



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

LAISE APARECIDA DIOGO VIEIRA

**QUANDO O FRACASSO OCUPA A CENA:
uma leitura discursiva**

**WHEN FAILURE TAKES THE STAGE:
a discursive interpretation**

Campinas
2023

LAISE APARECIDA DIOGO VIEIRA

**QUANDO O FRACASSO OCUPA A CENA:
uma leitura discursiva**

*Tese apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos exigidos
para a obtenção do título de Doutora em
Linguística.*

Orientador: Prof. Dr. Lauro José Siqueira Baldini

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA LAISE APARECIDA
DIOGO VIEIRA E ORIENTADA PELO PROF. DR. LAURO
JOSÉ SIQUEIRA BALDINI.

Campinas

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

V673q Vieira, Laise Aparecida Diogo, 1986-
Quando o fracasso ocupa a cena : uma leitura discursiva / Laise Aparecida Diogo Vieira. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Lauro José Siqueira Baldini.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Língua. 2. Discurso. 3. Fracasso (psicologia). 4. Teatro. I. Baldini, Lauro José Siqueira, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: When failure takes the stage : a discursive interpretation

Palavras-chave em inglês:

Language

Discourse

Failure (Psychology)

Theater

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutora em Linguística

Banca examinadora:

Lauro José Siqueira Baldini [Orientador]

Suzy Maria Lagazzi

Karine de Medeiros Ribeiro

Aline Fernandes de Azevedo

Valéria Regina Ayres Motta

Data de defesa: 27-02-2023

Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3825-2292>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5039886804179206>



BANCA EXAMINADORA:

Lauro José Siqueira Baldini

Suzy Maria Lagazzi

Karine de Medeiros Ribeiro

Aline Fernandes de Azevedo

Valéria Regina Ayres Motta

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

A

Aparecida e Lázaro, presenças sempre.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas e instituições fazem parte desta trajetória de vida, de trabalho, de encontros e de pesquisa. Aqui, nomeio algumas:

Apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Mãe e Pai, o meu muito obrigada pela presença de amor e por acreditarem na potência dos sonhos e na criação de novos lugares.

Lauro Baldini, orientador, diretor, amigo, por todos os caminhos *beckettianos* e estradas percorridas, pela escuta carinhosa, pelas palavras certeiras, pelo rigor na discussão e pelos sorrisos. Tudo isso me faz continuar.

Claudia Pheiffer, pela orientação do trabalho de qualificação de área “A língua falada no teatro e em telenovelas brasileiras: um percurso pela História das Ideias Linguísticas”. Agradeço também à banca avaliadora dessa investigação, que foi composta por Vanise Medeiros e Carolina Rodriguez.

Banca de qualificação desta tese, composta por Suzy Lagazzi e Lucília Abrahão Souza. A leitura e o carinho nos seus apontamentos mudaram a minha trajetória e o meu modo de olhar para o percurso que já se instaurava; bastava-me ocupar a cena.

Banca titular e suplente da defesa. O aceite e as suas leituras me foram essenciais no caminho de finalização deste trabalho.

Professores do IEL, funcionários da Secretaria da Pós e da Biblioteca Antonio Cândido.

Grupos de Pesquisa, que são tão necessários para manter viva a universidade no dia a dia dos estudos, das inquietações, no fazer acadêmico: Grupo PHIM (Unicamp); Grupo Linguagem e Cinema (Unicamp), Grupo de Pesquisa Samuel Beckett (USP). Em especial, o Grupo PsiPoliS (Unicamp), com quem atravessei a pandemia criando possibilidades de estar na *polis*, na prática acadêmica.

Companheiras e companheiros que a vida me presenteou, em diferentes tempos: Rafael Diogo, Diogo Antunes, Sheila Saad, Taty Abrão, Vanessa Coelho, Nathália Pallos, Ivan Barbieri, Lívia Palos, Ana Emília Palos, Daniella Chinágli, Sidney Ferreira, Maurício Flamini, Adilson Ventura, Lilian Ventura, Maria Beatriz Santos,

Luiz Henrique Santos, Vallécia Carvalho, Caetano Cury, Elisa Paschoal, Ana Júlia Baldi e Gustavo Resende Dias.

Pesquisadoras e pesquisadores, amigas e amigos, presentes no/do IEL: Valéria Motta, Tyara Veriato, Vitor Pequeno, Aline Azevedo, Karine Medeiros, Telma Domingues, Patrícia Di Nizo, Guilherme Adorno, Thales Medeiros, Leonardo Paiva, Bruno Turra, Felipe Nascimento, Fábio Ramos, Mirielly Ferraça, Laís Medeiros, Elisa Mara, Ana Elisa Volpato, Kelly Macedo, Rebecca Loise e Júlia Pantin.

Tuany Mancini, presente em cena, presente na vida.

Camilla Rehen, presença que me movimenta nos espaços de fal(h)as, com quem a letra sempre bate diferente.

Solange Gallo, das palavras aos gestos de ternura, instigando sempre o gesto meu de autoria.

Alberto Emiliano (Preto, *em memória*), nas reminiscências do Instituto 14 Bis em nossas vidas, com aulas, oficinas, espetáculos e produção cultural.

Colegas professores, funcionários e estudantes da escola Interativa e da Fundação Educacional Guaxupé – Colégio Dom Inácio e UNIFEG.

Na arte, na memória viva e artística de Beckett: Coletivo Irmãos Guimarães; Adriano e Fernando Guimarães.

Na arte, na natureza: Teresa de Toledo e Maurício Moreira pelas vivências artísticas na Fazenda Santa Maria; Rodrigo Reis, Marcelo Dalla Pria, Betânia Ferraz e Joaquim Madeira, na Ecoperformance; Carolina Garcia Marques e Vitor Ribeiro, na Fazenda Tulha.

E com quem a vida tem sido espaço de criação, invenção e arte, os companheiros e fundadores da Coletiva.Eco (2020): Mariane Herédia, Mariana Magno e Gabriel Ricciardi. “Como é bom sonhar junto e acordado”!

*Tudo
será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave.*
Orides Fontela

Nem tudo chega inteiro ao visível
Cândido Rolim

RESUMO

Um texto materializado pelo gesto das *artes da cena e da presença*, seja pelo teatro ou pela performance, carrega consigo algo do funcionamento da língua, que é o fato da incompletude. O texto não é onipotente, a cena também não. Ainda assim, lê-se, encena-se, interpreta-se, com a falha de quem não pode falar, mostrar, ver, compreender tudo. A arte, há tempos, já aponta esse re-corte. Neste trabalho, então, mira-se o foco de luz sobre a memória de apresentar o fracasso, tema recorrente na obra do autor Samuel Beckett, e que é apontado na *Ocupação SozinhosJuntos* (Brasil, 2015), do Coletivo Irmãos Guimarães. O que se marca, em evidência e em opacidade, nessas manifestações da língua, que falha, torna-se alvo de interesse, a partir de uma leitura que tem como dispositivo de entrada a Análise de Discurso, cujo quadro epistemológico abarca o campo da Linguística, do Materialismo Histórico e da Psicanálise.

Palavras-chave: língua; fracasso; teatro; discurso.

ABSTRACT

A text which is materialized by gestures of the *Performing arts*, whether it be theater or performance, carries with it something of how language works, in its incompleteness. The text is not omnipotent, neither is the scene. And yet, one reads, acts, interprets along with lack of one who cannot speak, or show, or see, or understand everything. Art has, for long now, pointed to this limit. In our work, we shine a light on the memory of presenting failure, a recurring theme in the oeuvre of Samuel Beckett, which is demonstrated in the *Ocupação SozinhosJuntos* (Brasil, 2015), from the Irmãos Guimarães Collective. What is marked, in evidence and opacity, in these manifestations of language that fail, become our focal point, in a reading that is based in the Discourse Analysis theoretical dispositif, whose epistemological framework includes the fields of Linguistics, Historical Materialism and Psychoanalysis.

Keywords: language; failure; theater; discourse.

RÉSUMÉ

Un texte matérialisé par le geste des arts de la scène, soit par le théâtre ou par la performance, porte quelque chose du fonctionnement de la langue, qui est le fait de l'incomplétude. Le texte n'est pas omnipotent, la scène n'est pas non plus. Pourtant, on lit, on met en scène, on interprète, avec l'échec de quelqu'un qui ne peut pas parler, montrer, voir, comprendre tout. L'art, depuis longtemps, montre cette découpe. Dans ce travail, la lumière est dirigée vers la mémoire de présenter l'échec, thème récurrent dans l'œuvre de l'auteur Samuel Beckett, et qui apparaît dans *Ocupação Sozinhos Juntos* (Brésil, 2015) du Coletivo Irmãos Guimarães. Ce qu'on remarque, en évidence et en opacité, dans ces manifestations de la langue, qui échoue, devient un centre d'intérêt, à partir d'une lecture qui a comme point de départ l'Analyse du Discours, dont le cadre épistémologique englobe le champ de la Linguistique, de l'Histoire et de la Psychanalyse.

Mots-clés: langue; échec; théâtre; discours.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Flyer de divulgação	69
Figura 2 - Performance 99 a 1	70
Figura 3 - Teatro “Sopro” – Ato sem palavras I	74
Figura 4 - Cena de “Sopro”	74

SUMÁRIO

1. BASTIDORES E ENSAIOS	14
1.1 PRIMEIRO SINAL	23
1.2 SEGUNDO SINAL.....	25
1.3 TERCEIRO SINAL	27
 2. PRIMEIRO ATO	
<i>NU</i> REAL DA LÍNGUA	28
2.1 UM DISCURSO FRACIONADO	33
2.2 BECKETT: NADA AQUÉM, NADA ALÉM	44
2.2.1 Waiting for, waiting on	55
 3. SEGUNDO ATO	
O RETORNO É A SAÍDA	58
3.1 O ENCONTRO COMO POSSIBILIDADE	58
3.2 OCUPAÇÃO <i>SOZINHOSJUNTOS</i>	64
3.2.1 Ler <i>O Inominável</i>	69
3.2.2 <i>Ato sem palavras I</i> , a matéria do fracasso.....	73
3.3 O POÉTICO E A CENA.....	77
 4. QUE RESTA.....	81
 5. RUMO À SAÍDA	87
 REFERÊNCIAS	90
 ANEXOS - FICHAS TÉCNICAS	99

1. BASTIDORES E ENSAIOS

No início do meu percurso acadêmico no mestrado, em 2012, ministrava aulas de Literatura no Ensino Médio. Em uma das aulas do 2º ano, em que trabalhávamos com as vanguardas europeias, havia no material didático um fragmento dos manifestos dadaístas, escrito por T. Tzara (1920), em que ele sugeria como fazer um poema dadaísta¹:

Pegue um jornal
Pegue uma tesoura
Escolha um artigo na dimensão que você quer dar ao seu poema

Recorte o artigo
Depois recorte algumas palavras do artigo e as ponha numa pequena bolsa

Sacuda-a levemente
Tire em seguida cada palavra uma após outras
Copie honestamente na ordem em que saíram da bolsa
E o poema estará pronto e parecido com você
E você será um poeta de original, fascinante sensibilidade,
ainda que a plebe não o compreenda. (ETAPA, 2012, p. 209)

A partir do interesse de alguns estudantes em escrever conforme aquela receita poética, pedi, como atividade extra a ser realizada em casa, que os alunos construíssem os seus poemas de acordo com as instruções do autor. Quando os estudantes leram os poemas dadaístas em sala, notei que havia uma regularidade naquele material: muitos traziam a ideia, o “eixo temático”, de uma conjuntura capitalista. Perguntei a eles de onde retiraram as palavras e muitos responderam que eram de revistas e jornais de grande circulação. Foi a partir disso que observei a impossibilidade da escrita criadora que revele um autor, cuja sensibilidade seja “original, fascinante”, conforme a receita dadaísta propunha naquele tipo de construção. Havia ali vestígios de sujeitos inscritos numa ordem social, já dada, já escrita. O imperativo nos verbos, a interlocução com o “você”, as palavras que retomavam a quantidade, a produtividade, o mais e o melhor a todo o tempo, eram recortes recorrentes nos trabalhos dos alunos.

Na realização dessa atividade, houve uma situação que uma aluna me relatou: ela havia recortado as palavras e as deixado sobre uma mesa para colá-las mais tarde. Quando retornou, os recortes não estavam ali. A sua mãe havia jogado as palavras no lixo, achando que fossem papéis sem utilidade.

¹ Tradução utilizada no material didático.

Trago esse breve relato por dois motivos: o primeiro, em torno da regularidade presente naqueles materiais que, quando contei a Lauro Baldini o que li também naquelas e por aquelas palavras, ele me falou que aquilo começava a apontar para a minha compreensão da noção de discursividade. E, o segundo, pelo fato de que aquelas poucas palavras recortadas pela estudante poderiam todas ter como destino o lixo, mas se tornaram um tipo de poesia. E isso ecoava para mim com o poeta Manoel de Barros, em que serviriam para ele as palavras cujos destinos fossem o lixo. No livro *Matéria de Poesia*, ele diz: “O que é bom para o lixo é bom para a poesia”/ “Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, / serve para a poesia” (BARROS,1974).

Esse despertar acerca da noção de discursividade fez com que eu percebesse também certos tipos de produções artísticas de grupos e coletivos e identificasse algo ali em torno de uma regularidade. E que isso poderia aparecer por meio de temas comuns, estilos das montagens teatrais, mas, sobretudo em torno da investigação de linguagem. Eu começava ali a tomar o teatro como um lugar para pensar o funcionamento da língua: da interpretação – como gesto e ato, da equivocidade entre o teatro escrito, lido, encenado. Do lugar de espectadora, ia construindo um modo de acesso à produção artística e que alguns trabalhos me “pegavam” e outros não. Nessa construção do olhar sobre cena, presença, palavras e silêncios, penso na influência de alguns grupos em minha formação mediante as políticas públicas de fomento às práticas de circulação de artes (é preciso considerar a pertinência de um Ministério da Cultura e suas secretarias). Quanto aos grupos, nomeio aqui alguns: *Galpão* (e o espaço *Galpão Cine Horto*), *Espanca!*, *Luna Lunera*, produções da atriz e diretora Rita Clemente, investigações do *Grupo XIX de Teatro*, dos *Satyros*, do *Oficina Uzyna Uzona*, do *Lume*, dramaturgia de Ricardo Inhan, encenada por diferentes grupos, e, recentemente, as produções artísticas do *Coletivo Areas*. Sei que há as especificidades desses artistas e desses espaços artísticos e culturais aqui citados. Mesmo assim, reconheço o quanto muitas montagens deles me atravessaram como espectadora e que me faziam desejar uma investigação em torno do que é isso que acontece em cena? O que há, nesses trabalhos, que fica (em mim)? Que afetos são esses despertados? O que é isso que resta?

Lacan, ao trazer para a discussão a peça Hamlet, no *Seminário 6 (Lição 15)*, nos aponta:

Se ficamos emocionados por uma peça de teatro, não é porque ela representa esforços difíceis, disso que sem saber um autor aí deixa transparecer, é em razão, eu o repito, das dimensões do desenvolvimento que ela oferece no lugar a tomar, para nós, isso que propriamente falando encobre em nós nossa própria relação com nosso próprio desejo. (LACAN, [1959] 2002, p. 292-293.)

Uma peça causa algo em seu espectador, não pela dimensão do que o autor quis transmitir por meio do conteúdo e do manejo técnico ali envolvido, mas porque há uma relação do sujeito com o seu desejo e, por aquela(s) linguagem(ns), uma chave de acesso a esse estranho e familiar. Em uma busca para a compreensão etimológica de termos aqui tratados, define-se “espectador” como “aquele que vê qualquer ato, testemunha” (CUNHA, 2012, p. 264) e “espetáculo”, “tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar” (Ibidem, p. 265). Frente ao que se mostra, há algo de si que também aparece. Em minha compreensão, ele não está somente num campo de visão. Pelo discurso, digo que ele é um dos interlocutores daquela situação espectral. Algo do espetacular é endereçado a ele. Não à toa, o espectador é considerado um dos elementos fundamentais do teatro. Por isso, considero pertinente trazer essa trajetória de construção de interesse pelo teatro também por essa posição de espectadora. Se voltamos à estrutura arquitetônica do espaço de teatro grego, vemos a estruturação de três compartimentos: *theatron*, *orchestra* e *skênê*. O primeiro, destinado ao público, lugar de onde se via o espetáculo; o segundo, onde o coro ficava; e, o terceiro, onde os atores apresentavam as cenas. O teatro acontece em presença. Há uma relação entre. É uma arte que conjuga encontro.

Retornando à questão da discursividade, naquele percurso que começava a se fazer como possível e acadêmico, e já bastante tomada pela escrita de Samuel Beckett, devido aos caminhos de leitura e de investigação do grupo² de que fazia parte, iniciei a pesquisa sobre as produções contemporâneas de Beckett no Brasil. Encontrei reverberações desse autor em muitos trabalhos. E, naquele ano de 2013, o Coletivo Irmãos Guimarães, de Brasília, estava desenvolvendo o projeto “Nada” – com o espetáculo “nada, uma peça para manóel de barros”, a exposição “no singular. nada se move” (2013) da ocupação artística “espaço entre” e a exposição “rumor” – a partir de um processo de criação de um possível diálogo entre Samuel Beckett e Manoel de Barros. Foi então que fiz o primeiro contato com Adriano

² Grupo Teatral 14bis/ Guaxupé, MG.

Guimarães, fundador do coletivo. Na época, fui a Brasília para ver a ocupação artística e conversei com Adriano. Ali falamos a respeito do trabalho deles e dessa relação com Beckett, inspirando a trajetória de produções e criações artísticas do coletivo. Na exposição “no singular. Nada se move”, composta por videoinstalações, um encontro. Aquilo não era necessariamente Beckett, na íntegra. Mas era Beckett. Tomada pela Análise de Discurso, considerava que esses rastros do autor, nesse reavivamento por montagens contemporâneas, no Brasil, no século XXI, eram vestígios de discursividade. Havia uma discursividade no trabalho daqueles artistas, que traziam Beckett para as artes da cena³ contemporâneas do Brasil. Naquele momento de pesquisa, busquei compreender a interpretação cênica – ritual sujeito à falha capaz de movimentar sentidos e não-sentidos a partir, também, do silêncio fundante em que a incompletude e a memória discursiva se conjugavam nesse arranjo. Esse foi meu percurso iniciado no PPGCL da Univás, com orientação de Eni Orlandi e coorientação de Lauro Baldini.

O processo de encenar, re-apresentar, interpretar⁴ – ato e gesto –, portanto, visto pela discursividade, sustenta-se também a partir da asserção de Michel Pêcheux, que considera a “... *língua* como sistema sintático intrinsecamente passível de jogo e a *discursividade* como inscrição de efeitos linguísticos materiais na história” (PÊCHEUX, [1982] 2010, p. 58, grifo do autor). Trago aqui um processo que faz pensar como a historicidade, a memória e a rede de sentidos relacionam-se com a discursividade da cena: o texto teatral escrito, estaria, assim, relacionado com a noção de literalidade, a uma unidade imaginária de sentido. Posto em cena, ele ganha a dimensão de fazer funcionar a discursividade. “Roda-viva”, por exemplo, peça levada aos palcos em 1968 pelo grupo Oficina, e que, em 2018, 50 anos depois da primeira estreia recebeu uma nova montagem, dá visibilidade a esse funcionamento. Ainda que se mantenham o texto de Chico Buarque e a direção de José Celso Martinez, trata-se de um outro espetáculo em que o texto e a historicidade marcam o acontecimento do artístico na (re)apresentação do espetáculo. Brasil de 68, de 2018, 2019. O mesmo, que faz advir o outro. Não se

³ Por artes da cena, compreendem-se “o teatro, a dança, a performance, em interlocução ou não com outras artes presenciais.” Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/pos-graduacao-em-artes-da-cena/sobre-o-programa>. Acesso em: 30 jan. 2020

⁴ Interpretar, neste trabalho, segundo a vertente discursiva. É preciso salientar isso visto que no campo de estudos teatrais a noção de interpretação é tomada de outro lugar. Quanto à leitura discursiva do termo, ao longo do trabalho, isso será abordado.

trata, portanto, de releitura e nem de adaptação. Ou, “Esperando Godot”, peça encenada pelo Oficina, em 2022, que toca na dimensão política e material do que esperar significa em um mundo pandêmico, na especificidade da realidade brasileira. O que a espera de Godot nos diz no agora?

Voltando às palavras que poderiam ir para o lixo, e que aqui também nos interessam, com Samuel Beckett me encontro com o fracasso. Ele diz que o assunto dele é o fracasso. E isso começou a reverberar na minha escuta de pesquisadora diante dos objetos simbólicos com os quais me deparava: peça, performance, produções audiovisuais. Comecei então a me questionar como a palavra “fracasso” ganha contorno cênico e se presentifica na materialidade da cena, pela língua.

Em uma sociedade em que tanto se cobram a eficiência, a produtividade (até naqueles recortes aparentemente aleatórios, na proposta dadaísta), a completude de um sujeito, que se angustia e sofre com a possibilidade de se ver dividido, Beckett (e outros autores) é um artista cirúrgico das palavras e do que vem a considerar para a cena.

Samuel Beckett, nascido na Irlanda, em 1906, muda-se para França nos anos 20, depois, retorna a Dublin, onde leciona por um curto período. Logo após, viaja para Alemanha, Londres, volta à terra natal e, em 1936, regressa a Paris (ANDRADE, 2001, p. 184-185). No início da década de 40, ele entra para o grupo da Resistência Francesa, para lutar contra a invasão nazista (KNOWLSON, 1996, p.273-274).

Essas transições se tornam mais do que uma mudança geográfica, pois o autor, que já produzia escritos em sua língua materna, a inglesa, passa também a produzir textos em francês e a se traduzir. Logo após a mudança para a capital francesa, ele aproxima-se de James Joyce, por quem tem grande apreço e com quem desenvolve alguns trabalhos. Nesse período, buscava uma escrita, um estilo, que fossem seus. Entre as décadas de 40 e 50, sob efeito do pós-guerra, ele conclui os romances que compõem a famosa trilogia: *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953). No que diz respeito às características linguísticas nessas obras, Andrade salienta:

Na origem de *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, está ainda um fato que não pode ser negligenciado: o exílio linguístico de Beckett. As dificuldades estilísticas destes textos beckettianos decorrem não da sua exuberância verbal, como era o caso de seus primeiros romances, mas de um despojamento intencionalmente produzido, conquistado. O empobrecimento

voluntário do vocabulário, o uso e abuso das repetições e paralelismos da oralidade, a apropriação de lugares comuns e da sintaxe particular da fala cotidiana são em parte consequências linguísticas do assunto predileto do autor – a miséria humana. (ANDRADE, 2001, p. 31)

No mesmo período em que ele escreve essas obras, que o marcariam pelo tema, pelos personagens e, sobretudo, pela quebra da narrativa, o autor envereda pela escrita dramatúrgica. Nesse tempo, ele escreve em francês as peças *Esperando Godot* e *Eleutheria*. Por motivos de condições materiais que o próprio teatro exigia, *Godot* é encenada pela primeira vez, uma vez que contava com cenário muito mais simples e com um elenco composto por cinco personagens, enquanto que a segunda contava com dezessete personagens. Berrettini (2004) considera que tal peça, publicada em 1952 e encenada profissionalmente em 1953, marca a história do teatro ocidental:

Esperando Godot é, nunca é demais repetir, um marco na história do teatro, só conhecida em 1953, mas composta na década de 1940, década que é fundamental na carreira beckettiana. É quando, admirador da pintura, ‘descobre’ os holandeses van Velde, que conhecera em 1937, e com os quais sente identificação artística, neles vendo a **representação da impossibilidade de representação**. (BERRETTINI, 2004, p. 8, negrito nosso.)

A música e as artes plásticas são fundamentais para que Beckett persiga um caminho da impossibilidade de representação. É importante essa consideração de Berrettini ao falar do texto teatral de Beckett, pois, na “Carta Alemã”⁵ de 1937, ele já falava de seus incômodos com relação à linguagem e à representação. Baldini explica:

É ainda na “Carta Alemã” que Beckett lamenta que a literatura esteja, em sua relação com as outras artes, atrasada e perdida em questões já há muito superadas por outros procedimentos artísticos [...] Parece-nos que é essa defasagem que desorienta Beckett, em busca de uma nova escrita, desfeita dos compromissos com a representação e a figuração. (BALDINI, 2012, p. 111)

Após a primeira montagem de *Godot*, em 1953, encenada pelo francês Roger Blin, há um estranhamento por parte do público e dos críticos e, ao mesmo tempo, um reconhecimento de que algo ali marcaria a própria história da dramaturgia, conforme Berrettini apontou.

⁵ Carta de Beckett endereçada ao alemão Axel Kaun, datada de 7 jul. 1937. Em português, ela está publicada em Andrade (2001).

Na primeira entrevista de grande repercussão cedida ao jornalista Israel Shenker, do Jornal New York Times, em maio de 1956, Beckett afirmou que havia escrito toda a sua obra em um curto período compreendido entre 1946 e 1950 e dizia: “Para alguns autores, a escrita fica mais fácil quanto mais escrevem. Para mim, fica mais difícil. Para mim, a área do possível fica cada vez mais restrita.” (ANDRADE, 2001, p. 1985-1986). Talvez, por isso, a recorrência “à impotência, à ignorância” em suas obras, conforme ele mesmo diz nesta entrevista. Andrade explica que, para a crítica especializada, “a grande virada na carreira de Beckett” ocorre quando ele passa a se dedicar à impossibilidade, ao fracasso, ao lado ridículo, à falha (REVISTA E, 2006, p. 28).

Em nota à publicação de “The theatrical notebooks of Samuel Beckett”, o editor-geral e também biógrafo do autor, J. Knowlson (1992, p.9) destaca o modo como as produções teatrais de Beckett ilustram o fato de uma peça estar constantemente em reinterpretação, a depender das condições, pessoas, elementos que ali se configuram.

