humana.

O corpo de Pim é o corpo da expectativa, seja de alcançar, de esperar, de superar, de SER. Pim é um sobrevivente que ilude o corpo no desejo de SER. Em meio ao caos, ele executa funções que são estabelecidas por um sistema maior que ele e o submetem ao desejo de SER, abafado pela fadiga de EXISTIR. Desta forma, Pim não está vivo, nem morto, situação que lembra a ameaça de Hamm para Clov, em Fim de Partida: ***vou te dar comida suficiente para que não morra, mas você terá fome o tempo todo***<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> José Gil (Moçambique – 1939): filósofo, ensaísta e professor universitário português.

<sup>96</sup> GIL apud Pélbart, 2013, p. 31.

<sup>97</sup> BECKETT, 2002, p.42

É essa a potência que o corpo de Pim carrega - amansado pela formatação dos sujeitos, iludido e com dificuldade de refletir sobre sua própria condição. Esse corpo, que agora se exemplifica em Pim, seria uma reverberação de todos nós, tanto no buraco quanto fora dele, nós-Pim: covardes, robóticos, esgotados. Corpos não somente cansados, mas exauridos do ir e vir insignificante, alimentados pelo furor da existência enganada.

Pim não cansou, pois o cansaço esgota a realização e exige o descanso para em breve retornar. Ele comporta em seu corpo o esgotamento de todo o possível, ele finda a possibilidade de realização. É este corpo que carrega a potência da implosão<sup>98</sup>, pois ele está para além da hermenêutica, é um corpo esvaziado, despovoado, e por isso, capaz de impulsionar outros caminhos criativos.

Pode-se aproximar o *esgotado*, do que Nietzsche chama de niilismo ativo, pois neste último, há um estado de desinteresse ativo, um sujeito que não deixa de fazer algo porque cansou, mas porque já compreendeu o funcionamento e em função disto, apenas desiste. Ele está envolto em uma vontade de nada, uma imobilidade afirmativa que gesta o desejo da ruptura. Sua condição é lúcida e o estado de automatização nada mais é do que uma opção por não querer saber: “Algo da seriedade da criança dedicada aos brinquedos”<sup>99</sup>.

Enleados nessa apatia do fluxo humano, os personagens beckettianos criam estratégias para passar o tempo. Já esgotados, eles divertem-se com as futilidades do mundo, analisando o nada de forma otimista e conseguem arrancar de quem os observa, uma orquestra de gargalhadas amargas. Fugindo a qualquer moral, eles silenciosamente aproximam-se e mergulham na escuridão de qualquer olhar que os vê, e lá permanecem, refletindo e sendo reflexo do eterno jogo da existência.

Já não se pode dizer que os esgotados são representantes do pessimismo da condição humana, pelo contrário, eles são a reação ativa ao excesso de movimento e palavra – buscam no silêncio uma possibilidade de

---

<sup>98</sup> Termo extraído do livro *Beckett e a implosão da cena* (2013) de Luiz Marfuz, no qual o autor analisa a potência do texto beckettiano que implode as noções consagradas do teatro e desmonta a possibilidade de enquadramento e significação fechada acerca da obra de Beckett.

<sup>99</sup> NIETZSCHE, 2004, p.71

sobreviver. De fato a obra beckettiana pode ser vista como uma reação instantânea ao “real” - como ***um prodigioso quadro de sintomas (...) não que se tratasse apenas de identificar uma doença, mas o mundo como sintoma e o artista como sintomatologista***<sup>100</sup>.

A partir desse pulsante sintoma de esgotamento, passo a identificar semelhanças que corroboram com o processo criativo na pesquisa do Núcleo e facilitam a visualização de uma tênue linha que identifica os envolvidos. Se analisados a partir de uma visão histórico-social, percebe-se a heterogeneidade do grupo, que conta com pessoas de diversos grupos sociais (estudantes, comerciários, desempregados, autônomos). O fato da participação no trabalho ser gratuito e não possuir limites de idade faz com que essa diversidade aumente a cada ano, pluralizando o grupo. Talvez a principal semelhança entre eles seja o olhar desconhecido ou vago sobre o universo beckettiano.

Na necessidade de encontrar uma palavra que pudesse definir esse grupo, e fugindo de terminologias majoritárias que viessem a empobrecê-los: afinal quem eram e o que tinham de fundamental para o trabalho? Não-artistas? Amadores? Iniciantes em teatro? Nenhuma dessas possibilidades aproximava-se da peculiaridade dos envolvidos, que buscavam a arte como válvula para expressar sua voz abafada. A possibilidade de encontrarem formas de gritarem a fadiga de seus cotidianos aproxima os esgotados, sujeitos que se afirma no vazio e que, nesse caso, encontram em Beckett uma abertura possível para o efêmero:

*Ø: pra mim é visceral, é o teu corpo de maneira inerte se comunicando com o caos da rotina de um grande centro urbano*<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> DELEUZE, 1967, p.13

<sup>101</sup> Esgotada F. sobre o processo de criação do Núcleo – junho de 2015.

Como a condição do esgotado não é exclusiva deles, a ingenuidade do olhar em relação à obra beckettiana é um fator importante para compreender o processo de aproximação e ressignificação sensitiva ao autor. A partir da pluralidade das referências, foi possível vislumbrar uma leitura poética de Beckett que busca não complexificá-la e permite dar carne às eternas velhas questões.

A fluidez do diálogo destes, com os personagens beckettianos, faz com que o esgotamento da palavra possa se efetivar de forma dinâmica, sem pré-julgamentos ou bloqueios: “quando nos julgamos o fundo não é atingido”<sup>102</sup>. Portanto é através do mergulho incauto dos esgotados, que se torna possível acessar subjetividades beckettianas, muitas vezes castradas por um olhar analítico.

### ***No fundo, ela jamais nasceu...***

É através da RECUSA que Beckett instiga a situação humana: recusando a palavra, a ação, a identidade, o tempo e o espaço, em uma busca pelo MENOS possível, como se a única maneira de reagir em meio ao caos, seria através do mínimo ***Não me mexendo, não pensando, não sonhando, não falando, não escutando, não percebendo, não sabendo, não querendo, não podendo, e assim por diante***<sup>103</sup>. Entretanto era preciso falar, mesmo que sobre sua impossibilidade e a partir dessa necessidade, o autor planta um anseio de transformação, como se esse não-sujeito gestasse uma potência de vida: ***Certa vez, fui assistir a uma conferência de Jung... Ele nos contou de uma de suas pacientes, ainda muito moça... No fim, enquanto as pessoas saíam, Jung ficou em silêncio. E, como que falando a si mesmo, assustado pela descoberta que fazia, disse: No fundo, ela jamais nasceu***<sup>104</sup>.

Na agonia apática que habitua o moroso congestionamento, o corpo semivivo tenta encontrar meios de se entreter, pois quando não o faz é

---

<sup>102</sup> PELBART, 2013, p.38

<sup>103</sup> BECKETT, 2010, p.109

<sup>104</sup> JULIET, 1989, p. 62.

diagnosticado como doente e prontamente tratado. Como os personagens beckettianos que diante do “nada a fazer”, jogam, contam histórias, riem, os sobreviventes da existência mecanizada ocupam-se e se divertem, ausentes de uma vida, eles perpetuam modos de vida infinitamente idênticos, homogêneos e não mais vivendo, aterrorizam-se com a morte. Ludibriados com a ideia de liberdade, afivelam o cinto de segurança para um novo roteiro turístico que tem dia e hora para acabar – incluindo o cálculo prévio de cada passo e um mapa facilitador que ajuda a direcionar o olhar.

Nesse jogo, não há um opressor e um oprimido, não existe um vilão que manipula matematicamente os corpos esgotados. Fala-se do homem contemporâneo, de forma anônima, do homem inominável, da vítima e do carrasco que dividem e alternam papéis nesse tabuleiro de xadrez. O poder não é estável, o corpo desumanizado domina e se deixa dominar, em variáveis escalas, estabelecendo no jogo, um quê de animalidade.

o que eu estou  
fazendo agora?  
ganhando ou  
perdendo  
tempo?  
não há dúvidas  
de que não  
pretendo  
chegar a lugar  
alguém com  
tantas  
palavras, a  
não ser no  
próprio vazio  
que elas  
inocentemente  
carregam.

O **vazio** – no limiar entre vida e morte, o corpo anônimo e sobrevivente, corpo beckettiano, contemporâneo, corpo Pim, esse corpo encontra-se preenchido de deserto, natimorto ele está expulso de si mesmo e perambula: corpo desabitado.

A partir de uma crítica silenciosa, que não pretende mais do que os próprios personagens são, Beckett representa diante dos esgotados um grito, desejante de desprender-se da garganta e ecoar, fazendo vibrarem os corpos. A angústia que se presentifica nos olhares e se torna latente quando se depara

com a voz beckettiana, “não significa um final, porém um novo começo”<sup>105</sup>. Através desse choque sensitivo, os sujeitos esgotados permeiam instantes, “onde o que era antes cotidiano se torna intolerável e o inimaginável se torna pensável, desejável, visível”<sup>106</sup>. Não se pretende atribuir em Beckett a carga de um revolucionário, transformador ou terapeuta – o inimaginável se coloca aqui como uma possibilidade de instantes de novo mundo, rupturas poéticas que fomenta novas lacunas: nichos efêmeros de questionamento e abertura.

*Ø: é sábado pela manhã, continuação  
de uma madrugada fria, regradada na  
ansiedade do retorno, da rotina que não  
se sente e da vontade de ir além sempre  
presente.*

*seres vivos, ativos e animados,  
exalando vivacidade dentre as paredes  
da sala incólume da qual já fazem parte.  
abertos ao novo e pelo novo, buscando,  
artística e humanamente, seu autor  
reconhecimento, a própria  
autotranscedência.  
na ausência de roteiros, a presença é de  
propostas. e, sendo estopim desta  
jornada a receptividade calorosa com a  
qual nos defrontamos - uma  
receptividade de um por todos e vice-  
versa -, é por meio dela que temos o  
início do nosso melhor dia da semana e  
a imagem legítima do amor de uma*

---

<sup>105</sup> PELBART, 2013, p.39

<sup>106</sup> PELBART, 2013, p.45



*família que, por mais não-co-sanguínea que seja, não se limita a rótulos. é assim que você pode sentir-se na casa da qual ninguém é dono mas todos são anfitriões.*

*nesta casa onde nossos esforços são cedidos à “coisa” toda, neste dia em especial, a frase “tudo é possível” já não fazia mais sentido. tente alcançar o nada por meio de atitudes, tente fazer nada, e perceberá que fazer nada não passa de uma ideia que não só em nossos atos como também em nossas mentes nos parece impossível. não precisa pensar muito para perceber que só o fato de tentar fazer nada já é fazer algo. é, como tudo o minimamente perceptível em nossas vidas, o sublime, o paradoxo existencial, a contradição em termos, o trágico fundido ao cômico, a expressão da própria condição humana.*

*nesta sala, havia um espelho. e nele se podia reconhecer os atos falhos, as tentativas fracassadas de uma proposta impossível. também era possível perceber a assimetria de cada indivíduo, e de cada olhar de cada indivíduo.*

*e havia um olhar em especial, atraente e afetivo. atraente, pois era magnético e me fazia sentir como um ímã sujeito à sua força de atração. afetivo, pois me afetou como qualquer força abrupta que altera o estado natural das coisas.*

*e percebi tudo de frente não para o alvo de minha visão, mas para o seu oposto: seu reflexo. e então pude entender que a própria condição humana também pode ser explicada analogamente a um espelho: o que você vê nele não é a realidade, o que você pensa e sente ao olhar nele não é a realidade - a realidade é todo o inverso, todo o contrário do que você acredita ter visto. da tentativa de fazer nada à atitude de defrontar-se com um espelho, só podemos admitir que, no plano real, o que você imagina estar acontecendo é apenas isso: imaginação.*

*antes de tentarmos fazer nada, que tal invertermos os parâmetros e nada fazer? não tentar pode ser a saída<sup>107</sup>*

---

<sup>107</sup> Esgotado A., sobre o processo criativo do Núcleo, junho de 2014.

*Nem pior, nem melhor, na mesma*



## ***Nem pior, nem melhor, na mesma.***

Existe na obra de Beckett algo que ainda é pouco abordado nas problematizações filosóficas, artísticas e históricas desenvolvidas até então, que me aproxima e também aos que se permitem uma imersão subjetiva em seus escritos. Inúmeros estudos, comparações e analogias podem ser feitas – e de fato são, inclusive neste trabalho, porém há uma dificuldade em comportar a vibrátil pulsação que sua obra gesta.

Não se trata de compreendê-la racionalmente, mas de se permitir escutar sensitivamente o grito desesperador dos corpos não-nascidos de seus personagens. Enquanto escrevo, me identifico como um corpo que ainda não nasceu deveras formatado, estigmatizado pelo padrão, polido e espetacularizado para a bestialidade de uma plateia ausente. Pim é a massa de corpos não nascidos que mergulha no jorro criativo de Beckett e lá se percebe refletido.

Nós – corpos ocidentais que não suficientemente cansados pela artificialidade do parto mecânico e covarde, percorremos ofegantemente o chão (ora asfalto, ora areia, ora pedra, ora barro), que nos leva para ***mais um dia celestial***<sup>108</sup>. E então, eu, Pim, nós, cedemos à cíclica rotina que quase como uma partitura levanta as cabeças pesadas e convida-as para descansar na sombra de uma frondosa árvore, descanso oportuno enquanto Godot não chega – ***estamos contentes, o que vamos fazer agora que estamos contentes? Esperar!***<sup>109</sup> Então se espera, corta-se o cabelo, compram-se roupas novas, ocupa-se com uma viagem, uma dieta, seriados estrangeiros, um curso de especialização, um animal de estimação, o carro novo, a promessa de um amor, a superação através de um novo medicamento, o carro que estragou, um filho, sobrinho, afilhado, neto, um tratamento eficaz de pele, a venda do carro e troca por uma bicicleta, uma doença, a busca pela homeopatia, pela fitoterapia, pela geoterapia, pela hidroterapia, pela trofoterapia, pela aromaterapia, pela cromoterapia, pela musicoterapia, pela quiropraxia, pela reflexologia – é preciso esperar, sobreviver a esta espera. Manter-se estrategicamente sentado

---

<sup>108</sup> BECKETT, 2010, p.30

<sup>109</sup> BECKETT, 2005, p.117

(evita-se deitar ou ficar em pé) como ecos de Malone que percorre centenas de páginas anunciando a proximidade de sua morte – a morte impossível, irrealizável: ***Aliás, pouco importa se nasci ou não, se vivi ou não, se estou morto ou somente morrendo, vou fazer como sempre fiz, na ignorância do que faço, de quem sou, de onde estou, de se eu sou***<sup>110</sup>.

a bateria terminou.  
senti-me um tanto  
mortificada pra dar qualquer  
passo e voltar a fazer tudo  
funcionar.  
um desânimo pulmonar que  
cheguei a pensar que estava  
prestes a nascer.  
mantive-me assim toda noite:  
espiando o breu da fenda da  
janela e o de dentro dos  
meus olhos.  
passaram-se muitas horas,  
até clarear-se a massa de  
terra e água que prende  
gravitacionalmente os corpos  
de líquido e concreto -  
escoa uma chuva fina sobre o  
meu vidro, eu ligo novamente  
o computador, volto pra cá,  
e cá estou – não estou.

Ainda sobre os corpos – não se deve ver neles um juízo de moral, o corpo que levanta a tampa do latão e espia a vida como Nagg e Nell em *Fim de Partida*, em seu estado semivivo, gesta o próprio nascimento. Somos corpos-Hamm: cansados, sentamos e, após sentar, pensamos: temos fome, será preciso levantar e conseguir o que comer, mas não levantamos, e então concluímos que fizemos mal em sentar, porém agora que estamos sentados, ficamos mais um pouco, e logo iremos levantar e buscar o que comer. Não levantamos e nem buscamos o que comer, ficamos olhando a parede e então fechamos os olhos, pensando que em breve nos sentiremos melhor, fechamos

---

<sup>110</sup> BECKETT, 2014, p.78

e quando reabrimos não vemos mais parede, rodeados pelo vazio infinito, ficamos ali como um pedregulho perdido da estepe<sup>111</sup>.

Corpos eternamente sadios, medicados pela espera, alfabetizados para a sanidade, treinados para o atrofiamento, vestidos para a vitrine abandonada, remunerados para a aquisição de plástico, papel, veneno, que paga caro pelo veneno e teme, sufoca e esteriliza qualquer reverberação da loucura. A inconsciente modulação que faz com que o corpo fique no meio – nem morto nem vivo como Mallone, nem indo nem vindo como Vladimir e Estragon, nem parado nem em movimento como Winnie. **Nada de ‘eu’, nada de ‘ter’, nada de ‘ser’. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante**<sup>112</sup>.

Mas que vida é essa, que se assemelha à vida de todos, mesmo entre indivíduos com particularidades tão diversas? Desprendendo-se das identidades, identificando as similaridades: repetição, formatação, enganação, estagnação e indo mais além – ao encontro da essência organísmica<sup>113</sup>, a obra de Beckett não se detém apenas nos fatores externos que nos homogenizam, mas escava dentro do humano os ímpetos que nos movem. A pequena vida, a vida crua, que está além da educação, da socialização, da politização – não é fruto da história, mas da existência.

Esta que chamaremos de *pequena vida* foi o ponto crucial para que Pim pudesse vir até mim e iniciar esta prática aqui no buraco enlameado. A pequena vida é a potência que qualquer um carrega, que nos coloca em papéis extremos de: solidão x caos, vítima x opressor, espera x desistência, mobilidade x estagnação. Estes estados não seriam construções sociais que nos moldam, mas impulsos que se instauram em diversos contextos e se presentificam nos sujeitos.

Analisando por este ponto de vista, Beckett deixa de ser absurdo, pessimista, depressivo e passa a ser visionário, pois enxerga além da carcaça social uma condição, que não se situa em um momento específico da história da humanidade, mas sim a partir do surgimento dela. Visualizar o autor sob

---

<sup>111</sup> Referente à fala de Hamm em Fim de Partida, BECKETT, 2010, p.78

<sup>112</sup> ANDRADE, 2001, p.186

<sup>113</sup> Rotina de todo organismo humano, pulsação única, ritmos similares.

esta perspectiva possibilitou que a aproximação de Pim com seus textos se desse de forma orgânica, como se cada um que lesse, sentisse que aquilo havia sido escrito para si.

E a partir do contato de Pim com a dramaturgia beckettiana noto o seguinte: no decorrer do processo, havia um grande envolvimento do grupo, tornando-os ativos na criação. No início reclamavam o papel de um “diretor”, mas aos poucos ganhavam autonomia e passavam a trabalhar coletivamente, valorizando o espaço, o lugar e o trabalho. Trazer para Pim universos aparentemente apáticos, negativos, desesperançosos não os deixou deprimidos nem descrentes de sua vida.

Pim – massa de corpos criativos, plurais, heterogêneos, ao conhecerem Beckett e se aproximar de seus personagens, passou a comportar-se de forma adversa ao início do trabalho.

{identifiquei isto nos quatro anos da pesquisa e pude constatar mudanças significativas no comportamento das pessoas que passaram por este processo}

A instantânea identificação de Pim, demonstrada nas rodas de conversa no final dos encontros, trouxe mais uma sensação de conforto do que de depreciação em relação à aproximação da obra com sua vida.

