

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Eduardo Reis Silva

**O esgotamento das imagens: em *A última palavra é a penúltima 2.0*, do Teatro da Vertigem, *Mal Visto Mal dito* e *Pra frente o pior*, de Samuel Beckett**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

**São Paulo  
2019**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Eduardo Reis Silva

**O esgotamento das imagens: em *A última palavra é a penúltima 2.0*, do Teatro da Vertigem, *Mal Visto Mal dito* e *Pra frente o pior*, de Samuel Beckett**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Profa. Dra. Annita Costa Malufe

**São Paulo**

**2019**

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

São Paulo, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019

Dedico este trabalho a minha irmã Tânia Reis Silva pelo seu olhar materno e acolhedor. Dedico especialmente a minha mãe, Darci Reis Silva (*in memoriam*), com todo meu amor e saudade agradeço por ter me mostrado o caminho do mundo e por ter plantado em mim a coragem de seguir adiante.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Número de processo: 88887.148355/2017-00

## **AGRADECIMENTOS**

**Annita Costa Malufe, Ana Albertina, Maria Aparecida Junqueira, Marcelo Denny de Toledo Leite, Cecilia de Almeida Salles, Antônio Araújo, Eliana Monteiro, Pedro Pinto da Silva (*in memorian*), Tânia Reis Silva, Júlia Reis Silva Pereira, Jackson Reis Silva, Daniela Elias Silva, Caio Guilherme Elias Silva, Davi Guilherme Elias Silva, Priscila Luz Gontijo Soares, Rodrigo Audi, André Mantovanni, Maria Andrade Vieira, Fernando da Silva Cabral, Tila Corazza Teixeira Pinto, Felipe Corazza Teixeira Pinto, Mãe Stella de Oxóssi (*in memorian*).**

Silva, Eduardo R. *O esgotamento das imagens: em A última palavra é a penúltima 2.0, Mal visto mal dito e Pra frente o pior*, de Samuel Beckett. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. Brasil, 2018.

## RESUMO

O presente projeto de pesquisa de mestrado propõe uma comparação entre a intervenção cênico-visual *A última palavra é a penúltima 2.0* (2014), do grupo brasileiro Teatro da Vertigem, e as obras em prosa *Mal visto mal dito* (1981), e *Pra frente o pior* (1983), do dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett. Pretende-se aqui analisar de que forma a intervenção cênica atualiza o universo beckettiano através do esgotamento das imagens. Podemos verificar que a narrativa beckettiana em *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*, tenta o tempo todo chegar a um esgotamento da linguagem ao estabelecer repetições de frases, temas e ideias - como se esta repetição ininterrupta propusesse uma oscilação entre o cansaço e o esgotamento das palavras/imagens. Já na intervenção cênica, o Teatro da Vertigem também parece propor esta mesma oscilação, entretanto verifica-se aqui uma exaustão da imagem, provocada pelo excesso de cenas, resultando na anulação da recepção total do espectador, criando assim uma espécie de visibilidade multidimensional, com camadas e camadas de cenas que se sobrepõem umas às outras. Para aprofundar estas questões, serão utilizados os conceitos de “cansado” e “esgotado” do filósofo francês Gilles Deleuze; sobre o universo beckettiano, as reflexões de Fábio de Souza Andrade, Peter Pál Perlbart, Ana Helena Souza e Lívia Bueloni Gonçalves terão grande valia e, sobre os estudos de performatividade, temos como apoio, as ideias de Josette Féral, Erika Fischer-Lichte e Eleonora Fabião.

**Palavras-chave:** Esgotamento. Imagem. Teatro da Vertigem. Samuel Beckett. Gilles Deleuze.

Silva, Eduardo R. **The exhaustion of the images: in *The last word is the penultimate 2.0*, *Ill seen ill said* and *Worstward Ho*, Samuel Beckett.** Masters degree dissertation. Program of Pos-graduate Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. Brasil, 2019.

## ABSTRACT

The present master's research proposes a comparison between the visual-scenic intervention *The last word is the penultimate 2.0* (2014), of the Brazilian group Teatro da Vertigem, and the prose work *Ill seen ill said* (1981), and *Worstward Ho* (1983), by the Irish playwright and writer Samuel Beckett. The aim here is to analyze how the scenic intervention manages to update the Beckettian universe through the exhaustion of the images. We can verify that the Beckettian narrative in *Ill seen ill said* and *Worstward Ho*, tries all the time to mark an exhaustion of language by establishing repetitions of phrases, themes and ideas - as if this uninterrupted repetition would propose an oscillation between fatigue and exhaustion of words / images. However, in the scenic intervention, the Teatro da Vertigem also seems to propose that same oscillation; however, it is verified here an exhaustion of the image, caused by the excess of scenes, resulting in the nullification of the total reception of the spectator, thus creating a kind of multidimensional visibility, with layers and layers of scenes that overlap each other. To deepen these questions, some concepts of the French philosopher, Gilles Deleuze, will be used; on the Beckettian universe, the reflections of Fábio de Souza Andrade, Peter Pál Perlbart, Ana Helena Souza and Lívia Bueloni Gonçalves will be of great value and, on the performativity studies, we have the support of the ideas of Josette Féral, Erika Fischer-Lichte and Eleonora Fabião.