A diferença a partir do mesmo, as condições de produção de uma obra artística, a incompletude e o não definitivo nos chamam a atenção para a compreensão do que vem a ser essa inscrição material na história. O filósofo Alain Badiou diz que as ideias-teatro são um acontecimento e o ato teatral é algo que as complementa:

O ato teatral é uma *complementação* singular da ideia-teatro. Toda representação é um remate possível dessa ideia. O corpo, a voz, a luz, etc. vêm rematar a ideia [...]. O efêmero do teatro não é diretamente o fato de uma representação começar, acabar e **só deixar vestígios obscuros no final. É, antes de mais nada, o seguinte: uma ideia eterna incompleta na experiência instantânea de seu término.** (BADIOU, 2002, p. 99, negrito nosso)

Essa reflexão filosófica reverbera a mim, em uma leitura analítico-discursiva, que o campo das ideias-teatro está para a projeção de uma unidade imaginária a partir da conjugação dos elementos que compõem essa arte. Sendo uma unidade imaginária, ela está aberta aos sentidos. Não há remate, nem fecho. Os “vestígios obscuros” no depois continuam a me interessar nessa relação com a incompletude do acontecimento cênico. Resta algo a um sujeito.

Em 2015, encontro-me novamente com os Guimarães, sob a lente beckettiana, conforme Adriano e Fernando Guimarães nomeiam. Agora, na

Ocupação *SozinhosJuntos*⁶, ocorrida entre 22 de maio e 28 de junho de 2015, no SESC Belenzinho, em São Paulo, onde contemplaram-se diversas formas de produção artística: performances, espetáculos e palestras, que retornam à obra Beckett (dramática ou não), e que dão a ver a questão da cena, da presença, da materialidade da cena, do fracasso.

Destaco aqui, de saída, uma atenção às noções de escuta e de escuridão, que são norteadoras no processo de trabalho do Coletivo:

De acordo com a entrevista⁷ com o diretor Adriano Guimarães, a realização das montagens cênicas a partir da obra beckettiana é vista pelo coletivo como uma possibilidade de discurso com a própria noção de ser artista. Isso por que trabalhar com o teatro é trabalhar com escuta. Nesse sentido, tal escuta torna-se fundamental para a elaboração dos procedimentos de trabalhos adotados durante a direção das montagens. Escuta que ecoa naquilo que não se diz e onde não se enxerga. Deste modo, tanto o silêncio como a escuridão constituem-se como elementos fundamentais a serem trabalhados durante os ensaios. Por meio de longos improvisos, é possível que o artista, não sabendo mais o que fazer ou dizer, ou como fazer ou dizer, permite-se uma escuta, em que se tornam relevantes o tempo presente, em sua real temporalidade e espacialidade, em que memória, sentidos, não-sentidos se movimentam e produzem sentidos outros. (VIEIRA, 2014, p.51)

Na conjugação desse não-saber mais o que fazer ou falar, sobre a cortina do fracasso que circunda o sujeito, advém cenicamente o lugar ocupado, sobretudo, por aquilo que não há cabimento. Em uma rápida busca, em alguns textos de Beckett, encontro alguns vestígios: em *Fim de partida* (1957): Nagg e Nell, pais de Hamm, sobrevivem cada um na sua lata de lixo, “ao apresentar uma dinâmica ditada pela elipse e pelo corte, o autor mostra personagens que se reduzem numa espécie de lixo, detrito da memória e ruína familiar.” (FIM..., 2003). Em *Esperando Godot* (1952): Vladimir e Estragon se alimentam com o que resta – têm de escolher entre cenoura ou nabo e guardam o pedaço mordido. Eles estão/são em farrapos. Em *Inominável* (1953): um não-corpo, resto fragmentado. Na passagem de Mahood, um personagem tronco imerso numa jarra. Em *Malone morre* (1951): tigela/ vaso para as necessidades do personagem; objetos, os bens que ele tem para encher e esvaziar na passagem do tempo.

Talvez uma obra artística ocupe justamente esse lugar em que seja preciso dar espaço àquilo que não se pode lançar reparo. Isso porque foi descartado, porque é cinza, resíduo, sobra, resto, indesejável, descartável, inútil. Daí também o

⁶ Disponível em: https://www.sescsp.org.br/programacao/61042_OCUPACAO+SOZINHOS+JUNTOS. Acesso em: 20 de maio de 2015.

⁷ Encontro realizado no dia 26 de abril de 2013, em Brasília, no CCBB.

porquê de não tratarmos a obra em sua funcionalidade, mas como esta afeta o sujeito na sua relação com o saber e, sobretudo, não-saber.

Essas obras se configuram para mim como um lugar que dá visibilidade ao resíduo, e, por isso, apontam para o fracasso. Isso também me faz lembrar, na ocasião do incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 2018, a fala do professor e antropólogo Viveiros de Castro, que gerou tanta polêmica e, por isso também, ela seja ainda tão necessária. Em entrevista ao Público, lhe foi perguntado *o que é que deveria ser feito, perante aquele edifício queimado*. E ele responde:

A minha vontade, com a raiva que todos estamos sentindo, é deixar aquela ruína como *memento mori*, como memória dos mortos, das coisas mortas, dos povos mortos, dos arquivos mortos, destruídos nesse incêndio. Eu não construiria nada naquele lugar. E, sobretudo, não tentaria esconder, apagar esse evento, fingindo que nada aconteceu e tentando colocar ali um prédio moderno, um museu digital, um museu da Internet – não duvido nada que surjam com essa ideia. **Gostaria que aquilo permanecesse em cinzas, em ruínas, apenas com a fachada de pé, para que todos vissem e se lembrassem. Um memorial.** (COELHO, 2018, negrito nosso)

Um espaço, idealmente destinado a recortar memórias de arte, de histórias, e, fatalmente, destinada à queima e ao apagamento. Olhar para os escombros talvez seja demais absurdo. Então, alguns artistas contornam isso pela linguagem.

1.1 PRIMEIRO SINAL

Alguns avisos necessários:

Uma tese cujo processo envolveu um insistir em começar diferentemente algumas vezes, que não saiu enquanto ainda estava presa a uma necessidade de apreensão de um objeto, do algo a ser analisado. “Presa”, aqui, funcionando em equívoco: presa à/da tese, na tentativa de um exercício autoral. Este que será explicitado na escrita e oscilará entre a primeira pessoa do plural e do singular. Explico: não se trata de um exercício solitário. Há muito do *outro*, aqui, tanto na aceitação quanto na rejeição de alguns caminhos, por meio da interlocução com o orientador, colegas e outros autores. Não estou sozinha. Há você que me lê. Vamos juntos. E, em alguns momentos, a voz em primeira pessoa, por conta e risco, por aquilo que nasce de uma singularidade e vai ganhando o contorno acadêmico. Ressoa-me nesse exercício de criação, risco e leitura, Clarice Lispector, em *Água viva* (1973, p. 42): “A impressão é que estou por nascer e não consigo. Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer.”

No caminho do trabalho e para a “grande surpresa”, o óbvio tendo que ser vivenciado: não seria apreensão, não haveria o caminho traçado, pois estamos tratando de nada mais do que a língua em movimento, a língua que é a materialidade específica do discurso, a língua, *inatingível*.

O interesse apontava para continuarmos com algumas questões iniciadas no percurso do mestrado: em torno da cena - seja no teatro, no texto dramático, no cinema, no roteiro -, olhar para a materialização da língua no objeto artístico e sua materialidade, dos modos como se dão certos arranjos para a produção do efeito de sentido, ou ainda, como poderíamos compreender o discurso exposto, em uma unidade imaginária, pelo “produto final”. Em face a essas questões, uma outra pairava: daríamos consequência, ou não, ao que foi elaborado, na dissertação, como uma *discursividade cênica*? Essa nomeação se dá pela compreensão de discursividade, como a “inscrição dos efeitos linguísticos na história” (M. PÊCHEUX, 1982, p. 58), ou ainda, o fato de não haver como o sujeito escapar dos efeitos da língua em suas práticas, não há o estar fora da ideologia. A arte, como parte da história, também é, portanto, afetada por esses efeitos.

Tendo isso em vista e compreendendo a cena como um discurso, em que se inscrevem sujeito, sentidos, numa dada conjuntura, localizado numa temporalidade e

espaço específicos, achamos profícuo, naquele momento, nomear de discursividade da cena todo esse processo de produção de efeito de sentido (e de sujeito), onde nele consideramos a língua, passível de jogo, conforme Pêcheux a considera. “Assim, para Vieira (2014), se por um lado a ‘discursividade cênica’ se constitui por gestos de interpretação afetados por uma memória histórica, por outro lado, ela também se constitui por ‘tudo a que isso foge, escapa, ecoa’.” (DIAS; COSTA, 2017, p.95-96) Escapa e ecoa, pois se trata de movimentos de criação e de interpretação (tanto por parte do artista em seu gesto, como também daqueles que compõem a produção e daqueles que a assistem). Esses movimentos jogam com os sentidos, não-sentidos e ressignificações.

Naquela investigação, nos gestos de leitura sobre o teatro, recortamos dois elementos, que acreditávamos serem fundamentais para a compreensão do que denominamos de *discursividade cênica*: a interpretação e o silêncio. O primeiro, em sua equivocidade na direção de sentidos (ORLANDI, 2004, p. 22) e, o segundo, no campo em que ele é fundador de sentidos, visto que “o não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in) definir-se na relação das muitas formações discursivas têm no silêncio o seu ponto de sustentação.” (ORLANDI, 2007, p. 15).

No percurso de pesquisa do estado de arte em torno das questões que envolviam a análise de discurso tendo como foco específico objetos artísticos, a questão da impossibilidade de *um* dizer sobre arte (ou de arte? ou na arte?) intensificava no próprio movimento - de fracasso - da pesquisa.

Com esse fracasso, que se significava em nosso trajeto, por meio dos materiais que iam se tornando alvo de nosso olhar, de breves análises, resolvemos olhar para ele: como a *falha* se marca no discurso e o *fracasso* aponta pela via de uma obra artística? Esse movimento vai então ganhando forma e força em nosso percurso, na medida em que compreendemos a falha em um funcionamento próprio da língua, esta que produz evidências e que, por isso mesmo, produz opacidade; que diz e silencia; que se faz nessa contradição, e que se movimenta na relação com a história, com a ideologia, com o inconsciente.

Concomitantemente a isso, o gesto de montagem, de criação a que nos propúnhamos voltar também se materializava no gesto de montagem, de criação, de re-fazer, de fazer (de) novo, de ensaiar (na língua francesa, “ensaio” é “répétition”) na escrita. Aliás, o diretor Peter Brook diz que a repetição produz mudança: “a

repetição é criativa.” (BROOK,1970, p.80-81) Repetir, com diferença. Parte do que fica do processo de pesquisa aqui está, em tese.

1.2 SEGUNDO SINAL

Este trabalho se estrutura, em duas partes, aqui chamadas de “atos”, denominação inspirada pelo campo do dramático, mais especificamente pela peça, em dois atos, *Esperando Godot*, peça que foi lida e relida várias vezes ao longo da pesquisa. A cada fim de ato, um corte, que pode levantar um ponto de suspensão e dar passagem de um momento a outro.

No Primeiro Ato, língua, linguagem, discurso e incompletude. Essas noções são aqui apresentadas a partir do dispositivo teórico-analítico da Análise de discurso francesa, em face à questão do objeto artístico. É neste ato que também apresentamos Samuel Beckett, por meio de seu texto dramático *Esperando Godot*⁸, com o que denominamos recortes de fracasso.

No Segundo Ato, voltamo-nos para o nosso interesse inicial em torno do trabalho dos *Irmãos Guimarães* a partir de Samuel Beckett. Trabalhos artísticos do irlandês, do século XX, apresentados em 2015, em língua portuguesa brasileira, com vozes e sonoridades que são “nossas”, com corpos que também os (nos) reconhecemos. Obras de Beckett no Brasil, encenadas e dirigidas por brasileiros. Como escutar essas produções? Em um olhar discursivo, a criação e o gesto autoral sendo noções relevantes. Então nos interessa o objeto artístico envolto ao processo de passagem, de travessia: do texto à arte da cena. E, como o fracasso, no movimento da pesquisa, materializa-se no objeto? Pelo discurso, responderíamos. Pelos efeitos gerados por ele. Como essa impossibilidade de fazer, dizer, toma corpo a ponto de se falar “de uma gramática/poética beckettiana” - retomando aqui as palavras do pesquisador F. Andrade (2017, p.39)? Para ele, a partir dos estudos literários, há diferentes modos de receber uma obra:

Uma releitura pode assumir o aspecto de uma apropriação mais ou menos violenta, antropofágica, ou limitar-se à criação de imagens alimentadas pelo material temático nela recorrente, por seus temas obsessivos. Mas ganha máximo interesse quando, no espírito da gramática/poética beckettiana, se mostra capaz de recriar sua arquitetura de ruínas, dela incorporando o traço

⁸ A tradução usada neste trabalho é de Fábio de Souza Andrade.

decisivo: uma resistência à linguagem estritamente referencial, disposição não em narrar, mas em encarnar na própria aspereza da forma tensa o drama da existência contemporânea. (ANDRADE, 2017, p. 39)

Na última parte, “Que resta”, chegamos a um inventário “sintomático”, da obra de Beckett norteador grupos brasileiros em suas produções *on-line*, teatrais e editoriais. A atualidade da obra deste autor em um mundo marcado pela pandemia, pelo isolamento, pelo distanciamento, pela impossibilidade do encontro presencial. Nesta conjuntura, artistas reescrevendo uma trajetória para terem como lidar com a arte teatral, que é arte da cena e da presença, em uma nova configuração, sobretudo, no cenário brasileiro, um país marcado por muitos governantes que denegaram os perigos e os impactos da Covid-19 em nossas vidas. Faz-se necessário lembrar que, em 2019, já havia ocorrido o desmonte do Ministério da Cultura, que passou a funcionar como Secretaria Especial de Cultura, vinculada ao Ministério do Turismo. Na pandemia, por meio da mobilização e pressão civil, os poderes legislativo e executivo tiveram que repensar em novas configurações das condições de produção e existência de coletivos, grupos e artistas. A Lei Aldir Blanc (Lei Nº 14.017/2020)⁹ é uma conquista que auxiliou a manutenção de muitos projetos que foram viabilizados *on-line*, por meio de plataformas digitais. Dentre elas, “Zoom”, “Meet”, “YouTube”, “lives” e a compra de ingressos pelo “Sympla” passaram a ser nomeações comuns no cotidiano de muitos profissionais dos mais diversos setores.

Em “Rumo à saída”, trago algumas considerações como fecho da pesquisa. E, nos Anexos, encontram-se as fichas técnicas e artísticas das montagens assistidas durante o percurso desta pesquisa e/ou citadas nela. É importante ressaltar que o processo de construção artístico envolve muitos profissionais e técnicos. Por isso, trazer o nome e a função de cada um na construção de uma obra é uma tarefa também política deste trabalho, que reconhece a cadeia produtiva existente nos bastidores.

⁹ A Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar Nº 195/2022), em andamento para aprovação, também visa à retomada de projetos artístico-culturais após o cenário pandêmico.

1.3 TERCEIRO SINAL

É preciso fazer um recorte. Durante o percurso de leitura do livro “Materialidades discursivas”, certos de que ali encontraríamos uma denominação do termo que nos abriria caminhos para o campo do artístico, chegamos ao balanço do colóquio (que dá nome ao livro) feito pelos organizadores: “[...] título deliberadamente vago (‘Materialidades discursivas’, é mais um índice do que um conceito)” (COURTINE; MARANDIN; PÊCHEUX; [1980], 2016, p. 321/322). Índice que nos faz lembrar do exemplo “onde há fumaça há fogo”, isto é, deixa rastros, dá apontamentos. Nesse sentido, Lacan ([1975], 1985, p. 68) nos faz eco ao retomar esse exemplo apontando que onde há fumaça, pode haver, sobretudo, um fumante. O índice *materialidade discursiva* sugere nos levar a caminhos possíveis de um objeto do campo do artístico, inscrito histórico-linguisticamente pelo sujeito.

Começamos aqui. E sob o efeito de que trabalhar com palavras é bem isto: a gente diz um pouco. O resto é o que nos diz.

2. PRIMEIRO ATO

NU REAL DA LÍNGUA

Há algo na língua que insiste em falhar. Língua que, de acordo com Michel Pêcheux e Catherine Fuchs [1975], “constitui o *lugar material* onde se realizam (...) efeitos de sentido.” (PÊCHEUX; FUCHS, 2014, p.171, *italico dos autores*). No funcionamento desta materialidade, há falha, equívoco, um que escapa, mal-dito, inter-dito. Um hiato na/da língua, que, ainda que não se possa prever, pré-dizer, se significa, deixa vestígios, ruminações e afeta o sujeito e os sentidos em seus efeitos. Algo, ainda, resta. Nesse lugar de hiância, encontramos algo que se torna um investimento de pesquisa: que relação é essa da língua, em fracasso, quando materializada na arte a partir da encenação (seja na escrita dramaturgica ou nas montagens cênicas)?

Na apresentação da obra “A língua inatingível” (1981), Eni Orlandi destaca o modo como Françoise Gadet e M. Pêcheux abordam o trabalho do equívoco e da falha: “não como defeito mas como modo constitutivo de existência de funcionamento do sujeito e do sentido” (ORLANDI [2003]; 2010, p.8). Nesse trato com a *língua sujeita à falha*, vemos a condição, sem saída, do fracasso, não como erro, mas aquilo que é próprio da incompletude de sentido, na impotência de se dizer tudo. E, a partir disso, há a possibilidade da insurgência do real, nesse impossível de ser dito, mostrado ou encenado, mas, ainda assim, *sentido*. Nele, a possibilidade de significar outra coisa (embora, não qualquer coisa). Tampouco, esse fracasso se opõe a sucesso. Num momento em que borbulham livros e manuais que instrumentalizam e linearizam o uso da língua ao objetivar a melhor eficácia dela, propomos aqui um investimento contrário a isso. Isso porque, quando tratamos do funcionamento em detrimento da função da língua, é preciso considerar, sobretudo, a incompletude do simbólico.

Segundo Joel Birman, no programa *Arte do Artista* (TV BRASIL, 2014), “a linguagem é o que mais une os universos da arte e da psicanálise”. E que a arte que mais se aproxima da psicanálise é o teatro, no qual “outro componente essencial é a cena”: “... a encenação, tida como elemento principal do teatro, também ocorre entre analista e paciente criando uma espécie de ‘mise-en-scene’ durante a análise.” E nesse acaso, sempre que dito, já faz ser uma outra coisa.

Antonio Quinet também corrobora que “o teatro é a arte mais próxima da psicanálise” (2019, p. 21) e ressalta a criação artística como um fazer em comum da psicanálise e do teatro:

A psicanálise e o teatro têm em comum a criação artística. Ambos são da ordem do poema, sendo a psicanálise também do matema, por ser transmissível através de teoria, conceitos, grafos, esquemas, casos e os próprios matemas. Além do saber textual e matêmico, a psicanálise inclui a transmissão pela via da criação. Assim como o ato artístico, o ato analítico é sempre inédito, inventado. O “fazer semblante” para o analista é como um fazer teatral e a interpretação analítica deve ser poética. (QUINET, Antonio. 2019, p. 20)

Jacques Lacan (1975) nos relembra criticamente que Sigmund Freud tratava de ver “na arte uma espécie de testemunho do inconsciente”. (LACAN, 1975 *apud* DENEZ; VOLACO, 2016, p. 33). Para Lacan, nem sempre, a proposta de Freud foi bem sucedida no campo das artes. Para ele, toda interpretação é uma conjectura e que não podemos estar seguros dela, pois não há meio para analisar o artista que produziu a obra. Mas é também Freud que nos lembra que a arte está sempre à frente da psicanálise. E é sobre algumas obras artísticas (textos literários e dramáticos, artes plásticas) e seus artistas que o fundador da psicanálise irá se debruçar e dali dar consequências teóricas acerca da fantasia, da criação artística, entre outras. Quinet acrescenta que “a psicanálise é implicada pelo teatro, na medida em que o teatro trouxe e continua trazendo vários subsídios para a construção do saber analítico” (QUINET, 2019, p. 22).

No emaranhado discursivo, onde há falha, onde se fracassa por (não) ter dito aquilo que/ como (não) queria, há um resto, há *o real da língua*, e aí se encontra também o sujeito. Quanto à língua em seu real, ao invés de realidade, Jean-Claude Milner explica: “Que a língua seja da ordem do real, em contrapartida, passa-se a vida desconhecendo: por exemplo, traduz-se a língua em termos de realidade, situando-a na rede do útil – a título de instrumento (de comunicação) – ou de rede das ‘práticas’ – sociais, entre outras.” (MILNER, [1978], 2012, p. 29). Essa instrumentalização da língua e, conseqüentemente, essa construção discursiva incapaz de admitir a falha e de se ter lugares de sentidos outros funcionam politicamente e se veiculam por meio da incessante busca da comunicação perfeita e do total controle do sujeito sobre a intenção do discurso proferido. Para a Psicanálise, porém, “o inconsciente se expressa na fala à revelia da intenção do sujeito e além de seu conhecimento consciente. O sujeito diz mais do que pensa e do que quer dizer.” (CASTRO, 1992, p. 5).

E quando há o registro de um autor pela escrita, literária ou dramática, podemos pensar nesse impossível/real da língua? A psicanalista M. L. Homem (2012), ao tratar da escrita na especificidade do objeto literário, explicita essa relação do poder dizer e, ao mesmo tempo, não dizer:

“A escrita estaria relacionada *a priori* com a capacidade bem estabelecida de expressar algo, o poder dizer. No entanto, ao mesmo tempo que se pode dizer, esse algo será sempre parcial, tentativa simultaneamente fundante e fracassada de simulacro da realidade ou de cotejamento do cerne do vivido. Não somente a busca é fadada desde o início ao desencontro, como a própria linguagem reproduz essa impossibilidade.” (HOMEM, 2012, p. 39)

Nas palavras da autora, a linguagem não é simulacro da realidade (não é representação) nem cerne do vivido (ou seja, aquilo que permitiria representar a experiência do falante). O dizer é parcial e essa impossibilidade é marcada então como “fundante” e “fracassada”, pois não é possível o dizer todo: a linguagem não é reprodução total do pensamento e para se dizer alguma coisa, é preciso não dizer tantas outras.

Pela Análise de Discurso, Pêcheux e Fuchs explicam que o esquecimento no discurso se apresenta de duas formas: o esquecimento nº 1 é o que produz o efeito de que somos a origem do dizer, enquanto que o esquecimento nº 2 é o da ordem da enunciação, em que falamos de um modo e não de outro, ou ainda, formulamos de uma maneira e não de outra. Desse modo, a incompletude se fazendo presente pelo simbólico. O primeiro esquecimento é associado ao funcionamento do inconsciente; o segundo, do pré-consciente/ consciente, nos termos de Freud, retomados pelos autores. “[...] a relação entre os ‘esquecimentos nº 1 e nº 2’ remete à relação entre a condição de existência (não subjetiva) da ilusão subjetiva e as formas subjetivas de sua realização” (PÊCHEUX; FUCHS, [1975], 2014, p. 177). Um discurso, portanto, tece-se no emaranhado de várias possibilidades, de uma forma específica e sob a ilusão subjetiva de um autor. Com isso, é possível dizer do *não-todo da língua*.

Ao assumirmos esse funcionamento falho e fracassado, que também o consideramos como o funcionamento político da língua, não nos surpreende o fato de governos extremistas, por exemplo, quererem ter *toda* a palavra e preencher o interpretável com *certos* sentidos e não outros. É importante ressaltar aqui a obra de Eni Orlandi “As formas do silêncio no movimento dos sentidos” ([1992], 2007) quando a autora desenvolve o silêncio como fundante e constitutivo em um discurso.

A pesquisadora desloca a evidência de que o silêncio seja apenas ausência e apresenta a opacidade dele, além da sua multiplicidade. Assim, ela formula que ‘a linguagem não é transparente, assim como o silêncio também não o é.’ (ORLANDI, 1992, p. 67). Portanto, se no senso-comum, silêncio é ausência de sons, de palavras, discursivamente, é presença de sentidos, ou ainda, de sujeitos. (VIEIRA, 2014, p.50).

Consideramos pertinente essa implicação do político da língua devido ao fato de a arte, sobretudo, comportar (e suportar) o funcionamento da contradição histórica e jogar com isso. Gadet e Pêcheux (2010, p. 69) apresentam algumas expressões do campo discursivo de arte que metaforizam os sentidos de política e guerra. Para nós, tais expressões como “front de littérature”, “sentinelle littéraire” e “L.E.F, *Front gauche de l’art*” exemplificam a contradição histórica que a arte pode abarcar e com isso jogar.

A equivocidade que surge na forma material dos diálogos, em meio à suspensão de sentidos, da não completude, da impossibilidade ou ainda do descompasso entre o que se diz fazer e o que se faz, em ato, dá visibilidade à falha. Saussure, Freud, Lacan, Althusser, Pêcheux são alguns dos autores que se dedicaram à questão do sentido, não-sentido, significante. Gadet e Pêcheux (1983), ao falarem sobre o estruturalismo filosófico da década de 60, retoma Althusser em *Ler o capital*:

“Foi somente a partir de Freud que começamos a suspeitar o que *significa* (*veut-dire*) escutar, e, por conseguinte, o que significa falar (ou manter-se calado); que esse “significado” (*vouloir-dire*) de falar e escutar revela, sob a inocência do dizer e do ouvir, as profundezas especificáveis de um nível escondido, o “significado” do discurso do inconsciente – aquele nível cujos efeitos e condições formais são pensados pela linguística moderna. (ALTHUSSER apud GADET; PÊCHEUX [1983], 2012, p.94, grifo dos autores.)

Desconfiar do que se escuta, do que se fala e o do que se silencia, desconfiar do funcionamento da língua e não a tomar como um mero instrumento de comunicação. Tais suspeitas ajudaram a construir o campo teórico da Análise de Discurso, que criticou o esquema de comunicação na teoria da informação, cuja *mensagem* era tratada como transmissão de informação. Michel Pêcheux explica a preferência pelo termo *discurso*, “que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre o destinador (A) e o destinatário (B) mas, de modo mais geral, de um “efeito de sentidos” entre os pontos A e B.” (PÊCHEUX, [1969] 2014, p.81). Ou seja, o discurso formulado como efeito de sentido entre locutores. É nesse lugar que se funda a análise de discurso, campo estruturado no

entremeio de três outras grandes áreas: Linguística, Materialismo histórico e Psicanálise. Portanto, a língua, a história e o inconsciente postos em relação.