Analisando Pim como sujeitos esgotados, que carregam vidas que ainda não foram paridas, corpos que gestam, percebo que a partir do contato com a obra de Beckett, fagulhas de vida surgem, pois aqui, no buraco, eles não são máscaras anuladas de um conto de fadas utópico, mas são carne de suas próprias angústias. Beckett universaliza a angústia humana em seus personagens e fazendo isso, generosamente contempla a todos, inclusive Pim que vê ali, na sua pequena vida, uma conexão com obras que por muito permaneceram nas prateleiras, emudecidas para muitos, comunicáveis para poucos.

Vozes:

***Vocês aceitam que alguém supere a vida, ou seja superado por ela, que alguém se torne irreduzível – pagando um preço por isso - abrindo mão da liberdade. Ele abdicou, ele está morto, ele é louco, ele tem fé, ele tem câncer, nada de errado. Mas não ser um de vocês para poder ser livre, isso é uma vergonha, um escândalo. A liberdade de vocês é tão miserável, tão mesquinha, tão desgastada, tão feia, tão falsa e tão valorizada! Vocês nem falam dela!***<sup>114</sup>

*ø: para mim, victor nada mais é que um sobrevivente do caos que é a vida.  
(silêncio)  
ainda não sei o que é liberdade*<sup>115</sup>.

***Isso já não durou o bastante?***

Através da vociferante voz que expelle substratos de palavra ou ainda, do silêncio amargo que não quer mais se fazer som, Beckett corporifica seus personagens - na emergência do corpo que ainda não é. Seres anônimos que se apresentam em estados embrionários: uma vida que está prestes a ser. Corpos diluídos, que aderem à pele, transpassam os poros e passam a habitar o vazio.

***Sempre tive o sentimento de também não ter nascido nunca.*** <sup>116</sup>

Identificar essa pequena vida como um elemento em comum entre o sujeito contemporâneo e o universo beckettiano é importante para promover uma aproximação subjetiva. Ir além da visão negativa, que remedia o esgotamento através de coquetéis antidepressivos, como se este fosse um estado de patologia. O estado febril que contamina o corpo quando enfermo, causa fraqueza, indisposição e apatia, transforma força em debilidade, reduz a capacidade de cada órgão, deixando o sistema biológico calmamente

---

<sup>114</sup> BECKETT, 2010.

<sup>115</sup> Esgotado G., sobre o texto Eleutheria, dezembro de 2014.

<sup>116</sup> BECKETT apud JULIET, 1989, p. 63



silencioso, como se prestes a apagar. Entretanto todo esse desligamento encoberta uma árdua batalha orgânica em prol do corpo, a fim de devolver suas potências e vitalidades. O corpo não-nascido não é um corpo sem futuro, ele não abre mão de viver, pelo contrário, ele é uma reação ao nascimento biológico, ele se nega a ter plenitude em meio às amarras (sociais, históricas, culturais) que o prendem.

***Tudo está pronto. Menos eu. Estou nascendo na morte, se é que posso usar essa expressão. Essa a minha imagem. Merda de gestação. Os pés já saíram de dentro da grande boceta da existência. Posição favorável, espero. Minha cabeça morrerá por último. Recolha as mãos. Não consigo. A dilacerada me dilacera. Minha história terminada, ainda estarei vivo. Falta que promete. É o fim de mim. Não mais direi eu.*** <sup>117</sup>

{esgota-se para começar de outra forma. morre-se para nascer de novo. nem pior, nem melhor, na mesma}.

---

<sup>117</sup> BECKETT, 2014, p.149

*Práticas Fracassadas*



## **Práticas Fracassadas**

{o processo criativo com pim, durante os anos do mestrado, me propiciaram um mergulho intenso e em alguns momentos, dolorido neste “buraco enlameado”. a intensidade da vivência esbarrou-se no limiar entre vida e arte, e na lama me vi afogada em latente enfermidade. todo esse processo de queda, percepção, tratamento, instabilidade e reorganização, penso que não podem ser descolados do trabalho, pois ocultariam particularidades significativas. portanto, nos blocos de fluxo de pensamento, transbordam-se agonias de um corpo enfermo que de certa forma, experimenta-se em várias camadas do universo beckettiano. não pretendo afirmar através disto, que o processo de pesquisa exigia este estado de alteração e sim, compartilhar com o leitor, o quanto esta debilidade se fez presente e influenciou a maturação da pesquisa}.

A convivência com Pim no buraco, na lama e comigo, se justifica pela existência de uma prática criativa. Esta tem uma duração e estabelece um ciclo de encontros e desencontros, onde Pim, que está lá em cima, fora do buraco, vem até a lama comigo, vivencia esta prática e em seguida sai do buraco, voltando novamente à superfície. Como já dito, o ciclo dura em média dez meses e, no final deste período, têm-se uma mostra de trabalho. Quando o ciclo se encerra, chamo Pim - corpos urbanos plurais, novamente para habitar o buraco comigo e iniciar um novo processo artístico. Isto quer dizer que, a cada ciclo, Pim vem renovado, seja pela desistência de alguns corpos, seja pela inclusão de novos.

Através de retalhos de minha memória e de vozes que são de fora do buraco – *quáquá*, mas que agora fazem parte de mim, tentarei aqui recompor algumas dessas experiências com Pim, tendo, como foco principal, as criações cênicas resultantes desses momentos no buraco. Buscarei ser o mais cuidadosa possível, relembrando o máximo de fatos que conseguir e, caso não tenha lembranças suficientes para nutrir esses relatos, recorrerei à voz de Pim, para complementar esta escrita.

## ***Eu, ser pulsante ou semivivo***

A primeira prática que irei rememorar foi criada a partir do texto *Todos os que Caem* (1957) que, após um processo de apropriação por Pim, transformou-se em *Eu, ser pulsante ou semivivo*. O texto original conta o trajeto de uma velha, Maddy Rooney, até a estação de trem, no qual irá encontrar seu marido cego, Dam Rooney. Após cruzar com inúmeros personagens que aos poucos vão desvendando a história de Maddy, ela chega até a estação, onde espera angustiada, tendo em vista o atraso inesperado do trem. Quando finalmente Dam chega, ficamos sabendo que o atraso ocorreu devido a uma criancinha que caiu de um dos vagões, sob as rodas do trem. Durante todo o texto, o autor lança provocações sobre o perfil desses personagens, que nos leva a cogitar que Dam Rooney pode ter sido responsável pelo acidente.

Após meu primeiro contato com Pim, especificamente no ano de 2013, sendo Pim composto por em torno de vinte e cinco pessoas, iniciei um processo de aproximação do texto através de alguns exercícios elaborados especificamente para este trabalho. Para alcançar um corpo em potência de “procura”, que se assemelha com o da personagem Maddy Rooney, instiguei Pim através de caminhadas estimuladas por estímulos sonoros (músicas, sons urbanos) e também comandos de voz (orientações). A proposta era que Pim pudesse transitar entre o universo imaginário criado a partir dos estímulos e a sensação real desencadeada a partir da ação de procura.

No texto, Maddy lamenta a perda de uma filha enquanto se desloca até a estação, ao mesmo tempo em que Dam é o maior suspeito de ter jogado uma criancinha nos trilhos do trem. Estes sentimentos: proteção materna e repulsa paterna serviram como pano de fundo para a elaboração de exercícios estimulantes desenvolvidos durante o convívio com Pim. Normalmente eram motivados pelo comando de proteção para as mulheres do grupo a algum objeto ou pedaço de tecido. Ao mesmo tempo, os homens eram instigados a tentar tomar posse deste objeto e livrar-se dele. No combate corpo a corpo, a experiência da proteção x destruição corporificava-se em Pim e servia como base para a imersão no contexto de *Todos os que Caem*.

Para aproximá-los da relação entre Dam e Maddy, levando em consideração a limitação visual de Dam e conseqüentemente sua dependência pela esposa, o grupo foi dividido em duplas, sendo os homens vendados e conduzido por diversos espaços pelas mulheres. A sensação de ter sempre “algo a carregar” trouxe para o corpo feminino um peso e com ele lentidão, como se, mesmo sozinha, essa marca não descolasse de sua silhueta.

Após este primeiro momento de encontro, descoberta e aproximação sensitiva, propus a leitura do texto *Todos os que Caem*, com alguns cortes que havia feito. Busquei outro estado que não o de repouso para a leitura, propondo algumas caminhadas, dinâmicas e movimentos enquanto o texto era lido por Pim, evitando assim um relaxamento desnecessário do corpo.

Depois de conhecer o texto, o grupo iniciou uma série de improvisos espontâneos inspirados diretamente na obra, a fim de apropriar-se do contexto, dos personagens e das palavras. Meu objetivo não era realizar uma montagem fiel, portanto, logo em seguida, solicitei que o grupo elencasse as principais temáticas abordadas nele. Por já haverem entrado em contato com a obra através de várias vias (leitura, improvisação, estímulos físicos), era notório o domínio ao selecionar os temas principais do texto.

Depois de várias discussões e reflexões, fomentadas por provocações que eu lançava com o objetivo de aproximar as temáticas de Beckett para o cotidiano (você se identifica com este tema? já aconteceu algo parecido em sua vida? onde podemos aplicar esse tema se pensarmos no contexto atual?), decidimos os seguintes pilares a serem problematizados na encenação:

**Espera:** a condição eterna de espera, sempre presente na obra beckettiana, refletindo a partir da situação na qual o ser humano encontra-se sempre na expectativa de algo que está para acontecer. Essa espera é presente em *Todos os que Caem*, seja em relação com o trem, seja pelo anseio em uma relação melhor entre o casal.

**Solidão:** O personagem beckettiano é sozinho, ele é um reflexo de nosso mundo - somos pessoas sozinhas. *Todos os que Caem* é um texto composto por monólogos – os personagens são sós, não se suportam, não se entendem, não dialogam – apenas aproveitam-se uns dos outros para vomitar

suas angústias existenciais, mas sem expectativas de um possível amparo, pois ele parece impossível.

**Infertilidade:** Beckett frequentemente coloca personagens femininas em seus textos como referências sobre a proliferação da desgraça - a mulher é quem perpetua a espécie humana. No texto, Madd é estéril e perdeu uma filha ainda criança, há também a criança que é jogada nos trilhos do trem. O autor coloca a infertilidade como a impossibilidade de vida em meio ao caos mundano.

**Matrimônio:** O casamento é uma concretização do fracasso. Para Beckett todas as relações humanas se justificam pela dependência e o casamento é essa necessidade potencializada. Não se estabelecem relações com outras pessoas senão pela necessidade de diminuir a angústia da solidão, Maddy e Dam são um ótimo exemplo para retratar essa ligação fracassada entre um homem e uma mulher.

**Contradição:** O personagem beckettiano age conforme sua necessidade, não há um perfil linear de nível psicológico, pois ele joga e nesse jogo mostra-se contraditório. *Em Todos que Caem* há uma cena de atropelamento de uma galinha, na qual Maddy primeiramente comove-se, mas, diante da impossibilidade de ajudar, busca conforto na condição do animal como uma existência submissa ao homem.

**Silêncio:** Na impossibilidade de traduzir em palavras suas angústias, Beckett utiliza-se do silêncio como válvula de escape. *Todos os que Caem* é repleto de silêncios, sejam pausas frequentes propostas pelo autor, mas também a falta de resposta dos personagens. São longos monólogos sem resposta, já que o silêncio parece ser a melhor ferramenta de comunicação.

**Repetição:** A rotina é o fardo dos personagens beckettianos. O casal Dam e Maddy repete há anos as mesmas atividades, dia após dia, como uma engrenagem eterna. Isso já faz parte de suas vidas, e não vislumbram possibilidades de mudar, pois a banalidade se faz presente do berço à cova.

**Infanticídio:** O papel da criança em Beckett é sempre significativo, pois é o personagem que traz a possibilidade da esperança – sendo esta uma possibilidade já frustrada, fracassada – desta forma, a criança é a tentativa falha. No texto trabalhado, fica claro o ímpeto do personagem Damm em matar

uma criança, assim como a morte de sua pequena filha, sem motivos claros. Matar uma criança aparece como uma possibilidade tentadora de cortar o mal pela raiz.

Extraídos do texto, os temas citados eram problemáticas pulsantes não somente em Beckett, mas também no contexto dos esgotados. A partir de experiências individuais, exemplos em família ou círculo de amigos, compreensões próprias sobre a existência humana, passamos a alimentar estes quadros, através da criação de várias pequenas cenas, ações ou espaços interativos sobre as temáticas, sem ligações diretas com os personagens. Depois disso, nos reaproximamos do texto beckettiano, imprimindo relações, fragmentos, imagens, sonoridades, ou qualquer outro elemento que corroborasse com a cena. Ainda não havia uma necessidade em enquadrar as criações em uma estrutura, fazendo com que trabalhássemos com vários recortes cênicos.

Passamos a nos preocupar com a estrutura quando constatamos que o prédio teatral que iríamos apresentar não estava disponível, nem nenhum outro espaço com estrutura padrão de palco italiano na cidade de Canoas. Questionamo-nos sobre qual formato poderíamos adotar, levando em consideração o grande número de cenas e pessoas, o caráter introspectivo do trabalho que nos dificultaria trabalhar com a linguagem da rua e a ausência de uma linha que ligasse os recortes que estávamos criando.

Começamos assim, a pensar na possibilidade de usarmos o espaço que estávamos ensaiando - nossa primeira sede. A *Casa das Artes Villa Mimosa* é de arquitetura antiga, construída em 1904 em estilo neoclássico e desde o ano de 2012 funciona como um centro cultural, sendo composta por cinco salas grandes, além de sacadas, escadas e corredores. Cogitamos aquele prédio para abrigar as cenas que estávamos compondo. Buscando inspiração na própria dinâmica do texto, que é fragmentado em vários quadros, no qual a personagem se relaciona com quem cruza seu caminho até a estação, optamos por fragmentar também a linguagem do espetáculo. Partindo das temáticas selecionadas pelo grupo, cada sala da casa seria palco de um quadro-tema e o público transitaria pelo espaço livremente, sem necessidade de ordem cronológica, remetendo a uma galeria de artes.

O espaço de criação e lapidação destes quadros teve como característica o “bombardeio” de referências, no qual levei recortes de outros textos de Beckett, imagens de outras montagens, trilhas sugeridas pelo autor e todo tipo de estímulo que pudesse contribuir na criação do trabalho. Essas referências vinham como presenças efêmeras, no qual evitava que houvesse um aprofundamento, servindo apenas como uma inspiração.

Uma característica que este grupo de esgotados apresentou, talvez por ser um dos primeiros a conviver comigo e, portanto, não ter plena confiança na proposta, foi a necessidade extrema de uma postura autoritária. Nos primeiros meses do convívio, houve uma série de desentendimentos que quase levaram alguns esgotados à desistência do trabalho, por achar que eu deveria me impor e dirigir. Como pesquisadora, sabia que esta postura não colaboraria para que nos aproximássemos da experiência do vazio no qual propunha, portanto resisti inúmeras vezes, fazendo com que o grupo duvidasse em alguns momentos da seriedade da pesquisa.

{com o olhar sensibilizado para identificar a pulsação beckettiana nos esgotados, percebi nesta postura a presença pulsante dos personagens de beckett, que necessitam obrigatoriamente de um condutor, alguém que os diga para esperar e os avise quando desistir}.

Voltando aos quadros, fomos cuidadosamente lapidando e também os aproximando de duas realidades: a do texto e a do nosso cotidiano. Não queríamos encenar a obra com fidelidade, mas também não podíamos nos fechar em nossos conflitos e esquecer o diálogo com Beckett. Aos poucos, os fragmentos foram ganhando forma, definindo espaços, estabelecendo uma estrutura própria que sempre possuía caráter cíclico. Também começaram a ser preenchidos por elementos do cenário e figurino provindos do acervo de cada um, o que trouxe uma peculiaridade para as cenas: objetos carregados de memória e valor simbólico que conectavam-se diretamente nesse universo beckettiano, tornando-se referência híbrida aos seus atores esgotados.

A partir de um roteiro criado pelo próprio grupo, o espetáculo era composto pelos seguintes quadros: na frente do local havia um homem de



terno e gravata, que procurava por um tal Godot, estabelecendo uma relação direta com o público transeunte na calçada da avenida, que muitas vezes entrava no local, com o propósito de ajudá-lo a encontrar o tal sujeito. Ao entrar, na primeira área externa da casa, o público encontrava a primeira versão de Maddy Rooney, uma moça jovem com aparência velha, antiga, que ficou no passado. Ela fica na porta da casa e como se já tivesse perdido a esperança, porém não querendo assumir, aguardava seu marido Dam, que prometera chegar a qualquer momento.

Na primeira sala, uma mesa, um homem sentado sozinho, que em certo momento vestia um fantoche de mão e o manipulava, estabelecendo uma relação de amizade. Era seu aniversário e ele comemorava solitário, apenas com a presença do boneco, que, já despido de sua mão, remetia a uma presença apagada, corpo vazio, ausência de presença. O público ali permanecia, cúmplice de um longo monólogo extraído de Hamm do texto *Fim de Partida*, até que a eterna repetição o convida a seguir.

**Figura 2: Solidão. Ator: Odair Fonseca. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013**



Na sala seguinte algumas mulheres bastante diferentes entre si, uma música angustiante e um carrinho de bebê vazio. Reações diversas, frutos de um corpo não fértil, mães de ninguém, a experiência de ter gestado o caos, o vazio, a barbárie, filhos que já nascem mortos, vida não nascida, mulheres esvaziadas.



**Figura 3: Infertilidade. Em cena: Isadora Poggetti e Lilian Monteiro. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013**

Seguindo, o público era surpreendido por uma mesa colocada embaixo da escada que leva ao segundo andar, com dois sujeitos nela. Eles ajeitavam a mesa como se fosse servir um café da manhã, mas também mostravam um baralho colocado em um canto da toalha. Observavam o público com expressão receptiva, mas não emitiam nenhuma palavra, insistindo nessa intenção até que algumas pessoas sentassem com a dupla. O restante do público mantinha-se assistindo, enquanto os atores serviam biscoitos, sucos, cafés, chás. Após sentirem-se muito à vontade, a mesa era retirada para iniciar o jogo, que prometia ser mais um momento de descontração, tendo em vista a energia estabelecida. Porém, ao organizar as cartas, o silêncio e o estranhamento instauravam-se, criando um ambiente de hostilidade, de

indiferença. Evitando criar um distanciamento imediato nos convidados sentados, ambos mantinham expressões ausentes, reduziam as ações e buscavam alcançar uma densidade de silêncio em sua relação com o público. Após alguns instantes de resistência, o grupo que vivenciou a cena abandonava-a e os sujeitos sentados passavam a receber novas pessoas em seu espaço de convívio.

Subindo as escadas, o público tinha a opção de entrar em uma sala, onde havia três pessoas: duas mulheres (uma com aspecto jovem e a outra mais velha) eram enquadradas por uma moldura antiga, cada uma, mantida suspensa por um fio preso ao teto. Entre essas molduras havia um homem, de pé, vestindo terno. As mulheres que o cercavam, pronunciavam fragmentos do texto no qual expressavam a gritante necessidade de se unirem a alguém e o desejo materno de encontrar um homem que pudesse lhes oferecer filhos e conforto. Ele, ao mesmo tempo em que resistia a isso, não via outra saída que não fosse a de união. Elas, representando passado e presente, juventude e vida adulta, reclamavam a companhia que lhes fora prometida desde a infância, alguém que pudesse amenizar sua solidão.