**Keywords:** Exhaustion. Image. Teatro da Vertigem. Samuel Beckett. Gilles Deleuze.

## **LISTA DE IMAGENS**

### **CENA INICIAL**

1 - CENA INICIAL DA INTERVENÇÃO.....	48
--------------------------------------	----

### **CENAS NA VITRINE**

2 - CENA VITRINE 01.....	50
3 - CENA VITRINE 02.....	50
4 - CENA PASSAGEM 01.....	51

### **CENAS NA PASSAGEM SUBTERRÂNEA**

5 - CENA PASSAGEM 02.....	53
6 - CENA PASSAGEM 03.....	54
7 - CENA PASSAGEM 04.....	54
8 - CENA PASSAGEM 05.....	55
9 - CENA PASSAGEM 06.....	57
10 - CENA PASSAGEM 07.....	59
11 - CENA PASSAGEM 08.....	60

### **CENAS EXTERNAS**

12 - CENA EXTERNA 01.....	63
13 - CENA EXTERNA 02.....	64
14 - CENA EXTERNA 03.....	64
15 - CENA EXTERNA 04.....	65
16 - CENA EXTERNA 05.....	65
17 - CENA EXTERNA 06.....	66

## **CENAS FINAIS**

18 – CENA FINAL 01.....	70
19 – CENA FINAL 02.....	70
20 – CENA FINAL 03.....	71

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 - A performatividade do Teatro da Vertigem.....</b>	<b>16</b>
1.1 – O processo colaborativo e a vertigem coletiva.....	17
1.2 – Caminhos e mecanismos da criação em <i>A última palavra é a penúltima</i> <i>2.0</i> .....	23
1.3 Entrecruzamento entre teatro e performance.....	33
1.4 O espaço urbano e a metáfora do subterrâneo.....	41
<b>CAPÍTULO 2 - Os graus de cansaço e as imagens em vias de</b> <b>esgotamento.....</b>	<b>47</b>
2.1 O espectador controlador.....	48
2.2 Embaralhar, intercambiar e inverter.....	51
2.3 O cansado.....	59
2.4 As imagens que não podemos ver.....	62
2.5 O cansaço por um fio.....	66
<b>CAPÍTULO 3 - A IMAGEM QUE ATRAVESSA A LINGUAGEM, OU, A</b> <b>IMAGEM COMO CRIAÇÃO ARTÍSTICA DA LINGUAGEM.....</b>	<b>72</b>
3.1 Imagens perdidas em restos de paisagens.....	73
3.2 <i>Pra frente o pior</i> e o projeto de destruição da linguagem.....	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>



*Diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.*

*Samuel Beckett*

## INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo investigar o processo criativo da intervenção cênica *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*, do grupo Teatro da Vertigem, com vistas a discutir o conceito de esgotamento, a partir da produção de imagem. Interessa-nos debater a natureza das imagens produzidas nesta performance, uma vez que essas imagens nos parecem emblemáticas em relação ao que vem se constituindo na área artística contemporânea. Recorreremos ao diálogo com a literatura de Samuel Beckett, em especial na leitura feita por Gilles Deleuze na obra *O Esgotado*<sup>1</sup>, obra referência do grupo na criação desta performance.

À vista disso, almejamos realizar uma relação entre linguagens, dada pelo processo de criação da performance do Teatro da Vertigem, que ao explorar o conceito de esgotamento pela via da filosofia de Deleuze, inevitavelmente percorre as obras em prosa da fase final de Samuel Beckett. É importante destacar que neste estudo daremos maior atenção as obras *Mal visto mal dito*, de 1981, e *Pra frente o pior*<sup>2</sup>, de 1983, justamente pelo fato de que nestes trabalhos, o autor irlandês radicaliza sua experiência de esgotamento com a linguagem.

Sobre a intervenção cênica *A Última Palavra é a Penúltima*, é importante esclarecer que ela foi criada primeiramente em 2008 em intercâmbio artístico com dois outros grupos: o LOT de Lima, Peru, e o Zikzira, de Belo Horizonte, partindo do texto *O Esgotado*, de Gilles Deleuze. Tal intervenção aconteceu na passagem subterrânea da Rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo, interdita desde 1998. Em 2014, o grupo é convidado a participar da 31ª Bienal de Arte de São Paulo, recriando a intervenção de 2008, agora com o nome de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*. No caso deste presente estudo, nos serviremos desta recriação de 2014.

O Teatro da Vertigem, é uma das companhias mais respeitadas do país, tendo participado dos mais diversos festivais nacionais e internacionais. O

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles. Sobre o teatro: Um manifesto de menos; *O esgotado*, Zahar, 2010. Esta  
<sup>2</sup> *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior* compõem o livro *Companhia e outros textos*. Neste livro estão reunidos quase todos os textos em prosa da fase final de Samuel Beckett, escritos entre 1977 e 1987. Foi traduzido por Ana Helena Souza e publicado em 2012 pela Editora Globo.

grupo surgiu nos anos 1990 na cidade de São Paulo, com direção artística do Prof. Dr. Antônio Araújo. A companhia se destacou inicialmente pela criação de uma Trilogia Bíblica com base no estudo da Mecânica Clássica aplicados ao movimento expressivo do ator. Os espetáculos: O Paraíso Perdido, O Livro de Jó e Apocalipse 1,11, marcaram a estética do grupo por terem sido criados de forma colaborativa, e pela utilização de espaços urbanos alternativos.