Voltando à formulação de discurso como *efeito de sentido*, isso se torna central em nossa compreensão, uma vez que se retira do sujeito a sua onipotência de intenções ao dizer, ao escutar, ou ainda, ao interpretar. Isso também nos demanda a percepção de que a língua é também falha, equívoca, produtora de ruído, em meio à contradição da história e à opacidade dos sujeitos. Nessa direção, o sentido de um discurso, de uma proposição, nunca já está lá em um lugar, *a priori*. Ele é construído e pode ser sempre outro.

“[...] o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc., não existe ‘em si mesmo’ (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas).” (PÊCHEUX, M. [1975], 2014, p. 146)

O sentido não sendo da ordem do dado, mas do constructo, caminhamos, a partir de Pêcheux e Orlandi, pela noção de interpretação, mas, em nosso trabalho, a interpretação significada na cena, na relação de *estrutura e acontecimento*, passível de “uma desestruturação-reestruturação de redes e trajetos” (PÊCHEUX, [1988], 2002, p. 56). O sujeito e a injunção a interpretar (ORLANDI, [1996], 2004) diante de um objeto simbólico, que em cena, efeitos de sentido são produzidos a partir das posições dos atores, do diretor e demais envolvidos no processo de montagem cênica, além dos espectadores.

2.1 UM DISCURSO FRACIONADO

A Análise de Discurso se marca, sobretudo, na relação entre língua e história, o que faz possível o conceito de discurso. M. Pêcheux, ao retomar Canguilhem, na questão do jogo e sentido e que este é “relação à”, destaca:

[...] Canguilhem deixa entender que se o homem é assim capaz de jogar sobre o sentido, é porque, por essência, a própria língua encobre esse “jogo”, quer dizer o impulso metafórico interno da discursividade, pelo qual a língua se inscreve na história.
É esta relação entre *língua* como sistema sintático intrinsecamente passível de jogo, e a *discursividade*, como inscrição de efeitos linguísticos materiais na história, que constitui o nó central de um trabalho de leitura de arquivo. (PÊCHEUX [1982], 2010, p. 58, grifo do autor).

Com atenção à materialidade da língua e à discursividade, no Brasil, a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI, pesquisadores desenvolvem trabalhos que visam compreender o funcionamento discursivo em diferentes formas materiais:

A Análise de discurso no Brasil volta-se para o discurso em diferentes manifestações do simbólico, buscando compreender processos de produção de sentido. E daí uma outra noção a ser dada consequência: materialidades discursivas. Acerca do trabalho do analista defronte disso, Pêcheux aborda:

Nosso empreendimento supõe, parece-me, levar a sério a noção de **materialidade discursiva**, que não é nem a língua, nem a literatura, nem mesmo as ‘mentalidades’ de uma época, mas que **remete às condições verbais de existência dos objetos (científicos, estéticos, ideológicos...) em uma conjuntura histórica dada**.
Desse ponto de vista, a decisão de não restringir, a priori, o estudo do material textual aos objetos literários consagrados, parece-me extremamente interessante e positiva: ela permite interrogar os processos de construção da referência discursiva em toda sua extensão, compreendendo tanto a Alltagssprache (e a Alltagsfiktion) quanto os discursos científicos, técnicos, políticos e estéticos. (PÊCHEUX [1984], 2012, p. 151-152, itálico dos autores, negrito nosso).

Nesse sentido, o que seria preciso para levar em conta a materialidade do teatro, ou mais exatamente, da cena teatral? Se levarmos a sério que a materialidade discursiva, como diz Pêcheux, não é nem a língua, nem a fala, nem o texto, abrimos espaço para uma reflexão pertinente sobre a materialidade própria a uma discursividade cênica, no domínio das Ciências da Linguagem.

N. Neckel (2004, 2010), na busca pela compreensão dos processos de construção de sentido do *Discurso Artístico*, toma o não-verbal como um desses

processos e como uma característica fundante desse discurso. Segundo a autora (2004, p.58), sendo o não-verbal e a polissemia processos discursivos fundamentais na constituição do discurso artístico, daí o fato de o silêncio e a incompletude (dos dizeres) funcionarem de modo fluido e, ao mesmo tempo, opaco em uma obra artística.

Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora constata que, na época, havia pouca bibliografia acerca do não-verbal na Análise de Discurso (2004, p.17). Ao longo desses anos, notamos uma diferença, em que as diferentes materialidades e os objetos artísticos começam a compor as análises. Obras do audiovisual, das artes plásticas, das artes cênicas, exposições artísticas, performances, instalações, videoinstalações, fotografias tornam-se objeto do olhar dos pesquisadores desse campo teórico.

Na historicização desses estudos brasileiros¹⁰, nesse período que estamos compreendendo as pesquisas que partem da Análise de Discurso de linha francesa, ressaltamos a relevância da tradução (2016) da obra “Materialidades discursivas”, a partir dos Anais do Colóquio “Materialidade Discursivas”, realizado na França, em 1980. Organizado por Bernard Conein, Jean-Jacques Courtine, Françoise Gadet, Jean-Marie Marandin e Michel Pêcheux’, esse evento proporcionou a discussão em torno do *objeto* para a Análise de Discurso e da especificidade das materialidades discursivas que não prescindem do sujeito, da história e da língua.

Na abertura do colóquio “Materialidades discursivas”, M. Pêcheux pontua:

“A questão teórica das *materialidades discursivas* surge precisamente daquilo que, entre a história, a língua e o inconsciente, resulta como heterogeneidade irreductível: um remoer de falas ouvidas, relatadas ou transcritas, uma profusão de escritos mencionando falas e outros escritos.” (PÊCHEUX, [1980], 2016, p. 23/24)

¹⁰ É necessário ressaltarmos também que se marca aqui um lugar de interlocução com muitos desses pesquisadores não apenas pelo contato bibliográfico, mas também por meio de encontros, sejam nos eventos que destinam um espaço a tais discussões, sejam nas reuniões de grupos de pesquisa que se movimentam em torno desses campos. Destaco aqui as mesas e simpósios destinadas às questões discursivas e artísticas: SEAD (UFRGS, UFPE), SEDISC (UNISUL - UNICAMP), ENELIN (UNIVÁS), CID (UFU). Grupos dos quais tenho e tive a oportunidade de participar durante meu percurso de pesquisa: *PsiPolis – Psicanálise, Política, Significante* (UNICAMP), desde 2020; *PHIM – Projeto História, Inconsciente e Materialidades* (UNICAMP), de 2015 até 2019; *Linguagem e Cinema: o gesto em foco* (UNICAMP), em 2017; *Linguagem em suas diferentes materialidades* (UNIVÁS), em 2013.

A partir dessa especificação, o autor tece um parágrafo com uma enumeração do que podem ser tais materialidades e, entre elas, encontramos “réplicas de teatro” (Ibid., p. 24), manifestadas tanto no palco, quanto nas ruas.

Ainda que não encontremos análises feitas por tal autor em que ele abordasse funcionamento discursivo em um material cênico, teatral, Pêcheux, mais de uma vez, em seus textos, aponta os objetos *estéticos* na intrínseca relação com a materialidade discursiva: no artigo “Metáfora e interdiscurso”, publicado em 1984, o autor infere que a materialidade discursiva “remete às condições verbais de existência dos objetos (científicos, estéticos e ideológicos) em uma conjuntura histórica dada.” (PÊCHEUX, [1984], 2012, p.152). Assim também, em “Leitura e Memória: projeto de pesquisa”, tal autor, ao especificar o lugar da Análise de Discurso e seus objetos, o autor explicita os “espaços discursivos não estabilizados logicamente (... espaços do filosófico, do sócio-histórico, do político, do estético e dos múltiplos registros do cotidiano)” (PÊCHEUX, 2012, p.143). O autor enfatiza que, ao lidar com os objetos desse lugar, há consequências na teoria e nas práticas. (Ibid.: p.143). Ainda nos parece opaca a nomeação de *objetos estéticos*, embora, em nossa leitura, tomaremos o artístico nesta estreita relação com o estético. Chegamos aí a um ponto fundamental para o analista no exercício da análise de discurso: o olhar para o objeto, na sua especificidade dos processos discursivos, ou ainda, no processo de construção de sentidos do discurso.

Retomamos, assim, duas importantes passagens em torno do discurso: primeiramente, destacamos o fato de que, ao lidarmos com “espaços discursivos não estabilizados logicamente”, a leitura não se configura pelo viés psicológico ou cognitivista, assim como também não é vista como um simples “tratamento de informação”, conforme descreve Pêcheux (2012, p.143-144). E a outra consideração que enfatizamos é no que diz respeito à língua e à memória, na análise discursiva: a língua constitui-se como “o espaço privilegiado de inscrição de traços linguageiros discursivos, que formam uma memória sócio-histórica. É esse corpo de traços que a análise de discurso se dá como objeto.” (Ibid. p.146)

No caso do objeto estético, Neckel (2004), ao refletir acerca do Discurso Artístico (DA), destaca o espaço de interpretação do público atingido, ou ainda, antes de mais nada, um leitor:

[...] no caso da arte, o espaço da interpretação é multidirecional, a consistência do sentido não é dada apenas por uma interpretação legitimada [...]. Ou seja, o leitor de uma obra pode ser desde o crítico de

arte até uma criança na mais tenra idade [...]. Mesmo tratando-se de leituras diferentes, o espaço de interpretação é o mesmo, não há interpretação proibida ou ilegítima e mesmo assim o sentido não é qualquer um, pois possui uma materialidade tanto histórica quanto física em seus modos de produção. O DA é aberto e oferece a todo e a qualquer sujeito a possibilidade da articulação de sentido. Essa forma de articulação polissêmica garante um lugar no interior da FD dominante desse discurso. Esse lugar é de um tipo de materialidade histórica sempre polêmica, e a produção de sentido se dá justamente na ruptura. Arriscamos dizer que a Arte é condenada a interferir, a transformar, e o faz pela ruptura, pela contestação, instituindo assim seu lugar, que por sua vez também não é sedimentado, mas cambiante. (NECKEL, 2004, p. 120 e 121)

Salientamos essa consideração da autora porque, em meio ao processo de pesquisa, o objeto no campo das artes também se tornou uma questão para nós: seria este *um objeto que resiste a ser corpus?*

Continuando na trajetória desta pesquisadora, em sua tese (2010), ela dará consequência ao discurso artístico, enfatizando o jogo presente nas materialidades significantes que são constitutivas da produção de sentidos.

O que nos instiga, em um corpus do DA, é o **jogo entre as diferentes matérias significantes constitutivas da produção de sentidos**. Ou seja, a não predominância desta ou daquela materialidade, mas a imbricação material (LAGAZZI, 2004) enquanto constitutividade do dizer artístico, principalmente nos dizeres contemporâneos da arte. (NECKEL, 2010, p. 28, negrito nosso)

Nesse momento, na teorização acerca do DA, Neckel formula a noção “projeções sensíveis”, como norte de leitura a partir de um recorte de um objeto artístico. A autora destaca o “jogo” presente nesse gesto constitutivo da arte, em que sentidos e sujeitos se constituem interpelados pela língua, pela história e pelo inconsciente. Considerar as projeções sensíveis em um trajeto de leitura é um modo de pensar o funcionamento estésico do sujeito diante da sua capacidade interpretativa, de produção de efeitos de sentidos.

A noção de Projeções Sensíveis (NECKEL, 2010) será a via norteadora de nossa leitura, enquanto um “modo de ler/posicionar-se” no entre-lugar da Análise de Discurso e dos estudos da arte, pensando o processo de interpelação. A arte enquanto presença-ausência que se **“coloca em jogo”**. (NECKEL, 2021, p.2, negrito nosso)

Em nosso percurso, nos defrontamos com uma problemática em torno do objeto na constituição de um corpus¹¹ de pesquisa. Isso porque, quando damos

¹¹ Eni Orlandi (2016, p.10), na “Nota introdutória à tradução brasileira”, de “Materialidades Discursivas”, problematiza a questão da falta de compreensão teórico-analítica em torno deste conceito por parte de alguns pesquisadores. Ela exemplifica o fato de ter visto, em algumas ocasiões,

consequência ao fato de que considerar a materialidade discursiva na especificidade do objeto no qual nos debruçamos, parece-nos que sempre estamos lidando com um corpo de traços fugidios. Há objeto, mas há também uma resistência de que a regularidade na constituição do corpus escapa.

Da perda sempre resta um rastro, um fio. Memória que insiste em presentificar fragmentos do objeto perdido. E, é a estes fragmentos que nos apegamos. Restos e rastros de uma história. Presença-ausência balizada pela subjetividade materialmente constituída. Quando pensamos nos modos de leitura da arte aí localizados, nomeamos de Projeções-Sensíveis. (NECKEL, 2021, p.3)

A autora, sob efeito da leitura da psicanálise, por Didi-Huberman, remonta a fábula freudiana do “fort-da”, em que a perda também presentifica algo. Nas projeções sensíveis de um sujeito, o funcionamento do intradiscorso e do interdiscorso, na relação entre língua e discursividade, em que a primeira se refere à formulação e a segunda, à memória, à historicidade e à exterioridade.

O aspecto político é vivenciado por meio das múltiplas interpretações de que uma obra pode ser alvo, assim também quando nos deparamos com uma obra e lhe é insignificante a direção de sentido proposta exclusivamente pelo artista. A intenção conferida ali pouco importa quando se expõe um trabalho. Há efeito que se produz, há sensibilidade, há sentidos e sujeitos em movimento diante do objeto simbólico.

Pelas bases conceituais da Psicanálise, chegamos ao encontro da definição de obra de arte “como uma construção simbólico-imaginária que visa apontar para o real, ou, dito de outro modo, uma construção que visa, de dentro do campo do representável, apontar para o irrepresentável” (JORGE, 2008, p. 157). Apontamento e não representação: isso nos interessa.

Desse modo, onde não há fechamento de sentido, a incompletude, pode também ser tomada como motor da criação artística. Gerald Thomas, diretor, ator e dramaturgo, em uma entrevista, fala sobre a relação língua e criação, no seu percurso:

“Se um espetáculo meu significar uma única coisa eu me retiro de cena ou me suicido”, diz Gerald. A língua é fascista, avisava Barthes, porque é o código da legislação que é a linguagem. **Mas a criação não, pois nela se pode trapacear com a língua. É a arte que desconfigura o discurso oficial da língua, da gramática, do poder.** É a arte que “inventa línguas na

malícia da maravilha"¹², como diz Caetano Veloso. O teatro de Gerald escapa da "língua fascista" como o diabo da cruz: ele busca destruir os chavões dos significados esperados. (CAVALCANTI, J., 2011, negrito nosso)

Nesse dizer, parece haver um tipo de compreensão sobre língua, numa rigidez e numa instância do imutável. Com Barthes, Gadet e Pêcheux, sabemos que na língua há trapaça:

Mas a nós [...] só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas **pelo jogo das palavras de que ela é o teatro**. (BARTHES [1977] (2008), p. 16, itálico do autor)

A língua, pelo jogo das palavras, é o teatro. Arte da combinatória, do arranjo, do mostrar e esconder, de efeitos... E consideramos que a criação rompe com uma ordem, justamente por existir a língua, ou melhor, por haver aquilo que a desnuda, o “nu” real da língua. Em nota, Gadet e Pêcheux acrescentam:

“A questão de um real da língua é, para nós, subjacente à da própria existência da linguística com pretensão científica. Esta tese retoma a de J.-C. Milner, no uso que ele faz do termo real, tomado de empréstimo a Jacques Lacan (distinção real/ simbólico/ imaginário). A realidade empírica, na sua positividade, não poderia ser confundida com o real, intrinsecamente relacionado ao impossível [...] O concreto com o qual a linguística trabalha, de natureza negativa (ver Saussure), é o efeito propriamente linguístico desse real. (GADET; PÊCHEUX, [1981] (2010), p. 33)

Há uma tentativa, na criação de uma obra artística, de se produzir uma *unidade imaginária* (texto literário, peça, música, pintura, escultura), que produzirá efeito (podendo este ser de sentido, não-sentido, sem sentido) no outro. Assim, como em todo discurso, isso se dá na estruturação, na ordenação, na costura, em arranjo e em desarranjo de cadeias significantes. E no próprio movimento de organização, há o real da língua, que funciona no balanço da rede de sentidos,

¹² Caetano Veloso compôs “Circuladô de Fulô” (1991) a partir dos versos de Haroldo de Campos, na obra “Galáxias” (1984).

desestabilizáveis. Nesse sentido, voltamos ao que Gadet e Pêcheux (2010, p. 30) inferem: “a questão de um real da língua inscreve-se nessa disjunção maior entre a noção de uma ordem própria à língua, imanente à estrutura de seus efeitos, e a de uma ordem exterior, que remete a uma dominação a conservar, a reestabelecer ou a inverter.” Eis que nos acomete uma contradição: o objeto artístico, à mostra, “evidente”, com os sentidos já lá postos e, ao mesmo tempo, esse mesmo objeto à mercê daquilo que não foi possível de dar visibilidade, nele/por ele dito.

Na composição artística, aqui já começando a trazer o nosso olhar para o campo das artes da cena, o objeto é criado nesse jogo onde se tenta dar vazão ao que (não) se pode dar a ver e (nem) ser dito. Nesse viés, Lagazzi (2017), em uma análise fílmica, define:

Dizer que a composição material se configura pela contradição é propor que a imbricação das diferentes materialidades que compõem um material de análise se faz pelo movimento na incompletude e na falha de cada materialidade, que cada materialidade significativa se demanda na(s) outra(s) com que compõe modos de formulação, uma demanda pela constante possibilidade de estar em movimento, estar em relação a esta(s) outra(s) materialidade(s). (LAGAZZI, 2017)

Esses *lugares entre* da imbricação das materialidades significantes nos interessam: no teatro, a escuridão que encobre a cena – *blackout!*, a cortina que desce ao fim de um ato para outro, o intervalo, as pausas marcadas nas rubricas, as palavras que funcionam como chistes, a trilha sonora que se justapõe ao enredo, o cenário que demarca o olhar do espectador e, ao mesmo tempo, cria o outro lado (inacessível ao espectador), a iluminação que joga com a luz/ escuridão o tempo todo. Vemos que, nesses exemplos, o não poder (mais) dizer se materializa em forma de interrupção ou transição, numa tentativa de criar uma imagem que se circunscreve em um vazio, aonde não se pode mais dizer.

Es Devlin, cenógrafa inglesa, em um episódio de *Abstract: the art of design* (2017), série documental produzida e exibida pela plataforma *Netflix*, que aborda os processos criativos em *Design*, introduz o seu trabalho da seguinte forma:

“Nas duas últimas décadas trabalhando, descobri que, em geral, as coisas são feitas para preencher vazios. O impulso de preencher esse vazio com arte, para mim, é fundamental. Minha tela costuma ser desprovida de luz. Precisamos começar sem luz, para encontrá-la.” (ABSTRACT, 2017)

Consideramos significativo o dizer da cenógrafa trazer a ideia do “preenchimento do vazio” na relação com a “escuridão”, visto que o preenchimento em sua totalidade é

impraticável e que, para criar o feixe de luz, é necessário a escuridão ao redor. É na borda desse vazio que o artista parece conseguir criar.

No caso da literatura, Homem (2012, p.33), quando aponta o funcionamento da relação palavra-silêncio, que constitui o objeto literário, infere: “A questão não é tanto ter uma palavra para ‘apontar’ o silêncio, mas sim a de, sem a palavra, não haver sua ausência.”. Trazemos essa reflexão à tona porque no caso da construção da cena, objeto simbólico, esses lugares mediadores, *entre*, são possíveis de serem estruturados pela incompletude, própria da língua. Não é possível saturá-la. Há algo que sempre ficará a ser dito. E a arte é, muitas vezes, um lugar onde esse faltar, esse impossível, esse buraco tem eco e, assim produz efeito para diferentes sujeitos, em diferentes épocas.

Uma vez que a arte suporta a opacidade da língua, a incompletude que lhe é própria, em outros lugares de dizer, porém, os buracos são, imaginariamente, tamponados. Daí, por exemplo, a “língua de madeira” do direito e da política, a “língua de vento” da propaganda e da publicidade, a “língua de ferro” do imperialismo, nomeações estas apontadas por Gadet e Pêcheux (2010, p. 23-24). Mirando nesse buraco, questionamos que lugar é esse que a arte pode ocupar tendo em vista a língua e o seu real, *nu e cru*?

Para isso, faz-nos pertinente acrescentar a compreensão de “circuito de afetos”, por Vladimir Safatle (2016), que introduz sua obra apontando para a obra “O Processo”, de F. Kafka. Ao olhar para “a cena mais política” da peça, ele evidencia o circuito ali presente:

“Talvez houvesse a circulação daquilo a que nossos olhos não podem ser indiferentes porque nos afeta, seja através das formas da atração, seja através da repulsa. No lugar da lei, das normas e das regras havia, na verdade, um circuito de afetos.” (SAFATLE, 2016, p. 14)

Pela ordenação, transformação ou desabamento das sociedades, na sua relação com o poder e seus corpos – políticos –, ele afirma que “sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos (*Ibid.*, p. 16). Consideramos essa compreensão importante para o nosso trabalho, na medida em que tomamos o objeto artístico cênico nesse lugar de circulação de afetos, nesse lugar de produção de efeitos, de sentidos ou não, e de sujeitos. Mais à frente, Safatle nos surpreende com a sua proposição acerca da arte, a partir da fotografia “Leap into the void” [Salto no vazio] (1960), de Yves Klein: “Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário.” (SAFATLE, 2016, p.35). Ele afirma que a arte deveria

ter tentado mais vezes saltar no vazio. Isso parece relacionar-se com o que Jorge afirma: “a obra de arte aponta para o vazio da Coisa, mas ela não é a Coisa, que está fora do campo do representável” (2008, p. 157). Abrahão e Sousa nos diz: “A língua não dá conta de abrigar e conter essa Coisa, apenas contorná-la; as palavras faltam diante do que é absoluto vazio e o simbólico aparece vergado em seu des-poder, enfermo de potência e rendido a uma condição de não-todo.” (ABRAHÃO E SOUSA, 2013, p.65) Seria, assim, o salto no vazio um apontamento para o real? Em nosso trabalho, questionamos então como que, no campo do simbólico, é possível se lançar para o vazio, em terreno que, tantas vezes, é visto em preenchimento, em abundante significância. Eis que se fosse apenas um contínuo de palavras, seria completo *nonsense*. E como bem formulou E. Orlandi ([1992], 2007), no entre palavras, há o silêncio. E esse, também, significa.

Talvez, “a arte nos aponte uma resposta, mesmo que ela não saiba” (1997), conforme já canta Oswaldo Montenegro, em uma de suas canções; e Lacan, em um dos seus seminários (livro 2), quando faz referência a Rimbaud: “os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros”. (LACAN, ([1954-55], 1985, p. 14) Quando o objeto artístico é lançado a esse espaço de não-saber, instaura-se um movimento outro nas formas de se produzir sentido/ não sentido. E as adjetivações a isso podem vir de muitos lugares, dentre eles, o estranho, o sem sentido, o absurdo, o ininteligível...

Os textos de Samuel Beckett – um ponto de começo para o interesse a isso que não se consegue nomear –, em nossa leitura, dão lugar e vazão para o que se instaura no entre silêncio-palavra. No entre, há o vazio. E, em nossa hipótese, suas obras saltam no vazio com um corpo em desamparo, no caso, a palavra, *inominável*, paradoxalmente. E como *absurda*, a sua produção teatral chega a ser classificada.

Retornamos então à obra de Samuel Beckett para olhar para a sua escrita na busca desse fracasso, não como instância de conteúdo ou da incomunicabilidade. Paulo Leminski, no posfácio da tradução que realizou de *Malone morre* (1986), diz que “Beckett é o poeta da solidão e da incomunicabilidade” (1986, p. 151). Aqui partimos de outra posição, uma vez que não tomamos a língua como instrumento de comunicação. Logo, pensar em incomunicabilidade não nos parece profícuo. Em tempo, também não estamos reduzindo o dizer de Leminski, tendo em vista o trabalho que ele realizou nos processos de leitura, tradução, rearranjo da(s) obra(s) em inglês e em francês do autor irlandês. Aliás, o tradutor-poeta ressalta: “Beckett é

um *escritor de linguagem*". E, nesse sentido, P. Leminski (1986), ao tratar da questão da linguagem no romance beckettiano, nomeia dois "efeitos de linguagem": o primeiro, "uma certa erosão e anulação do significado, através de interferências relativizadoras ou anuladoras" (LEMINSKI, 1986, p. 155); e o segundo consiste "no emprego maníaco de orações intercaladas, destruindo o desenho sintático e semântico da oração principal, que, em Beckett, muitas vezes, tem que ser meticulosamente garimpada, como o esqueleto de um fóssil, das rochas onde foi sedimentado, um dia" (*Ibid.* p. 156).

Jean-Claude Milner, em "O amor da Língua" afirma: "falar de língua e de partição é reconhecer que não se pode dizer tudo. Em outras palavras, o puro conceito de língua é o de um não todo marcando lalíngua; ou, ainda, a língua é o que sustenta lalíngua na qualidade de não toda." (MILNER, 2012, p.28). Aliás, o termo fracasso traz em sua etimologia o sentido de *fração*, *divisão*, conforme Homem (*Ibid.*, p. 60) ressalta. Tendo em vista essa cisão, é preciso ressaltarmos a questão do político para a Análise de Discurso: conceito que se relaciona com a divisão de sentidos. O que nos leva a refletir que o fracasso é, assim, parte do funcionamento político do discurso.