Saindo desta sala, ao entrar no corredor principal, uma mulher vestida de chefe de cozinha, atrás de uma mesa, estabelecia um diálogo com um frango cru, sendo que vez ou outra debulhava partes de seu corpo com uma faca afiada. O quadro era marcado por duas variações muito claras: uma delas era a “amizade” que a mulher demonstrava ao frango, cantando músicas, contado fatos, cortado por flashes de desprendimento e violência, como se nunca tivesse havido qualquer tipo de afeto dela com o animal. Na sequência, o público passava por uma sacada que estava aberta e nela encontravam um frango morto e depenado no chão, fitas de isolamento e luzes de ambulância circundavam o animal. No próximo cômodo, no banheiro, uma mulher, vestindo pijama, roupão, assistia impactada a cena da sacada em uma televisão, ao mesmo tempo em que comia uma bacia com pedaços de frango frito, que espalhavam seu odor por todo recinto.

Ao lado, em uma pequena sala, cinco faixas semitransparentes se prendiam no teto e desciam até o chão. Por trás delas, havia cinco atores que faziam ações repetitivas de acordo com cada espaço (entreter-se, trabalhar,

esperar, limpar, contar o tempo), sendo que, a cada período, eles trocavam de lugar e conseqüentemente de ação.

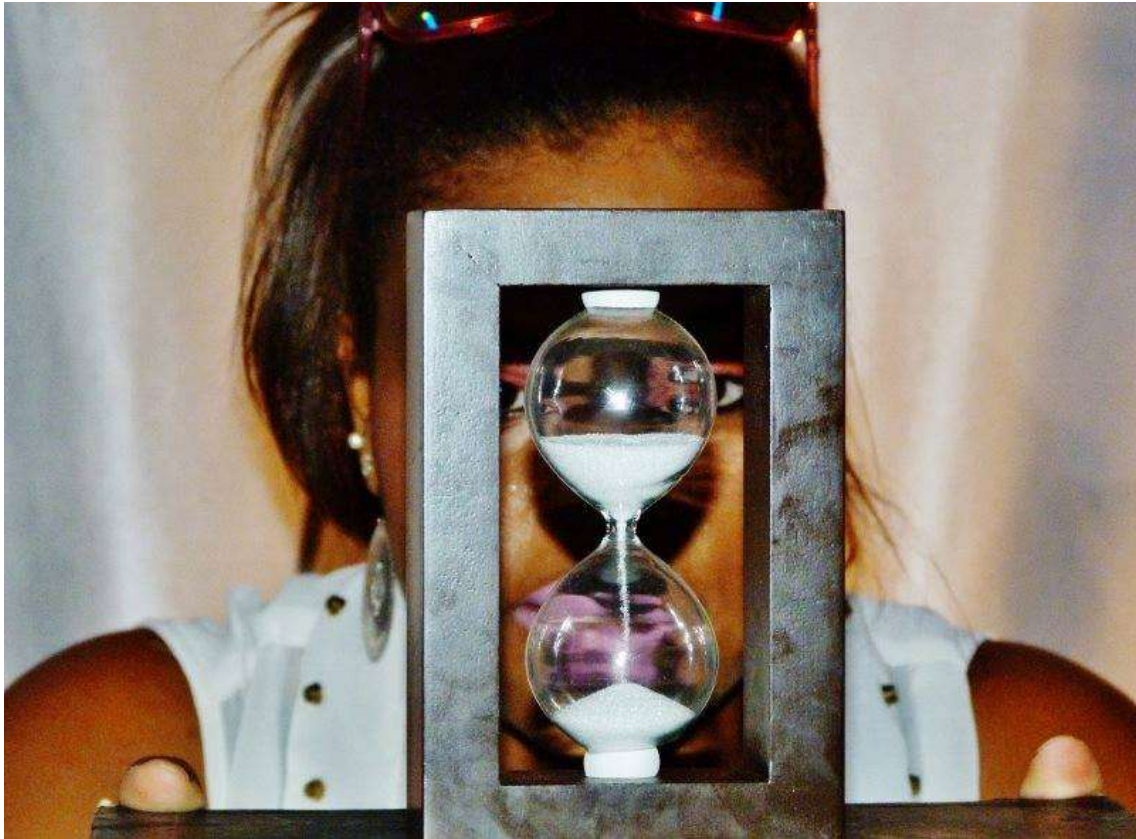


Figura 4: Cotidiano . Em cena: Fernanda Fiuza. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013

*Ø: a ideia era ser uma engrenagem onde as pessoas fazem a mesma coisa, por exemplo: enquanto um dorme outro toma café, quando aquele que estava dormindo toma café, o que estava tomando café toma banho e assim sucessivamente, assumindo o posto do outro a cada volta. isso confunde o público, pois não saberiam se é a vida*

*de uma pessoa ou se são pessoas diferentes. e ao mesmo tempo deixaria essa "angústia" de se ver na cena, onde todo o dia faz as mesmas coisas, segue um roteiro sem espaço para fugir da regra. e cabe muito bem com os sons, com o caos, e as pessoas fazendo as atividades devagar, com um ar de que aquilo é comum, afinal eles fazem isso todos os dias*<sup>118</sup>.



**Figura 5: Infanticídio. Em cena: Rafael Domingues. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013**

---

<sup>118</sup> Esgotada K., sobre a encenação *Eu, ser pulsante e semivivo*, dezembro de 2013

No espaço seguinte, havia uma música frenética, luz neon, milhares de microesferas espalhadas que refletiam com o efeito da luz, e atores espalhados pelo espaço, falando frases, fazendo ações, reagindo a este caos.

*Ø: a loucura foi a mistura do que nós  
sentimos no processo de criação,  
tentando lidar com o caos de cada um e  
mais a loucura que sentimos nas  
relações dos personagens do texto<sup>119</sup>.*

No último cômodo, um banheiro extenso com banheira, duas mulheres e um homem. No chão, muitos balões pequenos e cheios de água, remetendo a bolsas d'água. O homem sentado em uma cadeira, bebendo continuamente uma bebida alcoólica, enquanto elas revezavam ações: uma delas colocava as bexigas na banheira e estourava-as, enchendo a banheira d'água, a outra colocava terra dentro de um berço. A frase que o homem repetia para o público, retirada do texto: “Você já sentiu vontade de matar uma criança?” causava reações no corpo das mulheres, que revezam as ações, como se cada fala emitida, provocasse um aborto nelas.

Esses doze quadros aconteciam simultaneamente e de forma cíclica, de modo que o público criava sua própria sequência, de acordo com a ordem das cenas visitadas e também dependendo do momento em que ele começara a assistir cada quadro. Enquanto circulavam pela casa, os espectadores (cerca de duzentas pessoas de acordo com a segurança do local) eram prestigiados com um coquetel organizado pelos próprios esgotados e servido por colaboradores da pesquisa. A mostra aconteceu durante 1h30min ininterruptos, sendo que após este período, uma atriz passava em cada espaço com uma sineta anunciando: “Deus ampara todos os que caem!” – citação do texto de

---

<sup>119</sup> Esgotada F. sobre a encenação *Eu, ser pulsante e semivivo*, dezembro de 2013

Beckett. Nesse momento, os esgotados deixavam seus corpos caírem onde estavam, e o público aos poucos ia se retirando da casa.



**Figura 6: Infanticídio. Em cena: Karoline Geuer, Mariana Invernizzi, Rafael Domingues. Foto de Diego Bregolin. Dezembro de 2013**

## ***inspiração***

No ano de 2014, inicia-se o processo criativo a partir do texto *Eleutheria*, escrito em 1947 na França. O grupo de esgotados havia se renovado, no qual se mantiveram em torno de dez pessoas do processo anterior e entraram mais vinte e cinco através de um chamamento público. Eles eram muito diversificados, jovens, cheios de energia, vitalidade e desejo latente pela vivência teatral.

A história deste texto é bastante curiosa, e de alguma forma repercutiu neste processo de forma significativa. Ele foi o primeiro texto teatral que Beckett escreveu. Com linguagem e proposta estética bastante diferente dos demais, *Eleutheria* é composto por dezessete personagens, dividido em três atos e com desenho de cenário bastante grandioso: dois ambientes separados um do outro no espaço real, que se movimentam durante o transcorrer da peça, fazendo com que, nos atos primeiro e segundo, sempre haja uma cena marginal, dividindo espaço com a cena principal. No terceiro ato, um dos ambientes desapareceria no fosso do teatro.

O enredo conta a história da família Krap, de tradição burguesa, ocupada com o problema de seu único filho Victor Krap – jovem de trinta e três anos que decide sair da casa dos pais e ir morar em uma pensão decadente, sem trabalhar, ele aceita a ajuda financeira da mãe para continuar vivendo. O dilema de Victor é a busca pela liberdade, que, segundo ele, seria impossível de ser alcançada dentro dos moldes da sociedade atual. Ele arrisca ir para este lugar e tentar, cada vez mais, ser menos: falar menos, pensar menos, comer menos, movimentar-se menos – pois ele acredita que a única possibilidade de libertação seria o ‘não ser’.

Quando Beckett escreveu este texto, entregou-o nas mãos de um dos principais encenadores de suas obras, Roger Blin, juntamente com *Esperando Godot*. De acordo com o diretor, *Godot* era prático e envolvia um grupo menor de artistas e estrutura, porém *Eleutheria* exigia uma encenação mais expansiva, fazendo com que ele o devolvesse para Beckett. Após a estreia e sucesso mundial de *Esperando Godot*, Beckett acabou por guardar *Eleutheria* na gaveta e nunca mais permitiu que fosse publicado. Um fato curioso é que,



às vésperas de sua morte, Beckett reafirma o pedido aos amigos de que **em nenhuma circunstância deve figurar Eleutheria!**<sup>120</sup>

Anos mais tarde, em 1994, seu editor norte-americano Barney Rosset realizou uma leitura pública de sua peça, e ameaçou publicar uma versão do texto em inglês. Preocupado, principalmente com a qualidade da tradução, seu amigo Jérôme Lindon, editor de suas obras na França, organizou juntamente com o responsável pelos direitos autorais de Beckett, uma publicação autorizada do texto. *Eleutheria* foi publicado e traduzido para diversas línguas, porém até hoje não há permissão para que o texto seja encenado comercialmente, reservando-se apenas para leituras ou experimentos acadêmicos.

Deparei-me com o texto através de alguns vídeos que encontrei de um experimento na Escola de Arte Dramática (EAD) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) através da direção de Isabel Teixeira. Imediatamente mandei um e-mail para Isabel, que gentilmente me concedeu uma versão traduzida por ela mesma, diretamente do francês.

Ao constatar que o texto era extremamente extenso, realizei uma série de cortes, no intuito de viabilizar a leitura durante algum ensaio com o grupo. Após isto, passei a elaborar algumas práticas iniciais para aproximá-los do universo do texto. Na vivência com este grupo de pessoas, pretendia realizar a criação de uma performance a partir de *Eleutheria* e, posteriormente, a encenação da obra adaptada de acordo com as necessidades e desejos de cada envolvido.

me encontro em um  
deserto, o vazio  
encontraria aqui  
frutos para se  
solidificar...  
ou não.  
não há curiosidade  
ou desejo de ler,  
estudar, conhecer o  
desconhecido, só de  
viver, sentir,  
emergir nesse  
sentimento opaco e  
diluído. e me  
pergunto  
constantemente:  
isso é beckett?

---

<sup>120</sup> OLIVEIRA, 2005, p.79

Iniciei o processo com algumas práticas de exaustão, fazendo com que o grupo se deslocasse pelo espaço, a partir de estímulos sonoros (variação de músicas), de peso (corpo pesado, corpo imóvel, corpo vibrante, corpo leve), até alcançar um estado de aquecimento e entrega desejável. Incluí interferências de fitas e barbantes, fazendo com que os corpos se unissem, mas não deixassem de se mover, criando um corpo-coisa. Ainda focando no trabalho corporal, pesquisei com o grupo de esgotados duas variações de intenção corporal: corpo opressor e corpo oprimido – potência inspirada a partir da relação de Victor com a família, onde suas escolhas eram intoleráveis diante dos valores morais de seus pais. Variei este exercício, trabalhando com duplas, trios e com os esgotados divididos: metade oprimido e metade opressor. Por fim, durante esse primeiro processo de aproximação do corpo às energias beckettianas, iniciei um trabalho a partir de coreografias simples: do grande grupo que deveria ficar no centro da sala formando um embolamento humano, se desprenderia uma pessoa que, distante de todos, iniciaria uma sequência de ações simples e repetíveis. Manter-se-ia assim até que algumas pessoas (ou todas) da grande massa se juntassem a ela, repetindo a ação coreográfica. Novos grupos poderiam se formar, desprendendo-se deste inicial, criando outras ações e formando pequenos núcleos. A sequência poderia variar, com inclusão de regras, estímulos sonoros e limitação ou ampliação do espaço. A proposta era causar no corpo essa constante sensação de desprendimento de algo, criação de algo novo ou apropriação de algo de outra pessoa – eterna instabilidade.

Por fim, ainda antes que o grupo conhecesse o texto, em um dos encontros, propus que cada um buscasse, durante um período determinado, a ação de fazer nada. Que tentassem incessantemente minimizar as ações, pensamentos, movimentos, em busca desde corpo não fazedor. A prática durou pelo menos uma hora e houve alvoroço do grupo para comentar as experiências de cada um. Dentre muitas impressões, a mais pulsante era referente à impossibilidade de concretizar o que fora solicitado, pois, mesmo que se mantivesse o corpo imóvel, ainda havia movimento seja nos órgãos, no sangue correndo ou na respiração que mobiliza partes do corpo. Os esgotados

não sabiam, mas naquele momento o conflito deles era o mesmo que o do personagem principal da peça: a impossibilidade de deixar de ser, ligada ao desejo de não ser.

Após as impressões de cada um, lemos o texto em grupo e conversamos sobre suas impressões. Inicialmente havia uma tendência de algumas pessoas em julgar moralmente os personagens, acusando Victor de ser um jovem mimado que não queria assumir suas responsabilidades e achara uma desculpa para ficar protegido da sociedade. Evitei estender a discussão e fiz apenas comentários pontuais para o grupo refletir questionando “o que é ter responsabilidade no mundo de hoje?”, “existe um padrão de comportamento correto em que todos devem se enquadrar?” ou “é interessante o mundo como ele se apresenta, para um jovem sentir-se motivado a participar dele?”. Sem esperar por respostas, as perguntas ficaram pulsando em cada um, talvez durante todo o restante do processo.

*Ø: esse texto nos foi apresentado quando estive numa busca semelhante à de Victor. eu morava numa pensão, em busca da minha independência, longe de casa. claro, generalizando o enredo, o vi completamente atual e pertinente, quando me identifiquei. por isso, ele significa muito a cada leitura que faço, porque descubro o quão latente isso é em mim. e, não somente em mim, como em muitos colegas que já dialoguei sobre, essa busca pela liberdade. é uma incógnita. ainda não sei o que é liberdade<sup>121</sup>.*

---

<sup>121</sup> Esgotado T., sobre a performance *inspiração*, junho de 2015.

Iniciou-se então o processo criativo da performance, baseado em todos os exercícios que tínhamos realizado até então e nas impressões de cada um sobre o texto *Eleutheria*. O grupo foi subdividido e recebeu algumas frases de estímulo, para criar uma ação corporal a partir disso e resgatando algumas práticas já desenvolvidas.

Durante alguns encontros, trabalhamos exclusivamente sobre estes corpos criados a partir de estímulos do texto, até chegarmos a uma proposta para a performance que pretendíamos. De um dos grupos surgiu um estado corporal ofegante, que lutava para trazer o ar para dentro do corpo. De outro, a imagem de um bloco que se desloca e vai deixando para trás alguns corpos, mas quando torna a passar no mesmo lugar, absorve esses corpos novamente para a massa.



**Figura 7: Caminhada em bloco. Em cena: o grupo. Foto de Lucas Silva. Maio de 2014**

Começamos a trabalhar a noção de bloco humano, através de exercícios que estimulavam a expansão do corpo, de forma que se sentissem interligados e formassem uma unidade. Esse bloco variava ritmo, direção, intenção, tônus, tentando manter a noção de “um corpo só”, uma massa potente, vibrátil, objetiva. Ao mesmo tempo, iniciamos a exploração desses

outros corpos que se desprendiam, experimentavam a solidão, vivenciavam o novo, para em seguida, retornar à massa humana. Desse movimento comecei a identificar semelhanças com o texto *O despovoador* (1970), no qual um amontoado de pessoas encontra-se em um cilindro de cinquenta metros de circunferência e dezesseis de altura. Nele, há escadas que levam a nichos e túneis que se camuflam nas paredes, onde cada despovoador pode subir e permanecer lá por determinado tempo. O corpo que estávamos criando era basicamente isso: um amontoado que se deslocava e que perdia alguns de seus pedaços no caminho. Esses por sua vez vivenciavam por alguns instantes a solidão, para em seguida regressar ao movimento.



**Figura 8: Experimentos de ofegação. Em cena: Gabrielle Oliveira, Suyá Monteiro e Zeti Fraga. Foto de Lucas Silva. Maio de 2014**

Depois de alguns ensaios dedicados a criar este corpo-bloco, passamos a trabalhar a potência dele, que fora inicialmente improvisada por um dos grupos e remetia a um movimento de ofegação. Primeiramente identifiquei as nuances deste movimento, de um corpo sem ar, para que pudesse desvinculá-lo do movimento respiratório, pois, do contrário o excesso

de oxigenação poderia causar tontura e desmaio nos esgotados. Após constatar o movimento, busquei formas de ampliá-lo, tornando-o mais expressivo, já que a ação performática seria executada na rua.



**Figura 5: Experimentos de ofegação – balanço. Em cena: Mariana Invernizzi. Foto de Lucas Silva. Maio de 2014**

Juntamos o movimento do corpo e da massa e começamos a experimentar este deslocamento pela sala. Vários esgotados passaram mal e tiveram que repousar e, até que todos conseguissem desvincular a respiração do movimento, vez ou outra, víamos corpos realmente caindo no chão, por excesso de tontura. O próximo passo foi ir às ruas com este bloco, para que o grupo pudesse vivenciar o experimento com totalidade.

*Ø: uma das relações mais significativas para mim, no processo de criação dessa performance, foi a de colocarmos a ausência da liberdade, retratada no enredo do texto, em cena. num primeiro momento, as ideias foram confusas, muito discutidas. talvez, em função da pouca leitura e tímida afinidade com o texto, encontrei muita dificuldade em estabelecer relações que fossem mais*

*fortes visualmente, além dos movimentos que representassem uma falta de ar, e um corpo de cor cinza. porém, quando experimentamos, na sala de ensaio, e na rua, foi que eu enxerguei de maneira mais clara essa temática<sup>122</sup>.*



**Figura 6: Experimentos de ofegação – pedras. Em cena: Vanessa Fiuza e Ruan Nunes. Foto de Lucas Silva. Maio de 2014**

Com um esboço elaborado do que queríamos mostrar, passamos a fazer ajustes e começar a produção do trabalho. Definimos que o nome seria *inspiração* - algo que remetia ao movimento da performance, mas também à forma como ela fora construída (baseada em uma inspiração do texto *Eleutheria*). Tivemos a ideia de inserir no movimento, uma paisagem sonora de várias respirações, então cada um dos esgotados me enviou um arquivo de áudio com sua respiração ofegante, no qual eu editei em um arquivo só e iria executar com o celular, através da amplificação de um megafone. O figurino também foi uma decisão do grupo e após muita discussão e sugestões: definiu-se trabalhar com roupas cinza e uma maquiagem acinzentada.