À vista disso, verificamos em nossa pesquisa, que não existe uma grande fortuna crítica das obras em prosa da fase final de Samuel Beckett no Brasil, provavelmente por elas terem sido traduzidas tardiamente. Alguns textos dramaturgicos e em prosa, ainda se encontram somente em Inglês ou em Francês. No caso de *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*, é ainda mais escassa a fortuna crítica, porém, foi lançado em 2018, o livro *Em busca de Companhia: o universo da prosa final de Samuel Beckett*, de Lívia Bueloni Gonçalves, que traça um significativo panorama destas obras finais.

Sobre a escassez das traduções de Samuel Beckett, Fábio de Souza Andrade é quem explica isto no prefácio do livro *Companhia e outros textos* (SOUZA, 2012), no qual se encontram os dois textos que iremos analisar neste estudo. Andrade destaca que *Pra frente o pior*, é considerado para muitos estudiosos da prosa beckettiana, como um texto inclassificável. A obra em questão é composta de 96 parágrafos e, justifica a renúncia do autor em traduzi-lo, justamente pela complexidade. Deste modo, evidencia-se uma grande quantidade de estudos sobre o teatro de Beckett e poucos estudos sobre a prosa do autor, entre esses poucos estudos destaca-se a tese de Alexandre de Oliveira Heinz, intitulada “Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze”, de 2005.

Entretanto, nas artes cênicas, as obras em prosa desta fase final de Beckett, tem despertado interesse em atores, diretores, bailarinos e performers, tanto que em 2014, o grupo teatral Club Noir dirigido por Roberto Alvim encenou os três textos em prosa da segunda trilogia de Beckett, ao levar aos palcos: *Companhia*, *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*. Nos anos 1980, o encenador Gerald Thomas também encenou algumas obras desta fase final. Outra companhia que se destaca pela aproximação com o universo beckettiano, são os Irmãos Guimarães, coletivo de artistas de Brasília.

Sobre a intervenção cênica do Teatro da Vertigem, não foi encontrada, nenhuma tese ou dissertação, somente releases e matérias em jornais, e um artigo escrito pela diretora Eliana Monteiro<sup>3</sup>. O vídeo integral da performance também pode ser visto no Youtube. Deste modo, temos as seguintes hipóteses: a exaustão das imagens que oscilam entre o cansaço e o esgotamento, em *Última palavra é a penúltima 2.0* e a experimentação do esgotamento da linguagem observada por Deleuze em *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*<sup>4</sup>, são os elos de estudo deste trabalho, que aproximam: performance e literatura, leitor e espectador.

Sendo assim, esta dissertação está organizada em três capítulos, dos quais o primeiro trata da performatividade do Teatro da Vertigem incluindo os procedimentos de pesquisa através do processo colaborativo. Também serão exploradas as questões concernentes ao teatro e a performatividade em diálogo com o espaço urbano. Já o segundo capítulo analisa às imagens das cenas da intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0*, com o propósito de criar reflexões acerca do esgotamento das imagens, mantendo uma relação comparativa com às imagens originárias da fase final de Samuel Beckett.

O terceiro capítulo dedica-se também ao estudo das imagens no esgotamento, porém, nas obras em prosa *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior* do autor irlandês, com a expectativa de encontrar: aproximações, semelhanças e hipóteses que justifiquem esta comparação entre as linguagens performativas e literárias.

Em companhia destas ideias e diante do desejo de que este estudo sobre as imagens no esgotamento, seja frutífero, almejamos humildemente que de alguma forma sejam úteis os temas aqui debatidos. E que com isso haja cada vez mais abertura e bons olhos para as conexões que podem surgir no relacionamento entre literatura, artes cênicas e filosofia. Para tanto, teremos o apoio teórico e crítico de significativos pesquisadores destas linguagens. No

---

<sup>3</sup> ELIANA, Monteiro. “Os níveis de sufocamento em A última palavra é a penúltima”, In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

<sup>4</sup> Esta obra radicaliza os experimentos feitos anteriormente na trilogia formada por: *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953); sua narrativa instaura uma incessante procura de uma paradoxal linguagem indizível, questionando esta mesma linguagem, e conseqüentemente o uso banal da língua em confronto com uma total ausência de sentido do mundo.

campo das discussões sobre Samuel Beckett, serão de grande importância os estudos de Gilles Deleuze em *O esgotado*; *O Silêncio Possível*, de Fábio de Souza Andrade. Sobre a teoria das imagens as reflexões de Emmanuel Alloa, em *Pensar a Imagem*; de Jacques Rancière, *O Destino das Imagens* e *O Espectador Emancipado*, serão de grande valia. Nas artes cênicas e performativas recorreremos a Antônio Araújo em *A gênese da Vertigem*; Silvia Fernandes e J. Guisburg, em *O Pós-Dramático: Um Conceito Operativo?*; Jean-Pierre Sarrazac, em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, e *Poética do drama moderno*; Erika Fischer-Lichte em *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*; Josette Féral em *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* e Eleonora Fabião em *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*.