A obra de Homem, cuja entrada nas obras de Clarice Lispector se faz pelo viés da literatura e da psicanálise, surte-nos efeito, quando ela traz em suas análises questões em torno da "palavra e a impossibilidade de dizer" (*Ibid.*, p.14) no objeto artístico literário. De início, ela nos apresenta como os registros estruturantes do psiquismo para Lacan – Real, Simbólico e Imaginário – lhe possibilitam uma entrada para a compreensão do jogo palavra e silêncio na obra *clariciana*:

"Na obra de Clarice Lispector surge com frequência um conflito de base entre o *Simbólico* da escrita, do discurso, da palavra e o que Lacan denomina o Real, aquilo que, em princípio não sendo passível de apreensão significante, coloca-se do lado da não palavra, do silêncio, enfim, de um vazio que justamente incita à escrita e a leva a se constituir." (HOMEM, 2012, p.16).

Desse modo, Homem irá percorrer a linha tênue entre a palavra e o silêncio na escrita de Clarice Lispector; entre o que é possível de ser escrito e, ao mesmo tempo, impossível; o jogo entre o simbólico e o real, mediado pelo imaginário. Em nosso trabalho, questionamos em relação à cena o que é posto a ver e, ainda assim, se significa no não ver (*ou vice-versa?*). Mal ver, entre ver, sombra, escuridão, aliás,

temas propostos nas produções do Coletivo Irmãos Guimarães, que iremos abordar mais à frente.

Uma língua, portanto, que fracassa. Fracasso que tem que ver com o que fraciona, divide os sentidos. O fracasso como sendo parte do político da língua. O fracasso que nos é inevitável e, também, necessário.

Se não é possível falar o “todo” e, ao mesmo tempo, em arte, não é possível não falar, como conjugar esse impossível? Aliás, há conjugação? O que (se) silencia? E o que faz eco nesse silêncio? Talvez aí, o fracasso, que rumina.

2.2 BECKETT: NADA AQUÉM, NADA ALÉM

Conforme, já trouxemos no início desse trabalho, Knowlson, faz o seguinte destaque com relação à obra de Beckett:

“Nothing can ever truly be said to be definitive in the theatre. A play or a role is constantly open to reinterpretation. A different directorial approach, different actors and actresses, a different stage space and the end result must inevitably differ. And Samuel Beckett’s own productions illustrated this just as clearly as do anyone else’s”. (KNOWLSON, 1992, p. 9)¹³

Vejamos que se enfatiza o fato de o fazer teatral contar com a efemeridade, as diferentes interpretações e compreensões. O mesmo texto teatral não necessariamente será o mesmo, a partir de leituras distintas, com linhas de direção específicas, com atores e atrizes diferentes, com diferentes formações, de diferentes lugares.

Há também a questão do texto à cena, que, para Beckett, devia ser algo de atenção e, muitas vezes, de reescrita, a partir do que acontecia em cena. Gontarsky (2015), relembra o dizer de Beckett acerca do texto *Dias Felizes*, em 1961: “Eu preferiria que o texto não fosse visto em nenhum formato antes de ir para a cena e não aparecesse em forma de livro até que eu tenha assistido a alguns ensaios em Londres. O texto não pode ser definitivo sem um trabalho real dentro do teatro.”

Esperando Godot é a peça pela qual muitos são introduzidos à obra de Samuel Beckett. Dividida em dois atos, dois personagens, Estragon e Vladimir, esperam a chegada de Godot. Este nunca vem. O espaço é desértico composto apenas por uma árvore, cujas folhas estão secas no primeiro ato e que, no segundo, ficam evidentes os galhos. A peça se passa por meio de diálogos entre esses dois personagens. Em um momento, são surpreendidos por outros três personagens: um menino mensageiro, Lucky e Pozzo. Estes não são esperados. E surgem com ações, balbucios e dizeres poucos prováveis para aquele local, naquela ocasião. O mensageiro aparece, diz que Godot não vem, mas que no outro dia virá. Outro elemento que desperta a atenção é o fato de os dois atos se repetirem e, de novo, Godot não aparecer. Personagens em cena que trazem à tona o inóspito de uma

¹³ “Nada pode verdadeiramente ser dito para ser definitivo no teatro. A peça ou um papel está constantemente aberto à reinterpretação. Uma linha de direção diferente, diferentes atores e atrizes, um espaço cênico diferente e o resultado final será inevitavelmente outro. E as próprias produções de Samuel Beckett ilustraram isso tão claramente como as de ninguém mais.” (Tradução nossa.)

espera. Peça pela qual o autor foi considerado um dos expoentes do *absurdo*. O *non sense* pela repetição, por relações conturbadas entre as personagens, pelo fato de haver sempre uma promessa do que será feito e que, no entanto, não se concretiza. Há uma impossibilidade na realização da performance do personagem, que diz que vai embora, mas não se mexe. O acontecimento do não acontecimento. Apesar disso, algo fica.

- Vamos lá.
[Não se mexem.]
[Cortina.]
(BECKETT, 2010a, p.197)

Quando o cenário ficar muito triste e a ação ficar muito chata, vamos nos xingar e jurar que nos separamos para sempre – mas, aí, não há para onde ir!
(San Quentin News, 28 nov. 1957.)

Conforme os excertos acima, apesar de haver a necessidade de se ter que mudar de direção, não haverá muito o que fazer. Vemos, nesse exato momento, o fracasso fazendo irromper uma outra coisa que nos surpreende. Há a promessa dos atos performativos (pensando aqui no sentido em que Austin propõe) “vamos nos xingar e jurar que separaremos para sempre”. Mas o performativo se estanca, “pois não há para onde ir”. O real sendo apontado diante da impossibilidade do performativo inconcluso: juramento que não se cumpre. E aí algo que também nos faz considerar Lacan ao dizer que não há nada aquém ou além da linguagem (JORGE, 2008, p.13). E Beckett faz todos esperarem (por) Godot, desse lugar, no nada aquém, nem além do que o título da peça propõe: espera.

Na dramaturgia de *Esperando Godot*, voltamo-nos a esse trabalho de “garimpo” (*inspirados pela expressão de Leminski*), num recorte de escritos do/sobre fracasso uma vez que funciona, a todo tempo, o esquecimento e a impossibilidade de se dizer *mais*. Ou ainda, perscrutando o caminho em que Gadet e Pêcheux (2010, p. 52) apontam: “o ‘real da língua’ é, portanto, o impossível que lhe é próprio”. Numa escrita proposta para ganhar corpo em cena, em que é preciso o *outro* para dizer quem é e o que fazer. O *outro* que toca no irreparável e irrecuperável da memória. O dizer do *outro* constituindo o que se é, o que se faz. E a escuta? É de um *eu* ou do *outro* constituído nesse *eu*? O impossível e o insuportável da linguagem, mais uma vez, corroborando uma das máximas discursivas: “o que há são versões” (ORLANDI). Significantes, estrutura, forma e conteúdo em movimentos que, em repetição, lançam uma diferença na escuta do acontecimento da cena. E,

nesse garimpar, Gadet e Pêcheux (2010, p. 45) ecoam quando trazem o nome de Beckett na relação logófilo e palavras:

Então o simbólico faz irrupção diretamente no corpo, as palavras tornam-se peças de órgãos, pedaços do corpo esfacelado que o “logófilo” vai desmontar e transformar para tentar reconstruir ao mesmo tempo a história de seu corpo e a da língua que nele se inscreve: essa ‘loucura das palavras’, que pode desembocar na escrita (Rabelais, Joyce, Artaud ou Beckett), na poesia (Mallarmé) ou na teoria linguística, persegue sem trégua o laço umbilical que liga o significante ao significado, para rompê-lo, reconstruí-lo ou transfigurá-lo [...] (GADET; PÊCHEUX, 2010, p.45)

No Brasil, destaco aqui a encenação dessa peça por Cacilda Becker, em 1969. Prestes a estrear a peça, a atriz fala sobre o processo de criação do personagem Estragon e diz que ele não existe por si só, que ele está na relação com o outro, no caso, Vladimir.

Não firmei uma posição definitiva ao fazer *Godot*. Não se pode esclarecer tudo sobre a peça, nem para nós mesmos. Para a elaboração do trabalho, pensei que Wladimir e Estragon são uma pessoa só – Estragon tendo de compor a outra parte de Wladimir, e Wladimir (Walmor Chagas) tendo de compor a outra parte de Estragon, para os dois se completarem. Além do mais, é um exercício novo na minha carreira de atriz. Exercitei minha capacidade histriônica, e nem sabia se a tinha. E Estragon é extremamente exaustivo. O trabalho resulta numa composição que justifica o fato de ser uma mulher a intérprete de Estragon, sem caracterizá-lo como homem ou mulher.

Brigo com a personagem e quero abandonar o palco. Agora estou grávida de Estragon e confio no parto desta noite.

Na verdade, não coloquei para mim este problema (o travesti). Não pensei em termos de sexo masculino ou feminino. Estragon é um ser humano, com sua problemática existencial. Meu trabalho não foi em busca de uma composição. Há o aspecto clownesco no histriônico, não importa se é um homem ou não. Meu problema foi de consciência: tive dúvida se atendia à criação do texto e do diretor Flávio Rangel. Teria sido levada por vaidade e por ambição de atriz? Concluí que não. Sinto paixão pelo texto de Samuel Beckett. E me tranquilizei com o depoimento de todos os colegas, que atestaram a verdade do que eu estava fazendo. Ser mulher não traz nenhuma dificuldade. Eu me sinto confortável no papel de Estragon. O importante em *Esperado Godot* é fazer a combinação Wladimir, Estragon. (FERNANDES; VARGAS, 1983, p.51-52)

Por meio do relato de Becker a respeito do processo de criação de Estragon, ela vai nos dando pistas linguísticas pelas quais, na posição de atriz, percorre na construção da personagem: há o texto, a orientação do diretor, a sua criação e leitura da personagem para o seu corpo e as características que ela adotaria, inclusive, de modo histriônico, que, até então, ela não havia experimentado. Cacilda Becker, com esse dizer, comprova em certa medida o que Knowlson apontara dos

trabalhos de Beckett que é essa reinterpretação em aberto. E é significativo o fato de o personagem Estragon despontar para ela em um novo modo de interpretar cenicamente e estar na relação com o outro personagem. É na combinatória entre personagens que a peça acontece. É na combinatória do gestos, ações e não-ações, dizeres e silêncios dos protagonistas que o fracasso ganha a materialidade em cena; na imbricação material, produz-se “o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significativa, na história” (LAGAZZI, 2011, p. 276).

Cacilda Becker destaca que o trabalho de construção dela não foi no sentido de uma composição do personagem, mas que foi conduzida pelo histrionismo. Ainda, nesse sentido, valemo-nos da descrição do ator Sergio Britto, em seu livro de memórias “O teatro e eu” (2010), em comemoração aos 65 anos de carreira desse artista. Na obra, Britto relata que, em sua vida artística, teve a oportunidade de montar quatro textos diferentes de Beckett, em diferentes momentos: “Fim de jogo”¹⁴, em 1970, com a direção de Amir Haddad e o elenco composto também por Fábio Sabag, Zilka Salaberry e Napoleão Moniz Freire. Nesta primeira experiência com o texto beckettiano, Britto (2010, p.181) relembra as palavras do diretor: “Quero tudo profundo, nada de draminha banal. É preciso ir ao fundo dessa desesperança, dessa negação de vida.” Ao mesmo tempo, Britto, que estava iniciando seus estudos sobre o teatro do absurdo, pela obra de Esslin, salientava ao diretor que, ao lado do desespero, havia também o humor a ser trabalhado. No dia da estreia o diretor reconheceu que o humor deveria ser encontrado, embora durante os ensaios não fora propriamente trabalhado. O ator relata que, mesmo com a densidade dramática que o texto carregava, em alguns momentos, a plateia reagia com riso. Para o ator, o efeito de humor vinha como contraste do desespero existente marcado pelo texto, diante daqueles personagens em situações miseráveis, destinados a ficarem em um cômodo. Hamm é um homem autoritário cego em uma cadeira de roda, Clov, o seu servo. Nas latas laterais, em cada uma, o pai e a mãe do personagem, que eventualmente aparecem e depois se guardam. É pertinente, observar, tanto por Cacilda Becker quanto por Sergio Britto, algo do texto que está para além do que está indicado ou marcado em evidência ali. No primeiro caso, pela intuição da atriz de se servir de um modo para construir a personagem, e, no segundo caso, pela característica do humor que, teoricamente, Britto sabia que havia, mas que só foi, de

¹⁴ Título também traduzido como “Fim de partida”. Essa peça foi escrita em 1957.

fato, perceber seu efeito quando a peça estreou, por meio da reação do público na conjugação dos diálogos dos personagens.

Ainda na sua trajetória beckettiana, a segunda experiência acontece em 1985, com a direção de Gerald Thomas, cenografia de Daniela Thomas, “Quatro vezes Beckett” contempla duas peças curtas, um monólogo e alguns textos literários selecionados pelo diretor. Além de Sergio Britto, Ítalo Rossi, Richard Riguetti e Rubens Corrêa compunham o elenco. Nessa montagem, a indicação da conjugação entre desespero e humor. Nessa experiência, ele destaca que não houve o trabalho de mesa, por meio de leitura. O texto já era material de trabalho em cena.

No último capítulo do seu livro de memórias no teatro, Britto dedica à montagem de Beckett, com a direção de Isabel Cavalcanti de duas peças curtas: “A última gravação de Krapp” e “Ato sem palavras I”. Ele marca que, no primeiro momento dos trabalhos, ele e a diretora não construíam nada, apenas destruíam o que a incomodava, como os truques e os maneirismos do ator. “De repente, eu percebo que não posso fazer nada” (BRITTO, 2010, p. 376). Eis um dizer do ator que nos dá a pista em torno da inação presente no teatro beckettiano. Leram muitas vezes os textos. O corpo a partir de exercícios específicos conduzidos por Paulo Brito, a busca pelo “esvaziamento facial, corporal, gestual que Isabel tanto queria.” (Ibid., p. 381). Britto finaliza a sua narrativa sobre esta experiência com Beckett: “Só posso garantir que foi talvez a experiência mais importante de toda a minha carreira.” (Ibid., p. 386)

Na busca do funcionamento do texto para as artes da cena, estamos cientes de que trabalhar com tal processo implica mobilizarmos as materialidades significantes do objeto em questão. Recorremos, assim, à reflexão de Lagazzi (2007) ao questionar sobre como “estabelecer a(s) marca(s) significante(s) relevante(s) para o funcionamento discursivo em pauta”. Nesse sentido, a autora destaca a noção de recorte, formulada por Orlandi (1984), fundamental ao gesto analítico, este que visa “compreender o estabelecimento de relações significativas entre elementos significantes”:

Parto da noção de recorte para assumir que o dispositivo teórico-analítico discursivo apresenta as condições necessárias para a prática analítica de objetos simbólicos constituídos por diferentes materialidades significantes. Esse dispositivo permite ao analista mobilizar, na relação teoria-prática, as diferenças materiais, sem que as especificidades de cada materialidade significante sejam desconsideradas. (LAGAZZI, 2007)

Na dramaturgia do texto, é possível notar, discursivamente, algumas regularidades, que nos fazem nomear de recortes de fracasso em *Esperando Godot*. Observemos que, uma coisa é considerar o discurso sobre um tema específico em uma materialidade dada; outra é considerar discursivamente a combinatória entre elementos que, imbricados materialmente, constituem um tema. E é nesse sentido que observamos as negativas em funcionamento nesta peça de Beckett.

VLADIMIR
E eles bateram em você?
ESTRAGON
Bateram, mas não demais.
VLADIMIR
Os mesmos de sempre?¹⁵
ESTRAGON
Os de sempre? Não sei.
Silêncio
(BECKETT, 2010a, p. 20-21)

Suspende-se a certeza. Estragon dá a ver um não saber sobre algo vivenciado por ele próprio na noite anterior.

VLADIMIR
Quando paro para pensar... estes anos todos... **não fosse eu... o que teria sido de você?** (*Com firmeza*) **Não** seria mais do que um montinho de ossos, neste exato momento, sem sombra de dúvida.

Mesmo em situação precária em que juntos se encontram, Vladimir se gaba pela existência de Estragon.

ESTRAGON
Vou embora. (**Não se move**)
VLADIMIR
E no entanto... (*Pausa*) Como é que... **não estou chateando, estou?**
ESTRAGON
Não estou ouvindo.
(BECKETT, 2010a, p. 26)

A rubrica neste excerto indica o oposto da ação que Estragon diz que irá fazer. Vladimir não reage ao dito, continua. Estragon confirma que não o ouve, mesmo respondendo ao que lhe foi perguntado. Uma sequência de negativas que apontam para uma abertura do fracasso na ação, na escuta, na resposta. O impossível da representação daquilo que é dito sendo questionado na própria representação cênica.

VLADIMIR
Então o que fazemos?
ESTRAGON

¹⁵ Em todas as citações do texto teatral, os trechos em negrito são nossos.

Nada. É o mais prudente.
 VLADIMIR
 Esperar para ver o que ele nos diz.
 ESTRAGON
Quem?
 VLADIMIR
Godot.
 ESTRAGON
Isso!
 (BECKETT, 2010a, p.38)

ESTRAGON
Nesse meio tempo, nada acontece.
 (BECKETT, 2010a, p.78)

VLADIMIR
Não sabe se é feliz ou **não?**
 MENINO
Não, senhor.
 VLADIMIR
 Como eu. (*Pausa*) Onde você dorme?
 (BECKETT, 2010a, p.104-105)

Na repetição do “não”, do “nada”, marcam-se índices da negativa, que discursivamente, apontam para o impossível e flagra-se o contraditório: a inação dramática convocando uma ação do não-fazer.

Concomitantemente a isso, a repetição do não saber, da incerteza, da titubeação diante daquilo que se instaura. Estragon, várias vezes, esquece-se do que ali fazem, por quem ali esperam. Vladimir lhe responde. Nessa relação com o não-saber, a relação desses dois personagens se constrói. Daí podermos associar a descrição de Cacilda Becker com o processo de construção da sua personagem a partir do outro. Conjuga-se a ação das personagens na repetição daquilo que lhes é incerto. Uma conjugação que também não se fecha, pois o terceiro a quem se refere não aparece, não vem. Ação inconclusa, lembrando Cavalcanti (2006, p.37-38) quando diz que no teatro de Beckett, mal se vê, contrariando a ideia de teatro ser o lugar aonde se vai para ver algo. Ou ainda, “nothing happens, twice” (MERCIER, 1956), conhecido trecho de uma crítica em torno da peça.

VLADIMIR
 Pensei que fosse ele.
 ESTRAGON
Quem?
 VLADIMIR
Godot.
 (BECKETT, 2010a, p.43)

VLADIMIR
 Amarrados, como?
 ESTRAGON
 Pés e mãos.
 VLADIMIR
 Mas a quem? Por quem?
 ESTRAGON
 Ao seu homem.
 VLADIMIR
A Godot? Amarrados a Godot? Que ideia! De maneira nenhuma. (*Pausa*)
 Não, ainda.
 ESTRAGON
O nome dele é Godot?
 VLADIMIR
Acho que sim.
 (BECKETT, 2010a, p.46)

ESTRAGON
 O que quer que eu diga?
 VLADIMIR
 Diga: estou contente.
 ESTRAGON
 Estou contente.
 VLADIMIR
 Eu também.
 ESTRAGON
 Eu também.
 VLADIMIR
 Estamos contentes.
 ESTRAGON
 Estamos contentes. (*Silêncio*) **O que vamos fazer agora que estamos contentes?**
 VLADIMIR
Esperar Godot.
 ESTRAGON
É mesmo.
Silêncio.
 (BECKETT, 2010a, p.117)

ESTRAGON
 O que vamos fazer agora?
 VLADIMIR
Estamos esperando Godot.
 ESTRAGON
É mesmo.
 (BECKETT, 2010a, p.124)

VLADIMIR
[...] apenas uma coisa está clara: estamos esperando que Godot venha.
 ESTRAGON
É mesmo.
 (BECKETT, 2010a, p.162)

E há fragmentos, que tanto a negativa quanto a incerteza confluem-se, de modo que o leitor ou espectador da peça já possa prever a fala seguinte.

VLADIMIR

A gente não pode,

ESTRAGON

Por quê?

VLADIMIR

Estamos esperando Godot.

ESTRAGON

É mesmo. (Pausa) O que vamos fazer, então?

VLADIMIR

Não há nada a fazer.

(BECKETT, 2010a, p.137)

ESTRAGON

Estamos sempre achando alguma coisa, não é, Didi, para dar a impressão de que existimos?

(BECKETT, 2010a, p.140)

VLADIMIR

A gente não pode.

ESTRAGON

Por quê?

VLADIMIR

Estamos esperando Godot.

ESTRAGON

É mesmo. [...]

(BECKETT, 2010a, p. 144)

VLADIMIR

A gente não pode.

ESTRAGON

Por quê?

VLADIMIR

Estamos esperando Godot.

ESTRAGON

É mesmo.

(BECKETT, 2010a, p. 158)

VLADIMIR

A gente não pode.

ESTRAGON

Por quê?

VLADIMIR

Estamos esperando Godot.

ESTRAGON

É mesmo. (Pausa) O que fazer?

(BECKETT, 2010a, p. 173)

POZZO

[...] o que ele está esperando?

VLADIMIR

(a Estragon) **O que está esperando.**

ESTRAGON

Estou esperando Godot.

(BECKETT, 2010a, p. 180)

VLADIMIR

Temos que voltar amanhã.

ESTRAGON

Para quê?
VLADIMIR
Para esperar Godot.
ESTRAGON
É mesmo. (*Pausa*) Ele não veio?
VLADIMIR
Não.
(BECKETT, 2010a, p. 193)

Ainda com relação aos recortes apresentados dessa dramaturgia, retorno às rubricas “pausa” e “silêncio”. Com relação ao silêncio, Orlandi categoriza o silêncio fundante e a política do silêncio:

A primeira nos indica que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio; a segunda diz que – como o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito –, ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo ‘outros’ sentidos. Isso produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos. [...] Quando atentamos para o silêncio, tematizando razões ‘constitutivas’, fazemos o percurso da relação silêncio/linguagem e estamos no domínio do silêncio fundante. Quando circulamos pelas razões políticas, trabalhamos a dimensão do silenciamento na ‘formulação’ dos sentidos. (ORLANDI, 2007, p. 53-54)

Por meio dos recortes, vemos funcionar o silêncio fundante, nessa relação constitutiva com a linguagem, em que está em jogo, na potência contraditória, o que se diz e não se diz; o que se faz ou não se faz. Em concordância com Orlandi, lemos estas rubricas em sua opacidade, elas não são apenas indicadoras de ausência. Em sua recente montagem de Godot¹⁶ (2022), Zé Celso enfatiza que o ritmo da peça se dá pelo silêncio. Ocorre uma sequência de ações, falas das personagens e, de repente, a indicação de pausa, de silêncio. Isso marca algo, gera movimento, rítmica ao espetáculo. Aliás, em uma montagem de “Fim de Partida”, em 2019, em um dos discursos sobre a peça, Toledo (2019) destaca que a montagem enfatizou excessivamente a palavra, dando pouca atenção para o silêncio, cuja função é primordial. Discursivamente, podemos ler essa crítica em torno do funcionamento do silêncio (fundante, constitutivo) imbricado materialmente com as falas das personagens beckettianas.

O termo incomunicabilidade, por vezes, já foi usado para se referir como uma das características das obras de Beckett. Há nessa tomada de sentido, uma qualidade, estado ou condição de quem ou daquilo que está ou é incomunicável. Partindo da Análise de Discurso, a língua não tem a ver com aspectos de

¹⁶ Mais adiante abordaremos essa montagem.

comunicação, pois, inclusive, palavras podem ser ditas para não comunicarem uma ideia, um fato, um dado. Além de que, tantas vezes, o sujeito pode dizer algo, sem necessariamente ter querido dizê-lo. É por isso que nesse campo epistemológico, fala-se em sujeito do discurso. Proponho, então, pensarmos na questão de que o teatro, a peça, a performance significa. E produz efeitos de sentidos, incluindo de não-sentido, que é também um efeito. Não se trata do indizível, porque se diz. Mas essa negativa (in) está relacionada ao não-todo, à impossibilidade de se dizer tudo. É dito/escrito que se espera Godot.

Beckett, em seu tempo e em seu campo de atuação, que é do lugar do artístico, permite-nos uma tomada da língua em sua opacidade e em sua equivocidade. Ele, na posição de escritor e de encenador, muito bem soube lidar com o funcionamento da língua, e acrescentaríamos, do discurso, numa relação com a produção de efeitos e que, na especificidade da escrita e da encenação, mostrou-nos como o texto não é e nem está inerte ao ser passado à cena (exemplos disso são as modificações necessárias nas traduções que ele mesmo fazia de suas peças, nas produções encenadas em diferentes lugares e em diferentes tempos).

Desse modo, punge para nós a questão: como opera o discurso em cena nas montagens que partem do texto de Samuel Beckett? Estendo essa questão a partir de um material acerca de *Esperando Godot*, por meio dos relatos de montagens realizadas por prisioneiros de *San Quentin State Prison* (Califórnia) e pelo grupo *San Quentin Drama Workshop*.

2.2.1 Waiting for, waiting on

Selecionados alguns relatos com atores que trabalharam com Beckett, destacamos Rick Cluchey, em uma entrevista¹⁷ (2008), ao dizer que Beckett “queria a voz falada sem nenhuma cor, apenas um tom... a poeticidade da linguagem diz tudo”. Ainda, no exercício de escuta da voz do ator, do tempo, do ritmo, a serem executados em cena, recortamos alguns trechos presentes na biografia organizada por J. Knowlson¹⁸. Em um dado momento, Beckett é descrito como um regente no exercício de dirigir (1997, p. 588): isso se ilustra, por exemplo, numa ocasião em que a pesquisadora em teatro Rosemary Pountney, ao observá-lo na direção do grupo *San Quentin Drama Workshop*, notou que enquanto um dos atores dava seu texto no ensaio de *Fim de Partida*, o diretor batia a sua mão esquerda, marcando o ritmo da frase como um maestro. Noutra ocasião, ele disse a um dos atores que “tudo era ritmo e música” (KNOWLSON, 1996, p. 588). E informou os atores que iria preencher com algum som todas as vezes que houvesse silêncio em cena (KNOWLSON, 1996, p. 588).