---

<sup>122</sup> Esgotado T., sobre a performance *inspiração*, junho de 2015

Algumas referências:



**Figura 11: Experimentos de figurinos. Foto: Lilian Monteiro. Maio de 2014**



**Figura 7: Inspiração Figurino Butoh. Foto de: V. Paul Virtucio**



**Figura 13: Inspiração Figurino Lycra. Foto extraída do site: <http://pt.cosplaysky.com/full-body-lycra-spandex-zentai-costume-suit-catsuit-tights-dark-blue.html>**



**Figura 14: Inspiração Figurino Nude. Bailarina: Maddie Ziegler. Foto de Frazer Harrison/Getty Images**



Seguimos na produção, elaborando cartazes, vídeos, comunicando ao jornal da cidade e, paralelamente, ensaiando os movimentos, assim como definindo o trajeto. A proposta era: ida até o centro de Canoas, manter-se no calçadão principal por um tempo, depois disso, pegar o trem com destino a Porto Alegre, permanecer durante algum tempo na Praça Parobé, finalizando o trabalho.

Enquanto preparávamos tudo, me dei conta da similaridade deste trabalho com o texto de Beckett *Respiração* (1969). Com duração de vinte e cinco segundos, é considerada a peça mais curta do autor, resume-se a dois gritos e som constante de respiração, ausência de atores e lixos espalhados e iluminados fracamente. Remetendo à própria existência humana, o autor parece resumir a vida em alguns poucos segundos – grito do nascimento até última respiração, mostrado através da ausência no palco.

***(Escuro. Fraca luz no palco onde estão espalhados vagos e variados detritos, 5 segundos; fraco e breve grito e imediatamente ruído de inspiração com lento aumento da luz, atingindo junto seu máximo em 10 segundos. Silêncio, 5 segundos; ruído de expiração com lenta queda da luz, atingindo juntos seu mínimo em 10 segundos e imediatamente um grito como antes. Silêncio; 5 segundos. Escuro).***



**Figura 8** inspiração – viaduto. Em cena: o grupo. Foto de Lucas Silva. Agosto de 2014



**Figura 10: inspiração – praça. Em cena: o grupo. Foto de Diego Bregolin. Agosto de 2014**



**Figura 9: inspiração – trem. Em cena: Rafael Garcia. Foto de Diego Bregolin. Agosto**

A execução de *inspiração* foi no dia 2 de agosto de 2014 e os momentos mais ricos aconteceram quando o grupo chegou ao centro de Canoas. Lá eles desmembram-se e passaram a dialogar com aquele espaço, mantendo a postura e o movimento de ofegação. Muitas pessoas vinham perguntar o que estava acontecendo e parte do comércio local parou devido ao estranhamento daqueles corpos pela cidade.

*Ø: ouvia, enquanto performer, as falas das pessoas impressionadas com a caracterização, e exclamando desde protesto até xingamentos. algo muito comum era o espanto com aquele grupo de pessoas cinza, em movimentos sutis que representavam uma respiração ofegante, seguido de um som alto que era o barulho das nossas respirações, gravados e mixados para efetuar a*

*sonoplastia da performance. frequentar um café, durante a performance, numa ação cotidiana, como propunha a obra, foi onde percebi isso mais vezes<sup>123</sup>.*

*Ø: eu acho que o público recebeu de forma assustada e que não eles não entenderam o que o trabalho quis transmitir<sup>124</sup>.*

*Ø: posso dizer que esse trabalho me fez ter diversos questionamentos. eu, enquanto não ator, experimentando pela primeira vez, fazer uma performance artística, na rua. eu experimentando o teatro, depois de muito tempo sem participar de qualquer oficina, nem sequer efetuar leituras sobre. eu analisando a temática da obra e estabelecendo relações com o meu cotidiano, uma vez que, falávamos sobre "ausência da liberdade", "nadismo", "liberdade", numa época em que me sentia completamente refém, até de mim<sup>125</sup>.*

### ***Ensaio sobre a liberdade***

<sup>123</sup> Esgotado T., sobre a performance *inspiração*, junho de 2015

<sup>124</sup> Esgotado R., sobre a performance *inspiração*, junho de 2015

<sup>125</sup> Esgotado T., sobre a performance *inspiração*, junho de 2015



Figura 11: inspiração – trem. Em cena: o grupo. Foto de Diego Bregolin. Agosto de 2014

Outra vez recomeçar!

Para esta montagem, os esgotados já tinham pulsando no corpo a angústia do personagem central – Victor, que era o anseio por uma liberdade total através da negação do EU. Propus então o seguinte exercício: cada um deveria levar, no ensaio seguinte, um objeto que pudesse remeter à noção de aprisionamento. Destaco algumas referências trazidas, que foram usadas como referências para a montagem e as justificativas dos esgotados, ao escolherem estes objetos:

*Espelho – necessidade de se ver no outro*

*Aliança – aprisionamento na família*

*Relógio – passagem do tempo como algo incontrolável*

*Ovo – vida presa em uma estrutura*

*Caixa – entrar nela para se sentir livre (preso se sente livre)*

Em seguida, pedi que cada um pensasse em uma ação performática para o próximo ensaio, tendo como ponto de partida “o ato de tirar sua própria liberdade”. Deixei livre para que cada um elaborasse sua cena/ação utilizando o que achasse necessário, desde texto, figurino, maquiagem, elementos cênicos, música, projeções, etc. O trabalho seria individual e demonstrado nos próximos encontros, de acordo com a duração das performances. No grupo de discussão virtual, lanço uma frase para acalmar os ânimos: “Não se pressionem. Não se julguem. Não se avaliem. Não queiram ser bonitos nem acertar. Aceitem o fracasso eterno”.

Na semana seguinte, os esgotados começaram a mostrar suas impressões sobre o texto. Foram ao todo vinte e quatro demonstrações, das quais selecionarei algumas para relatar aqui. São elas:

Um homem nu, amarrado em uma estrutura que remete a um pau de arara. Expressão de dor e desconforto são suas reações, pela presença de alguém que não conseguimos ver direito, mas que, de quando em quando, despeja montes de areia em seu rosto e corpo. Em seguida, outra pessoa que

também não conseguimos ver, lança lhe um balde de água fria contra o corpo e, por fim, do alto da sala, cai um tule de cor magenta, que o cobre.



**Figura 12: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Eriky Bustamante, Thiago Wyse e Valentina Curi. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014**

Uma jovem negra, vestindo uma roupa de festa e aparentemente feliz, mede seu corpo com uma fita métrica. Essa ação desencadeia nela uma expressão de desconforto, como se algo lhe sufocasse. Começa a tirar o vestido e, embaixo dele, vemos uma larga faixa que cobria todo seu tórax deixando-o comprimido e com tonicidade. Ela despe-se de toda roupa,



mantendo apenas as peças íntimas e se experimenta livre dançando no palco.

**Figura 13: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Fernanda Fiuza. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014**

Um garoto dança sobre o palco com passos e movimentos do ballet, sua expressão é serena e seus movimentos amplos. A entrada de outra pessoa no palco causa-lhe uma sensação de desconfiança, ao mesmo tempo em que nos passa a noção de que este outro é uma extensão dele mesmo. Com uma larga fita negra, o sujeito que entrou começa a enrolar o corpo do bailarino e seus movimentos vão ficando cada vez mais limitados, até que cheguem à imobilidade.



**Figura 141: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Rafael Domingues. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014**

Um homem é conduzido por sujeitos de preto até um espaço onde tiram sua roupa e vestem-lhe um terno. Ele não resiste. Já vestido, executa ações que parecem ser comandadas por estes, que o cercam. Quando decide escapar deste ambiente, tira toda a roupa e sobe uma escada, permanecendo nu, no topo da mesma, de costas para o público.



**Figura 15: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: o grupo. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014**

Depois de todas as demonstrações das performances, iniciamos dois trabalhos paralelos – um deles tinha como objetivo encontrar similaridades de cada criação dos esgotados com alguma cena do texto, a fim de adaptá-la e inseri-la na encenação. E, por outro lado, começamos a improvisar, a partir do texto, definindo personagens e buscando uma estética que se enquadrasse no espaço que apresentaríamos: um palco italiano.



**Figura 16: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Eriky Bustamante e Valentina Curi. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014**

Nos primeiros ensaios, fazíamos improvisações livres ou elaboradas inspiradas em cenas específicas. Quando coletamos material significativo, começamos a dar forma ao trabalho, tentando extrair elementos do texto para que isso nos inspirasse uma estética. A referência ao movimento surrealista, sugerida na peça trouxe-nos muitas imagens que corroboraram para compor a linguagem do espetáculo, sendo que os próprios esgotados pesquisavam referências de pinturas e obras e compartilhavam entre eles no grupo virtual.

Outro elemento que passou a ser referência foi o arame (no texto, os pais de Victor cercam com arames todos os lugares que o filho ocupava - uma forma de preservar sua memória e aproximar sua presença para o recinto). Ainda não sabíamos como este elemento poderia se fazer presente, mas o desejo de todos era que conseguíssemos de alguma forma trazê-lo para a cena. Foi então que, durante um ensaio, falávamos da importância de diferenciar a imagem de Victor da dos demais, que visualizamos os arames como uma possibilidade. Como todos os personagens que ocupavam a casa dos pais de Victor priorizavam a aparência, o material, os valores morais, eles entrariam em módulos repletos de arame, como se fossem presos a esta estrutura. Com a entrada destes módulos, resolvíamos também um problema que até então não havia sido solucionado: em função de o grupo ser numeroso, muitos personagens tinham duplos e faltava-nos a ligação entre um e outro, uma forma de justificar essa duplicação. Agora eles entrariam empurrando sua dupla, sendo movidos, manipulados, controlados por uma “sombra”, estabelecendo também uma nova movimentação para as cenas.



**Figura 17: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: o grupo. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014**

Após extrair vários fragmentos do texto, concluímos um roteiro composto por vinte e uma cenas, sendo nove delas criadas exclusivamente a partir das performances apresentadas. Para a produção, dividimos o grupo de



acordo com os interesses de cada um, em subgrupos responsáveis pelo figurino, pela cenografia e pela produção administrativa e divulgação do trabalho. De forma colaborativa, viabilizamos as necessidades que surgiram durante o período de produção e dias 4 e 5 de dezembro de 2014 levamos ao palco do Centro Cultural Érico Veríssimo o experimento *Ensaio sobre a Liberdade*.



Figura 19: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Eriky Bustamante e Rafael Domingues. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014



Figura 18: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Ágata Borges. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014

*Ø: o texto representa tudo que eu quero falar sobre enquanto teatro. acho que antes de qualquer assunto político, é necessário falar do ser humano e sua existência, pontos que o texto traz profundamente. questões como liberdade e existência são pautas que muitas pessoas preferem não querer tratar e eleutheria bate bem forte nelas.*

*me identifico com victor desde a primeira leitura da peça e lembrei de momentos que já tinha vivido, de me questionar sobre a minha própria existência e a dependência de padrões e significados*<sup>126</sup>.

*Ø: para mim, victor nada mais é que um sobrevivente do caos que é a vida*<sup>127</sup>.



**Figura 20: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Vanessa Fiuza. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014**



**Figura 21: Ensaio sobre a Liberdade. Em cena: Rafael Domingues e William Andrius. Foto de Adriana Marchiori. Dezembro de 2014**

<sup>126</sup> Esgotado G., sobre espetáculo *Ensaio sobre a Liberdade*, maio de 2015

<sup>127</sup> Esgotado T., sobre espetáculo *Ensaio sobre a Liberdade*, maio de 2015

## **sobre.vida**

*sobre.vida* foi a continuidade do processo anterior, quando percebemos que *Ensaio sobre a Liberdade* não deu conta de tudo que queríamos dizer, necessitando portanto mais tempo de pesquisa para alcançarmos novos atravessamentos do texto. Uma paixão que nos levou a mais um ano de trabalho, cancelando a possibilidade de participação de novos esgotados, para que não perdêssemos o foco. Muitos envolvidos saíram da pesquisa neste novo ano, para seguirem outros caminhos, restando ao todo doze pessoas que abraçaram a proposta e vislumbraram a necessidade de uma nova montagem.

Neste ano (2015), perdemos o espaço que ensaiávamos em Canoas e transferimos as atividades para o Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Os ensaios se intensificaram e passamos a nos encontrar, além dos sábados de manhã, também nas quintas à noite. O objetivo era ensaiar o espetáculo até o mês de setembro, quando teríamos disponibilidade para usar novamente o Centro Cultural Érico Veríssimo, para apresentarmos. Tínhamos uma meta em comum, que surgiu durante as discussões e acabou se tornando o desejo do grupo em relação ao trabalho: realizar um trabalho com melhor acabamento, que exigiria maior treinamento dos esgotados e também mais investimentos.

Recomeçamos o processo, porém desta vez, percebi que não havia a mesma vibração dos anos anteriores. O trabalho do grupo carregava bocados de seriedade e intolerância. O caráter experimental foi se tornando cada vez mais desinteressante, perdendo lugar para uma atmosfera de prazos, cobranças e resultados. Uma obsessão pela estética, pela perfeição do texto, pelos personagens que Beckett criou, deixando a pesquisa muito diferente do que fora até então. A sensação é que todos nós estávamos hipnotizados por *Eleutheria* e faríamos qualquer coisa para encená-lo.

Durante os primeiros meses, os ensaios eram precedidos de algum exercício experimental que eu elaborava a partir da temática do texto. Porém, nos meses seguintes, realizava um breve aquecimento e já conduzia os esgotados para as cenas, visando otimizar o tempo. Com os textos já memorizados, as improvisações se realizavam normalmente a partir de referências que alguém trazia. Frequentemente usávamos vídeos (Castelucci,

Pina Bausch, Irmãos Guimarães, Bob Wilson), imagens da referência surrealista ou músicas (Meredith Monk, Bjork, Moderat). Na maioria das vezes, estes estímulos não vinham em formato de exercício, mas eram analisados e elaborados pelo grupo, de modo a estruturar as cenas da maneira mais harmônica e coerente possível.

Importante destacar que, por unanimidade, todas as cenas do ano anterior foram descartadas, desde os movimentos, a cenografia, o figurino, a poética, tudo era visto pelo grupo como algo de qualidade insatisfatória. A estrutura do trabalho que começamos a criar também se diferenciava muito da anterior, pois não havia nenhum momento de introdução das poéticas de cada um, como era anteriormente através das performances. Agora a pretensão era encenar a peça de acordo com a sequência estabelecida por Beckett, evitando ao máximo o corte de cenas e preservando assim o texto na íntegra.

Com tantas referências, a montagem ficava cada vez mais bela, utilizávamos recursos como lanternas, projeção, máscaras, ventiladores, gelo, dentre outros, que corroboravam para uma estética surrealista, ao mesmo tempo em que totalmente contemporânea e pertinente. A cada ensaio ficávamos mais atrelados ao texto, a busca de Victor pela liberdade tornou-se nossa busca e estávamos dispostos a fazer o possível para mostrar isto no palco.

muito difícil  
ar sufocante  
medo do futuro  
medo do passado  
medo de perder

Durante meses, minha cabeça não pensou em outra coisa, mesmo quando estava envolvida em outra atividade, percebia *sobre.vida* como um filho que gestava em conjunto de outras pessoas, ansiando em vê-lo nascer. Em todo meu percurso artístico eu nunca havia participado de algum trabalho nutrisse tanta expectativa como esse. A vibração não era a mesma que sentia

nos encontros da pesquisa em anos anteriores, mas um orgulho um tanto vaidoso de estar envolvida em algo que eu considerava de grande qualidade e com pessoas que poucas oportunidades tiveram de subir em um palco na vida. Um furor que me levou a esquecer de tudo que havia construído e me fez ignorar os caminhos criativos que eu havia desenvolvido com os esgotados.

Porém, algo acontecia e esse calor que eu mantinha aceso no meu peito começou a me acordar nas madrugadas, passou a me tirar o sono, a fome - eu sabia que algo não estava bem. Lembrei-me de um fragmento do texto *Companhia*, de Beckett:

***Você tem pena de um ouriço no frio, lá fora e o coloca numa velha caixa de chapéu, com algumas minhocas. Essa caixa com o ouriço dentro você põe então num viveiro de coelhos abandonado calçando a porta para que a pobre criatura vá e venha à vontade. Para ir em busca de alimento e tendo comido recobrar o calor e a segurança de sua caixa no viveiro. Então lá está o ouriço em sua caixa no viveiro com minhocas bastantes para provê-lo. Uma última olhada antes de se mandar à procura de outra coisa com que passar o tempo já pesando em suas mãos naquela terra idade. O entusiasmo com seu belo feito demora mais que de costume para esfriar e perder o brilho. Você se entusiasmava de pronto naqueles dias, mas raramente por muito tempo. Mal tinha o entusiasmo se acendido por algum belo feito de sua parte ou por algum pequeno êxito sobre seus rivais ou por uma palavra de elogio dos seus pais ou mestres e já começava a esfriar e perder o brilho deixando-o em muito pouco tempo tão frio e apagado quanto antes. Mesmo naqueles dias. Mas não nesse dia. Foi numa tarde de outono que você encontrou o ouriço e teve pena dele da maneira descrita e você ainda estava se sentindo bem com isso quando chegou sua hora de dormir. Ajoelhado ao lado da cama, você incluiu o ouriço em sua prece detalhada a Deus para abençoar todos os que amava. E revirando-se na sua cama quentinha esperando o sono chegar você ainda estava levemente entusiasmado ao pensar em como era sortudo aquele ouriço por ter cruzado o seu caminho como cruzou. Um caminho estreito de terra batida ladeado por uma sebe de buxos secos. Enquanto você estava em pé, ali se perguntando como***

***passar melhor o tempo até a hora de dormir ele partiu a sebe de um lado e estava indo direto para a sebe do outro quando você entrou na sua vida. Agora na manhã seguinte não só o entusiasmo se extinguiu, mas uma grande inquietação tinha tomado o seu lugar. Uma suspeita de que tudo não fora como deveria ter sido. Que em vez de ter feito o que fez teria sido melhor deixar o bem em paz e o ouriço seguir seu caminho. Dias, se não semanas se passaram até que você conseguisse se convencer a voltar ao viveiro. Você nunca esqueceu o que encontrou então. Você está deitado de costas no escuro e nunca esqueceu o que encontrou então. A papa. O fedor.***<sup>128</sup>

E foi então que o brilho foi morrendo, de forma tão rápida que não consigo identificar onde começou, mas vi seu apagamento em minha frente e não pude fingir. Cada vez mais, os esgotados moviam-se para a construção de um trabalho belo, que dia após dia ganhava mais corpo, mais grandiosidade, mas eles já não criavam mais, eram meros repetidores da escrita beckettiana.

Foi durante um ensaio que uma conversa surgiu e gradualmente todos foram trazendo a mesma impressão, de que a poesia da criação em Beckett, que era o mais prazeroso, havia sido abortada e todos trabalhavam obcecados por um resultado final que aos poucos foi perdendo o encanto. Tínhamos um espetáculo, um teatro para apresentar, uma divulgação, cenografia, figurinos, linguagem inovadora, mas não tínhamos mais pessoas.