## I – A performatividade do Teatro da Vertigem

O quê quando as palavras se forem?

Samuel Beckett

## 1.1 O processo colaborativo e a vertigem coletiva

Com o propósito de buscarmos pistas para a discussão acerca das imagens do esgotamento, em *A última palavra é a penúltima 2.0*, destacaremos nesta seção os principais traços do processo colaborativo do Teatro da Vertigem, desde sua formação. De modo que possamos acompanhar o percurso processual de estudo colaborativo e, acima de tudo, analisar os meios de produção de imagens provenientes desse processo. O Teatro da Vertigem é conhecido por estabelecer uma outra abordagem para a criação teatral e performática, sua trajetória inicia-se com *Paraíso Perdido*, de 1992, espetáculo que deu início à Trilogia Bíblica<sup>5</sup>, com base nos textos bíblicos do *Antigo e Novo Testamento*. Desde então, todos os trabalhos seguintes tiveram o processo colaborativo, como: meio de exploração de ideias, construção de textos e elaboração de cenas em espaços fora do palco teatral convencional. Em *A gênese da vertigem: o processo de criação de o Paraíso perdido*, de 2011, Antônio Araújo descreve a origem da formação do grupo e, conseqüentemente, os modos embrionários de criação, que se efetivariam na identidade do grupo no decorrer dos trabalhos seguintes. De acordo com Araújo:

O processo de construção dessa primeira obra tem, em si, uma importância seminal. Foi ele que trouxe à luz não apenas mais um espetáculo de teatro, mas sim a própria origem do grupo Teatro da Vertigem. Do nome da companhia ao perfil artístico de seus integrantes, tudo será engendrado aqui.

[...]

Além disso, os princípios norteadores do trabalho do grupo também tiveram, nesse processo, o seu início, ainda que de forma pouco consciente. Vários dos procedimentos metodológicos que serão aprofundados ou reelaborados nas montagens posteriores, vão ser experimentados aqui, pela primeira vez. Eles representam a gestação de uma poética. (ARAÚJO, 2011: 11-12)

---

<sup>5</sup> *O paraíso perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000), são os espetáculos que compõem a Trilogia Bíblica.

Para o diretor artístico do Vertigem, esse momento inicial não passava de um grupo de estudos, formado por amigos recém-saídos da universidade, que ansiavam por continuar estudando. Araújo esclarece que a criação do Teatro da Vertigem “se confunde com o processo de ensaio de *O paraíso perdido*. Uma coisa é indissociável da outra. Isso fica ainda mais imbricado na fase de preparação dos ensaios práticos” (Idem: 17). O diretor ainda questiona esta fase inicial, ao indagar: “preparação para o quê? Para a formação de um grupo? Para o desenvolvimento de uma investigação teatral? Para a criação de um espetáculo? Era tudo isso junto.” (Idem: 17-18). Pensando nesses questionamentos levantados por Araújo, podemos perceber que o Vertigem nasceu de um processo de estudo, de uma força de vontade de realizar uma pesquisa, e isto diz muito sobre a configuração da imagem que temos da companhia.

O pesquisador explica que, de início, o grupo precisava entender quais os mecanismos que utilizariam em uma pesquisa de processo artístico e como a realizariam, lembrando que o grupo era formado em sua totalidade por artistas jovens. Num primeiro momento escolheram uma bibliografia a ser estudada, com o foco na física quântica; as obras escolhidas foram: *Método Experimental*, de Galileu Galilei; *Discurso do Método*, de René Descartes; *Os fundamentos da física*, de Ramalho; Ivan; Nicolau; Toledo; Apostilas sobre metodologia científica.” (Idem: 19). Acima de tudo, para Araújo, existia a necessidade de investigar “as metodologias de uma pesquisa” (*Ibidem*), ou seja, aqui, esclarece-se um pouco a respeito da dinâmica do processo colaborativo do grupo, pois preliminarmente já se definia como conceito a busca por métodos de investigação.

Com isso, o diretor avalia que em geral, uma pesquisa “implica em *observação e experimentação*. O método é, em si, um processo técnico de experimentação” (*Ibidem*); e ainda complementa, ao afirmar que com esses estudos, o que chamou mais a atenção do grupo foi perceber que dentro da ciência, “a observação não consiste em mera visão do fato. Ela é ativa. Portanto, o método científico implica a *observação ativa*” (*Ibidem*). À vista disso, a companhia desenvolveu uma dinâmica de observação, ao selecionar em diferentes livros, referências que estariam associadas “a uma lista de traços e

procedimentos característicos desse método” (*Ibidem*). A lista de observação ativa define-se da seguinte maneira:

Abrir-se a percepção através dos cinco sentidos; dirigir a *atenção* e o *pensamento* para o movimento (= consciência, estar presente); objetividade; penetrar atentamente nos detalhes; descobrir as causas, percebendo o que há por detrás das coisas, a fim de apreender suas possíveis leis (que revelassem uma relação constante ou necessária entre os fatos); imparcialidade (o não julgar previamente, libertando-se das ideias preconcebidas, o neutro); procurar e/ou estabelecer as relações internas dos fatos; dialogar com os fatos; usar a máxima suspeita sobre si mesmo. (Idem: 19-20).