Beckett é sempre descrito como exigente quando se tratava das montagens de suas obras e que, conforme Cluchey (2008) menciona, um diretor que parecia saber com precisão o que queria em cena. Gontarsky (1998) nos apresenta outra circunstância, em que logo após a estreia da montagem de *Esperando Godot*, dirigida por Roger Blin, o dramaturgo enfatiza algo que muito nos interessa, que é o fato de não querer que se arruine “o efeito” de sua peça. Na ocasião, o detalhe era em torno das calças de Estragon, que deveriam cair até os tornozelos e não até os joelhos, conforme havia acontecido na encenação da peça.

O trecho da carta de Beckett a Blin segue:

“O espírito da peça, na medida que ela tenha algum, é que nada deve ser mais grotesco do que o trágico e que isto deve ser expresso até o fim e especialmente no fim. Eu tenho uma quantidade de outras razões para não querer arruinar este efeito, mas eu vou poupar você delas. Apenas seja bom o suficiente para representar a cena como ela foi escrita e ensaiada e deixe as calças caírem completamente até os tornozelos. Isto pode parecer estúpido para você, mas para mim é capital.” (BECKETT apud GONTARSKI, S. [1998], 2008, p. 263)

¹⁷ Disponível no Youtube, no canal The SQDW: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=3R3Sdx1fFpw. Acesso em: 14 jul. 2017.

¹⁸ As traduções referentes a essa obra são nossas.

Esses relatos nos são pertinentes uma vez que nos aponta a questão do enunciado dramático ser projetado em seu espaço de enunciação, na medida em que se materializa na cena. E Beckett parece lidar com a capacidade que o texto em cena tem, que é a de produzir ou não efeitos de sentido. Um exemplo que podemos destacar é a forma com que tão precisamente ele destaca o silêncio para seus textos. Aliás, Orlandi (2007), em sua análise sobre o silêncio, nos diz que tanto mais são os silêncios, mais são os sentidos. A abertura de sentidos pela obra beckettiana é algo a ser experimentado em suas peças. Pela quebra do somente e isolado plano de conteúdo, a peça beckettiana nos lança para a abertura do simbólico. E isso tem a ver com memória e não-ditos.

A objetividade, a precisão, a forma meticulosa conforme ele conduzia em suas direções, de acordo com os fragmentos recortados dos relatos, discursivamente, tem a ver justamente com o processo de produção de efeito de sentidos. Isso não significa que o efeito será uno. Mas o efeito de desestabilização da escuta do espectador é algo em questão. Se perguntado quem era o Godot, ele mesmo vai falar que, se o soubesse, teria escrito na peça (CLUCHEY, 2008). O plano do conteúdo e de uma língua inerte não é o que encontramos em Beckett. A deriva pungente da linguagem é o que atesta, por exemplo, uma compreensão de um prisioneiro falar que o Godot de Beckett é o Godot de quem vive na prisão (KNOWLSON, 1996, p. 369). Beckett, aliás, vai ter uma grande empatia com a leitura que os encarcerados têm de sua peça. Em uma entrevista para o documentário "Godot in San Quentin" (1988), produzido e dirigido por John Reilly, o presidiário 'Twin' James¹⁹, que também encenou *Esperando Godot*, fala que eles, naquele lugar, passam a vida esperando algo... *Waiting for Godot*, ou ainda, nas palavras do entrevistado, "waiting on something..." Vejamos que não se trata de atores profissionais em cena, permeados por técnicas, mas do texto operando efeitos neles e no público de encarcerados e seus familiares, naquele espaço específico. Esperar, o simples fato de esperar, naquela circunstância já é efeito puro.

É preciso também lembrar que, em 1957, *Godot* foi apresentada pela primeira vez em San Quentin, pelo grupo *Actor's Workshop* de São Francisco. Esslin retoma alguns arquivos sobre a apresentação, na época, por vezes temida, e traz o dizer de um professor da prisão: "Eles sabem o que quer dizer esperar... E sabem

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XyDp4wcyVc>. Acesso em: 14 de jul. de 2017.

que, se Godot viesse mesmo, seria um desapontamento” (ESSLIN, [1961], 2018, p.20). Esslin também acrescenta que “consta que o próprio Godot, bem como certas frases e personagens da peça, desde então tornou-se parte permanente do vocabulário particular, da mitologia institucional de San Quentin”. (Ibidem.)

Martin Esslin, autor da obra “O teatro do absurdo”, quando apresenta uma das tendências que o teatro de meados do século XX estava tomando, levanta a hipótese de que as peças do absurdo estavam sendo, muitas vezes, julgadas pela métrica do que historicamente, na cultura ocidental, caracterizou-se uma “boa peça”: enredo bem construído, personagens bem caracterizados, tema definido e explicado, representação de uma época, diálogos bem construídos. Enquanto que o teatro do absurdo apresentava-se na contramão disso tudo, consistindo em “balbucios incoerentes” (Ibid., p.21). Desse modo, o autor diz que o “[...] Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (Ibid., p. 23), isto é, se os temas apontados pelas peças do Teatro do Absurdo, não são novidades, há um ponto novo: a forma como isso é apresentada. O autor ainda enfatiza que “o Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas.” (ESSLIN, [1961], 2018, p.24. *Itálico do autor*) e traz que outra presença marcante desse teatro é a “desvalorização radical da linguagem” (Ibid., p. 25). (Aqui, questiono: não seria a radical valorização desta?) Vale ressaltarmos que essa nomeação “teatro do absurdo”, apesar de muito utilizada quando se refere à produção de Beckett, encontra-se num lugar de tensão e imprecisão no campo dos estudos de teatro e de literatura, na medida em que o autor reúne em sua obra autores com características muito distintas. Trouxemo-la a fim de recortar como o Esslin situa a questão da linguagem naquele momento, mas não nos ateremos a essa terminologia para fins de análise.

3. SEGUNDO ATO

O RETORNO É A SAÍDA

3.1 O ENCONTRO COMO POSSIBILIDADE

Gilles Deleuze, na apresentação oral “O que é o ato de criação?” (1987), que foi depois transcrita e publicada na íntegra, aborda o processo de criação na relação com o *ter uma ideia* em um domínio específico, tal como: a filosofia, a pintura, o cinema, a ciência, entre outros. Mirando-se no cinema, o filósofo marca seu lugar não como aquele que reflete “sobre” a arte cinematográfica. “Tratando a filosofia como uma potência de ‘refletir sobre’, tem-se o olhar de lhe dar muito quando, na verdade, tira-lhe tudo.” (DELEUZE, [1987], (2013), p. 389). O autor, então, aborda o fato de se ter uma ideia, esta tratada como potencial, no movimento de criar. Em filosofia, ter uma ideia relaciona-se com a criação de conceitos; em cinema, ter uma ideia, tem que ver com a construção de blocos de movimento-duração; em pintura, a criação de blocos de linhas-cores; e em ciência, criam-se funções. Conforme apontado por ele, há o domínio de cada pensamento e, também, possibilidades de encontro entre eles. Diz o filósofo:

“Não vejo oposição entre as ciências e as artes. O artista cria tanto quanto um cientista. O artista é alguém que inventa ou que cria funções. Não que seja possível falar da criação (pois ela é muito mais algo extremamente solitário), mas é em nome de minha criação que tenho algo a dizer a alguém. O limite comum a todas as séries de invenções: espaço-tempo. O criador faz apenas o que ele tem absoluta necessidade de fazer.” (DELEUZE, [1987] 2013, p. 389)

Há o que é de específico de cada área de criação. E Deleuze sente-se instigado com o fato, por exemplo, da possibilidade da adaptação: o que faz um cineasta querer adaptar um romance? Daí ele sugere que há encontros, ou ainda, as possibilidades de encontro. Kurosawa e Dostoiévski são um desses casos: quando o primeiro parte da obra do segundo. O que aí lhe interessa é que o cineasta capta o que é de fundamental na obra do escritor.

Essa apresentação nos orienta para aquilo que nos chama a atenção no fato de Beckett, nesta primeira década do século XXI, ter estado presente em várias montagens de grupos brasileiros. Mas dentre as várias produções, interessaram-me primeiramente, os trabalhos realizados pelos *Irmãos Guimarães*, coletivo com que

tive contato durante o percurso do mestrado, e que, em 2015, produziu uma ocupação artística, inspirada em várias obras de Beckett.

Assim como Deleuze nos aponta a possibilidade de encontro de artistas na produção de uma obra, voltamo-nos para essa ocupação, em que não se trata de uma adaptação de obras desse escritor, mas do encontro do coletivo, composto por atrizes, atores, performers, dançarinos, diretores, professores, com aquilo que é fundamental na obra beckettiana: o fracasso. Do significante à matéria, uma passagem do texto ao ato pela cena, pelo gesto, pela palavra, pelo silêncio, pela luz que esvanece.

Aqui, vejo a necessidade de situar os estudos do campo teatral em face à prática das *artes da cena*, e que também os considero como trabalhos que nos fazem pensar acerca do político na língua. O pesquisador e professor H. T. Lehmann desenvolveu no final do século XX uma importante contribuição para a área, ao refletir acerca do *teatro pós-dramático* (2007). Sua repercussão no domínio das artes cênicas foi grande e continua a mobilizar pesquisas em torno das artes do corpo, da cena e das performances artísticas. Em seu artigo “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político” (2013), que consideramos fundamental para nossa articulação, Lehmann retoma a repercussão de seu trabalho e destaca que, embora ele ‘denomine’ tal teatro, isso não quer dizer que ele apague ou descategorize a questão do teatro dramático. E nesse trabalho, ele também toma a relação do teatro pós-dramático com o político, o que nos parece bastante pertinente ao pensarmos a questão da prática política e da arte.

Quanto à nomeação de pós-dramático, o autor irá “considerar esse conceito como o que engloba essas várias possibilidades de formas dramáticas.” (LEHMANN, 2013, p.248). O autor retorna à *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, ao expor os elementos dominantes daquilo que se considera *drama*, dentre eles, o fato deste mobilizar o sentido de relação, de conflito de ideias. (Ibid., p.235).

Das categorias que consideramos fundamentais, destacamos a dialética: “o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como dissociar o conceito do drama dessa dialética.” (Ibid., p.235, 236) No entanto, o pesquisador realça que há também conflitos no teatro pós-dramático “contudo, ocorrem de uma outra forma, que não a que era articulada pelo drama” (Ibid., p.235).

Outro apontamento feito pelo teórico, no que concerne às modificações da forma tradicional dramática na modernidade, é com relação à articulação de elementos do drama, no caso de pessoas, espaço e tempo. Um exemplo destacado é sobre o tempo: este, tradicionalmente, é apresentado em sua unidade, não se pensa em sua progressão. “No teatro moderno, ao contrário, os autores se colocaram a tarefa de apresentar justamente o que seria essa progressão de tempo, o que é o tempo. Não o tempo fora do drama, mas o tempo como tema, justamente, do drama.” (LEHMANN, 2013, p.236)

É devido a essas articulações que Lehmann é incisivo ao destacar que poder pensar em formas outras de teatro é porque também, anteriormente, se teve a tradição. A partir da teoria do discurso, podemos trazer a noção da historicidade e de condições de produção. Além disso, nos possibilita pensar sobre o funcionamento do discurso aí instaurado, em sua ordem, e por isso, passível de reordenação: “ou seja, o teatro pós-dramático não é a destruição do teatro, mas uma nova etapa que, com esse distanciamento, pode ser percebido como uma etapa dentro da história do teatro, que tem um desenvolvimento.” (Ibid., p.237)

Introduzido esse conceito teatral, passamos para a relação entre o político e o teatro. Para isso, Lehmann marca a questão da *forma* e faz referência à afirmação de Lukács: “o que é verdadeiramente social na arte é a forma” (2013, p.234). Lehmann destaca isso em relação ao teatro para ressaltar que o teatro se apresentará político a partir da *forma* com que o trabalha:

“Portanto, a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de conteúdo político, mas é ter essa forma política. Você pode ter teatros que não são nada políticos e que tratem de temas políticos. É a forma que vai definir.” (LEHMANN, 2013, p.234)

Ele infere que não se trata da problemática “de informação sobre questões políticas”, promovida pelo trabalho artístico, mas *como* trabalhar com tais informações. Salientamos o fato de o autor considerar política a maneira como se “trabalha a percepção dessas questões” (Ibid., p.234). E, nesse sentido, acrescentamos também, pelo viés discursivo, a tomada de político “como confronto de diferentes efeitos de sentido”. A forma, na singularidade de presentificar cenicamente uma obra e o efeito, ao lidar com o político.

O autor também retoma uma reflexão de Heiner Müller, em que “A tarefa da arte é tornar a realidade impossível” (Ibid.: 237). Nesse sentido, lidar com tal

impossibilidade é permitir a contradição e desconfiar, ao menos, dos sentidos colocados como naturais, estabilizados e óbvios. Voltando ao exemplo do *tempo*, visto em sua unidade no teatro dramático, no teatro pós-dramático, Lehmann nos aponta essa categoria em sua função ideológica: “Com a descontinuidade, ou com uma nova construção desse tempo, que não a da continuidade, podemos perceber ou suspeitar que existem outras possibilidades de tempo ou de construção dessa realidade.” (LEHMANN, 2013, p. 238).

Chegamos aqui ao ponto que consideramos importante na compreensão da forma teatral pós-dramática em sua historicidade: a produção da obra de Samuel Beckett, que movimenta a função negativa do teatro, ao se tratar da realidade em sua impossibilidade. Ou ainda, na perspectiva teórica da Análise do Discurso, podemos inferir que tal produção lida com o *real*, anteriormente já citado.

Beckett procura atingir uma especificidade da cena por meio da descrição do acontecimento cênico, a princípio, projetado. Tal projeção, aliás, nos faz considerar o rigor com que tal autor pensava a montagem de suas peças. O pesquisador S. Gontarski (2006) infere que “o teatro seria um alvo tentador para as desconstruções de Beckett pois é um gênero literário mediado pelo corpo, e uma tal “inexorável modalidade do visível ” oferecia subversivas possibilidades para Beckett.” Acerca dessa subversão, a pesquisadora Cavalcanti (2006), ao se referir à peça “Not I”, expõe que, por meio desse dramaturgo, é possível notar um deslocamento da etimologia *theatron* (lugar de onde se vê), visto que, sob sua orientação, o teatro apresenta-se como lugar de onde quase não se pode ver: “Deste modo, a cena [...] procede ao desmonte do conceito tradicional de representação teatral ao fazer do olhar da plateia, do espectador, do outro, um olhar que apenas entrevê, ou mal vê.” (CAVALCANTI, 2006, p. 37-38).

Por meio do corpo, isso pode ser notado cenicamente pelos recortes que tal dramaturgo faz ao apontar partes, fragmentos, pedaços que constituem as personagens, ou mais precisamente, por meio das relações que se estabelecem fragmentadamente, aos pedaços, onde lidar com o diálogo, com os gestos, com o movimento, é lidar com a impossibilidade da língua, esta em sua incompletude; o que reforça o fracasso, conforme Beckett anunciava ser este o seu assunto (BECKETT *apud* BALDINI, 2012, p. 105).

No próximo item abordaremos uma atividade performativa, cuja proposta era a leitura do romance *O inominável*, por um *performer*, e prevista para ocorrer numa

duração 12 horas. Essa experiência, da qual fomos espectadores, nos fez rememorar uma descrição de Lehmann (2013, p. 240) ao presenciar uma leitura de “Ilíada”, por um grupo de atores, e cuja duração se estendeu por 22 horas.

Nessa performance, Lehmann reflete sobre a dimensão ética do espectador diante de tal proposta, em que esse participa e constrói, essa “peça-performance”, a partir do seu olhar. Isso não quer dizer que com uma peça teatral tradicional, ele também não o faça, mas nesse tipo de experiência isso se destaca e se amplia, uma vez que o público pode entrar, sair, acompanhar a leitura, intervir, dormir no espaço, voltar para a sua parte predileta da obra.

Tomamos essa prática como política, na medida em que lida com uma *forma* outra, conforme Lehmann pontua, ao mesmo tempo que lida com a impossibilidade de sentidos estáveis: “Uma situação como essa é como uma situação política [...]. Isso se passa a partir de uma experiência artística, uma experiência que é possibilitada a partir da configuração específica que você tem lá.” (LEHMANN, 2013, p. 241)

Nesse sentido, observamos que realizar uma proposta de ocupação artística, hoje, é articular uma forma de prática política, que põe em questionamento ou, ao menos, atravessa a condição do mercado cultural, em que, na maioria das vezes, visa apenas à peça em sua versão acabada, oferecida como um adereço de entretenimento, em meio a uma cultura massificada. Visto na ocupação artística serem contempladas palestras – com pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, tais como teatro, artes visuais e literatura – e performances – em que se instauram também a questão da ética, dos efeitos e do processo de construção artístico – consideramos tal prática como também um movimento que resiste a uma ideologia dominante.

Neckel, ao trabalhar com a noção de Discurso Artístico (DA), afirma que é “pelo processo discursivo da polissemia que ocorre a inscrição de um determinado enunciado na formação discursiva da Arte” (NECKEL, 2004, p. 50). No entanto é arriscado denominar o DA tal como lúdico, polêmico ou autoritário, pois há nele “diferentes processos de construção de sentidos e estes, por sua vez, podem constituir-se lúdicos, polêmicos ou autoritários” (Ibid., p. 50).

Com relação a isso, no Brasil, observamos um crescente número de casos em que o objeto artístico provocou repercussões de sentido e motivações políticas: questionamentos de legitimação de um campo “se é ou não é arte *de verdade*”, ou

em outros casos, nem o questionamento, mas a intervenção por meio da censura. Diante da polissemia aberta, algumas instituições, públicas e privadas, numa lógica de mercado, intervêm. Exemplificamos isso com os ocorridos²⁰ em setembro de 2017: decisões institucionais promoveram o cancelamento da exposição *Queermuseu*, patrocinada pelo banco Santander e, no mesmo período, houve a proibição judiciária da encenação da peça “O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu”, no Sesc Jundiaí/SP – no entanto, essa liminar foi suspensa pelo Tribunal de Justiça de São Paulo.

Língua, equívoco e o real da história postos em relação e, que, como bem apontam Gadet e Pêcheux (2010, p.64): “A irrupção do equívoco afeta o real da história, o que se manifesta pelo fato de que todo processo revolucionário atinge também o espaço da língua...”.

²⁰ Museu de Porto Alegre encerra exposição sobre diversidade após ataques em redes sociais. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/museu-de-porto-alegre-encerra-exposicao-sobre-diversidade-apos-ataques-em-redes-socias.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2017. Justiça autoriza peça teatral com Jesus transgênero em Jundiaí. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/justica-autoriza-peca-teatral-com-jesus-transgenero-em-jundiai.ghtml>. Acesso em: 30 out. 2017.

3.2 OCUPAÇÃO SOZINHOSJUNTOS

um trabalho em torno da ideia de **ocupação** dos espaços que os recebem. **Ocupação** como vivência, como preenchimento contingencial de vazios, que todavia permanecem, esperando novos preenchimentos. Moto contínuo. Trata-se de continuidade, de fazer a obra ao longo da temporada, de contar com o público como parte ativa do processo. Assim, as peças apresentadas dialogam com as performances e com os encontros em volta da grande mesa, onde parceiros são convidados a constituir novas versões sobre o que acontece no espaço. (OCUPAÇÃO, 2015, negrito da autora)

A designação “ocupação” já fora utilizada pelo Coletivo Irmãos Guimarães em outros trabalhos. Em 2013, foi feita a *Ocupação Espaço Entre*²¹, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, com uma ampla programação²² artística que envolveu oficinas, ciclo de performances, ciclo de leituras, ensaios abertos e encontros artísticos. No programa impresso da ocupação de 2015, a crítica de arte e curadora independente Marília Panitz faz uma descrição em que a vivência e o encontro entre os artistas, o público e os parceiros constituem parte do processo. Ao longo desses anos, tendo acompanhado parte dos trabalhos dos Guimarães, é saliente o interesse deles pelo encontro e pelas possibilidades que se abrem ao lançar mão de um texto, de uma poesia, de um movimento.

Anterior a eles, eu nunca havia escutado a designação “ocupação” para se referir a uma programação artística. “Residência”, “instalação” são designações, geralmente, mais comuns de circulação no universo das artes. Desde 2013, na ocasião em que fui a São Paulo, no Sesc Belenzinho, assistir à peça “Nada, uma peça para Manoel de Barros” e à exposição “Rumor”, chamou-me atenção o espaço tomado ora pelo espetáculo ora pela instalação. “Ocupação”, naquele momento, começando a tecer sentidos em meu corpo de espectadora que, de fato, ocupava o espaço de jogo não somente dos atores em cena. Explico-me: na peça, o espaço era uma sala, em que não havia uma distância entre os atores em cena e os espectadores. A peça, cuja trama transcorria em torno do dia da festa de aniversário do patriarca, produzia o efeito como se fosse um espaço de uma casa destinado a uma festa de aniversário. Em alguns momentos, inclusive, havia interação com o

²¹ https://www.facebook.com/coletivoirmaosguimaraes/events/?ref=page_internal. Acesso em: 10 jul. 2020.

²² Parte dessa programação integrou o terceiro capítulo da minha dissertação de mestrado (2014).

público, que ocupava o lugar de convidados daquela confraternização, servindo-se com algumas guloseimas. No caso da exposição, parte do cenário utilizado para a peça era retirado e outra parte permanecia. E havia ali uma outra forma de ocupar e circular no espaço. Para mim, que visitei a exposição no dia seguinte da peça, produziu-se um efeito de presença e ausência no local, que na exposição, já se configurava como um outro. Em 2015, esse efeito se mantém quando as salas do corredor daquele andar do Sesc é destinado a toda programação artística da ocupação e que, nos mais variados horários, algo acontece, com as possibilidades de idas e vindas, como é no caso da performance que iremos tratar neste capítulo.

Na posição de artista da cena e também de analista de discurso, essa nomeação de “ocupação” não passa despercebida pelos sentidos que derivam a partir dela, especificamente, nesses últimos anos de Brasil. “Ocupação” fecunda os sentidos de político, de disputa de lugar, de sujeitos e de sentidos, de se fazer visto e legitimado, de estranhamento, muitas vezes, que a arte provoca em um espectador, principalmente quando esta produção está fora dos holofotes de “mainstream”. Ocupação que, quando veiculada à dimensão territorial, abala o estabilizado de posse e também dos limites fronteiriços que jogam com o permitido e o proibido. A ocupação, na relação com o político, é abordada por Mello:

Ocupar é um verbo que ganhou, nas últimas décadas de intensificação de movimentos sociais de resistência e luta por direitos (terra, moradia, educação etc.), um sentido muito importante para a democratização da vida em sociedade. O sentido espacial de ocupação, assim como o sentido de ocupar posições de poder, nas lutas contra-hegemônicas de movimentos minoritários, reveste-se de um valor político cuja potência de transformação social precisa ser compreendida de modo crítico para intensificar os processos de criação de possibilidades mais livres e justas de vida em sociedade, particularmente no contexto urbano. Entre as formas de ocupação de espaços urbanos, a ocupação artística tem uma relevância micropolítica pelo modo como afeta a subjetividade a partir de sua manifestação estética singular. (MELLO, 2020, p.163)

Se, por um lado, urge compreender a ocupação artística nos espaços urbanos em sua relevância política, outro desdobramento também se faz: aqui, neste trabalho, estamos tratando de uma ocupação artística dentro de espaços de difusão cultural destinados ao fazer artístico. É, no mínimo, curioso que seja preciso nomear de “ocupação” um trabalho artístico que *ocupará* um espaço na especificidade das artes. O que pode parecer óbvio, também tendo que se marcar em evidência e, consequentemente, marcando algo de singular da proposta dos Guimarães: o de

ocupar, tomar posição, espaço e abrir possibilidade para que haja novos encontros a partir de Beckett. Vamos a ela.

Entre 22 de maio e 28 de junho de 2015, o coletivo realizou a ocupação artística *SozinhosJuntos*, no SESC Belenzinho, em São Paulo, que contemplou diversas formas de produção artística: performances, dança, palestras e peças teatrais. A seguir, a programação completa veiculada pelo *site*²³ da instituição promotora:

Espetáculo: *Quadrado*

23/05, às 21h30

Nesse espetáculo, os diretores reuniram quatro cenas, criando uma espécie de "dança/performance" contínua, regida por fatores externos que determinam a ação e/ou a suspensão da mesma. Com Coletivo Irmãos Guimarães. Direção: Adriano e Fernando Guimarães.

Ciclo de palestras: *A Materialidade do Ausente*

27/05 a 17/06, às 20h

Durante a ocupação "SozinhosJuntos" ocorrerão encontros com pensadores contemporâneos sobre questões relativas à arte contemporânea e à obra de Samuel Beckett. Cada encontro trará uma discussão de um aspecto diferente acerca da temática. O formato da conversa é em torno de uma grande mesa, onde será servido café, chá e biscoitos.

Dia 27/05 com Marília Panitz, dia 03/06 com Luiz Fernando Ramos, 10/06 com Fábio Souza de Andrade, e dia 17/06 com Cassiano Sydow Quilici.

Performance: *Nada se move*

28/05, às 20h; 04/06, às 18h30; 11/06, às 20h

Em um ambiente totalmente escuro, um número de pessoas é convidado a entrar e sentar-se. Uma performer, então, dança pelo espaço, no breu, narrando histórias alternadas (para si mesma? para o desconhecido? para alguém que poderá estar na sala?) que se re combinam a cada apresentação de uma maneira diferente. O

²³ Disponível em: https://www.sescsp.org.br/programacao/61042_OCUPACAO+SOZINHOS+JUNTOS. Acesso em: 20 maio 2015.

conjunto das imagens/narrativas produz uma espécie de “cinema mental”, singular para cada espectador. Dia 28/05 com Yara de Cunto, dia 04/06 com Denise Stutz, e dia 11/06 com Miwa Yanagizawa.

Duração: 60 minutos. Grátis – Retirada de ingressos 1h antes da apresentação

Espetáculo: *Sopro*

05, 06, 12 e 13 de junho, às 21h30; 07 e 14 de junho, às 18h30.