*Ø : "sobre.vida" foi um trabalho do núcleo que eu menos consegui sentir harmonia, enquanto grupo. digo isso, porque a montagem de "ensaio sobre a liberdade" nos mostrou a dificuldade de produzir uma peça em palco italiano. depois de apresentado o texto da peça "eleutheria", o entendimento da*

---

<sup>128</sup> BECKETT, 1982, p.70

*proposta de colocá-lo no palco, foi num crescente muito lento, mas gradual, pra mim. e para os demais, acredito que tenha sido da mesma forma. as referências de muitos em palco italiano fez com que o resultado de "ensaio sobre a liberdade" não saísse de modo satisfatório, no final das contas. queríamos mais que um espetáculo em palco italiano com início, meio e fim com cunho realista. tínhamos inúmeros desafios, um elenco grande, uma história longa para desconstruir, e reinventar, e se inspirar, e apresentar. as criações para "sobre.vida" foram tomando forma de maneira fragmentada. muitas de ótima qualidade quando ensaiadas, vistas a "olho nu". mas havia um desconforto. uma ideia de compromisso, muito maior do que simplesmente, comprometimento. uma ideia de entregar uma encomenda que não fazíamos. ainda que tivéssemos montado o mesmo texto em "ensaio sobre a liberdade", eu enxerguei o núcleo, sem pulsação, respirando por aparelhos. mudaríamos a linha da*

*dramaturgia no meio do processo para termos um entendimento maior do que queremos e assim termos a sincronia que tínhamos, mas não era o suficiente. eu, particularmente, tive um incômodo muito grande, envolvendo minhas descobertas artísticas e pessoais durante o processo. um texto como o "eleutheria" me envolveu de modo que a dificuldade muitas vezes descrita nele foi de encontro com o que de fato eu tinha dentro da sala de ensaio: liberdade. meu trecho preferido do texto diz: "eu sou a vaca que, na cela do matadouro, compreende o absurdo dos pastos. seria melhor que ela tivesse pensado nisso, antes, lá no capim alto e macio. dane-se! ela, ainda tem todo o corredor a percorrer. e, ninguém pode tirar isso dela." ainda acho que ninguém pode nos tirar todo esse corredor a percorrermos<sup>129</sup>.*

Os esgotados, que aceitavam as pressões do dia a dia, toleravam a autoridade desmedida de seus patrões/professores/familiares, reagiam àquele processo e não acreditavam que a arte poderia ser plena se fosse tão burocrática. Em todos os processos criativos, eles assumiram tarefas

---

<sup>129</sup> Esgotado T., sobre espetáculo *sobre.vida*, outubro de 2015



dispendiosas, produziam nas madrugadas figurinos, acessórios, textos e tudo mais que fosse necessário para aperfeiçoar o trabalho. Eles sabiam que para produzir algo era necessário muito trabalho, mas não era isso que reclamavam e sim algo que lhes movesse e que comportasse as angústias de cada um.

há um penhasco  
ao lado de  
minha cama  
eu tento sair  
dela, mas  
tenho receio  
de cair

Eu tinha consciência de que criamos uma armadilha e caímos todos juntos, pois colocamos o trabalho acima de nós mesmos e isso nos endureceu como colegas, diminuiu nossa capacidade de criar e tínhamos a sensação de estarmos em constante avaliação um do outro. O trabalho tinha ido por um caminho equivocado e sabíamos que, em algum momento, teríamos que voltar. Conversamos sobre isso e chegamos a estas conclusões, então eu pensei que o ideal a fazer seria apresentar o trabalho que estava praticamente finalizado e repensar a prática, levando em consideração o ponto de vista de cada um e o exemplo dos anos anteriores.

Porém, depois dessa conversa, parte do grupo estava decidida a não apresentar o trabalho e recomeçar um novo processo, do zero, como os anteriores. De início isso me pareceu impraticável, pois tínhamos espaço agendado, estrutura sendo construída, muito material já produzido e não podíamos abandonar tudo. Mas eu nunca havia me colocado como uma autoridade na pesquisa, todas as importantes decisões passavam por todos, fugia da minha proposta definir um rumo e apenas avisar aos demais. Então naquele momento eu não tinha escolha, a maioria desejava cancelar o trabalho e eu deveria aceitar.

introdução de  
medicamentos.  
meu corpo habita um  
espaço virtual  
não me sinto aqui  
agora  
essas palavras  
talvez sejam mera  
ilusão  
450mg

Acho que nesse momento eu experienciei a potência mais concreta do fracasso e nele eu me vi como um sujeito-Beckett – egoísta e individual. Eu não conseguia refletir sobre a importância daquela decisão na pesquisa e o quanto o trabalho que eu fomentei poderia estar ganhando um corpo próprio. Tentando não demonstrar, afoguei-me em uma angústia infinita, pois via um trabalho que eu acreditava esvair-se, sem sequer se realizar.

Levei alguns dias para me distanciar de minhas vaidades de artista e compreender uma, das várias camadas que abrange esta decisão do grupo. Percebi que a reação do grupo durante o processo de criação de *sobre.vida* mostrou o quanto eles estavam acostumados com uma prática “esvaziada”, que não prioriza nenhum dos lados envolvidos, mas propõe um diálogo.

começo a buscar  
nas palavras de  
Beckett sua  
conformação com a  
depressão, vendo  
ela como algo que  
faz parte dele,  
não mais como  
algo negativo, e  
sim como um  
estado que  
precisa ser  
aceito por ele  
900mg + 200mg

Outra noção importante que pude perceber, após algumas semanas do cancelamento da mostra, é em relação ao próprio universo de *Eleutheria* e da forma como vivenciamos-lo na prática. Estávamos tão obcecados pela vontade de montá-lo, que praticamente “vestimos” o papel dos pais de Victor, ignorando as angústias de cada um em prol de uma imagem – a fidelidade ao texto e a priorização da beleza estética da cena. Tínhamos um contexto que nos

enclausurava e não permitia que desistíssemos, pois contatos e agendas dependiam de nós. Mas de alguma forma a necessidade da liberdade foi mais intensa do que qualquer vaidade individual - de se ver em cena e de ser aplaudido, e rompemos com toda a pressão burocrática para experimentar alguns instantes de possibilidade de liberdade. Sem saber, todos ali foram por alguns instantes o Victor, mesmo que em seguida se vissem novamente presos em suas vidas.

*Ø: nós construímos um trabalho muito bom e tenho a certeza de que seria algo inovador. mas chegou um momento em que não conseguíamos mais andar pra frente ficamos andando em círculos, os encontros eram cheios de discussões e não conseguimos continuar, foi uma decisão dolorosa e amarga, mas não tinha condições de trabalhar daquele jeito. hoje creio que esse tenha sido o nosso maior fracasso porque depois de tudo que aconteceu conseguimos nos reerguer e não desistir da pesquisa. tem algo peculiar com esse texto também, beckett não queria que fosse feita nenhuma montagem dele, então talvez tenha sido feita a vossa vontade<sup>130</sup>.*

---

<sup>130</sup> Esgotada F., sobre espetáculo *sobre.vida*, maio de 2016

*Estética Inominável*



## ***Estética Inominável***

Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala? <sup>131</sup>

Estar com Pim no buraco é compreender que, de alguma forma, a lama que me envolvia agora respinga nele e se faz presente nessa vivência. Porém, em contato com Pim - massa de sujeitos esgotados, ela se metamorfoseia e ganha novos significados. Teorias e referências que estudei e experimentei no buraco, aderem ao corpo de Pim e ganham outras formas, novas leituras e potências se ressignificam.

Parece contraditório falar em referências de uma prática de pesquisa que se propõe ao vazio, porém é justo que se faça esse registro, principalmente porque é inevitável que obras e poéticas sejam devoradas para servir como inspiração durante um processo criativo. Também é fundamental, em uma pesquisa artística, que outras vozes se façam presentes para minimizar a solidão do vazio, ou para dar pluralidade ao trabalho.

Estas vozes influenciaram as práticas, seja por suas similaridades estéticas, poéticas ou filosóficas e foram lançadas com o intuito de abrir novas perspectivas no olhar dos participantes, tendo em vista que muitos possuíam pouco contato com a arte e suas referências se resumiam a produções da cultura de massa. Houve, portanto, um processo de hibridização, pois ao mesmo tempo em que não foi descartado o conhecimento de cada um (que se manifestava através de experimentações propostas pelo grupo), vídeos, músicas e imagens eram introduzidos como inspiração, sem visar uma análise profunda do material, mas sim ampliar os repertórios. A partir deste processo, essas múltiplas linguagens se misturavam na lama, fomentando práticas híbridas entre Pim e o universo beckettiano.

No momento em que Pim entra em contato com estes artistas, há um processo de interculturalidade através de um diálogo que busca estabelecer uma assimilação e convivência de ambas referências, sem privilegiar nenhuma.

---

<sup>131</sup> FOUCAULT, 1992, p.34.

Desta forma, as inspirações não são impostas como um padrão a ser seguido, mas estão ali para dialogar com as noções e particularidades que compõem o universo de Pim.

Buscando uma apropriação da obra de Beckett, Pim não ignora a lama que o encobre, mas também não deixa de imprimir nela suas inquietações. Esse caminho de ir e vir, entre a lama e a especificidade do grupo é o motor que impulsiona um diálogo horizontal e amplia a comunicação de Pim com Samuel Beckett.

Desta forma, ao habitar o buraco, Pim experencia um processo de desestabilização do olhar, através do contato com diversos mundos. Essa teia de poéticas e estéticas viabiliza múltiplas formas de criação sobre a obra beckettiana, sem limitar Pim a uma linguagem única. As criações, frutos deste intercâmbio, são mesclas do texto beckettiano, das referências artísticas lançadas e das experiências de cada esgotado. São vozes que se ressignificam no corpo de Pim.

Relato na sequência, algumas referências que contribuíram durante os anos de pesquisa e alimentaram Pim em suas principais encenações aqui analisadas.

## **Societàs Raffaello Sanzio**

(...) o teatro está "condenado" a inventar a sua própria língua a cada ocasião, em todas as oportunidades que tiver. E deve inventar também a necessidade de inventar uma linguagem <sup>132</sup>.

Romeo Castellucci, diretor artístico da companhia italiana Societàs Raffaello Sanzio foi o primeiro artista que me atravessou, , ainda antes de iniciar a pesquisa com Pim através do Núcleo Beckett-we. Refletindo sobre qual seria o público principal envolvido no projeto, li um artigo de Castellucci sobre o elenco de seus espetáculos, que muitas vezes eram constituídos por “não-atores”, pessoas desconhecidas no qual o diretor os classifica como sujeitos que se ligam ao estado pré-trágico – relacionado à infância. Segundo Castellucci, a analogia à infância se justifica através da etimologia da palavra in-fância: a condição de alguém que está fora da linguagem. A motivação para trabalhar com pessoas que não possuem uma formação específica em arte seria para evitar questionamentos sobre a representação, fazendo com que a entrega e a presença no trabalho, pudessem ser mais viscerais, em oposição ao trabalho de um artista profissional.

Ler Castellucci me fez pensar pela primeira vez no que hoje eu nomeio como *os esgotados*, pois, a partir de sua reflexão sobre a entrega dos atores não-profissionais, percebi o quão potente poderia ser a experiência com Beckett, se pudesse ser construída com esses sujeitos esvaziados, desconhedores do autor.

A referência à Societàs Raffaello Sanzio não se deteve apenas sobre o conceito de atuação pelo qual o diretor opta em alguns de seus trabalhos, mas também se fez presente a partir das referências estéticas que o grupo utiliza, seja através da hibridização de linguagens, a busca de um teatro que priorize a experiência do real e a necessidade de privilegiar o corpo como eixo principal para a criação de uma dramaturgia. Suas encenações não pretendem a construção de uma linearidade dramática, mas se propõem a implodir sensações que nascem no corpo dos atores e reverberam para o público,

---

<sup>132</sup> CASTELLUCCI, 2012.

experiências que dialogam com o teatro, a performance, as artes visuais e a música.

Em diversos momentos de criação do Núcleo, fragmentos de vídeos dos trabalhos de Castellucci foram assistidos, destacando-se *A Divina Comédia de Dante*, *Sobre o conceito da face do filho de Deus* e *Hey Girl!* Estes espetáculos, plurais entre si, lançam mão de múltiplas estéticas para criar uma atmosfera de tensão que permeia a ilusão e a experiência real, e fazem do teatro um espaço de presentificação do corpo. O uso de recursos plásticos (a pele que se descola do corpo, o pai que espalha pelo palco excrementos fecais, o piano queimando), a presença de figuras imprevisíveis (crianças, animais), a iluminação como um elemento criador de significados, são alguns elementos que desestabilizam e corroboram para ampliar a visão de Pim, fazendo com que a prática teatral não se restrinja à representação do texto escrito, mas possa dialogar com diversos segmentos para amplificar o diálogo, que neste caso específico se estabeleceu com a obra beckettiana.



## **Bob Wilson**

Não consigo me ver como um artista dirigindo uma peça, porque eu penso em todas as artes. Estou interessado na luz, na pintura, no som, na arquitetura. O que eu faço de melhor é construir uma grande estrutura e juntar as pessoas<sup>133</sup>.

Robert Wilson é um encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano, que busca em seus espetáculos, a criação de uma linguagem que privilegie a imagem. Para ele, todos os elementos em um espetáculo devem atuar em função de sua estética, portanto a luz, os atores, o texto, a música e os figurinos possuem a mesma importância. Conhecido mundialmente por criar universos imagéticos no palco, que por vezes confundem o olhar e chegam a se assemelhar a uma tela de cinema, não é a toa que Wilson tenha sido uma importante referência no trabalho do Núcleo.

Como o trabalho com Pim no buraco se dá a partir da investigação de linguagens, os próprios esgotados, ao se colocarem na condição de pesquisadores, descobriram o encenador Bob Wilson em vídeos e sites da internet, pois o mesmo já encenou diversos textos de Beckett. Portanto, a presença do artista na pesquisa se deu através de diversas vozes - tanto a minha quanto as de Pim - que aproximaram sua obra dos processos criativos, contribuindo na criação de experimentos estéticos e poéticos na pesquisa.

Bob Wilson me foi apresentado na época da graduação e um dos primeiros trabalhos que assisti dele foi a montagem do texto *Dias Felizes*, de Beckett<sup>134</sup>. O fato de já ter estudado o encenador, em disciplinas da faculdade, me despertou uma grande curiosidade após assisti-lo. Entendia que Wilson costumava trabalhar com obras clássicas a partir de recortes, colagens e criação de novos significados que muitas vezes não buscavam um entendimento racional, mas sim um mergulho na experiência estética e na subjetividade das imagens que o diretor lançava. Um exemplo significativo disso é o espetáculo *Sonetos de Shakespeare*<sup>135</sup>, no qual o diretor, a partir dos Sonetos de William Shakespeare, cria uma obra que dialoga com diferentes

---

<sup>133</sup> WILSON, 2012.

<sup>134</sup> Festival POA EM CENA ano 2010.

<sup>135</sup> Shakespeare's Sonnets, 2009.

gêneros do entretenimento, inverte os papéis, colocando mulheres a recitar papéis masculinos e desconstrói qualquer referência que dialogue com uma encenação naturalista. Os sonetos clássicos se transformam em hits do pop que se apresentam através de uma estética extremamente contemporânea.

Ao assistir *Dias Felizes*, identifiquei que o encenador não seguiu essa tendência, remontando o texto *ipsis litteris* e imprimindo sua “marca” exclusivamente na cenografia e iluminação: em oposição aos elementos realistas, Wilson se utiliza de figuras geométricas para compor o cenário onde Winnie se encontra. O monte de terra, por exemplo, se transformou em um aglomerado de triângulos gigantes, que juntos formavam um cone, quase como um vulcão negro, de onde brotava uma figura pálida e frágil. Elemento presente em todas as montagens de Bob Wilson, a iluminação compunha, juntamente com as figuras estéticas, uma atmosfera ácida, fria, criando um efeito singular, onde muitas vezes o espectador se confundia sobre se o que estava vendo era teatro ou uma pintura em movimento.

A busca por uma estética potente capaz de estimular os sentidos do espectador também era uma inquietação de Beckett, que se preocupava em registrá-la através de extensas rubricas em seus textos teatrais. Para ele, a fala serve a algo maior: a estética e a sonoridade, prioridades do autor que aboliu a linha dramática convencional e se colocou a serviço do vazio dos personagens.

Desta forma, as montagens beckettianas de Bob Wilson reservam-se a manter o texto original, pois este dialoga com suas mesmas preocupações: “Eu me interesso pelos textos de Beckett porque ele é um dramaturgo visual, cuja obra eu considero próxima ao meu trabalho”<sup>136</sup>. Sendo assim, a desconstrução do texto, que é recorrente em suas encenações, torna-se desnecessária ao trabalhar com um dramaturgo que buscava linguagens muito similares a ele.

Ao identificar tais similaridades entre os artistas, foi inevitável promover diálogos entre os mesmos, durante a vivência com Pim no buraco, fazendo com que as encenações de Wilson se fizessem presentes durante as práticas criativas, seja através de imagens, vídeos ou de relatos que compartilhava com Pim, a partir de espetáculos que já assistira do diretor. A busca por um

---

<sup>136</sup> WILSON, 2012.

processo de devora e regurgitação já mencionado anteriormente foi a principal via de utilização destas referências, que eram lançadas aleatoriamente e ressignificadas pelo olhar de Pim através de improvisos e experimentos durante o processo criativo.



**Figura 29: personagem criado para o espetáculo Eu, ser pulsante e semivivo, inspirado na exposição Vídeo Portraits de Bob Wilson. Dezembro de 2013.**

## ***Pina Bausch***

Não me interessa saber como as pessoas se movem, mas sim o que as move<sup>137</sup>.

Nascida na Alemanha, durante a 2ª Guerra, Pina Bausch foi uma importante coreógrafa da dança contemporânea, que viveu o mesmo contexto histórico de Beckett: o caos e a desesperança na humanidade do pós-guerra. Através de seu trabalho com a Cia. Wuppertal, Bausch desenvolve uma linguagem a partir da repetição – que até então era um método utilizado na dança e exclusiva do processo criativo, e passa a fazer parte da obra final: a repetição da ação no corpo do bailarino.

A repetição de Pina se assemelha ao universo beckettiano, pois é através do esvaziamento do sentido da ação que os bailarinos constroem seu discurso poético, fazendo uma crítica ao hábito, à técnica e à forma – contraponto às danças clássicas. De forma irônica, os corpos dão novo significado ao belo, fugindo do conceito clássico de beleza na dança, e ressignificando o olhar a partir do grotesco, do estranho e do habitual. Não é mais através do virtuosismo que o bailarino nos toca, mas sim trazendo à tona movimentos cotidianos, corpos normatizados/educados para o convívio social, ações que se assemelham aos de operários, trabalhadores, pessoas “comuns”.

No mesmo caminho, Beckett traz à cena figuras que repetem banalidades cotidianas, ausentes de qualquer estrutura dramática e com falas esvaziadas de sentido. Através da espetacularização do trivial, o autor tece sua denúncia sobre a falta de sentido da existência, onde o teatro se coloca como porta voz desse universo fútil e não como válvula de escape para ele.