Com estes elementos delimitados, o estudo tinha um mecanismo de pesquisa bem formatado, ao passo que Araújo, nos mostra que esta lista de observação possibilitava converter-se num treino: “da mesma forma que nos aquecíamos corporalmente antes de iniciar um ensaio, também deveríamos efetuar um aquecimento diário de observação ativa” (*Ibidem*). Deste modo, o grupo foi desenvolvendo o seu próprio método de análise criativa, tanto nos campos da atuação, quanto no sentido estético, ao incorporar a encenação, iluminação, cenografia, figurino etc.

No decorrer desse processo inicial, outros estudos foram sendo agregados ao estudo da física, tais como os estudos corporais, tendo como inspiração os estudos de “Maria Dushness, Klauss Viana e Denise Stoklos” (Idem, p. 23). Nesta perspectiva, o grupo selecionou três técnicas de trabalho corporal: *Método Laban*, *improvisação de contato* e *acrobacia*. O que também se destaca, nesse momento inicial, é a formação de uma equipe paralela ao grupo de atores, com o intuito de “fazer uma seleção e organização de todo trabalho teórico e literário, relativo à mitologia sobre o Paraíso e a Queda” (Idem, p. 25). Após seleção de material teórico, a equipe formada por Antônio Araújo, Joana Albuquerque<sup>6</sup> e Sergio de Carvalho<sup>7</sup>, disponibilizou e propôs aos atores um estudo mais aprofundado, no sentido literário e sobretudo de uma

---

<sup>6</sup> Atriz da primeira formação do Teatro da Vertigem.

<sup>7</sup> Dramaturgo de *O paraíso perdido*, primeiro espetáculo da companhia. Posteriormente, Sergio de Carvalho fundou a Cia do Latão.

teoria literária que, mais adiante, resultou no início dos ensaios de *O paraíso perdido*.

Após esta breve introdução a respeito da formação do Vertigem, poderemos nos aprofundar um pouco mais na questão do teatro colaborativo. Depois desse percurso embrionário, a companhia se viu dentro de uma sala de ensaio, munida de todo aquele material de pesquisa, na tentativa de criar juntos, um espetáculo, “essa maneira de trabalhar coletivamente, que permeará a trajetória do Teatro da Vertigem, será denominada de *processo colaborativo*” (Idem, p. 132). Talvez por este motivo, o processo colaborativo resulte em imagens tão potentes, pois são reflexo de um longo e exaustivo estudo.

Em *Aproximações ao processo colaborativo*, artigo de Antônio Araújo, que compõe o livro *Teatro da Vertigem*, em comemoração aos 25 anos da companhia, o estudioso inicia seu texto com a seguinte frase: “O teatro, por sua natureza, é uma prática coletiva”, (ARAÚJO, 2018: 13). Dessa maneira, o diretor esclarece que no trabalho do grupo, o conceito de “coletivo” está relacionado ao “modo de fazer, à maneira como as diferentes funções ou atribuições se articulam rumo à criação da obra cênica” (*Ibidem*), neste contexto, o entendimento de “dinâmicas coletivas de criação, cujos acento e foco se encontram em um processo compartilhado, colaborativo e democrático do fazer artístico” (*Ibidem*). Para Araújo, não há um “criador epicêntrico” (*Ibidem*). O que se percebe nas explicações do diretor é que existem as funções criativas delimitadas, mas elas não se restringem, não se fecham nelas mesmas, pelo contrário, todos os integrantes do grupo possuem poder de fala. No sentido de que todos podem propor ideias de direção, de dramaturgia, iluminação, cenografia... neste cenário, Araújo esclarece sobre a metodologia do processo colaborativo, da seguinte maneira:

No caso de nossa prática no Teatro da Vertigem, o *processo colaborativo* se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autonomia é compartilhada por todos. A dinâmica desierarquizada, mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas, flutuantes ou oscilantes, localizadas, em algum momento do processo de trabalho, em um determinado

polo de criação (dramaturgia, encenação, atuação etc.), para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico. (Idem: 14)

O diretor também destaca a importância de se diferenciar o processo colaborativo, da criação coletiva da década de 1970, quando explica que na medida em que “houve diferentes tipos de criação coletiva, várias delas com traços muito peculiares –, existia um desejo de diluição das funções artísticas”, (*Ibidem*). Nas criações coletivas, há uma ideia de que todos os integrantes, são responsáveis pela assinatura final de todas as funções criativas: “em geral nesses casos, a contribuição de todos tem *necessariamente* que ser incorporada ao resultado final”, muitas vezes, “levando obras flácidas e colocando em risco a clareza e precisão do discurso cênico projetado” (*Ibidem*). Por outro lado não é o que acontece no processo colaborativo do Teatro da Vertigem, onde as funções não são diluídas, pelo contrário, elas permanecem ativas, porém, são utilizadas como sintetizadores das mais variadas sugestões “para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, teriam direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação”. (Idem: 16). Sendo assim, os processos do Vertigem, possuem um tempo esgarçado e extremamente longo, justamente por abarcar esta dinâmica do coletivo que pensa, e propõem o tempo todo, criando uma cartografia de cenas, que ao final do projeto são elencadas e definidas num mosaico, sintetizadas pelo diretor artístico e pelos artistas responsáveis de cada área criativa.