Apresentação das peças “Passos” e “Ato sem Palavras I”. “Passos” traz o diálogo entre uma figura quase espectral, que caminha continuamente à nossa frente, e uma voz em off (sua mãe? outra mulher? ela mesma?); “Ato sem palavras I” tem sua ação original (o homem só no deserto) deslocada para o deserto da casa solitária, com ações da personagem que rebatem aquelas do texto original. Toda a relação da personagem se dá como reação ao ausente. Com Coletivo Irmãos Guimarães. Direção: Adriano e Fernando Guimarães. Duração: 60 minutos. Local: Sala De Espetáculos I

Performance: *59 Minutos e 59 segundos*

18/06, das 20 às 21h

Um relógio marca o tempo em que a performer dialoga com o público sobre “Companhia” (que compõe a trilogia de 1980 de Beckett, juntamente com “Mal visto, mal dito” e “Para frente e pior”). Os textos utilizados nas performances incidem, também, sobre a solidão acompanhada - pelo pensamento, pelo sonho, pela lembrança, etc. - e pelo estar juntos que não se configura em nada mais do que juntar solidões, Sozinhos juntos. Com Liliane Rovaris. Performance. Duração: 60 minutos. Grátis – Distribuição de ingressos 1h antes da apresentação. Local: Sala de Espetáculos I

Performance: *99 a 1*

25/06, das 10h às 22h

Na performance, uma leitura em doze horas do texto “O Inominável” – da primeira trilogia beckettiana (juntamente com “Molloy” e “Malone morre”) – em um mesmo espaço que pode ser visitado pelo público, cuja iluminação vai diminuindo ao longo das horas. O espectador pode permanecer no espaço durante o tempo que quiser. Com Emanuel Aragão.

Performance. Duração: 12 horas. Local: Sala de Espetáculos I

Espetáculo: *Fôlego*

27/06, às 21h30; 28/06, às 18h30

Apresentação das peças “Improviso de Ohio” e “Ato sem Palavras II”. Em “Ato sem Palavras II”, qualquer ação (muda) das personagens é desencadeada pela provocação do ausente. Em “Improviso em Ohio”, o homem solitário escuta seu duplo ler para ele, durante a noite insone. Com Coletivo Irmãos Guimarães. Direção: Adriano e Fernando Guimarães. Duração: 70 minutos. Local: Sala De Espetáculos I

Desses trabalhos propostos, pude acompanhar presencialmente a maior da parte da programação. Em especial, a performance da leitura do romance *O inominável* e o espetáculo *Sopro* (composto por duas peças, mas que destaco “Ato sem palavras I”) chamaram-me a atenção e me despertaram para o exercício de reflexão. A performance, por partir de um romance, mediado pela leitura em voz alta, e me sugerir a dimensão do imbricamento material no gesto artístico; e a peça, por se tratar de uma cena que se desdobra em outra, ao passo que também faz restar algo da proposta de Beckett.

3.2.1 Ler *O Inominável*

A performance “99 a 1” (Figura 1), proposta pelo Coletivo Irmãos Guimarães, consistiu na leitura do romance de 1949, *O inominável*, pelo ator/performer Emanuel Aragão.

Figura 1 - Flyer de divulgação



Fonte: Sesc (2015)

O performer lê todo o romance durante aproximadamente 12 horas seguidas, em uma sala, em que espectadores podem entrar, se sentar, andar pelo espaço e sair quando quiserem. Nessa realização, o ator-performer se encontra em um espaço de aproximadamente 4 metros quadrados, delimitado por persianas transparentes, sobre o qual alguns focos superiores iluminam seu interior, onde há uma cadeira, água, maçãs, conforme registrado na Figura 2:

Figura 2 - Performance 99 a 1

Fonte: PIPA (2015)

Ao redor, não há iluminação e há disponíveis almofadas para que o espectador/ouvinte possa se sentar. Ao longo da performance, a luz do espaço vai diminuindo até completa escuridão. Efeito que, aliás, inspira o título da performance, que tem relação com a potência da luz, da intensa claridade à completa escuridão, de 99 a 1. *Mise-en-scène* constituída, atentamo-nos também para o fato de que elementos de performance e de teatro se imbricam nessa proposta. No entanto, não trataremos aqui de categorização de uma ou outra prática, mas no entremeio delas que é o fato da cena. Cena a partir de um gesto de leitura, na polissemia que nos acomete: tanto o gesto de leitura formulado por Orlandi, a que todos estamos sujeitos no exercício de interpretar, quanto o gesto de leitura, aqui pensado no gesto do artista em sua leitura do romance.

Louis Althusser (1968), em um breve e inacabado texto, aborda o teatro, no caso, na especificidade da contribuição de Bertolt Brecht para a prática teatral. Atentamos a uma proposição do autor a respeito do teatro: “O teatro existe. É um acontecimento histórico e cultural. É um acontecimento.” Mas para tal existência é necessário que algo aconteça entre o espectador e a cena. Brecht diz que se trata

das opiniões e dos comportamentos dos homens. Althusser, retomando Marx, reformula: “o objeto do teatro é o ideológico.”

É nesse sentido que, para nós, a leitura do romance por um ator/ performer se configura de outra maneira que a de uma leitura individual e solitária. Uma leitura que tem relação com um outro, um possível espectador. Um romance que passa a existir na materialidade da cena e não somente na condição de uma escrita. Uma leitura que tem relação com o momento do acontecimento da performance. E, portanto, que nos permite pensar numa leitura que, em cena, configura também lugares de autoria na prática artística: pelo ator, que por meio de pausas, repetições de trechos, mudança notável da partitura vocal ao longo das horas, condições essas que o inscrevem numa leitura-cena. Leitura que ganha o estatuto de uma prática artística. E, a autoria pelo espectador, em sua escuta, olhar e transitoriedade, que permitem (re)configurar o romance, em fragmentos.

Além disso, temos também considerado a inscrição dessa cena como uma metáfora do que se constitui o teatro, porque vem justamente explicitar “a unidade imaginária da obra”, num processo de desestruturação e reestruturação contínua. Chamamos a atenção para essa questão de unidade imaginária, visto que tomamos muitas vezes uma obra em seu efeito totalizante e fechado. No entanto, no funcionamento da obra escrita teatral, essa é apenas uma parte. Aliás, destacamos o fato de que Beckett, depois que começou a acompanhar os ensaios de suas peças ou a dirigi-las, ele fazia questão de revisar, alterar o texto, antes de ser finalmente publicado. Ele necessariamente precisava ver o que funcionava em cena para mudar ou não no texto (GONTARSKI, 1998, p. 266). Um arquivo amplo desse período são os cadernos de encenação que ele utilizava para fazer suas anotações.

No caso dessa performance, especificamente, o efeito de algo acabado se dissolve, o romance se torna outra coisa, a leitura em voz alta produz falas, devaneios, narrativa em cena de um performer (ou personagem?). Esse efeito de transformação, de remontagem, de recriação artística, revela a arte em processo. Desse modo, a proposta da leitura de *O inominável* não se trata da leitura somente de um romance (num gesto empírico), mas da formação de uma obra outra, ou melhor, do lugar da cena, conforme recortamos.

Como pode um ator/performer fazer a leitura de um romance em voz alta a um público presente ou não, ou pessoas que não são atores, mas que se propõem a montar uma peça, independentemente de um teatro tradicional, serem obras

reconhecidas como obras de Beckett? Ou ainda, sendo mais radical, pode um texto de Beckett passado à cena não ser reconhecido como de tal autor? Ou alguma outra montagem de outra autoria ser tão beckettiana? Essas provocações são aqui levantadas levando-se em conta que os discursos aí produzidos nessas obras, sendo eles efeitos de sentidos entre os sujeitos, funcionam em meio à memória narrativa e discursiva.

Em uma das palestras²⁴ realizadas na *Ocupação*, Andrade destacou que o trabalho dos Irmãos Guimarães não trata de uma representação museificada, mas de uma leitura em que se dá a ver o romper com os limites de gêneros artísticos: uma narrativa-drama, uma pintura cênica... O diretor Adriano Guimarães trouxe a expressão de uma “lente beckettiana”, que permeia seus trabalhos. E que, algumas vezes, eles como artistas nem acham que estão fazendo Beckett, no entanto, pelo corpo dos atores, pelo silêncio, pela temporalidade, materializa-se uma produção cuja memória é a do autor irlandês. Em nossa compreensão, isso se materializa devido a uma discursividade produzida pela escrita-encenação beckettiana.

Pela arte, e especificamente por meio dos trabalhos de Beckett, vemos que a questão do sentido não é apreensível por meio do conteúdo de um escrito, mas pelo efeito que a língua é capaz de produzir, seja pela incompreensão, pelo deslocamento...

Althusser, no texto citado inicialmente, infere: “Ao jogar com os medos, com as dúvidas, com os riscos, o teatro fala bem alto o que pensamos apenas bem baixo.” Em um jogo parafrástico ousa dizer: com Beckett, o teatro apenas sussurra o que nem ousamos pensar. Não ousamos pensar não por ser algo do inimaginável, ou do absurdo, no sentido vulgar e geral. Mas porque somos seres de linguagem e, por isso mesmo, de silêncio e silenciamento. Se a linguagem articulada é o que permite uma relação com a construção imaginária de uma unidade de sentido, Beckett materializa em suas peças o descabimento dessa linguagem articulada. Ele escancara os fragmentos de sentidos. Ele dá vazão ao que a linguagem circunscreve, mas não se limita. A impossibilidade da escuta em uma só língua, ou ainda, Beckett como estrangeiro às línguas. O absurdo não é a saída. É a entrada. É a língua.

²⁴ Ciclo de palestras “a materialidade do ausente”. Em 10 de jun. de 2015, ocorreu a palestra “Do pobremente ao palco e de volta as pontes de palavras no último Beckett” com Fábio de Souza Andrade.

3.2.2 *Ato sem palavras I e a matéria do fracasso*

“Ato sem palavras I” é uma peça curta, escrita em 1956, e, conforme o próprio nome já sugere, é encenada por um ator que não tem falas. No texto de Beckett, há o subtítulo “pantomima para um ator”²⁵. O texto dramático é composto por indicações cênicas do espaço, do cenário e dos movimentos, que deverão ser executados pelo personagem, que está confinado a um espaço-limite e luta por sua sobrevivência. A seguir, trechos da peça:

Deserto. Luz ofuscante.

Um homem é lançado para o palco, vindo da direita ao fundo. Ele cai, levanta-se de imediato, tira o pó de si, coloca-se em paralelo e põe-se a pensar. (BECKETT, 2008, p.1)

Um assobio vindo de cima.

Ele se vira, vê o segundo cubo, olha para ele, para o jarro, anda em direção ao segundo cubo, ergue-o, carrega-o, coloca-o sob o jarro, testa a estabilidade do cubo, sobe nele, tenta em vão pegar o jarro, desiste, desce do cubo, carrega o segundo cubo de volta, hesita, avalia melhor, coloca no chão o cubo, anda na direção do cubo grande, ergue-o, carrega-o, coloca-o sobre o menor, testa a estabilidade, sobe neles, o arranjo dos cubos desmorona, o homem cai, levanta-se de imediato, afasta-se e põe-se a pensar. (Ibid., p.3)

Essa peça, já citada no capítulo anterior, quando descrevemos as experiências cênicas beckettianas vivenciadas pelo ator Sergio Britto, foi sintetizada da seguinte maneira por ele:

[...] um deserto onde o homem luta para sobreviver. Ele luta quinze minutos, primeiro tentando sobreviver; desiste e quer se matar, tenta duas vezes e não consegue também. Então, vem a sua entrega final, quando até a garrafa d'água que ele tanto desejou no início de sua luta contra o sol agora não interessa mais. (BRITTO, 2010, p. 380)

Na *Ocupação SozinhosJuntos*, essa peça compôs o espetáculo “Sopro”. Uma atriz, Yara De Cunto, aparece sobre um longo tablado que nele contém uma mesa, uma cadeira, um armário com algumas louças, um púlpito e, na lateral direita, um ventilador gigante. A atriz parece ter uma ação muito bem definida: montar a mesa do chá. A atriz caminha com o amparo de uma bengala, usa um cachecol, carrega uns papéis que serão colocados no púlpito. Ela é idosa e faz movimentos limitados, num tempo devagar. Nota-se, porém, que à medida que o tempo vai passando, o vento também aumenta e à medida que a intensidade do vento aumenta, a simples tarefa de pôr a mesa para tomar seu chá torna-se algo dificultoso. O corpo parece

²⁵ Para essa descrição, utilizo a tradução de Marcus Mota (2008), disponível em: <http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/DRAMATURGIAS/SAMUEL%20BECKETT%20-%20Ato%20sem%20palavras.pdf>

resistir àquele embate do vento. O cachecol ganha movimento em seu pescoço, os papéis voam. Apesar da dificuldade, ela chega à mesa, busca seu chá que logo será servido. Diante da intensa ventania, o líquido daquele bule horizontaliza-se no movimento do vento. A peça termina com *blackout* no momento em que o vento consegue levar tudo o que está posto à mesa. “Essa cena improvável constitui a proposta do Coletivo para uma livre leitura de **Ato Sem Palavras I.**” (OCUPAÇÃO, 2015, negrito da autora)

Figura 3 - Teatro “Sopro” – Ato sem palavras I



Fonte: <https://www.premiopipa.com/artistas/coletivo-irmaos-guimaraes/> (2014)

Figura 4 - Cena de “Sopro”



Fonte: Araújo (2015)

As figuras 3 e 4 são uma sequência de fotografias da cena descrita: na primeira imagem, o plano aberto do tablado com a atriz e os objetos de cena; na segunda, a atriz servindo o chá sob efeito do movimento da ventania; na terceira, objetos de cena, no caso, os papéis também voam; na quarta, novamente, a atriz se servindo (ao fundo, observa-se o ventilador).

Essa montagem foi feita a partir da peça *Ato sem palavras I*, que se tratava de outra cena, personagem e ação. Mas que, em nossa compreensão, a leitura proposta por Guimarães torna-se uma espécie de encontro (do texto de Beckett e do coletivo brasileiro) – retornando aqui palavras de Deleuze –, em que, o que ocupa a cena é o *fracasso*, a impossibilidade de se concretizar uma ação previamente estabelecida, a contingência do movimento na direção em que vento orientar.

Na leitura de “Ato Sem Palavras 1”, por sua vez, procura-se uma fidelidade às avessas, recriação que só “se baseia na estrutura dramática” que o autor propõe, diz Fernando. “Mantivemos a ideia de fracasso que atravessa o texto ao criar uma impossibilidade física em uma ação cotidiana”, completa Adriano. (FIORATTI, 2015) ²⁶

Vemos funcionar novamente nessa montagem a “lente beckettiana” a partir do norte do fracasso. Vejamos, que seria redutor trazer “o fracasso” como simples tema que ancora a criação. O fracasso é material, presente e cênico. As palavras inexistentes no ato teatral corroboram para a leitura do silêncio fundante, constitutivo, assim como para a política do silêncio. Ali, não é possível mais dizer. E essa impossibilidade constitutiva vai se espalhando para o restante da cena, nos objetos que ganham outros movimentos, no corpo que não consegue responder com a precisão inicial, com a ação primeira que ganha um outro contorno e já não importa mais.

“Nos agrada lidar com uma ideia que pode ser desdobrada de diferentes maneiras”²⁷ (2015), afirma Adriano, ao falar sobre experienciar Beckett nas mais diferentes formas de expressão, tais como performance, instalação, vídeoarte, tal como eles já se propuseram nesta e em outras ocupações.

²⁶Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1637896-atriz-luta-contra-ventilador-em-peca-absurda-inspirada-em-beckett.shtml> Acesso em: 20 jul. 2015.

²⁷ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,irmaos-guimaraes-voltam-ao-universo-de-samuel-beckett,1691939> Acesso em: 20 abr. 2020.

Com relação a essa peça, no programa impresso da ocupação, a curadora Marília Panitz salienta:

Toda ação é fadada ao fracasso. Assim, entre a idosa e o náufrago o que se tem em comum é o fracasso (e a insistência). É a sobredeterminação da ação (um reconhecimento, talvez, da iniquidade dos esforços do humano para dominar o seu entorno). Ela repete ele, mas dentro de *sua* história.
(OCUPAÇÃO, 2015, itálico da autora)

Também destaco aqui o itálico do pronome “sua”, que marca o gesto de leitura, de interpretação, de encenação, de apresentação, que é repetir Beckett, mas com diferença.

3.3 O POÉTICO E A CENA

Tanto na performance “99 a 1” quanto nessa peça de “livre leitura” (observa-se que Panitz não a nomeia de “adaptação”, nem de “releitura”), fazem-nos pensar a cena na sua relação com o poético. Para desenvolver essa reflexão, duas autoras me provocaram nesta compreensão. Rejane Arruda e Valéria Motta, ambas com publicações de 2019, trazem o poético para os seus trabalhos. Arruda, pelo campo da Psicanálise e das Artes cênicas e performáticas, e Motta, pela Análise de Discurso. Não querendo simplificar, nem linearizar a discussão, é importante ressaltar que há especificidades em cada campo. Outro apontamento que julgo necessário fazer é que não tomo o poético pela vertente literária.

Quanto à obra “Poética do ator”, a atriz e pesquisadora Arruda traz para reflexão o ator como agente de produção poética no processo da sua construção artística. Em sua hipótese, ela busca articular os modos de figuração do *objeto* a no campo teatral. Situando a discussão a partir da psicanálise, das teorias da linguagem, a autora também aponta criticamente o escorregadio de categorização a partir de teorias do teatro, tais como pós-dramático (a partir de Hans-Thies Lehmann) e o teatro performativo (a partir de Josette Féral)

Primeiramente, a autora considera o ator como um “encenador de incidências”, que mostra

reverberações materiais no seu corpo: palavras, imagens, movimentos, sons, objetos. Estas reverberações, ele precisa enquadrá-las (organizá-las no tempo-espço), constituindo uma plasticidade de desenho corporal e da voz, e a visualidade de ações que implicam a plasticidade de um universo ficcional. (ARRUDA, 2019, p.14)

Para a autora, o campo conceitual é também criação e, sendo assim, ela questiona: o que aconteceria com a prática do ator se houvesse modificação no discurso teórico? Isso coloca em questão a relação com um saber que não se atinge somente com a técnica. “Não me parece ser a técnica o que garante o estatuto da arte. Digamos que é mesmo quando algo a subverte, ou seja, quando há o espaço do desejo (que por princípio é subversivo) que a arte aparece”. (ARRUDA, 2019, p. 16)

Em concordância com Pizarro, a autora discorre que, pelo teatro, circunda-se o “Buraco”, o “Vazio” estrutural do sujeito. O espectador, desse modo, ocupa um lugar de escuta desse vazio; e o ator, por “sua poética dá a ver este buraco, que por

princípio, é efeito da linguagem. (ibid.; p. 16). A autora considera que os atores lançam mão de formas que funcionam como significantes, entre deslocamentos e condensações junto a outros materiais.

Pensamos que o efeito poético (de um espetáculo dramático, Teatro Físico ou Performativo, Poema Verbal, Artes Plásticas ou Midiática) conta com deslizamentos metonímicos, metáforas provisórias, espaço de desejo e múltiplas tentativas de interpretação, sendo que algo foge à designação, algo “impossível” de dizer; e que este efeito é estrutural de qualquer poesia, fazendo também parte daquelas que contam com a utilização da fala e da linearidade. Pensamos no “impossível” como estrutura da poesia da cena. (ARRUDA, 2019, p. 76-77)

Quando escutamos essa autora, no funcionamento da performance e da peça, apresentada neste capítulo, associamos à poética da cena nesta e à poética do performer naquela. Isso porque ambas atualizam a obra beckettiana, mas a partir de enquadramentos que se deslocam da “cena” primeira.

Digamos que, ao “escutarmos” uma cena, a escutamos de diferentes maneiras: isto é estrutural. É claro que eu posso associar “coisas” a partir de uma cena, ou seja, ter uma escuta e o meu colega, ao lado, ter outra. Se aumentarmos as diferenças entre enquadramentos, abrimos “fissuras” e, conseqüentemente, possibilidades de ligações produzidas por cada espectador (com os sucessivos deslocamentos metonímicos do seu olhar). Estas diferenças entre os enquadramentos, nós chamamos de teatralidade: tratamos a teatralidade como um “choque entre os enquadramentos.” (ARRUDA, 2019, p. 75)

Já na esteira da Análise de Discurso, Motta (2019), no terceiro capítulo de sua obra, cuja epígrafe²⁸ é composta por trechos de “Esperando Godot”, relata o seu movimento de fracasso na sua pesquisa diante do “imaginário falacioso” que a levasse a um “verdade última” que respondesse *o que é* o poético na Análise de Discurso de Michel Pêcheux. Ela nos diz: “Não se trata, portanto, de marcar no tempo quando o poético entra, mas sim mostrar, nos embates das formulações, os (e)feitos do poético na discussão sobre o funcionamento da língua, sobre a história e sobre o sujeito” (MOTTA, 2019, p. 124). Sob efeito dessa narrativa de percurso de pesquisa da autora, chego à reflexão de que, talvez, um dos pontos importantes a destacar na minha trajetória não seja a tentativa de marcar quando o fracasso ocupa

²⁸ A autora traz também como epígrafe da sua tese de doutoramento um trecho de “Malone morre”. Esses rastros beckettianos certamente me despertaram também para a leitura da sua obra sobre a reflexão do poético em Pêcheux. Isso me faz lembrar do escritor Marcelino Freire, em um dos cursos ministrados por ele sobre escrita, em que diz que uma obra já começa na escolha dos agradecimentos, da dedicatória, da epígrafe.

a cena, mas os efeitos dele na cena, seja nas marcações cênicas, seja, sobretudo, naquilo que também não foi marcado, mas que possibilitou uma nova leitura, aberta a. Nas sub-versões cênicas apostadas pelos diretores brasileiros destes tempos vê-se Beckett.

Sobre Pêcheux (1975), a partir da questão do poético, a autora destaca:

em *Les vérités de la Palice* o poético é trazido em meio às questões acerca da linguagem de um ponto de vista materialista, em terreno distinto do idealismo que toma a poesia como *estilo, desvio, transgressão ou ruptura*. Essa questão é fundamental para se compreender o modo como uma posição poética vai se construindo na Análise do Discurso, consolidada nos trabalhos da década de 1980, em que Pêcheux, sustentado pelos trabalhos de Saussure e também de J.-C. Milner, postulará que o **poético é fundamento da linguagem**. (MOTTA, 2019, p. 133, itálico da autora, negrito nosso.)

Continuando em sua leitura em torno da obra de Pêcheux do início da década de 80, Motta (2019, p. 141) se volta para o trecho irônico dos autores: “‘Linguista durante a semana, lemos os poetas nos dias de Sabá’, escreve um linguista. Ou então, **ocupamo-nos com anagramas, música, política...**” (GADET; PÊCHEUX, [1981], 2004, p.20, negrito da autora).

Nesse momento, a pesquisadora retoma também a obra “Discurso: Estrutura ou Acontecimento” (1983), quando o autor utiliza a expressão “domingo do pensamento”. Ela explica que tal expressão pode ser compreendida por meio da “desmitificação da relação da dicotomia estabelecida por alguns linguistas que situam a ciência de um lado [...] e a poesia, a música, a política, de outro lado” (MOTTA, 2019, p. 141), ou seja, coloca em evidência a crítica em torno da dicotomização dos trabalhos de Saussure (do Curso de linguística geral e dos anagramas).

A partir do equívoco, de sua irrupção, a autora nos diz:

ousar pensar que o poético *irrompe* na Análise do Discurso de Michel Pêcheux. Não como um salto, uma vez que, em uma visada histórica, não se considera a história de uma ciência ou de uma disciplina como crônica, portanto não se trata de marcar o momento da aparição triunfal do poético na Análise do Discurso materialista, mas, sim, de assinalar que na relação com o equívoco, a força do poético na teorização de Michel Pêcheux irrompe e afeta o real da história de sua proposta da Análise do Discurso. (MOTTA, 2019, p. 169, itálico da autora)

De acordo com a autora, Pêcheux constrói uma própria posição teórico poética no campo materialista: “Essa posição reconhece os efeitos que os jogos simbólicos produzem no âmbito político, reconhecendo assim, que há o real da

história. Essa posição reconhece ainda que entre a regra e o deslize, está o sujeito de desejo.” (Ibid. p. 170).

Apesar de reconhecer os campos distintos de cada uma das autoras aqui citadas, parece-nos importante considerarmos a dimensão do desejo no ato de criação, sobretudo, pelas manifestações da língua.

4. QUE RESTA

Quando as relações das mais diferentes ordens foram modificadas devido à situação pandêmica, iniciada em março de 2020, quando temos como substrato a linguagem e suas tecnologias, em tempos de isolamento e da impossibilidade de encontro, é no teatro de Samuel Beckett que alguns grupos teatrais viram a possibilidade de criação. Não por acaso, tantas estreias e lançamento de obras e traduções se fizeram presentes em 2022, ano em que o teatro voltou a ser arte da presença, após dois anos de apresentações on-line, híbridas, por meio de plataformas que permitiram que atores e espectadores coabitassem o espaço do virtual. Um desafio dos grandes para a arte que sempre foi do encontro dos corpos e da presença. Houve grupos que optaram por lidar com cenas gravadas, numa experiência de peça audiovisual, porque a transmissão ao vivo poderia não funcionar. Grupos, atores e espectadores tentaram, durante esse período, manter de algum modo o fazer artístico diante de tantas impossibilidades.

Antonio Quinet foi um dos diretores que aderiu a montagens a serem exibidas remotamente²⁹. Em 2020, ele dirigiu a peça-série-metragem “Anjo Negro”³⁰, do autor Nelson Rodrigues, no formato que passou a ser chamado de híbrido por mesclar a linguagem de teatro, de cinema, de séries, com cenas gravadas e com intervenções ao vivo.