Ao entrar em contato com a obra de Pina, identifiquei na repetição um impulso que dialogava com minha vivência no buraco. Desta forma, apresentei, em diversos momentos, fragmentos de obras da coreógrafa, que se assemelhavam com alguns exercícios experimentais desenvolvidos com Pim. Essas práticas se detinham na identificação de movimentos do cotidiano onde a repetição de Beckett estimulava em Pim, a criação de uma poética cíclica

---

<sup>137</sup> BAUSCH apud GALHÓS, 2010, p.30.

corporal e através desses movimentos, diálogos se fizeram com Pina, expandindo as possibilidades de expressão dos corpos.

## **Marina Abramovic**

...como artista, eu quero ser uma ponte<sup>138</sup>.

De origem iugoslava, Marina Abramovic é uma das principais artistas da história da performance, tendo iniciado seu trabalho no final da década de 60 e ficado mundialmente reconhecida devido à ousadia na qual a artista condiciona seu corpo a experimentos de tensão e risco. Ela trabalha a partir das relações possíveis com o corpo e o estado de presença, expondo suas fragilidades e limitações através de práticas de experiências-limite e transbordando a barreira entre a vida e a arte.

Trazer Marina para a vivência com Pim através de alguns vídeos e imagens, facilitou a desconstrução do olhar acerca das convenções e limitações da linguagem artística, permitindo que os esgotados se lançassem em experimentos com o próprio corpo, impulsionados pelo desejo da vivência 'para além da ficção'. Essa busca aproximou Pim de possibilidades de presentificação da poética beckettiana, fugindo de significações literais e incentivando a aproximação da própria carne em experiências físicas que Beckett propõe nos seus textos.

A partir deste contato, a obra beckettiana se tornou mais palpável quando experimentada por Pim, possibilitando que algumas condições propostas por Beckett fossem investigadas no corpo através da experiência performática: corpos enclausurados em caixas, falas condicionadas a fatores externos, esvaziamento de um sentido a ser interpretado.

---

<sup>138</sup> MARINA apud BERSTEIN. 2003, p.379.

## **Meredith Monk**

Sempre pensei na voz como uma linguagem em si mesma<sup>139</sup>

A pluralidade de linguagens é uma das principais características da artista nova yorkina Meredith Monk - compositora, performer, coreógrafa, vocalista e diretora, sua principal inovação está ligada aos experimentos acerca do uso da voz. Suas obras concentram-se principalmente em expressões não verbais, onde a palavra poucas vezes se faz presente, sendo dissolvida em inflexões, ruídos e silêncios. O processo de esvaziamento da palavra é um elemento significativo na busca de Monk por uma expressão que traduza emoções “as quais não temos palavras<sup>140</sup>”. Assim, a artista usa a voz como uma “ferramenta para descobrir, ativar, lembrar, revelar, demonstrar uma consciência pré-lógica/primordial<sup>141</sup>”. É através de sua impotência que outros discursos ganham corpo.

A despotencialização da fala, investigada por Monk, dialoga com a escrita performática de Beckett, já que a função de comunicação direta perde o sentido e a voz é privilegiada somente como uma ferramenta emissora de som. A sonoridade da voz passa a ter mais força que seu sentido lógico, causando uma inquietação no público, e, através deste distanciamento, possibilita a criação de novas percepções. Beckett não chega a desarticular a palavra, mas acusa sua falência e afirma que a usa pensando em sua musicalidade e não no seu significado.

Meredith Monk se fez presente em inúmeros momentos do processo criativo no buraco, sendo introduzida em aquecimentos e imersões, sempre despertando um estranhamento inicial nos esgotados. As variações sonoras de suas canções, que comportam sussurros e gritos da artista, fugiam aos padrões musicais que Pim conhecia, causando curiosidade e incentivando práticas de experimentação vocal inspiradas na obra de Meredith.

---

<sup>139</sup> MONK apud FALBO, 2014

<sup>140</sup> MONK apud FALBO, 2013.

<sup>141</sup> Ibidem

## ***La Fuerza Bruta***

Conheci a Cia La Fuerza Bruta em 2012, através do espetáculo Wayra no Festival Porto Alegre em Cena e, apesar de não me identificar imediatamente com a proposta, observei alguns elementos que o grupo propunha na encenação que poderiam servir como caminhos possíveis na convivência com Pim no buraco. Abrindo mão do discurso falado, a obra propõe um mergulho na experiência dos sentidos, levando o público a um espaço amplo, onde a encenação acontece a 360° - de qualquer lado pode surgir uma cena inesperadamente, inclusive do teto. A estética apurada, que conta com inúmeros efeitos visuais, embalados ao som de DJs, efeitos multimídia e ritmo frenético, são algumas das propostas da Cia, que surpreende ao colocar os espectadores a poucos centímetros da encenação, podendo inclusive interagir com os atores e bailarinos.

De estrutura megalomaniaca, Wayra recria um mundo de cores e sensações, encanta com efeitos de luz e virtuosismo dos artistas envolvidos. Somos colocados como sujeitos ativos, experimentando momentos de convívio com o elenco e público, construindo conjuntamente o acontecimento teatral. Rompendo com qualquer estrutura clássica que possa limitar a obra, ao fim da encenação, o espaço cênico se transforma em uma grande pista de dança onde todos são convidados a dançar ao som dos DJs/sonoplastas do espetáculo.

Com uma estética espetacular, semelhante às encenações da Broadway, Fuerza Bruta serviu como um estímulo para Pim, não especificamente para aproximar a obra de Beckett, mas sim no intuito de promover rupturas acerca dos conceitos clássicos da encenação teatral. Inúmeras vezes introduzi vídeos do espetáculo, como forma de exemplificar possibilidades de desconstrução da cronologia de uma obra, ressignificação de espaços (em Porto Alegre, Wayra foi realizado em uma danceteria), exaustão do corpo como potência criativa e utilização de sonoplastias frenéticas para a desconstrução do corpo.



***É preciso dizer palavras, enquanto houver é preciso dizê-las*<sup>142</sup>...**

Nominar algo é enquadrá-lo em um conceito padrão que possui características e valores de senso comum. As palavras têm essa capacidade: de definir, formatar, dar significado às coisas. É o que torna possível a comunicação, tanto aqui no buraco quanto fora dele, pois as normatizações da língua fazem com que sejamos compreendidos e consigamos compreender. Cada povo tem seu vocabulário, sua língua, seus códigos e suas padronizações de uso comum.

Mas o que dizem as palavras para nós, homens contemporâneos, ocidentais, esgotados, caóticos? A sensação de esgotamento se impregnou de tal forma em nosso corpo, que parece que as palavras já não dizem mais nada. Tornaram-se barulho, embaço sonoro entre nossas idas e vindas, nas lamas, nos buracos, sem qualquer significado maior do que sua própria falência. Beckett entendia que as palavras eram nossa maior falha, porém era preciso continuar usando-as, já que é tudo o que temos. Ele usa a palavra para denunciar sua própria falência, implode-a e junto com isso, o seu significado. Ela torna-se ruído, sobras de nossa existência banal.

Ao fazer um apanhado de alguns dos principais trabalhos criados no Núcleo de pesquisa com Pim, busquei traçar similaridades que pudessem se aproximar de uma estética específica. De modo geral, as inspirações que atravessaram as práticas são frutos de trabalhos de artistas contemporâneos que têm como característica principal a criação de novas linguagens e poéticas na arte.

Recordo-me que, nos primeiros anos de vivência com Pim, quando ainda não nos considerávamos um “núcleo de pesquisa”, buscávamos formas de definir o nosso trabalho: fugíamos de termos como oficina, workshop ou qualquer ação formativa, já que, ao contrário de ensinar algo, eu me colocava no trabalho como um sujeito ‘em busca de’. O termo “grupo” também não era o mais apropriado, já que, apesar da maioria das decisões passarem pelo consenso geral, o fluxo de pessoas que entrava e saía anualmente não se assemelhava ao de um grupo de teatro. Então Pim passou a chamar aquele

---

<sup>142</sup> BECKETT, 1989, p.137.

ajuntamento de esgotados de “coisa” – como forma de fugir de uma formatação convencional.

Ao identificar essa atitude, percebi que inconscientemente Pim já denunciava a impotência da palavra, mesmo sem ser grande conhecedor de Beckett. Esses transbordamentos entre o cotidiano e o universo beckettiano foram pistas importantes, que facilitaram a aproximação entre os mundos e me colocaram numa busca pela coerência entre o que estava sendo experimentado e a linguagem institucional da pesquisa.

Delimitar a linguagem das poéticas criadas por Pim seria castrá-las de sua potência, seja pela peculiaridade dos múltiplos indivíduos que pelo buraco passaram e deixaram seus rastros, ou mesmo pela pluralidade dos trabalhos criados: performances, instalações, uso do palco italiano.

Cada criação surgiu da inquietação de Pim em um tempo e espaço específicos e ganhou forma a partir da capacidade de cada local, que deveria comportar os gritos vocais e corporais dos esgotados. Gritos vazios, pois brotam de corpos em estado de desconhecimento da obra beckettiana, porém transbordantes, já que sugam e incorporam vozes, movimentos, cores, ações e subjetividades de seus cotidianos e de referências artísticas que cruzaram pelo buraco.

A ‘coisa’ tornou-se o ‘inominável’, aquilo que, segundo os dicionários: não pode ser designado por um nome, que não tem nome por não se poder definir ou qualificar. Não definir, somente traçar algumas pistas que inspiram Pim é uma opção, uma forma de evitar que as palavras enquadrem e desta forma, tornem-se apenas manchas entre o vazio e o nada.



*(Des) caminhos Impossíveis*

## **(Des) caminhos Impossíveis**

O desejo é revolucionário, porque sempre quer mais conexões, mais agenciamentos<sup>143</sup>.

***É de mim agora que preciso falar, mesmo se eu tiver que fazê-lo com sua língua, será um começo, um passo em direção ao silêncio e ao fim da loucura***<sup>144</sup>.

Não sei se as palavras serão suficientes para silenciar minha loucura, mas certamente amenizam a angústia que me sufoca no buraco. Terceira parte desta jornada: **depois de Pim – Como É**. Recolher bocados e sobras desses encontros e mergulhos no vazio. Reorganizá-los, pois essa seria a principal tarefa do artista: **reorganizar o caos!**<sup>145</sup> Registrar o extrato disso tudo, através da minha memória, recortes de vozes dos esgotados e efêmeros registros de nossa convivência na lama. Fazer com que se torne alguma coisa, ou algo, pois é preciso que seja assim. Inclusive o vazio precisa ser constatado aqui - em palavras que tenham alguma utilidade. Não posso garantir a eficácia destes escritos, mas comprometo-me em dar o meu melhor nesses parágrafos, que pretendem servir como inspiração para novos rumos ao vazio. Caso minha tentativa se mostre ineficaz, justifico-me com palavras do próprio Beckett: **uso palavras que aprendi, se não dizem mais nada, é preciso que me ensinem outras, ou deixem que me cale**<sup>146</sup>.

eu tenho dúvidas.  
eu preciso gritá-  
las.  
não seria estas,  
palavras falidas?  
a cada página que  
escrevo, me  
parece que fico  
mais distante de  
uma conclusão.  
será que tudo  
isso valeu para  
alguma coisa? pra  
mim? pra alguém?  
valerá algum dia?  
eu queria  
encontrar  
caminhos para  
expressar toda  
essa experiência,  
que não fosse  
através das  
palavras.

<sup>143</sup> DELEUZE, apud ROLNIK. 2006, p.29.

<sup>144</sup> BECKETT, 1964, p. 61

<sup>145</sup> BECKETT apud RUSCHE, 2006.

<sup>146</sup> BECKETT, 2002, p.96.

Refletir acerca de minha vivência com Pim aqui no buraco me coloca diante de uma realidade: falhei. Meu impulso para encontrá-lo e descobrir novos mundos era embasado em claros objetivos - a busca por um método prático que pudesse aproximar Samuel Beckett dos corpos desconhecedores de sua voz. Fracassei. Lancei mão do vazio como principal motivador e nele me vi uma pesquisadora contraditória.

Não é possível delinear esses caminhos, com o pulso analítico que registra e organiza em fórmulas essa trajetória. Mergulhar no vazio dificultou a elaboração de métodos. Por mais que, no início da vivência no buraco, fizesse inúmeros registros e dissertasse sobre exercícios para reaplicá-los em novas experiências, estes carregavam a falência, a impotência de provocar vibrações nos corpos e transbordamentos na alma. Conversar com o vazio previa um estado de vulnerabilidade, uma entrega nua à Pim, uma constante busca pela desestabilização – quando a situação parecia confortável, o tapete deveria ser puxado novamente, evitando que ficássemos confortáveis.

Percebi que não poderia organizar esta pesquisa através da elaboração de um método, mas sim esboçar caminhos para uma metodologia. Minha trajetória até Pim e o encontro com ele na lama, deveria ser inspirada por um desejo de habitar o deserto, por um estado constante de **busca** pelo vazio. Assim como na performance, que propõe o risco como um estado físico capaz de despertar atravessamentos e significações no corpo do artista e do público, a metodologia deste trabalho seria se colocar constantemente nesta situação de instabilidade – seja através da tentativa de esvaziamento de minhas referências, o diálogo com os esgotados que são desconhecedores de Beckett ou a renovação de Pim, trazendo, de período em período, novos olhares para investigar comigo, aqui na lama, pulsações beckettianas.

Como pesquisadora do vazio, penso que este trabalho serve como inspiração, para que novas práticas possam ser fomentadas, seja no universo de Beckett ou não, tendo como premissa a busca por este estado.

{penso que todas os caminhos que sejam tomados, a fim de promover a instabilidade da prática, e gerar um corpo vulnerável a novos olhares, possam ser profícuos para a vivência no vazio. durante este período estabelecido, me propus a alguns, porém

identifico muitas outras possibilidades que contribuiriam significativamente para práticas esvaziadas}.

Chegando aqui então, nessa etapa: parte três, depois de Pim, na qual rememoro a experiência no buraco, passo a me questionar sobre meu papel durante este encontro. Não menos importante do que definir **quem** seriam esses sujeitos e nominá-los como Pim, traçando suas particularidades que os identificam como *esgotados* e referindo essa vivência como um encontro no buraco e na lama, é fundamental entender qual minha relação com a pesquisa.

Assim como Beckett se preocupava com o uso das palavras, procuro meios de utilizá-las sem que despotencializem as experiências vividas, pois apesar de ineficazes, elas são tudo o que tenho para registrar essa prática. E por isso questiono-me: quem sou eu, nesse buraco enlameado?

Encontrei nesse trajeto no buraco, Suely Rolnik, de quem aos poucos me aproximei e com quem passei a dialogar sobre o conceito do cartógrafo desenvolvido por ela. Utilizando a definição dos geógrafos que entendem a cartografia como um registro que acompanha os movimentos de transformação da paisagem, Suely propõe que as paisagens psicossociais também sejam cartografáveis – acompanhando a desconstrução de mundos para a formação de outros, que se criam a partir de afetos contemporâneos. Registrar um movimento – foi exatamente essa primeira preocupação que tive, quando percebi que não caberia nesta pesquisa a elaboração de um método, pois, a cada encontro com Pim, paisagens se desconstruíam para dar lugar a novas, criadas a partir da subjetividade dos esgotados transeuntes no buraco.

Ao propor esta cartografia, elaborada a partir de afetos, a autora sugere que o cartógrafo – sujeito responsável pelo registro - coloque-se na competência de dar língua a estes afetos, ou seja, imerja em subjetividades em busca de linguagens que, ao lhe atravessarem, sejam devoradas por ele. Para Rolnik, o cartógrafo seria, antes de qualquer coisa, um antropófago: devorar para compor novas paisagens que constantemente se modificam.

A ação de **devora** surgiu no depoimento de um dos esgotados, ao relatar um processo criativo e, desde então, tem me acompanhado, como imagem inspiradora destes seres que destroçam algo para em seguida expeli-

lo em formas múltiplas. Ao mesmo tempo, me percebi também antropófaga, pois me coloquei no buraco como um catalisador, trazendo Pim para descobrir a lama comigo, tentando interferir o mínimo possível e deixando que os afetos de Pim me atravessassem e ganhassem voz em meu corpo.

Cartografar os encontros e desencontros com Pim no buraco – um processo de registro de paisagens em transformação no ato de criação artística, talvez fosse uma definição mais apropriada para meu papel nesta pesquisa. Portanto, pensar em um trabalho de criação no vazio, seria pensar também no papel do cartógrafo, essa figura que mergulha vulneravelmente na ebulição criativa e serve como ponte para dar passagem aos afetos dessa criação.

Importante salientar que uso ecos de Rolnik para compor a figura que acredito ser a fomentadora para este processo criativo, no caso o cartógrafo do buraco. Não tenho a intenção de aprofundar os conceitos desenvolvidos por ela, através da *Cartografia Sentimental* para compreender esta pesquisa, pois há camadas de relações psicossociais mais complexas, que não dialogam diretamente com a proposta. Neste caso, é o extrato de Suely, devorada por mim que compõe a figura do cartógrafo nesta busca pelo vazio, atravessado por desejos meus e de Pim e, portanto, ressignificado.

Há outras pistas citadas por Rolnik que podem servir para compreender a vivência com Pim e justificar a pertinência desta pesquisa como um caminho para a criação em artes cênicas. Ela fala em **desejo** como o processo de criação de universos psicossociais – um movimento de produção.

Na vivência com Pim, identifico o desejo como um dos principais motores para a criação, sendo inclusive uma premissa para o trabalho. A necessidade de ser movido pelo desejo surge desde o início da pesquisa, quando trago a Pim o fato de estarmos em um processo que se dá na contramão: atualmente a prática teatral tem conquistado espaço e respeito na sociedade, isso é inegável em comparação há décadas atrás, quando era vista pelo senso comum como uma profissão marginal – porém fazer teatro e principalmente com caráter de pesquisa, ainda é considerada uma prática instável e questionável, se comparada à eficácia de capacitações técnicas para o mercado de trabalho. Estar no buraco, traçando um rumo incerto a cada

encontro, não garante nem mesmo a vivência no palco, válvula de escape da vaidade de muitos que o procuram.

Ao mergulhar na lama, Pim não tem nenhuma garantia, a não ser a necessidade de estar presente semanalmente, investigando a partir de seu corpo e memória, possibilidades criativas. Então se essa vivência é tão incerta e exigente, qual o sentido de nos encontrarmos durante um ano inteiro, todas as manhãs de sábado, se não é o desejo que nos move? Trouxe essa questão inúmeras vezes no encontro com Pim. Não podíamos nos submeter a um trabalho que não nos daria nenhum tipo de garantia, se não fosse o desejo de estar ali, encontrando corpos, criando e desmanchando mundos, desejando-nos.

O desejo, problematizado por Ronik como um motor para a composição das paisagens psicossociais, devorado por mim e apropriado para esta vivência no buraco, sem dúvidas é o motivador da maioria dos artistas, já que fazer arte é um processo dolorido, lento e complexo, sendo fomentado por essa necessidade de dar voz às angústias. No buraco com Pim, eu ressignifico ele ao trabalhar com os esgotados, já que, de modo geral, são pessoas que buscam a arte por amor: os amadores. Investigar Beckett através de um processo de pesquisa criativa no vazio com amadores – pessoas desejantes de arte - faz com que a vivência transcenda padrões estéticos, profissionais ou mercadológicos e se justifique pela necessidade de reunião. Encontros que atraem e repelem os esgotados, gerando faíscas incansáveis que fomentam novas poéticas e exploram múltiplas subjetividades.