Esta configuração deste tipo de criação diferencia-se largamente de um “tipo de teatro mais convencional, em que os limites desses papéis são rígidos e as interferências criativas de um colaborador na área do outro em geral são vistas como um sinal de desrespeito ou invasão”, diz Araújo. No processo colaborativo essas delimitações artísticas tornam-se mais “tênuas, frágeis, imprecisas, com um artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações”, desse modo “uma ‘promiscuidade criativa’ não é só bem-vinda, como é, o tempo inteiro, estimulada”, ou seja, “a contaminação e a negociação constante entre diferentes partes é um dos paradigmas desse processo” (Idem: 17). Fica claro, nestas declarações de Araújo, que o senso de

criação coletiva, dentro do processo colaborativo do Vertigem tem um caráter próprio e vertiginoso, tal qual a expressão que dá nome ao grupo. Pois colocam em movimento tudo que estaria fixado nos padrões de produção artística hegemônicos. Ao trazer para o processo criativo, esse estado de desequilíbrio, essa zona instável e transitória, vê-se claramente uma outra respiração, e conseqüentemente uma outra qualidade de imagem, que é visível no produto final, e que com certeza impulsiona o contexto dos modos de pensar e de fazer teatro no Brasil.

Soma-se a esta linha de pensamento, o estudo de Silvia Fernandes em *Teatralidades contemporâneas*, onde a teórica realiza um significativo conjunto de ensaios sobre a cena brasileira contemporânea, concentrando-se nos modos de confecção teatral nos últimos trinta anos. No ensaio *O lugar da vertigem*, sobre o Teatro da Vertigem, Fernandes analisa:

A marca mais radical dessa proposta é a concepção do teatro como pesquisa coletiva de atores, dramaturgo e encenador em busca de resposta a questões urgentes do país, especialmente das grandes metrópoles brasileiras, projetadas, porém, num pano de fundo amplo, retalhado de inquietações metafísicas, ligadas a uma tradição de teatro sagrado<sup>8</sup> que nesse caso, paradoxalmente, dramatiza a insegurança social e a criminalização sistemática das questões públicas. Numa combinação inusitada, o grupo associa preocupações espirituais, evidentes na prospecção contínua dos textos bíblicos, a um tratamento que talvez se pudesse chamar de hiper-realismo alegórico, na falta de termo melhor para designar a sobreposição de literal e figurado que define desde o princípio, em doses distintas, essa mistura de testemunho e abstração. (FERNANDES, 2013: 61).

Cientes da diferenciação traçada por Antônio Araújo, entre teatro coletivo e colaborativo, temos na abordagem de Fernandes uma contribuição importante – quando a teórica ratifica o processo colaborativo, como sendo um teatro de pesquisa coletiva –, tendo os atores, o dramaturgo e o encenador como

---

<sup>8</sup> Quando Fernandes pontua na citação acima: “ligadas a uma tradição de teatro sagrado” (Idem: 61), supõe-se que a estudiosa esteja se referindo há um período importante do teatro. Onde Antonin Artaud em seu *O teatro da crueldade*, Gerzi Grotowsk com *O teatro pobre*, o Living Theatre e suas encenações inovadoras, e o Théâtre du Soleil com o seu teatro coletivo, entre outros, seriam os principais representantes deste momento das artes cênicas. Tendo como marca, o espaço expandido da cena e o sagrado como experiência ritualística.

proponentes de um discurso que nasce do coletivo, porém, se configura estética e politicamente na colaboração. É interessante pensarmos na etimologia da palavra “colaborar”, pois nela se encontra um forte sentido social, ao fomentar o auxílio, a ajuda, a cooperação do outro, na sua causa, na sua história e sobretudo nos modos de agir e pensar a vida na cidade. Com isso, o colaborativo do Vertigem parece colaborar para às reflexões acerca da coletividade nas grandes cidades, em especial, na cidade de São Paulo.