Com relação ao fazer teatral, retorno a Quinet quando ele remonta a etimologia do teatro na relação com a teoria:

Teatro e teoria têm sua raiz etimológica na ação de ver. *Teorien* designa o ato de ver, *teatro* o lugar de onde se vê e *teoros* significa ser espectador. Os gregos nomearam o homem como um ser teatral e um ser de teoria, aquele que vai ao teatro e produz saber ao dedicar-se ao ato de ver e observar unindo filosofia e arte. Todo teatro verdadeiro quando toca o espectador é produtor de teoria – daí sua função de transmissão indissociável do gozo artístico. O teatro é catártico na depuração de afetos, índices do real que constituem o gozo artístico que Freud compara com o gozo que conjuga

²⁹ Era outubro de 2020 e eu experienciava pela primeira vez ser espectadora de teatro nessas condições de isolamento social. Porém, vale lembrar que isso não foi uma invenção da pandemia. Aqui no Brasil, o Teatro Oficina foi o primeiro grupo a transmitir uma peça ao vivo pela internet, “Boca de Ouro, em 2001. Aliás, o processo audiovisual sempre esteve presente neste grupo e foi se aprimorando com o passar do tempo de acordo com o desenvolvimento de novas tecnologias. Em 2008, o grupo “Teatro para Alguém” iniciou um projeto que visava à ampla divulgação da cena contemporânea por meio de recursos híbridos e transmissões on-line. Mas, sem dúvida, de lá para cá, os avanços tecnológicos e digitais ampliaram as formas de produção e de circulação das montagens. Conf. youtube.com/uzonauzyna e <https://teatroparaalguem.com.br/>.

³⁰ Disponível em: <https://diariodorio.com/nova-montagem-de-anjo-negro-de-nelson-rodrigues-une-teatro-com-psicanalise/> Acesso em: 29 nov. 2020.

prazer e desprazer no jogo do *fort-da* da criança que lhe permite elaboração de um *savoir faire* com a ausência do Outro. (QUINET, 2019, p. 21, *itálico do autor*)

O autor destaca duas relações com a questão do ver: de onde se vê e de ser aquele quem vê. Essa retomada etimológica me fez refletir o modo de fazer teatro e de ver teatro diante de novas condições, uma vez que a presença dos corpos aglomerados significava risco e perigo. Além disso, por essa passagem, pude também compreender parte do meu gesto de leitura que imbrica a arte e o discurso. A produção e a reflexão em torno de uma obra de teatro é um modo de também teorizar, é um modo de se implicar na pólis por observação, experiência e ato.

Sendo assim, busquei, a partir da qualificação deste trabalho, ver um novo modo de fazer teatro e teoria pelos espetáculos, ainda permanecendo com o recorte beckettiano. Avalio como sintomático o fato de nessas condições de produção (de ausência de corpos juntos, de impedimentos, de restrições, de não-saberes acerca da rotina pandêmica, de silêncios e silenciamentos na esfera governamental), Beckett ser um dramaturgo que mobilizou artistas, por vezes a continuarem, por vezes a retomarem seu ofício.

Com relação às produções, os *discursos sobre* as peças e seus respectivos processos de montagens são recuperados aqui por meio de atores, diretores e crítica especializada. Destaco o *discurso sobre*, que, pela análise de discurso, configura-se como um discurso intermediário (MARIANI, 1998, p. 60). Para a autora, o *discurso sobre* tem a ver com “a institucionalização dos sentidos, portanto, no efeito de linearidade e homogeneidade da memória”. É imprescindível considerar isso porque quando um artista ou um técnico diz sobre seu processo artístico, isso já está no depois, nos efeitos da obra, ou, ainda conforme Badiou, nos efeitos “do remate possível dessa ideia (teatro)” (BADIOU, 2002, p. 99). E no caso da crítica especializada, o *discurso sobre* uma obra artística é um gesto que sustenta uma posição de leitura acerca daquele objeto estético, a partir de lugares teóricos e/ou legitimados em um campo de saber. Vale ressaltar que os jornais com áreas específicas destinadas às artes e, hoje, as redes sociais, exercem um papel relevante de fazer circular os sentidos sobre uma obra e sua respectiva divulgação.

Segundo Gerald Thomas, há mais de 40 anos influenciado pela obra de Beckett, “ninguém é melhor que o irlandês para falar de reclusão, catástrofe e morte. Com uma série de personagens confinados e histórias inconclusas, é um

dramaturgo que ecoa o isolamento que ainda não se encerrou por completo.” (MORAES, 2021³¹). Na peça virtual G.A.L.A, estreada em 2021, transmitida pelo canal do Sesc Avenida Paulista, Thomas achava que com este espetáculo romperia com o autor irlandês; depois ele afirmou que com grandes gênios é impossível romper³².

Outro grupo que retornou a Beckett no período pandêmico foi o Teat(r)o Oficina, que estreou “Esperando Godot”, em São Paulo, em 30 de março de 2022, no Sesc Pompeia, no mesmo dia em que se comemoraram os 85 anos do diretor José Celso Martinez Corrêa. Foi a primeira peça presencial encenada pelo grupo após as restrições sanitárias em detrimento da pandemia da Covid-19. No período em que os teatros ficaram fechados, o grupo fez uma montagem audiovisual³³, que o diretor avalia não ter chegado ao que eles pretendiam, visto que os ensaios ocorreram apenas pelo plataforma *Zoom* e não no espaço do teatro.

Na volta ao tablado, em entrevista³⁴ ao programa *Metrópolis*, o ator Alexandre Borges enfatiza que o texto seja um dos clássicos da dramaturgia mundial e, o ator Marcelo Drummond ressalta a atualidade da peça, das pessoas não saberem o que fazer. Zé Celso fala também do subtítulo dado à peça: “no fim do mundo”, diante de um 2022 com guerras, incertezas políticas e a necessidade de mudança. O elenco ressalta que a peça não é só espera. Ela tem movimento. Para Roderick Himeros, ela conclama uma ação. E Ricardo Bittencourt complementa que ela aponta para sair da imobilidade. Seguindo a tradição antropofágica do grupo, “oswaldianamente”, pelo humor, Himeros marca também o teor da chanchada que eles trouxeram à peça. Quanto ao Oficina, Baldini e Chaves (2018) nos dizem: “é somando, sobrepondo e multiplicando que o Teatro Oficina instaura aquilo o que fura qualquer categorização lógica, extravasando as caixinhas identitárias e desafiando a língua de modo que as velhas palavras já não servem mais.” Sobre esta montagem, Zé Celso a vê como uma “chanchada trágica” e que não se trata de uma peça intelectual, mas sensorial.

³¹Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/gerald-thomas-imagina-um-baile-tropical-sobre-ruinas-na-nova-peca-virtual-gala.shtml> Acesso em: 22 set. 2021.

³²Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/07/bolsonaro-e-vingativo-diz-gerald-thomas-com-peca-que-ecoa-marielle-franco.shtml>. Acesso em: 06 ago. 2022.

³³ Direção: José Celso Martinez Corrêa e Monique Gardenberg.

³⁴ Disponível em: <https://youtu.be/gAyfz2mP5c4>. Acesso em: 18 maio 2022.

Para o diretor, que já contabiliza em sua carreira de direção sua terceira montagem de *Godot*, diz que o silêncio marca o ritmo da peça. Quanto mais ele dirige essa peça, mais ele compreende o dramaturgo. Em 2001, em reportagem à *Folha de S. Paulo*, o diretor diz que percebeu que estava muito preparado para fazer esta peça “por trabalhar o SILÊNCIO, a relação com todo o espaço e fora d’Ele. A comunicação direta com o público, nos mais variados estados de consciência e inconsciência, o ‘estar ali’.” (ESPERANDO..., 2022, p.47) ³⁵

Tony Reis, um dos atores da peça, utiliza uma expressão que nos interessa ao se referir a essa montagem: ela é “reescrita por Zé Celso”. E nesse sentido, o diretor enfatiza que “a vida é pura devoração”, estado de presença do aqui e do agora, subvertendo a relação de Estragão (traduzido dessa maneira) e Vladimir para uma relação íntima e, ao fim da peça, a ideia de não espera. “No final, o mensageiro, ao invés de dizer que o Godot não vem, mas vem amanhã sem falta, ele agora diz: Ele não vem! Seu Godot pegou um Exu.” (Ibid., p.51). Em conversa com o grupo, o professor Sidney Barreto Nogueira explica que “Exu é mutabilidade”, “é subverter a ordem” (Ibid., p. 52). Godot com Exu “é com a encruzilhada, é com movimento, é rompendo” (Ibid., p.53).

A partir de Beckett, o Teat(r)o Oficina reescreve a peça, trazendo elementos que dialogam com a atualidade. Um destaque é quando Lucky aparece junto de Pozzo, Lucky é traduzido por Felizardo. Essa tradução já produz um efeito de sentido outro: “Lucky”, em suas condições de explorado, é uma referência irônica a sortudo, e que, traduzido para o português “felizardo”, contempla ainda mais essa ironia. Na primeira vez em que Zé Celso dirigiu, *Godot*, em 2001, a tradução era “Sortudo”. Nesta montagem, Felizardo está com uma mochila dos serviços de entrega de alimentos, analogia apropriada para trazer à tona a precarização do trabalho na atualidade. Felizardo, conforme descrito na peça, é conectado com Pozzo por meio de uma corda. No teatro, essa corda ganha uma extensa metragem e o serviçal corre, de um lado a outro, repetidas vezes, exaustivamente, sempre servindo a Pozzo, que o maltrata.

Em uma reflexão sobre a pandemia e *Godot*, o professor de literatura Artur Giorgi tece uma sequência de perguntas que lidam com as incertezas e impossibilidades daquele momento.

³⁵ Reportagem transcrita no programa da peça (2022).

Como um chamado, a espera – a ausência nos interroga. Como elaboraremos coletivamente este nosso *agora* a rigor tão precário e absurdo; este *hoje* tão atomizado e esgarçado, padronizado por rotinas maquínicas, algoritmos e o infinito dos dados; este *presente* coberto de luto e de incontáveis vidas pauperizadas; enfim, este *mundo* quase desértico, de incessantes riscos para a construção de uma existência em comum? Que linguagem dará conta desse trabalho? Quais palavras, quais imagens e cenas serão exigentes o bastante para a criação de uma experiência tão próxima do grau zero em que parecemos viver? Muitas vezes interpretada como pessimista, a peça nos mostra, a seu modo, que sair de cena não é a solução, já que, se nada acontece, ainda assim há *a cena, uma e outra vez*. (GIORGI, 2021, *italico do autor*)³⁶

A essas perguntas, a reescrita de Zé Celso Martinez provoca um abalo na espera. Godot com Exu é mudança de caminho, é movimento. É a saída do drama, que estagna, à tragédia, que provoca ação. Segundo a atriz Camila Mota, “No teatro a gente fala muito que não quer fazer drama. No Teatro Oficina, na diferença entre drama e tragédia, o drama é aquilo que fica estagnado[...] Na tragédia, não” (ESPERANDO..., 2022, p.56). Esperar Godot é drama; com Exu, é tragédia. “A tragédia é quando você entende a situação e você age a partir dela.”

É também no ano de 2022, que a diretora Mika Lins dirige o espetáculo “Play Beckett: uma pantomima e três dramáticos de Samuel Beckett”, composto pelos textos curtos: “Ato sem palavras II” (1956), “Play” (1963), “Catástrofe” (1982) e “Improviso de Ohio” (1981). Este projeto foi idealizado por ela e pela atriz Simone de Lucia. Dentre os textos, um destaque para “Catástrofe” que foi um texto dedicado ao escritor e dramaturgo Václav Havel. No enredo, há um diretor de teatro, sua assistente, que dirigem rispidamente um ator. Em entrevista³⁷ à Folha de São Paulo, Lins observa: “Ele usa o trabalho do diretor como uma metáfora para algo obscurantista, ditatorial, que é o que a gente vive hoje no Brasil, sobretudo na área cultural”. Nessa encenação, há resoluções cênicas que não constam nos apontamentos do texto de Beckett, mas que trouxeram o clima, o movimento e a tensão beckettiana por meio do trabalho dos atores. Mais uma vez, a sub-versão ao texto contribui para a cena nas atuais condições de existência e provoca a abertura para novos sentidos. A escolha dos textos, segundo a diretora, passou também pela reflexão de quais “falariam mais ao tempo em que a gente vive”.

³⁶ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/godot-e-pandemia/> Acesso em: 20 jul. 2021.

³⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/horror-da-era-bolsonaro-eco-a-o-absurdo-de-beckett-em-espetaculo-de-mika-lins.shtml>. Acesso em: 10 maio 2022.

Em 2022, essa montagem torna-se uma publicação da editora *Cobogó*, que tem difundido no Brasil, por meio da Coleção Dramaturgia (desde 2012), textos da dramaturgia nacional e internacional.

Leyla Perrone-Moisés, no posfácio da obra, sobre a tradução de “Improviso de Ohio”, salienta algumas das características presentes obra beckettiana:

“A grandeza desse texto, como de outros do mesmo autor, está em sua pequenez. Na redução ao essencial de um tema universal. No prodígio de tratar o tema sem sentimentalismo, na nudez absoluta do sofrimento e da compaixão. Na beleza da palavra justa, musical, rítmica. Na plasticidade despojada da cena: duas figuras hieráticas e enigmáticas como esculturas de Giacometti, num cenário reduzido ao mínimo. Por essas duas últimas qualidades, sonora e plástica, o texto é teatral. Não é apenas uma narrativa lida; é uma leitura encenada, visível e audível, corporificada.” (PERRONE-MOISÉS, 2022)

Além dessa publicação, a montagem audiovisual, que foi feita durante a pandemia, “Vozes Femininas: Não eu, Passos, Cadência”, peças de Beckett (1972, 1976, 1980, respectivamente) traduzidas por Fábio Ferreira, também foi publicada pela mesma editora em 2022.

Todas essas montagens e publicações nos fazem sustentar, pela língua, passível de jogo, na relação com a história, uma obra se discursiviza, pelo ato de sujeitos, mesmo em outra língua, em outra cena. A partir de um, uns outros:

“É partindo do universo beckettiano que se constrói o trabalho. **A partir dele.** Pois há um constante **deslizamento**: nele um determinado personagem pode praticamente desaparecer sem que se perca sua origem na obra de Samuel Beckett. Ou poderá aparecer nas performances (ou até mesmo na ambientação do espaço) a forte presença do autor, muitas vezes na ausência de seu texto.” (OCUPAÇÃO, 2015, negrito nosso)

Esse deslizamento, em nossa leitura, toca naquilo com que, no mestrado, iniciei a reflexão, acerca do funcionamento da discursividade, naquele momento, trazendo a tensão entre memória e silêncio, na criação cênica. Trato da

[...] cena, discursivamente, na materialidade que lhe é específica, considerando os efeitos de sujeito/sentido (intérprete/interpretação), temporalidade (o momento da apresentação em que se instaura o jogo entre os sujeitos) e espacialidade (aqui, compreendida como a área de atuação, ou ainda, “aire de jeu” (PAVIS, 2008, p. 23). Nessa direção, vale-nos refletir a cena em seu movimento discursivo, em que se relacionam tensão, reestruturação, ruptura, dadas, por sua vez, a partir de pontos de identificação e interpretação, e de uma posição ideológica. E esse movimento é possível de ser realizado, pelo fato de se tratar, também, de um ritual com falhas e incompletude. (VIEIRA, 2014, p. 18)

5. RUMO À SAÍDA

Prestes a chegar ao momento de *blackout*, retomo aqui parte do que foi este percurso. Lanço mão, agora, de dois focos de luz sobre os seguintes gestos:

1. o gesto de leitura. É por meio da Análise de Discurso que a minha trajetória acadêmica, docente e artística ganha fôlego, quando (à la Saramago) *re-paro*³⁸ naquilo que se diz em evidência e funciona sob o efeito do óbvio a partir da intencionalidade de um ser. A disciplinarização da Análise de Discurso no Brasil a partir do gesto de Eni Orlandi é ponto fulcral para a compreensão de discursos e suas análises, a partir do batimento da descrição e da interpretação, diante das materialidades significantes. Compreender a questão de entremeio entre língua, sujeito, história nos ancora na leitura de um texto, no assistir de um espetáculo, não pela apreensão do significado que aquela obra tenha, mas pela ordem de um constructo de sentidos e efeitos a partir dela, por meio das imbricações materiais ali em funcionamento. É por esse caminho discursivo que busquei trilhar no encontro com Samuel Beckett, em sua linguagem, na língua brasileira, no Brasil do século XXI,

2. o gesto de espetar. A espectadora é também leitora. Neste ano, completam-se 70 anos da primeira montagem profissional, em Paris, da peça “Esperando Godot”. Como vimos, ainda hoje, os textos de Beckett continuam a ser traduzidos, montados, apresentados, muitos a partir dos apontamentos indicados pelo autor, outros, a partir de uma sub-versão cênica, mas que mantém uma estrutura beckettiana, a partir de uma lógica do fracasso, que insiste em fazer algo continuar. “Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor”³⁹, sequência discursiva amplamente citada quando se refere ao autor, longe de ser uma frase motivacional, é índice literário de que algo, em algum lugar insiste em continuar.

Sergio Britto, em sua biografia, relembra um dizer de Beckett: “o homem só vive de teimoso que é.” (BRITTO, 2010, p. 181). Aqui no Brasil, a primeira montagem de Godot, foi em 1955, na Escola de Arte Dramática (EAD), com a direção assinada por Alfredo Mesquita, e depois, profissionalmente, como vimos, em 1969, com a direção de Flávio Rangel. Esta montagem marca também para sempre a história do

³⁸ “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Epígrafe do “Ensaio sobre a cegueira”.

³⁹ Trecho de *O inominável*.

teatro brasileiro, quando a atriz Cacilda Becker sofre um aneurisma após o primeiro ato, fica internada por algumas semanas, mas não resiste e morre. Ainda assim, Samuel, Cacilda, Adriano, Fernando, Mika, Simone, Zé... tantos nomes tendo ainda tanto a nos dizer de algum outro modo.

Com “Esperando Godot” busquei apresentar Samuel Beckett e sua escrita para o teatro a partir dos anos 40 e, assim, tecer uma leitura discursiva da peça. Com a Ocupação “SozinhosJuntos”, como a escuta dos sujeitos (do texto, da cena) pode gerar outros caminhos cênicos a partir de regularidades e deslizamentos. E com “Que resta”, os ecos desse escritor que insiste, em nossa língua, em nosso tempo, em continuar.

Cortina.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO E SOUSA, Lucília Maria. *O vazio como condição: um movimento de sentidos a partir do horror*. Em: **Gragoatá**. Niterói, n. 34, p. 61-76, 1. sem. 2013.

AGUNZI, Mariana. Nos 85 anos de Zé Celso, Sesc Pompeia estreia temporada de 'Esperando Godot'. **Folha de S.Paulo**, 30 mar. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/blogs/pitaco-cultural/2022/03/nos-85-anos-de-ze-celso-sesc-pompeia-estreia-temporada-de-esperando-godot.shtml>. Acesso em: 30 mar. 2022.

ALTHUSSER, Louis. [1966] A Letter on Art in Reply to André Daspré. In: **Lenin and Philosophy and Other Essays**. London: Monthly Review Press, 1971.

ALTHUSSER, Louis. [1968] Sobre Brecht e Marx. In: **Écrits philosophiques et politiques**. Paris, Éditions, STOCK/IMEC, 1997, p. 561-578.

ANDRADE, Fábio de Souza. Beckett, um brasileiro: o teatro beckettiano no Brasil do século XXI. In: **Eutomia**, Recife, 20 (1), Dez. 2017, p. 38-57.

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

ARAÚJO, Jorge. Sopro. **Folha de S.Paulo**, Caderno Ilustrada, 04 jun. 2015. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/35537-sopro>. Acesso em: 06 jun. 2015.

ARRUDA, Rejane. **Da poética do ator: teatro e cinema**. Vila Velha: SOCA, 2019.

AUTUORI, Sandra; RINALDI, Doris. A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. **Bol. - Academia Paulista Psicologia**, São Paulo, v. 34, n. 87, p. 299-319, dez. 2014.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALBI, Clara. Japonês dirige peça de Beckett sobre paralisia de mundo estéril. **Folha de S.Paulo**, 27 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/japones-dirige-peca-de-beckett-sobre-paralisia-de-mundo-esteril.shtml>. Acesso em: 27 set. 2019.

BALDINI, Lauro José Siqueira. Beckett e a cesura. In: Lucília Maria Sousa Romão e Fernanda Correa Silveira Galli (Org.). **Conceitos discursivos em rede**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BALDINI, Lauro José Siqueira. O que se pode dizer do indizível? In: Bethania Mariani, Carla Barbosa Moreira, Juciele Pereira Dias e Maurício Beck (Org.). **Indizível, ininteligível e imperceptível: o sujeito contemporâneo e seus arquivos**. Niterói: Eduff, 2017, p.71-82.

BALDINI, Lauro José Siqueira. Quando faltam palavras, quando as palavras são demais. In: Eduardo Alves Rodrigues; Gabriel Leopoldino dos Santos; Luiza Katia Andrade Castello Branco. (Org.). **Análise do Discurso no Brasil**: pensando o impensado sempre. Campinas: Editora RG, 2011, v. 1, p. 133-148.

BALDINI, Lauro; CHAVES, V. Tyara. As Bacantes de Eurípedes Martinez Corrêa. In: Garcia, D. A.; Sousa, L. M. A; Prandi, M. B. R.; Bastos, G. G.. (Org.). **Quando o feminino grita no poético e no político**. 1ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018, v. 1, p. 359-377.

BARTHES, Roland. [1977] Aula. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

BECKETT, Samuel. [1951] **Malone morre**. Tradução de Paulo Leminski. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BECKETT, Samuel. [1951] **Molloy**. Tradução de Leo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BECKETT, Samuel. [1952] **Esperando Godot**. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.

BECKETT, Samuel. [1953] **O inominável**. Tradução Ana Helena Souza; prefácio João Adolfo Hansen – São Paulo: Globo, 2009.

BECKETT, Samuel. [1957] **Fim de partida**. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.

BECKETT, Samuel. [1961] **Dias felizes**. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. Cartas e depoimento: Alan Schneider e Martha Fehsenfeld. São Paulo: Cosac Naify, 2010c.

BECKETT, Samuel. [1956]. Ato sem palavras I. Tradução: Marcus Mota, 2008. Disponível em: <http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/DRAMATURGIAS/SAMUEL%20BECKETT%20-%20Ato%20sem%20palavras.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2022.

BECKETT, Samuel. **Play Beckett: uma pantomima e três dramáticos – Ato sem palavras II, Comédia/Play, Catástrofe, Improviso de Ohio**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés, Luana Gouveia, Rubens Rusche. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

BECKETT, Samuel. **Vozes femininas: Não eu, Passos, Cadência**. Tradução: Fábio Ferreira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett**: escritor plural. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRITTO, Sérgio. **O teatro e eu**: memórias. Rio de Janeiro, Tinta Negra Bazar Editorial, 2010

CASTRO, Eliana de Moura. **Psicanálise e Linguagem**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou**: o teatro de Samuel Beckett: (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAVALCANTI, Jardel Dias. Quem tem medo de Gerald Thomas? (Parte I). **Digestivo Cultural**, 12 jul. 2011. Disponível em: [https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3364&titulo=Quem_tem_medo_de_Gerald_Thomas?_\(Parte_I\)](https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3364&titulo=Quem_tem_medo_de_Gerald_Thomas?_(Parte_I)) Acesso em: 02 abr. 2019.

COELHO, Alexandre P. Eduardo. Viveiros de Castro: “Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas”. **Público**, 4 set. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021>. Acesso em: 05 set. 2018.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo, Perspectiva, 2002.

COLETIVO Irmãos Guimarães. Disponível em: <http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/> Acesso em: 27 ago. 2013.

CONEIN, Bernard, COURTINE, Jean-Jacques, GADET, Françoise, MARANDIN, Jean-Marie, PÊCHEUX, Michel (Orgs.). [1980] **Materialidades discursivas**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa [recurso eletrônico]. 4ª ed. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

DELEUZE, G. [1987] O que é o ato de criação. Em: **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Rodrigo Duarte (Org.). 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013, p. 385-398.

DENEZ, Frederico; VOLACO, Gustavo Capobianco (Orgs.). **Lacan in North Armórica**. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016

DIAS, Cristiane e COSTA, Greciely. *Corpo-presença: um outro discurso*. In: ILINX - Revista do LUME. N. 12, 2017, p. 91-99. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/589> Acesso em: 26 de ago. 2018.

ESPERANDO Godot no fim do mundo. Teatro Oficina Uzya Uzona. Programa. 1.ed. São Paulo, Sesc: 2022.

ESSLIN, Martin. [1961] **O teatro do absurdo**. Tradução original Bárbara Heliodora; tradução das atualizações José Roberto O’Shea; apresentação Paulo Francis. 1. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2018.

ETAPA. Material didático: Língua Portuguesa, Literatura. São Paulo, 2012.

FERÁL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, 197-21, 2008.

FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza. **Uma atriz**: Cacilda Becker. São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. In: **Repertório**. n. 16. Salvador, 2011, p. 11-23.

FIORATI, Gustavo. Tempos absurdos. **Folha de S.Paulo**, 05 jun 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/221575-tempos-absurdos-samuel-beckett.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2015.

FONTELA, Orides. **Transposição**. São Paulo: Instituto de Espanhol da USP, 1969.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel [1981]. A língua inatingível. **Trad.: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello**. Campinas: Editora RG, 2 ed. 2010.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel [1983]. A língua inatingível [entrevista]. In: **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: 3. ed. Pontes, 2012. p. 93-105.

GATTI, Luciano. Ocupação SozinhosJuntos: Samuel Beckett segundo o Coletivo Irmãos Guimarães. Crítica do conjunto de espetáculos intitulado Ocupação SozinhosJuntos, concebido pelo Coletivo Irmãos Guimarães. In: **Questão de Crítica**. Vol. VIII, nº 65, agosto de 2015, p. 33-58. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/ocupacaoosozinhosjuntos/>.

GIORGI, Artur de Vargas. Godot e a pandemia. **Revista Cult**, 20 maio 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/godot-e-pandemia/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

GONTARSKI, Stanley E. [1998]. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. Tradução: Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. In: **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.8, 2008, p. 261-280. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57376/60358>. Acesso em: 20 jun. 2016.

GONTARSKI, Stanley E. Tradução de Juliana Pamplona. Nos desdobramentos do Teatro Pós-Dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze. Em: **Questão de Crítica**. Vol. VIII nº 64, maio de 2015.