Dois conceitos, devorados da obra de Suely – o **desejo** e o **cartógrafo** esboçam eixos que nos levam à especificidade desta pesquisa. São devires que se fazem presentes e provocam transbordamentos necessários para que Pim se permita mergulhar no fluxo beckettiano, estabelecendo conexões com ele. O desejo é o combustível para que essa troca aconteça de forma transgressora e potente. O cartógrafo é o corpo que catalisa e dá passagem às vozes dos esgotados, devorando e apropriando-se dessas intensidades, para compor um mapa dinâmico destes encontros: busca transformar o efêmero em pontes para novas linguagens.



Segundo Suely, esse processo de criação de paisagens se dá através da apropriação de todo o tipo de referência pelo cartógrafo, tendo em vista que a teoria sempre será cartografia para ele. Ou seja, a teoria não representa mais algo estático e permanente, mas um conjunto de elementos em constante mutação, que se constitui de matérias de qualquer procedência. Tudo que for capaz de dar língua aos afetos é matéria-prima para o cartógrafo.

Também não importam os métodos que se utiliza durante a cartografia, pois não há um protocolo normalizado, fazendo com que o cartógrafo invente procedimentos, de acordo com o contexto em que ele se encontra. Além disso, para ele, a linguagem não representa um caminho seguro para transmitir essas potências, mas sim uma possibilidade de criar e transitar entre mundos – não há garantias de certo ou errado, portanto sua preocupação está em promover ações e reações, mergulhar em territórios existenciais, entregar-se de *corpo-e-língua*<sup>147</sup>.

estar sentada.  
estar deitada.  
por uma hora, um dia, uma  
semana.  
corpo inerente, mergulhado na  
dúvida.  
afinal, pra onde pretendo ir,  
se cada vez mais os caminhos  
que apontam parecem falidos?  
o corpo vai até a tela branca,  
e ali mergulha na pulsação de  
um traço – que deflagra o meu  
vazio NOVAMENTE.  
será uma nova crise? como fazer  
com que isso pareça  
significativo de novo pra mim?  
por quais motivos deixou de  
ser, outra vez?  
a sensação de impotência é  
insuportável. seria mais fácil  
delimitar caminhos e percorrer  
seguramente por eles.  
mais uma vez eu me deparo com  
meu sufocante fracasso...

---

<sup>147</sup> ROLNIK, 2006, p. 66.

Identifico nessa vivência no buraco, algumas opções que se assemelham ao procedimento do cartógrafo e que podem ajudar a compor esse trajeto no vazio. Sobre a pluralidade de referências que podem vir de diversas fontes e tornar-se teoria, aponto no processo criativo com Pim esta escolha. Ao analisar as experiências relatadas neste trabalho, percebo que não houve preocupação em selecionar as matérias que compuseram a pesquisa, utilizando relatos, reportagens, músicas, imagens, vídeos e quaisquer outros caminhos para que pontes de diálogo pudessem se criar. Sem a preocupação em poupar Beckett, Pim destroçou sua obra, agregando novos afetos de diversos contextos, como forma de trazer ao corpo esses textos/poéticas/mundos. O único critério estabelecido para que esses fluxos se fizessem presentes foi a capacidade de promoverem novas significações, repletas de matéria beckettiana em conexão com as angústias dos esgotados.

A multiplicidade dessas linguagens se potencializa, ao analisarmos o formato que as criações apresentavam, pois não houve uma preocupação em enquadrá-las em especificidades estéticas, fazendo com que classificássemos como *inomináveis*.

Essa não normatização também se faz presente nesta dissertação – compilado organizado de palavras que registram a vivência com Pim. A dificuldade de apresentar essa experiência de forma vívida, fez com que este trabalho fosse atravessado por inúmeras vozes, de universos e camadas diferentes, visando uma aproximação coerente do leitor com a prática proposta. Conforme já relatado, não caberiam, nessa escrita, relatos cronológicos e lineares, pois sua leitura perderia a potência. Os cruzamentos lançados propõem uma invenção de escrita e conseqüentemente de mergulho nas palavras. A compreensão também não busca uma análise de certo ou errado, mas sim a capacidade de experimentar os desejos fomentados no buraco com Pim.

## ***Para uma vida após o buraco***

É isso o que me parece interessante nas vidas: os buracos que comportam as lacunas – às vezes dramáticos, às vezes nem tanto. Catalepsias ou uma espécie de sonambulismo por vários anos: muitas vidas comportam esse tipo de coisa. É talvez nesses buracos que se faz o movimento. Pois a questão é bem a de como fazer o movimento, como furar o muro, de modo a não dar mais cabeçada<sup>148</sup>.

Rastejar.

Empurrar a lama.

Arrastar o corpo para fora do buraco.

Experimentar a vida em cima, mergulhada na multidão.

Abandonar a segurança e conforto que o buraco e a lama ofereciam.

Fazer parte desse caótico quebra-cabeça, que insistentemente o artista tenta organizar, buscando um meio para se expressar.

Agora me encontro fora, observo o buraco e rememoro os encontros e abandonos. As paixões e ódios. As intensidades e as sutilezas. As seguranças e os riscos.

Sair do buraco é perder estabilidade. É se lançar mais uma vez no vazio.

Como habitar essa vida, fora dele?

Na superfície, com alguns traços da lama que me cobria, observo as paisagens babélicas, formadas por corpos esgotados, porém desejantes. Sujeitos fatigados do presente e apáticos para o futuro. Transbordantes de vazio. Corpos em ebulição que buscam formas de se transmutarem e experimentarem intensidades que suas rotinas não comportam.

Vejo-me no meio disso tudo e me percebo da mesma forma. Não me basta permanecer nessa superfície, empurrando eternamente a pedra e apreciando sua descida. Percebo-me desejante, de vazios, de vozes, de Pim's. Há uma tela e uma paisagem a ser pintada, que se metamorfoseia permanentemente. Vejo meu corpo como um pincel. Sigo meu percurso observando cuidadosamente, até encontrar outro buraco.

---

<sup>148</sup> DELEUZE apud ROLNIK, 2006, p.81.

## **Carta ao autor**

Querido Beckett

São tuas palavras que me inspiram a compor esta carta. Elas brotam de meu lábio como uma cólera, uma paixão, um gozo. É pra ti que falo agora, pois há muito, tenho falado sobre ti. Tenho tantas coisas que guardo comigo e queria contar-lhe, depois de tanto te ler, mergulhar no teu caos, compreender o meu. Tenho a sensação de que há um vazio tão grande dentro de mim, que somente tu poderias entender. Espero que minhas fracassadas palavras consigam traduzir um pouco disso. Tu chegaste tão cedo na minha vida, quando eu pouco conhecia do mundo, mas já sentia tanto do que tu escrevias. Eu nunca me compreendi como artista, até te conhecer. Talvez se não tivesse sido assim, eu estaria mergulhada em um cotidiano qualquer, que não esse, sem nunca entender o que eu sentia em relação ao mundo. Lembras daquela noite, que saíste de uma festa às pressas, após um amigo intelectual te questionar sobre teus traumas na infância - pois somente isso justificaria tua escrita pessimista? Ao entrares no táxi e espiar pela janela cartazes num poste que procuravam desaparecidos, pediam ajuda aos mendigos ou aos aleijados pela guerra, tu percebeste que não era preciso carregar traumas para entender a desgraça humana, ela caminhava por todas as partes. Essas tuas palavras me confortaram tanto em tantas noites de solidão. Obrigado por elas. Quero agradecer também por falar sobre tua depressão e entender ela como parte de tua personalidade e não como uma anomalia que te rotula como uma pessoa negativa. Quando eu padeci e fiquei por meses no quarto, sem ter coragem de enfrentar o burburinho da humanidade porta afora, eu li essas palavras. Era uma tarde de inverno chuvosa, onde tudo parecia ter perdido o sentido, até tu. Achei que nunca mais te procuraria e ficaria ali, como Malone, esperando morrer. Mas por acaso encontrei tuas palavras e me compreendi. Fiz delas as minhas e busquei, na angústia, uma força para gritar, aceitando a forma como eu via o ser humano. Não. Eu não desacredito dele. Penso que no fundo tu também não desacreditavas, do contrário não teria escrito exaustivamente sobre ele. É preciso dar forma ao caos, e para isso não se pode negá-lo. Tu surgiste na minha vida por acaso, em uma tarde aleatória de pesquisa em uma biblioteca da universidade. Mas tuas palavras me atravessaram no mesmo instante que as li pela primeira vez, onde tive a sensação que elas haviam saído de dentro de mim. Não me causaram estranhamento, tristeza nem desilusão, me trouxeram conforto. Li tantas coisas que tu escrevias a respeito de tuas obras, principalmente quando os estudiosos queriam entendê-la, ou criar teorias filosóficas sobre elas. Tua indignação diante disso, afirmando que sequer entendia de filosofia e que pretendia apenas atuar nos nervos do público, sendo um mero porta voz dos personagens que te procuravam, me motivaram a seguir por esses nebulosos caminhos da pesquisa. Foi por isso que cheguei até aqui, porque também entendia tuas palavras como potências para o transbordamento e não matéria para análises analíticas e racionais. Por isso que juntei tanta gente que desconhecia tua obra, pra cavar buracos nela e tentar mergulhar nos fluxos de teu pensamento. Achei que esse seria o caminho mais potente. Não sei se cheguei a algum lugar com isso, mas, para além do saber, senti e percebi que muitos sentiram algo. Acho que, de alguma forma, consegui retribuir tua generosidade, tua dedicação e tua presença na minha vida e agora em algumas dezenas de outras que te leem e te descobrem. Achei que essa carta fosse a melhor forma de expressar o que me atravessa, me move, me faz seguir. Espero que possamos nos ver em breve. Com carinho

## **ANEXOS**

## ***Bocados de vida após “sobre.vida”***

Após a experiência fracassada com a montagem de sobre.vida, relato algumas experiências póstumas, no qual retornamos aos poucos a experimentar o buraco e mergulhar em novas poéticas de vazio e caos.

### ***Primeira Vivência***

Setembro de 2015.

Fazia alguns meses que estávamos afastados, pois depois do cancelamento da mostra mantivemos contato apenas por redes sociais. Isso foi uma escolha do grupo como forma de descansar depois de quase dois anos de trabalho. Não guardávamos mágoas entre nós, todos de alguma forma encontraram as justificativas para amenizar a frustração de um trabalho não-nascido.

Porém, nesse intervalo de tempo, eu adoeci, fui tomada por uma intensa depressão que quase me levou a desistir de tudo. Como seguia contato com os esgotados, eles sabiam de meu estado e, mesmo sem falar, eu percebia que havia neles um grande temor de que a pesquisa encerrasse. Em conversas esporádicas com alguns deles, sempre neguei o fato, dizendo que em breve nos restabeleceríamos. Mas eu já não tinha mais certeza de nada. Sentia toda minha vida se esvaindo e não conseguia reagir mais. Pensava em Beckett, nos esgotados, nas encenações que fizemos e nada mais fazia sentido algum. Isso era um tanto assustador, pois a obra de Beckett foi meu pilar durante muito tempo e me segurava nisso quando sentia algum abalo.

Ao mesmo tempo, nesse momento, eu percebi que aquilo tudo tinha virado minha vida, que não havia nada fora disso. A pesquisa, as montagens, os esgotados, as referências - estavam de certa forma hibridizados comigo, com meu dia a dia, eu já não sabia mais separar. Era uma relação de atração e repulsa, a qual minha desistência da prática com os esgotados representava praticamente a perda de tudo, um suicídio.

Alguns meses depois, recebo o convite para participar de um evento teatral na cidade de Canoas, que consiste em promover diálogos entre linguagens e pesquisas de grupos e artistas. A proposta era que eu oferecesse, durante um turno, uma prática inspirada nas práticas da pesquisa sobre Beckett e aberta ao público. Até o penúltimo dia, relutei em aceitar, pois não me via em condições de lidar com tudo isso novamente, mas, na noite anterior da atividade, consegui elaborar alguns exercícios para experimentar com os participantes. Quase todos os esgotados que até então participavam da pesquisa haviam confirmado sua participação, o que significa que nos reencontramos depois de algum tempo.

Elaborei a prática a partir de alguns pilares: possibilidade de atravessamentos a partir do corpo, a busca da experiência real, corpo em zonas de latência, composição de dramaturgias a partir de experiências dos envolvidos. De modo geral, esta estrutura partia de elementos presentes na performance e no teatro performático, que eram as inquietações que eu tinha naquele momento.

Fui muito bem recebida por um grande grupo de pessoas, além dos envolvidos na pesquisa que lá estavam para saciar a saudade do trabalho e dos colegas. Começamos com uma apresentação de cada um e com o compartilhamento de uma prática que nos acompanha desde o início da vivência em Beckett – uma canção seguida de uma coreografia, que aprendi em uma ocasião de uma oficina com o artista Heinz Lima Verde (canção – flor do mamulengo/coreografia – ciranda).

Após alguns jogos de aquecimento corporal, escureci a sala e iniciei um exercício que se originou de outra vivência minha com alguns colegas, tendo como inspiração a obra *Film* (1965) – baseado no filósofo irlandês Bishop Berkeley: “*ser é ser percebido*”, um homem perambula ruas de uma cidade enquanto desvia-se do foco da câmera. Com o uso de lanternas, direcionava o foco de luz para os rostos dos participantes que caminhavam pela sala e tinham como objetivo único não mostrar o rosto. Embalados por uma sonoridade frenética, após algum tempo eu transferia as lanternas para o grupo e, ao mesmo tempo em que fugiam, deveriam tentar captar o rosto alheio.

Após um tempo, recolhi as lanternas, tentando não deixar a energia do grupo cair e, com apenas uma lanterna na mão, expliquei que o foco agora seria tentar tocar a luz projetada na parede ou chão. Em grupo, eles deveriam se ajudar e elaborar estratégias para que o objetivo fosse alcançado. Extraí essa proposta a partir da leitura do texto *Despovoador*, já citado aqui, pensando principalmente no movimento do amontoado de pessoas e na atmosfera de colaboração e organização entre eles.

Enquanto eles ainda se deslocavam como um amontoado, comecei a circundar o bolo humano com um novelo de lã, a fim de aprisionar mais ainda os corpos. Agora eles deveriam buscar o foco de luz, percebendo as limitações de deslocamento e também o cuidado com os corpos alheios. Nesse exercício, pensei um pouco em *Ato sem Palavras I* (1956) no qual um homem “preso” em um deserto, tenta incansavelmente pegar coisas que caem do céu, ficando suspensas no espaço. A peça pode ser resumida pela impossibilidade da ação, já que, toda vez que ele tenta alcançar algo, este objeto move-se, dificultando seu esforço.

Após o grupo vivenciar este exercício e experimentar os limites de um corpo composto por vários outros, rapidamente cortei a lã e pedi que fechassem os olhos para iniciarmos alguns trabalhos a partir da limitação da visão. O primeiro deles é um exercício que normalmente trabalhamos em práticas de teatro, mas que também remetem muito ao universo beckettiano, tendo em vista que a relação de dependência entre os personagens de Beckett é muito latente. Em duplas, um de olhos fechados e outro de olhos abertos deveria conduzir o colega pelo espaço, criando limitações e situações de risco para o colega: corridas, passar por baixo de algo, caminhar entre corpos. Após alguns minutos as duplas deveriam trocar as funções, para que cada um pudesse experimentar o universo proposto.

Após esta prática, propus uma atividade que envolve um estado de confiança entre o grupo e proporciona uma sensibilização do corpo para a entrega e a presença. Uma pessoa deveria se posicionar em um extremo da sala, enquanto o restante do grupo fica disposto no outro extremo. Sem enxergar, essa pessoa deveria iniciar uma corrida que atravessasse a sala de um lado até o outro, sem reduzir a velocidade. O grande grupo, por sua vez,



deveria absorver o impacto do colega, evitando que ele se machuque ou que lesione alguém.

Quando todos experimentaram o papel de condutor e de conduzido, pedi para que se dividissem em dois grandes grupos e cada um formasse uma roda. Pensando na obra de Beckett e principalmente no texto *Como é* (1964) que coloca a relação entre duas pessoas como um jogo de revezamento de poder, propus que uma pessoa se candidatasse a permanecer no centro da roda, enquanto as demais deveriam ordená-la a fazer ações, quaisquer que fossem, experimentando essa possibilidade de “poder” sobre o outro. Em oposição, quem ficava no centro, vivenciava um estado de absoluta servidão, totalmente à mercê do desejo alheio.

Elaborei o próximo exercício baseando-me no texto *Comédia* (1963), no qual três pessoas (um casal e a amante) vomitam relatos uns dos outros, guiados pela iluminação, que determina o tempo de cada um falar. Nesta prática, solicitei que todos pronunciassem em voz alta qualquer texto ou fragmento que tivessem memorizado, enquanto caminhavam pela sala. Em determinado momento pedi que parassem e no escuro, através do comando da lanterna em seus rostos, deveriam repetir o texto inesgotavelmente, até que a luz iluminasse outro rosto. Formou-se assim um mutirão de bocas que vomitavam incessantemente memórias aceleradas e repetidas, uma significativa experiência sonora.

Por fim, levei a um espaço que determinei como “palco” diversos pacotes de pipoca e solicitei que um voluntário se candidatasse para o experimento. Assim que a primeira pessoa chegou à cena, iluminada ainda pela minha lanterna, pedi que voltasse a repetir incessantemente o texto do exercício anterior, porém enchendo constantemente a boca com a pipoca. Nesta proposta, trabalhei com a questão da dificuldade de expressar-se aliado à necessidade da expressão, problematizada por Beckett, de modo a provocar a experiência real da limitação com a inclusão do alimento na boca.

*Ø: gostei muito da oficina que participei  
podendo dizer que foi uma experiência*

*que mudou minha vida pra melhor e fez eu me aproximar mais das artes cênicas. penso que nas vivências como esta podem me ajudar no desenvolvimento tanto pessoal quanto profissional, pois quero poder trabalhar como ator. poder conviver com pessoas interessadas nas mesmas coisas e artes que eu, também é uma boa expectativa, além é claro de aprender mais sobre beckett, que tanto me encantou na oficina que fiz<sup>149</sup>.*

Ao fim das seis horas de atividade, olhava os esgotados na roda formada e via seus olhos brilharem novamente, como se tivessem reencontrado a paixão pelo trabalho. Também o depoimento de alguns novos participantes me fez perceber a importância de trabalhos como este:

*Ø: quando fiz a oficina de vocês em canoas foi mágico, não sei explicar, mas algo aconteceu naquele dia e todos sentiram isso.. muito em mim mudou depois daquela oficina, como pessoa e como artista, quero muito sentir aquilo novamente<sup>151</sup>.*

---

<sup>149</sup> Esgotado FL., sobre primeira vivência, setembro de 2015

<sup>151</sup> Esgotado D., sobre primeira vivência, setembro de 2015

## ***Segunda vivência***

Dezembro de 2015.

Após constatar juntamente com Pim a eficácia da vivência anterior, decidimos fazer mais uma prática similar, com o intuito de agregar novos interessados no trabalho e no ano seguinte (2016), realizamos uma nova seleção de participantes. Desta forma preparamos e divulgamos um material que circulou pelas redes sociais, fazendo com que diversas pessoas se inscrevessem.