Quanto à criação artística, tem-se a impressão de que o processo colaborativo do Vertigem, ao explorar esta contaminação de ideias do coletivo, constrói imagens também por uma ótica múltipla, coletiva e vertiginosa. Talvez, às pistas de que falamos no início desta seção, encontram-se latentes neste ponto. Pois nessa conjuntura, não se percebe um ponto de vista único e fechado, mas sim, o seu oposto: vê-se uma composição de narrativas visuais grandiosas e multifacetadas, dando ao espectador, uma assimilação tal qual à experiência de transitar pelo centro da cidade, num dia caótico –, onde torna-se tarefa quase impossível a captação de imagens isoladas, fechadas nelas mesmas. Pois, sempre há a contaminação de outras várias imagens, que se interpenetram, e se sobrepõem compondo tantas outras imagens. Esta generosa oferta de cenas/imagens movimentam a capacidade de assimilação do espectador, causando neste observador, um estado de atenção constante.

## **1.2 Caminhos e mecanismos de criação em *A última palavra é a penúltima* 2.0**

É no conceito de *Esgotado*<sup>9</sup> do filósofo francês Gilles Deleuze, criado por ele no encontro com a literatura de Samuel Beckett, que a intervenção do Teatro da Vertigem aqui estudada se inspira, e encontra seu principal aliado para a reflexão sobre o esgotamento das imagens, e sobretudo sobre a imagem do homem contemporâneo. É também pela via deste conceito deleuzeano que entramos na análise do processo criativo de *A última palavra é a penúltima 2.0*,

---

<sup>9</sup> Falaremos sobre estas questões no decorrer deste estudo.

com a intenção de reconhecermos os caminhos, e os mecanismos usados para a concepção desta intervenção.

Antes de nos aprofundarmos na análise da intervenção do Teatro da Vertigem, faz-se necessário esclarecer algumas considerações a respeito do estudo *O esgotado*<sup>10</sup>. Neste ensaio o filósofo conceitualiza as maneiras pelas quais Beckett, em seu projeto poético, teria se imbuído no sentido de esgotar o “possível”. Deleuze dirá que o escritor teria criado, ao longo de suas obras, três tipos de línguas diferentes, cada uma responsável por esgotar de um modo específico um aspecto do “possível”: seriam as línguas I, II e III. Vale pontuar também que este ensaio foi publicado como posfácio a *Quad* e outras peças para televisão de Samuel Beckett, o que faz com que Deleuze se detenha bastante nessa última fase da produção do irlandês.

Percebe-se pelo título deste estudo que o filósofo interpreta o pensamento e a proposta poética beckettianos tendo como premissa o conceito de esgotamento, de modo que se viabiliza uma aproximação entre a literatura e a dramaturgia de Beckett com o pensamento de Deleuze.

Para tanto, será de grande valia entendermos os conceitos das línguas I, II e III, em relação com o esgotamento dos possíveis. Para Deleuze, a combinatória é a técnica inicialmente privilegiada para se esgotar o possível. Pois a combinatória destina-se somente a estabelecer gráficos e tabelas sem sentido, ao passo que possibilita realizar combinações. Assim, Deleuze explica que em Beckett, o fundamento consiste em evidenciar o esgotamento fisiológico, a “combinatória esgota seu objeto, mas porque seu sujeito está esgotado” (DELEUZE, 2010: 71). Com isso o filósofo pontua que para se exercitar a combinatória, é necessário estar esgotado, ou a própria combinatória é que causa o esgotamento. Deste modo, o filósofo afirma que ambos mostram-se como “disjunções inclusas”. Talvez seja como o avesso e o direito de uma mesma coisa: um sentido ou uma ciência aguda do possível, junta, ou melhor, disjunta a uma fantástica decomposição do eu” (Idem, p. 71-72).

Assim, temos na *língua I*, que seria encontrada sobretudo nos romances beckettianos da primeira trilogia, da década de 1950, como *Molloy*, de 1951, e

---

<sup>10</sup> Trata-se de *L'éouisé* (O esgotado), último texto longo de Gilles Deleuze, de 1992.

*Murphy*, 1938, uma primeira tentativa de esgotar o possível. Configura-se como uma “língua atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as proposições, e as relações sintáticas: uma língua dos nomes” (Idem, p. 75). Nesta língua o filósofo analisa que em Beckett, espera-se esgotar o possível através de palavras, tendo a expectativa de que possa se esgotar as próprias palavras. Para isso cria-se séries exaustivas.

Entretanto, para se esgotar as palavras, seria necessário uma outra língua, no caso, a *língua II*; aqui o filósofo explica que não mais se trata de uma língua dos nomes, mas sim, uma língua das vozes, que não se realiza mais por combinatórias, mas sim por: “[...] fluxos misturáveis. As vozes são as ondas ou os fluxos que dirigem e distribuem os corpúsculos linguísticos”. E quando se esgota o possível com palavras, “abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos. É este o problema de se acabar com os fluxos” (Idem, p 76). No sentido de que ao se acabar com as palavras apresenta-se o silêncio, mas não o silêncio do cansaço de falar, e muito menos o ato de fazer silêncio. O *inominável*, de 1953 e *Como é*, de 1961 são as obras de Beckett que se destacam nesta *língua II*.