HADDAD, Naief. Horror da era Bolsonaro ecoa o absurdo de Beckett em espetáculo de Mika Lins. **Folha de S.Paulo**, 10 maio 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/horror-da-era-bolsonaro-eco-a-o-absurdo-de-beckett-em-espetaculo-de-mika-lins.shtml>. Acesso em: 10 maio 2022.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra**: traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**. Vol. 1: As bases conceituais. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KNOWLSON, James, GONTARSKI, S. E. **The theatrical notebooks of Samuel Beckett**. Vol. II. Endgame. London, Faber and Faber, 1992.

KNOWLSON, James. **Damned to fame, the life of Samuel Beckett**. New York, Simon & Schuster, 1996.

LACAN, Jacques. [1954-1955] **Seminário, livro 2**: o Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Tradução: Marie Christine Lasnik Penot, com a colaboração de Antônio Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. [1959-1960] **Seminário, livro 7**: a ética da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Antônio Quinet. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LAGAZZI, Suzy e ORLANDI, Eni P. (Orgs.) **Introdução às ciências da linguagem – Discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2010.

LAGAZZI, Suzy. O recorte significativo na memória. In: III **Seminário de Estudos em Análise do Discurso**. O Discurso na Contemporaneidade: materialidades e fronteiras, 2007.

LAGAZZI, Suzy. Trajetos do sujeito na composição fílmica. In: **Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia** - volume 3. Flores, G., Gallo, S., Lagazzi, S., Neckel, N., Pfeiffer, C., Zoppi-Fontana, M. (Orgs.) Campinas, SP: Pontes, 2017, p. 23-39.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia. (orgs.). **O Pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEMINSKI, Paulo. Beckett, o apocalipse e depois. (Posfácio) In: **Malone morre**. Tradução de Paulo Leminski. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

LOURENÇO, Marina. Bolsonaro é vingativo, diz Gerald Thomas, com peça que ecoa aborto às avessas. **Folha de S.Paulo**, 26 jul. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/07/bolsonaro-e-vingativo-diz-gerald-thomas-com-peca-que-ecoa-marielle-franco.shtml>. Acesso em: 26 ago. 2022.

MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa**: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989). Rio de Janeiro: Revan; Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

MELLO, Ivan Maia de. **A potência política de ocupação artística de espaços urbanos.** In: Nietzsche-Schopenhauer: filosofia, cinema, cidade [recurso eletrônico]/ Organizado por Gustavo Costa...[et al.]. - Fortaleza: EdUECE, 2020, p. 163-184.

MERCIER, Vivian. The Uneventful Event, **The Irish Times**, 18 fev.1956.

MILNER, Jean-Claude. [1978] **O amor da língua.** Tradução e notas: Paulo Sérgio de Souza Junior; revisão técnica: Cláudia Thereza Guimarães de Lemos e Maria Rita Salzano Moraes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

MORAES, Carolina. Entenda como Beckett e seus personagens em situações limite sintetizam a era Covid. **Folha de S.Paulo**, 27 abr. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/entenda-como-beckett-e-seus-personagens-em-situacoes-limite-sintetizam-a-era-covid.shtml>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MORAES, Carolina. Gerald Thomas imagina um baile tropical sobre ruínas na nova peça virtual 'G.A.L.A'. **Folha de S.Paulo**, 21 set. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/gerald-thomas-imagina-um-baile-tropical-sobre-ruinas-na-nova-peca-virtual-gala.shtml>. Acesso em: 21 set. 2021.

MOTTA, Valéria Regina Ayres. **O poético na análise do discurso de Michel Pêcheux.** Campinas: Pontos Editores, 2019

NECKEL, N. R. M. Corpos ausentes: a arte como “alavanca” do luto negado. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, SP, v. 63, n. 00, p. e021043, 2021. DOI: 10.20396/cel.v63i00.8665055. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8665055>. Acesso em: 12 jul. 2022.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). UNISUL, Florianópolis, 2004.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Tessitura e Tecedura:** movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas: 2010.

OCUPAÇÃO SozinhosJuntos. Coletivo Irmãos Guimarães. Programa impresso. São Paulo: Sesc, 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. (2001) Apresentação, In: ORLANDI, E. (Org.). **História das Ideias Linguísticas:** construção do saber metalinguístico e Constituição da Língua Nacional. Campinas/Cáceres: Pontes/Unemat, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1992] **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1996] **Interpretação;** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1999] **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 6.ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2003], (2010) Sobre o intangível, o ausente e o evidente. In: GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel [1981]. A língua inatingível. **Tradução de Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello**. Campinas: Editora RG, 2.ed. 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. Campinas, SP: Pontes, 1987

ORLANDI, Eni Puccinelli. Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio. In: Guilherme Carrozza; Mirian dos Santos; Telma Domingues da Silva. (Orgs.) **Sujeito, sociedade, sentidos**. Campinas: Editora RG, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. trad. bras. sob direção de J. Guinsburg e M. L. Pereira. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 2008.

PÊCHEUX, M. [1975] **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi et al. 5.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel [1969]. Análise automática do discurso (AAD69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethânia S. Mariani [et al.] 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2014. p. 59-158.

PÊCHEUX, Michel. & DAVALLON, J. ACHARD, P. DURRAND, J. ORLANDI, E. **Papel da Memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. [1982] Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2010. p. 49-60.

PÊCHEUX, Michel. [1983a] **O Discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

PÊCHEUX, Michel. [1983b] Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et. al. **Papel da memória**. Campinas - SP: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, Michel. [1984] Metáfora e Interdiscurso. In: **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2011. p. 151-161.

PÊCHEUX, Michel. Leitura e Memória: projeto de pesquisa. In: **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2011. p. 141-150.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine [1975]. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectiva (1975). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.).

Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2014. p. 159-250.

PIPA. Coletivo Irmãos Guimarães indicado ao Prêmio PIPA. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/artistas/coletivo-irmaos-guimaraes>. Acesso em: 30 jul. 2022.

Por que Samuel Beckett sintetiza a pandemia no teatro. **Folha de S.Paulo**, Caderno Ilustrada, 26 abr. 2021. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1698137046873475-por-que-samuel-beckett-sintetiza-a-pandemia-no-teatro>. Acesso em: 26 abr. 2021.

QUINET, Antonio. **O inconsciente teatral:** psicanálise e teatro: homologias. Rio de Janeiro: Atos e Divãs Edições. 2019.

REVISTA E, fev. 2006, Ano 12, nº 8. Mestre do absurdo, p. 26-29.

ROLIM, Cândido. **Fragma**. Fortaleza: Edição do Caos, 2007.

ROMÃO, Lucília Maria Sousa. **Exposições do Museu da Língua Portuguesa:** arquivo e acontecimento e(m) discurso. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

SAFATLE, Vladimir. Estética do real. In: **A paixão do negativo**. Lacan e a dialética. São Paulo, UNESP, 2005, p.269-298.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos:** corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. rev.; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SANTOS, Felipe Augusto de Souza. **Poética do fracasso:** dramaturgia e encenação no teatro de Samuel Beckett. Dissertação de mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. PUC - SP; São Paulo, 2015.

SASSO, Natália Nolli. **Dramaturgias de acesso: processos de criação frente aos processos de fruição**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2016.

SZONDI, Peter. [1965] **Teoria do drama moderno (1880 – 1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Sobre o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/pos-graduacao-em-artes-da-cena/sobre-o-programa>. Acesso em: 30 jan. 2020.

TOLEDO, Paulo Bio. Montagem aposta nas reverências a Beckett e perde atualidade. **Folha de S.Paulo**, 26 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/montagem-aposta-nas-reverencias-a-beckett-e-perde-atualidade.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2020.

TV BRASIL. 15 ago. 2014. Programa Arte do Artista. Joel Birman: “A arte mais próxima da psicanálise é o teatro”. Disponível em:

<http://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/post/joel-birman-a-arte-mais-proxima-da-psicanalise-e-o-teatro>. Acesso em: 15 dez. 2019.

TV CULTURA. 07 abr. 2022. Programa Metrópolis. Esperando Godot. Disponível em: <https://youtu.be/gAyfz2mP5c4>. Acesso em: 18 maio 2022.

VIEIRA, Laise A. D. **Análise de discurso e teatro:** a interpretação e o silêncio em cena. Dissertação. (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade do Vale do Sapucaí. Pouso Alegre, MG: 2014.

ANEXOS - FICHAS TÉCNICAS

Fichas técnicas e artísticas dos espetáculos citados e/ou assistidos durante esta pesquisa. A ordem estabelecida é cronológica, a partir da data da estreia.

ESPERANDO GODOT⁴⁰

1969

Autoria: Samuel Beckett

Tradução: Flávio Rangel

Direção: Flávio Rangel

Cenografia: Cyro del Nero

Elenco: Cacilda Becker, Carlos Kroeber, Carlos Martins, Carlos Silveira, Líbero Rípoli Filho, Walmor Chagas

FIM DE JOGO⁴¹

1970

Autoria: Samuel Beckett

Tradução: Amir Haddad e Sergio Britto

Direção: Amir Haddad

Cenografia: Joel de Carvalho (*Prêmio Estadual de Teatro*)

Figurino: Joel de Carvalho

Trilha sonora: Geraldo Torres

Elenco: Fábio Sabag, Napoleão Moniz Freire, Sergio Britto (*Prêmio da Comissão Estadual de Teatro, Rio de Janeiro.*) e Zilka Sallaberry.

QUATRO VEZES BECKETT⁴²

1985

⁴⁰ ESPERANDO Godot. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398601/esperando-godot>. Acesso em: 05 de jan. de 2022. Verbete da Enciclopédia.

⁴¹ FIM de Jogo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento403174/fim-de-jogo>. Acesso em: 05 de jan. de 2022. Verbete da Enciclopédia.

⁴²[http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/teatro-dos-quatro/quatro-vezes-beckett/#:~:text=%E2%80%9CQuatro%20Vezes%20Beckett%E2%80%9D%20\(1985,de%20Viena%20com%20esse%20espet%C3%A1culo](http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/teatro-dos-quatro/quatro-vezes-beckett/#:~:text=%E2%80%9CQuatro%20Vezes%20Beckett%E2%80%9D%20(1985,de%20Viena%20com%20esse%20espet%C3%A1culo). Acesso em: 21 nov. 2022.

Samuel Beckett. Com tradução de Millôr Fernandes.

Composta de 4 pequenos textos inéditos: Teatro I, Teatro II, Aquela vez e Nada.

Excursionaram na Bienal de Viena com esse espetáculo.

Co-produção entre o Teatro dos 4 e o Café La Mama de Nova York.

Elenco: Sergio Britto, Rubens Corrêa, Italo Rossi e Richard Riguetti.

Direção, iluminação e sonoplastia: Gerald Thomas.

No Teatro dos 4, no horário alternativo das segundas e terças.

Cenários e figurinos de Daniela Thomas.

A ÚLTIMA GRAVAÇÃO DE KRAPP E ATO SEM PALAVRAS 1⁴³

2008

Samuel Beckett.

Elenco: Sergio Britto.

Direção: Isabel Cavalcanti.

Em 2008 no Teatro Oi Futuro – Rio de Janeiro.

Em 2009 no Teatro Ginástico no Rio e no Teatro SESC Santana em São Paulo.

Sergio recebeu todos os prêmios como melhor ator, tais como o Prêmio Shell e o Prêmio Faz a Diferença, entre outros.

OCUPAÇÃO SOZINHOSJUNTOS⁴⁴

Temporada: Sesc Belenzinho - São Paulo. De 22 de maio a 28 de junho de 2015

Concepção Geral, Direção e Cenografia: Adriano e Fernando Guimarães

Desenho de Luz: Dalton Camargos

Textos do Programa: Marília Panitz

Projeto Gráfico, Cenografia e Assistência Geral: Ismael Monticelli

Assessoria de Imprensa: Agenda KB Comunicação

Direção Técnica: Josenildo de Sousa

Assistência de Iluminação: Camilo Soudant e Emmanuel Queiroz

Operação de Luz: Sarah Salgado

Operação de Som: Emmanuel Queiroz

Operação de Vídeo: Renato Perotto

⁴³ <http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/outros-espetaculos/a-ultima-gravacao-de-krapp-e-ato-sem-palavras-1/>. Acesso em: 21 nov. 2022.

⁴⁴ Ficha técnica disponível no programa impresso da Ocupação.

Direção de Produção: Luís Henrique (Luque) Daltrozo

Assistência de Produção: Eduardo Jaymne de Arimathéa, Kevin Aguiar e Ruy Dealis

Coordenação de Produção e Produção Executiva: Coletivo Irmãos Guimarães

Fotografias: Dalton Camargos, Emilia Silberstein, Ismael Monticelli, Lenise Pinheiro, Sartoryi e Thiago Sabino

Espetáculos:

Quadrado

Livrentemente inspirado em *Quad e Nacht und Traüme*, de Samuel Beckett

Com Edson Beserra, Lavinia Bizzotto, Leandro Menezes, Lina Frazão, Rafael Alves e Valéria Rocha

Colaboração na Direção: Giselle Rodrigues

Assistência de Direção: Edson Beserra e Lavinia Bizzotto

Figurino: Cyntia Carla

22 a 31 de maio

Sopro

A partir dos textos *Passos e Ato sem palavras I*, de Samuel Beckett.

Com Liliane Rovaris e Yara De Cunto

Figurino: Ana Miguel, Coletivo Irmãos Guimarães e Liliane Rovaris

Direção de Movimento: Giselle Rodrigues

Produção Adair Oliveira

05 a 14 de junho

Fôlego

A partir dos textos *Improviso de Ohio e Ato sem palavras II*, de Samuel Beckett

Com Emanuel Aragão e Mateus Ferrari

Figurino: Coletivo Irmãos Guimarães e Liliane Rovaris

Performances:

Concepção: Adriano e Fernando Guimarães

Nada se move

Com Yara De Cunto, 28 de maio; Denise Stutz, 04 de junho; Miwa Yanagizawa, 11 de junho.

59 minutos e 59 segundos

Com Liliane Rovaris. 18 de junho

99 a 1

Com Emanuel Aragão. 25 de junho

Ciclo de Palestras: A materialidade do ausente**Quadrangulares**

Com Marília Panitz. 27 de maio

Matéria e antimatéria: a invisibilidade ativa na cena beckettiana

Com Luiz Fernando Ramos. 03 de junho

Do pobre mente ao palco e de volta: as pontes de palavras no último Beckett

Com Fábio de Souza Andrade. 10 de junho

Vazios e repetições

Com Cassiano Sydow Quilici. 17 de junho

RODA VIVA 2018⁴⁵

Texto: Chico Buarque

Versão 2018: Zé Celso e Coro Teatro Oficina 2018

Diretor: Zé Celso

Assistente de direção: Beto Eiras

Conselheira Poeta: Catherine Hirsch

Benedito Silva: Roderick Himeros

Juliana: Camila Mota

Anjo: Marcelo Dalourzi

Capeta: Joana Medeiros e Zé Ed

Mané: Marcelo Drummond

O Coro: Cafira Zoé, Carol Castanho, Clarisse Johansson, Cyro Moraes, Danielle Rosa, Fernanda Taddei, Isabela Mariotto, Kael Studart, Kelly Campello, Lucas Andrade, Marcella Maia, Mayara Baptista, Nolram Rocha, Sylvia Prado, Tony Reis, Wallie Ruy, Zé Ed

Diretor Musical: Felipe Botelho

⁴⁵ <https://teatrofocina.com/2019/02/01/roda-viva-temporada-agosto/>. Acesso em: 04 nov. 2019.

Violoncelo: Amanda Ferraresi; Bateria: André Santana; Percussão: Carina Iglecias; Baixo: Felipe Botelho; Piano: Giuliano Ferrari; Percussão: Ito Alves; Guitarra: Moita Mattos

Preparação vocal: Beth Amin

Preparação rítmica: Ito Alves

Sonoplasta: Gustavo Lemos

Coreógrafo: Ibrahima Sarr

Preparação dos corpos Seneafrika e Höröyá: Ibrahima Sarr, André Ricardo, Birima Mbaye, Moustapha Dieng e Aziz Mbaye

Desenho de Luz: Guilherme Bonfanti

Diretor de Cena: Otto Barros

Assistente da Direção de Cena: Felipe Wircker

Arquitetura Cênica e Direção de Arte: Carila Matzenbacher e Marília Gallmeister

Assistente: Marcelo X

Coordenador de Cenotecnia: Alício Silva

Equipe De Cenotecnia: Cleiton Willy, Reginaldo Nascimento, Francolino Gomes, Renato Silva, Igor Gomes, Leandro Bruno, Claudemi Bruno, Gilberto Feli, Sabino Orosco e Cássio Omae

Pirâmide: Fina Serralheria

Objetos Cênicos TVs, Nets, Mulher Veneno, Boneco Ben Silver: Ricardo Costa.

Assistentes: Abmael Henrique e Rafael Lopes

Máscaras do coro das macacas: Osvaldo Gabrieli e Mateus Rosa

Cata-Vento Fachada: Fernando Brettas – Ono-Zone Estúdio

Pintura Artística: Vincent Guilhoto

Maquiagem e Figurino: Sonia Ushiyama

Assistente de Maquiagem: Lenin Cattai

Assistente de Figurino: Selma Paiva e Marcio Tassinari

Camareira: Cida Melo

Assistentes de Iluminação: Luana Della Crist, Pedro Felizes e Padu Palmério

Operadora da Luz: Cyntia Monteiro

Operadores de Canhão Seguidor: Ana Gabriela Rossetto, Angélica Taize e Filipe Sampaio

Estagiários da Luz: Ananda Giuliani e Guilherme Soares

Movings Lights: Camilo Bonfanti

Criação em 3D: Daniele Meirelles

Conselheiro Poeta da Luz: Chico Turbiani

Montadores de luz: Gabriele Souza, Diego F F Soares, Alexandre Souza e Vinícius Hideki Ramos

Agradecimento a Grissel Piguillem

Operadora de Som: Camila Fonseca

Assistente de Som e Microfonista: Clevinho Ferreira

Cinema ao vivo: Cecília Lucchesi e Igor Marotti

Direção de Produção e Estratégia: Camila Mota, Marcelo Drummond e Zé Celso

Produtor Executivo e Administrador: Anderson Puchetti

Produtores: Ana Sette e Ederson Barroso

Comunicação, Editoração do Programa e Textos: Brenda Amaral, Cafira Zoé e Camila Mota

Design Gráfico e Publicidade: Igor Marotti

Projeto Gráfico do Programa: Igor Marotti, Cecília Lucchesi e Marcelo X

Transcrição da entrevista com Zezé Motta: Danielle Rosa

Pesquisa de Imagiário e Makumbas Gráficas: Cafira Zoé e Camila Mota

Assessoria de Imprensa: Brenda Amaral

Fotografias e produção: Jennifer Glass

Loja Teatro Oficina: Maitê Arouca

Tradução para inglês e revisões de texto: Maria Bitarello

Operação de legendas ao vivo: Maria Bitarello e Maitê Arouca

Arquivista: Thais Sandrini

FIM DE PARTIDA⁴⁶

2019

Temporada: Sesc Ipiranga - São Paulo. De 06 a 20/10/2019. Cúpula do Theatro Municipal de São Paulo. De 15/11 a 24/11/2019.

Texto: Samuel Beckett

Tradução: Fábio de Souza Andrade

Encenação: Yoshi Oida

Direção: Yoshi Oida e Matteo Bonfitto

⁴⁶ Disponível em: <https://www.performateatro.org/fim-de-partida>. Acesso em: 06 set. 2020.

Assistência de Direção: Milton de Andrade e Suia Legaspe
 Elenco: Rodrigo Pocidônio, Matteo Bonfitto, Milton de Andrade e Suia Legaspe
 Consultoria de Preparação Corporal: Daniele Santos
 Cenografia e Figurino: Telumi Hellen
 Iluminação: Camila Jordão
 Design Gráfico: Rodrigo Pocidônio
 Fotografia: Nicolau Spadoni
 Vídeo: Lucas Reitano
 Produção Executiva: Fabrício Síndice
 Direção de Produção: Edinho Rodrigues / Brancalyone Produções
 Relações Internacionais: Julia Gomes
 Idealização e Realização: Performa Teatro

VOZES DO SILÊNCIO – FILME NÃO FILME⁴⁷

2021

Projeto Arte em Cena, Sesc RJ.

Temporadas: De 02/04 a 25/04/2021; de 25 a 28/11/2021 pela plataforma Zoom

Textos: Samuel Beckett

Tradução: Fábio Ferreira

Direção: Fábio Ferreira

Performance: Carolina Virgüez

Roteiro: Fábio Ferreira

Assistente de Direção: Carolina Rocha

Cenografia: Fabio Ferreira

Iluminação: Renato Machado

Assistente de Iluminação: Rodrigo Lopes

Visagismo: Cleber de Oliveira

Figurista: Luiza Marcier

Assistente de figurino: Júlia Roliz

Trilha sonora: Felipe Storino

Participações Especiais:

Gerald Thomas – Contrabaixo

⁴⁷ <https://diariodorio.com/sesc-rj-apresenta-temporada-de-vozes-do-silencio-filme-nao-filme-ate-25-de-abril/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

Paulo Passos – Clarone

Direção de movimento: Paulo Mantuano

Supervisão vocal: Jaqueline Priston

Câmera: André Monteiro

Assistente de câmera: Fernando Rezende

Administrativo e prestação de contas: Patrícia Basílio

Produção Executiva: Ártemis e Alex Nunes

Direção de produção: Sérgio Saboya e Silvio Batistela

Realização: Sesc RJ

PLAY BECKETT ⁴⁸

Uma pantomima e três dramátículos de Samuel Beckett

Local: Teatro Aliança Francesa - São Paulo

Temporada: de 12/05 a 26/06/2022

Direção: Mika Lins

Elenco: Simone de Lucia, Diego Machado, Marcos Suchara

Tradução: Rubens Rusche, Leyla Perrone-Moisés e Luana Gouveia

Iluminador: Caetano Vilela

Cenografia: Giorgia Massetani

Figurino: Joana Porto

Trilha Sonora Original Edson Secco

Preparação Corporal: Diogo Granato

Preparação Vocal: Mônica Montenegro

Visagismo: Malonna

Assistente De Direção: Luana Gouveia

Coordenação de Ensaios: Taci Glasberg

Produção: Sm Arte Cultura

Assessoria De Imprensa: Nossa Senhora Da Pauta

Comunicação Digital: Agência Reup - Ana Afressco e Gabi Muniz

Designers: Marcio Freitas e Thea Severin

Fotos: Eduardo Knapp

Identidade Visual: Cris Vector

⁴⁸ Ficha técnica disponível em: <https://bileto.sympla.com.br/event/72782>. Acesso em: 17 jun. 2022.

Vídeos: Diego Arvate

Direção De Produção: Selene Marinho

Produção Executiva: Marcela Horta

Assistente De Produção: Henrique Pina

ESPERANDO GODOT

no fim do mundo⁴⁹

2022

Temporada: Sesc Pompeia - São Paulo: de 30/03 a 17/04/2022; Teatro Oficina

Uzyna Uzona - São Paulo, de 05/05 a 03/07/2022

Direção: José Celso Martinez Corrêa

Assistência de direção: Beto Eiras

Dramaturgia: Samuel Beckett

Tradução: Catherine Hirsch; Verônica Tamaoki e Zé Celso

Conselheira poeta: Catherine Hirsch

Elenco:

Estragão – Marcelo Drummond

Vladimir – Alexandre Borges

Pozzo – Ricardo Bittencourt

Felizardo – Roderick Himeros

O Mensageiro – Tony Reis

Direção de cena: Otto

Contrarregragem: Debora Balarini, Lucas Tavlos

Direção de arte e arquitetura cênica: Marília Gallmeister, Marcelo X

Trilha sonora e direção musical: Felipe Botelho

Assistência de direção musical: Amanda Ferraresi

Participaram das gravações:

Amanda Ferraresi cello e voz

Beatriz Id voz

Cosme Lucian berimbau

Ito Alves percussão

Felipe Botelho baixo, voz e programações

⁴⁹ Ficha técnica disponível em: <https://bileto.sympla.com.br/event/72759>. Acesso em: 12 jul. 2022.

Operação de som: Camila Fonseca e Clevison Ferreira

Direção de imagem: Ciça Lucchesi

Direção de fotografia e câmera ao vivo: Igor Marotti

Câmera ao vivo: Diego Arvate

Operação de vídeo: Renato Pascoal

Desenho de luz: Luana Della Crist

Assistente de luz: Cintia Monteiro e Pedro Felizes

Programador de luz: André Pierre

Operação de luz: Luana Della Crist, Cintia Monteiro e Pedro Felizes

Operação de foco móvel: Pitty Ferreira e Lua Mello Franco

Montagem de luz: Rogério Higino, Fabio Gobbi, Ricardo de Oliveira, Lua Mello Franco e coro de luz do Oficina

Universitário de luz: Vinícius Tardite

Figurino, maquiagem e visagismo: Sonia Ushiyama

Assistência de figurino e maquiagem: Kael Studart

Camareira: Cida Mello

Fono e preparação vocal: Beth Amin

Trabalho de corpo: Rodrigo Andreolli

Cenotécnica e montagem: Cássio Luís da Silva Omae, Cleber Silva Martins, Renato Inácio dos Santos (Renatão), Luís Fernando Narcizo Gomes (Kiko), João Tadeu Guadagnini Paiva

Comunicação e mídia tática: Brenda Amaral, Cafira Zoé, Camila Mota, Igor Marotti

Identidade visual: Igor Marotti

Fotografia: Jennifer Glass

Programa

Capa: Igor Marotti

Editoração, textos e entrevistas: Cafira Zoé, Camila Mota

Projeto gráfico: Ciça Lucchesi e Igor Marotti

Makumbas gráphykas: Cafira Zoé e Camila Mota

Diagramação: Ciça Lucchesi

Transcrição conversas: Kelly Campello e Nash Laila

Tradução e legenda: Maria Bitarello

Produção e administração: Anderson Puchetti

Produção: Ana Sette, Tati Rommel e Victor Rosa

Estratégia: Camila Mota e Marcelo Drummond

Assessoria jurídica: Olivieri Associados

Agradecimentos: a Exu, à 5ª dantição da Universidade Antropófaga, ao Bixiga