Iniciamos com uma turma de vinte e duas pessoas, incluindo nela alguns esgotados da pesquisa. Mostramos alguns vídeos com trabalhos já desenvolvidos e em seguida compartilhamos mais uma vez a canção seguida da coreografia que costumávamos praticar. Após algumas práticas de alongamento e aquecimento, iniciamos o trabalho com o exercício realizado na vivência anterior: práticas de poder sobre uma pessoa que se encontra no centro da roda.

Antes de iniciarmos, alertei o grupo, solicitando que, durante toda a vivência, fora da sala, estaria uma câmera de vídeo. Quando alguém se sentisse à vontade, poderia sair e gravar um depoimento próprio a partir do seguinte estímulo: escolher seu dia mais cotidiano e relatá-lo em algumas atividades pontuais.

Enquanto isso, continuávamos com as práticas, fazendo algumas atividades de meditação ativa, depois exercícios de condução com limitação visual e também a corrida com olhos fechados, na qual parte do grupo absorve o impacto do corpo do colega. Ainda na modalidade do experimento a partir do risco, propus um exercício que experimentei na graduação, em que uma pessoa sobe em um móvel alto e de costas deixa seu corpo cair, enquanto os demais devem receber e proteger o corpo do colega, para que o mesmo não caísse no chão. Todas estas práticas foram trazidas com o intuito de fomentar no corpo dos envolvidos a energia do risco, que faz com que o corpo se faça presente através de potências instintivas.

Introduzi mais uma vez a prática com as lanternas aliada ao texto, realizadas desta vez em roda, na qual o foco da lanterna variava e despertava a fala no iluminado. Continuando com a proposta de textos memorizados por eles, solicitei que alguns participantes atravessassem a sala, enquanto vários outros os segurariam, criando um impacto de forças entre os corpos. Juntamente com esta ação, o “corredor” deveria falar constantemente seu texto, deixando que o enfrentamento repercutisse na fala, modificando-a se fosse necessário. Desta forma, busquei mais uma vez experimentar as problemáticas acerca da impossibilidade da fala aliada à necessidade dela, provocando através de sensações no corpo, um estado limitador.

Finalizando a parte de exercícios, propus que em roda e iluminados apenas pela luz de algumas lanternas, cada um pensasse em uma história banal de sua vida e contasse para o grande grupo como se fosse algo de extrema seriedade. Neste âmbito, busquei uma prática de esvaziamento da palavra, onde as banalidades do cotidiano tivessem a chance de se tornarem espetáculo – pensando em toda a questão da ineficácia da palavra em Beckett e remetendo diretamente ao texto *Dias Felizes* (1961).

Editei os depoimentos de todos em um arquivo único a fim de preparar a última atividade da vivência. Quando retornaram, pedi que se organizassem em um bloco e cada um selecionasse vinte ações físicas executadas em seu cotidiano, repetindo-as por alguns minutos. Após um tempo de ensaio, propus



a seguinte atividade: enquanto eu projetava um recorte do vídeo gravado por eles, onde apareciam somente a boca e a voz, um a um deveria “entrar em cena” executando suas ações cotidianas repetidamente. Após realizar a sequência de 20

**Figura 22: Performance cotidiano.**  
Foto de Luciana Tondo. Dezembro de 2015

ações, deveriam cobrir o corpo com uma fita adesiva que estava disponível no chão. A intenção era que os corpos fossem se unindo, formando uma grande máquina humana desativada, mantendo-se apenas a voz que narra as ações.

## **Sala Beckett**

Setembro de 2015.

Este experimento surgiu em minha prática de estágio no mestrado em 2015 e, apesar de não envolver diretamente a pesquisa com os esgotados, vários deles colaboraram durante todo o processo e algumas práticas desenvolvidas foram similares ao trabalho desenvolvido com eles. Os participantes eram alunos da graduação - ao todo quatro pessoas que participaram ativamente da vivência planejada para acontecer durante seis encontros. Com alguns objetivos traçados, não sabia onde chegaríamos e sentia a necessidade de explorar ao máximo várias linguagens sem a pretensão de construir algo concreto.

Iniciei a disciplina Laboratório em Teatro VI, contando um pouco do trabalho que desenvolvia com os esgotados e mostrando vídeos e imagens que tinha em acervo. As impressões trazidas pelos participantes eram em sua maioria de um Beckett rígido, engessado e complicado, visão esta que eles compartilhavam com vários colegas de outras disciplinas. De modo geral o grupo demonstrava muito interesse e disposição para a exploração no universo beckettiano que eu propunha.

Nos primeiros encontros, propus algumas práticas que já havia desenvolvido com os esgotados, a fim de aproximá-los ao contexto beckettiano sem focar necessariamente em seus textos. Fizemos experimentos com a lanterna, seja no exercício de tentar pegar seu foco e também na proposta de desviar-se da luz. Também propus a prática de manipulação de uma vítima voluntária que, no centro da roda, executaria todas as ações que o grupo solicitasse.

Introduzi algumas referências para o grupo, como a leitura do texto “O diálogo entre performance e encenação na adaptação das peças curtas de Beckett – Tânia Alice” e a visualização das seguintes adaptações de textos de Beckett para o cinema: *Ato sem Palavras I* (1956)<sup>152</sup>, *Ato Sem Palavras II* (1956)<sup>153</sup>, *Comédia* (1963)<sup>154</sup>, *Não eu* (1972)<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Qb\\_eMMqUjTA](https://www.youtube.com/watch?v=Qb_eMMqUjTA)

<sup>153</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IAV1jyoXkuw>

Além das práticas desenvolvidas em sala e as referências videográficas e textuais, o trabalho foi complementado por duas saídas de campo no qual os participantes deveriam coletar imagens da cidade que remetesse ao universo de Beckett, já discutido e experimentado em aula. Também coletaram histórias e depoimentos de pessoas na rua, tendo como temática *espera*, *solidão* ou *repetição* e preferencialmente gravar os respectivos depoimentos. Por fim, enviei para os participantes alguns recortes de textos de Beckett e pedi que eles selecionassem um e gravassem-no sendo falado por alguém próximo (familiar, amigo, vizinho) que, de preferência, nunca tivesse ouvido falar no autor.

Durante toda a coleta deste material e das atividades propostas, discutíamos regularmente sobre o formato de finalização da disciplina, tendo em vista o anseio de todos em realizar algum tipo de mostra de trabalho. Aos poucos o grupo foi aproximando-se mais da vertente das artes visuais e da performance, até o momento em que foi totalmente descartada a possibilidade de uma apresentação teatral em formato convencional. Como todo o trabalho foi conduzido visando provocar a “experiência” do contexto beckettiano, o grupo sentia o desejo de proporcionar essa mesma vivência ao público que assistisse.

As propostas já pulsavam há algum tempo na turma, presentificadas através de perguntas, imagens, curiosidades e então começamos a aproximá-las e experimentar a viabilidade delas em um formato de mostra. Após debatermos, recriarmos, experimentarmos, chegamos à conclusão de que faríamos uma sala de experimentações, onde o público poderia visitar e vivenciar cada fragmento deste espaço como um sujeito beckettiano. Somando a algumas propostas que eu já havia trazido no início dos encontros, a *Sala Beckett* era composta pelos seguintes fragmentos performáticos:

---

<sup>154</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=s2QJ0FYE3pw>

<sup>155</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=16rSsThMDiU>

*Carrego (me)* – após anotar todos os objetos que utilizava durante um dia inteiro, G. os coletou e levou para o experimento, organizando-os à sua volta. Sua proposta era carregar-se deles durante todo o tempo da mostra, a ponto de transmutar seu corpo em outras formas, devido ao excesso de carregamentos. O público ficava à vontade para interferir e incrementá-la com os objetos dispostos no espaço.



Figura 23: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015

*Governo* – uma espécie de tenda coordenada por uma cartomante que oferece ao público diversas ferramentas de comando, sendo estas executadas pela mulher que manipulava um aquário sitiado por algumas formigas. O público no papel de um “deus” supremo pode determinar, por alguns instantes, o destino dos insetos aprisionados. A proposta estava longe de causar algum tipo de violência aos animais, buscando apenas provocar uma experiência de poder aos visitantes.



Figura 24: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015

*Escuta-me por um fio* – do topo de um andaime, uma pessoa que podia ser confundida com uma boneca, encontrava-se sentada e imobilizada



por um barbante que percorria todo seu corpo, tecendo uma prisão entre ela e o andaime. Sua boca era abafada por uma lata, conectada por um longo fio que ia até quase o centro da sala e prendia outra lata, idêntica à presa na mulher. Disposta sobre um banco, o convite ficava subliminar para que o público sentasse e se esforçasse para ouvir a longínqua voz que vibrava de uma ponta a outra do fio. Como os telefones criados para as crianças brincarem, em remotos tempos, ali a dificuldade se instaurava, como a voz beckettiana que esforça-se para sair e raramente é compreendida. O texto pronunciado era o *Não eu*, trazido em um dos encontros, despertando o interesse da jovem artista que o memorizou para a vivência.

*Efêmera eternidade* –

Carregando um grande bloco de gelo nas mãos, o jovem estudante experienciava o paradoxo do contexto Beckettiano, composto por personagens tão frágeis, em estado de decomposição, prestes a acabar, mas presos em uma condição que pouco muda com o passar dos séculos – a sensação de que o fim está próximo, mas nunca chega. Assim como a relação com o bloco de gelo, que é um elemento tão breve, pois fora de suas condições de estabilidade ele se



**Figura 33: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015**

desintegra e se liquefaz, porém, em contato permanente com o corpo causa sensações insuportáveis de queimadura e dormência, fazendo com que o breve tempo necessário para o desmanche do bloco faça parecer muito em nosso corpo. A proposta também buscava perquirir o público para verificar até que ponto o experimento despertava compaixão e desencadeava um ato de compartilhamento do desconforto, poupando o artista por alguns instantes através da posse do bloco por quem assistia, fazendo com que a sensação desagradável do elemento também fosse partilhada com os espectadores.

*Quase palavras* – Seleccionamos alguns textos curtos de Beckett (*Não eu, Ato sem palavras I, Ato sem Palavras II, Vem e Vai*) e digitamos em um arquivo único. Depois editamos os textos em uma fonte de tamanho 02, o que fez com que ficassem praticamente ilegíveis e formatamos para imprimi-lo em pequenas páginas, que foram posteriormente recortadas e ganharam uma capa dura, sem nenhuma informação do que se tratava. Este pequeno livro foi colocado em uma espécie de púlpito com uma lupa ao seu lado fazendo com que o público fizesse grande esforço para ler algumas palavras – buscando outras formas de relação com o objeto.



**Figura 25: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015**

*Comunicação Embolada* – Um livro, uma tigela com inúmeras paçocas de amendoim e uma sinalização que convidava as pessoas a experimentarem encher a boca com o doce e ler uma página aleatória do livro em voz alta. A dificuldade da expressão através da palavra era trazida através da limitação da própria boca, vertendo um mar de sons inteligíveis, vocábulos fragmentados e murmúrios que se desprendiam através do esforço do parto das palavras.



**Figura 26: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015**



**Figura 27: Sala Beckett. Foto Thiago Wyse. Agosto de 2015**

*Eu-Beckett* – Com os áudios coletados pelo grupo, de pessoas falando textos de Beckett e reagindo a essa fala (já que era seu primeiro contato com o autor), uni todos em um arquivo único, acelerei minimamente a velocidade – a fim de remeter à verborragia do texto *Não Eu*. Disponibilizamos uma poltrona e um fone de ouvido e quem tivesse interesse poderia sentar e escutar este áudio que era reproduzido ciclicamente durante todo o período da mostra.

## **RASTROS DE PIM**

*(de 2012 a 2016)*

Filipe Rodrigues, Gislaine Martins, Lucas Silva, Rogério Hermann, Rosi Santana, Mylena Souza, Ruan Nunes, Patrícia Duarte, Scarlet Motta, Erlen Moura, Rodrigo Rcc, Bruna Pacheco, Giovana Araújo, Karen Barcelos, João Pedro Araújo, Suyá Monteiro, Odair Fonseca de Souza, Lilian Monteiro, Isadora Poggetti, Joana Caspar, Vanessa Fiuza, Bruno Prandini, Lucas Silva, Fernanda Fávero, William Fussiger, Bianca Alflen, Willyan Berkfield, Ágata Borges, Jéssyca Barreto, Taiana Mello, Fernanda Fiuza, William Andrius, Shana Oliveira, Leonardo Lopes, Débora Maier, Katiúscia Machado, Rafael Domingues, Mariana Invernizzi, Karoline Geuer, Natalia Assis, Juliane Rigatti, Yvens Lopes, Ágata Borges, Arthur Cadmiel, Cláudia Cezar, Erik Bustamante, Giovane Nunes, Guilherme Faller, Lídia Rodrigues, Lilian Ribeiro, Lucas Oliveira, Renan Barão, Thiago Wyse, Valentina Curi, Victória Netto, Joice Santin, Adriele Teixeira Barbosa, Alysson Souza, Eder Diedoviec, Eduardo Curto, Fábio Verardi, Felipe Da Silva Bittencourt, Gabrielle De Oliveira, Jaison Martins, Maria Angst, Maria Da Rosa Fraga, Rafael Da Rosa, Ariane Corrêa, Kelvin Junior de Oliveira Prudêncio, Fernanda Figueiredo, Fábio Lopes, Felipe Goldenberg, Maria Eduarda Carneiro, Wesley Alves, Juan Esteves, Gabriela Silva, Laudenir Machado, Artur Cortês, Isis Ananda, Mário Henrique Abreu, Daniel Varallo, Vinicius Guerra, Isabel Bento, Francielle Daltrozo, Joseanne Xavier, Alexandre de Oliveira, Carolina Bibiano, Haniel Monteiro, Kemi Oshiro, Paula Silveira, Vinícius Gomes Ribeiro, Arthur Luiz Osório, Carlos Raul, Caroline Ramos Fontella, Ceila Adriany de Jesus, Everton do Prado, Gabriel Lombardi, Iluska Cuozzo Moura, Jadde Molossi, Joana Freitas, Joceli Raymundo, Lucas Reis, Marcelo da Trindade, Mauro Augusto Amaya, Thiago Ricacheski, Verônica Chielle, Yasmin Rodrigues, Ana Paula Seidler, Anna Dias, Bruno Portes, Guilherme Motta, Kelly Nascimento, Ketlyn Ramos, Leonardo Reis, Taynara Araújo, Vitória Emiliano, Yuri Vidal.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BALESTRERI, Sílvia. **Um deleuze a menos**. Porto Alegre: Revista cena, ed. 08, 2010.

BANIER, F. **BECKETT**. Alemanha: Steidl, 2010.

BECKETT, Samuel. **A última gravação de Krapp**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

\_\_\_\_\_ **Ato sem palavras I**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

\_\_\_\_\_ **Ato sem palavras II**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

\_\_\_\_\_ **Comédia**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

\_\_\_\_\_ **Como é**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_ **Companhia**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

\_\_\_\_\_ **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

\_\_\_\_\_ **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

\_\_\_\_\_ **Eleutheria**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

\_\_\_\_\_ **Eu não**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

\_\_\_\_\_ **Fim de Partida**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_ **Malone Morre**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_ **Molloy**. Lisboa: Presença, 1964.

\_\_\_\_\_ **O Inominável**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_ **Todos os que Caem**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

BERRETINI, Célia. **Samuel Beckett: escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERSTEIN Ana. **Vozes femininas, mediações e práticas de escrita**. RJ, Letras, 2003.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989

CASTELLO, José. **O falso pessimista**. Gazeta do Povo. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-falso-pessimista/>. Acesso em junho de 2014.

CASTELLUCCI, Romeo. **Diretor Romeo Castellucci usa uma piscina como metáfora da sociedade**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/diretor-romeo-castellucci-usa-uma-piscina-como-metafora-da-sociedade-5996413#ixzz4RRTrUjBv>>. Acessado em 20 de novembro de 2016.

CERRATO, Laura. **Beckett: El primer siglo**. Buenos Aires: Colihue, 2007.

CRONIN, Anthony. **Samuel BECKETT: El último modernista**. Espanha: Ediciones la uña rota, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos, O esgotado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DILKS, Stephen. **Teaching Uncertainty: The Danger is in the Neatness of Identifications**. Disponível em <http://www.samuel-beckett.net/Uncertain.html>. Acesso em junho de 2014.

ESSLIN, M. **O Teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

FALBO, Conrado. **Notas Sobre a Voz, Meredith Monk**. Revista Cena. PPGAC – UFRGS, Porto Alegre, 2014. Edição 16.

FALBO, Conrado. **O Canto da dança e a dança do canto**: reflexões sobre a obra de Meredith Monk. Anais do III Congresso Científico Nacional de Pesquisadores da Dança. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2013-05.pdf>>. Acessado em 20 de novembro de 2016.

FARIAS Júnior, Manoel Moacir Rocha. **Notas sobre a dramaturgia de "Um corpo que não agüenta mais"**. Sala Preta: USP, v.8, 2008.

FEIX, Tânia Alice. **O diálogo entre performance e encenação na adaptação das peças curtas de Beckett**. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O que é um Autor?** Coleção Passagens, Vega, Lisboa, 1992.

GALHOS, Cláudia. **Pina Bausch – sentir mais**. Lisboa: D. Quixote, 2010.

GONTARSKI, Stanley. **Revisando a si mesmo**: O espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. Revista Sala Preta 2008. ECA USP número 8.

HENZ, Alexandre Oliveira. **Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005

JANVIER, Ludovic. **Beckett**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

JULIET, Charles. **Encontros com Samuel Beckett**. São Paulo: Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 24, 1989.

KNOWLSON, James. **Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett**. New York: Simon & Schuster, 1996.

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

MARFUZ, Luiz. **Beckett, Kantor e as encruzilhadas no trabalho do ator**. São Paulo: Revista PesquisAtor, nº2. 2013.

MORAIS, Caroline Maria Ventura. **Beckett para engenheiros: Manual básico sobre um gênio do teatro**. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal - Prelúdio a Uma Filosofia do Futuro**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2004.

OLIVEIRA, Celso de Araújo Jr. **O estupor em Beckett**: o estupor como libertação e tragédia em Eleutheria. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

PELBART, Peter Pal. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 edições , 2013.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot**: e outras encenações imaginárias. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2011.

RUSCHE, Rubens. **A grandeza do teatro beckettiano**, 2009. Disponível em <http://www.controversia.com.br/index.php?act=textos&id=4931>. Acesso em setembro de 2013.

RUSCHE, Rubens. **Beckett criou um novo tipo de teatro**. 2006. Disponível em <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2006/03/24/ult100u4555.jhtm>>. Acessado em 18 de novembro de 2016.

TREZZI, Humberto. **Zero Hora:** A guerra urbana – RS tem zonas de morte como se fosse o Iraque. 2010, Disponível em: <http://www.bengochea.com.br/detnotic.php?idc=3658> acesso em maio de 2012.

WEBB, Eugene. **As peças de Samuel Beckett.** São Paulo: É realizações, 2012.

WILSON, Robert. Um dos principais nomes do teatro no mundo, Bob Wilson cria peça em SP. 2012. Disponível em: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/um-dos-principais-nomes-do-teatro-no-mundo-bob-wilson-cria-peca-em-sp-4643811.html#ixzz4RRNM4k5b> >. Acesso em 20 de outubro de 2016.