Deste modo, o silêncio pode estar relacionado, tanto ao cansaço, quanto ao esgotamento. Para Deleuze, esgotar essas vozes e suas histórias, corre-se o risco de cair numa “aporia”<sup>11</sup>. Para Deleuze, a aporia consistiria numa série inesgotável de todos os esgotados, porém, a aporia só teria uma solução caso se pense que o “limite da série combinatória não está no infinito dos termos, mas talvez em qualquer lugar, entre dois termos, entre duas vozes ou variações da voz, no fluxo, já atingido bem antes que se saiba que a série esgotou-se”, “[...] bem antes que se compreenda que há muito, não há mais possível, não há mais história”<sup>12</sup> (Idem, p. 78). Deste modo, Deleuze lança a hipótese de que neste contexto, estariam esgotados há muito tempo, sem que soubessem.

Por fim, a *língua III*, para além das sequências combinatórias e das vozes, refere-se ao limite da língua: “[...] a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões, dos quais não se daria conta”, [...] atribuindo-os ao simples cansaço, se eles não crescessem de uma vez, de maneira a acolher alguma coisa que vem de fora ou de outro lugar” (Idem, p.

---

<sup>11</sup> Grifo do autor.

<sup>12</sup> Grifo do autor: “*L’Innommable*, op.cit., p. 103s”.

78-79). É nessa língua que Beckett conseguiria por fim de fato “fazer a imagem”, chegar neste que seria o limite imanente da palavra. A *língua III* estaria, para Deleuze ligada aos últimos trabalhos de Beckett, ligando-se também ao terceiro e quarto modo de esgotar o possível: onde esgotam-se as potências do espaço e as potências da imagem. Para o filósofo a *língua III*, atravessa os romances, as peças teatrais, as novelas e chega com mais propriedade nas peças para televisão, e por isso o estudo *O esgotado* dedica-se mais a esta *língua III*.

Diante dessa abordagem filosófica sobre a literatura beckettiana, feita por Deleuze, podemos adentrar com mais informações na análise da intervenção do Vertigem, e acima de tudo compreender de que forma a companhia se inspirou e de que modo foram aplicados os mecanismos de estudo, do filósofo em questão. Antes de entrarmos nesta discussão, pensamos que seria pertinente explorar um pouco mais sobre este enquadramento, proposto pelo processo criativo da companhia. Sobre as primeiras motivações, Eliana Monteiro comenta:

Os problemas cotidianos levantados pelo texto “O esgotado”, de Gilles Deleuze, inspiraram *A última palavra é a penúltima*, encenada por três companhias teatrais – Vertigem/SP, Zikzira/MG, e LOT/Peru – em 2008. A convite da 31ª Bienal, em 2014, a peça foi revisitada pelo Teatro da Vertigem e, com o distanciamento do tempo, propunha-se a rever o já feito, refletir e reocupar o mesmo espaço: o acesso subterrâneo da rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo. A direção da intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0* foi assinada por mim<sup>13</sup> e por Antônio Araújo. (MONTEIRO, 2018; 20).

De acordo com essas informações ressaltadas por Monteiro, podemos perceber que a versão 2.0 atualiza a primeira versão, porém, pela perspectiva colaborativa do Teatro da Vertigem. Sendo assim, a companhia revê o que já havia sido proposto pelas outras duas companhias e recria a intervenção. De todo modo, nosso estudo consiste em analisar a segunda versão, porém, destacaremos algumas informações do processo da primeira versão. Podemos

---

<sup>13</sup> Eliana Monteiro (codiretora).

conferir através do documentário de Evaldo Mocarzel<sup>14</sup> que houve um conflito na primeira versão da intervenção, marcado por oposições de identidades criativas, concernentes às três companhias que integravam o primeiro projeto. Sobre este tema, Mocarzel explica em entrevista concedida ao canal *Curta!*<sup>15</sup>, que muito por conta desse embate entre às companhias, algumas questões sobre os modos de criação, entre o teatro e a performance, se destacaram nesse conflito.

O documentarista ainda sugere: “Eu costumo brincar, dizendo que o pós-dramático<sup>16</sup> talvez esteja contido nesse filme” (MOCARZEL, 2012), e que “esta discussão de como interpretar hoje? Como atuar? O que é performar? O que é performatividade?” (*Ibidem*), tudo isso está “contido nessa intervenção cênica” (*Ibidem*), e também na “desconstrução dessa intervenção cênica que faz o documentário *A última palavra é a penúltima*” (*Ibidem*). Desse modo, Mocarzel, através de seu documentário, deixa em aberto, algumas perguntas extremamente atuais, no que concerne às indagações que envolvem as discussões do teatro contemporâneo, e conseqüentemente sobre a relação cada vez mais estreita, entre teatro e performance. É justamente sobre este tema que Josette Féral discorre:

Esse teatro, que chamarei de *teatro performativo*, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. (FÉRAL, 2008: 01)

Para Féral, o termo *performativo* parece abranger de forma mais justa este tema tão pungente nos estudos, e nas criações cênicas contemporâneas. De maneira que, para a estudiosa: “existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos” (*Ibidem*). Por outro lado, para Féral, o teatro foi a arte que mais

---

<sup>14</sup> O documentário leva o mesmo título da intervenção.

<sup>15</sup> [http://canalcurta.tv.br/filme/?name=a\\_ultima\\_palavra\\_e\\_a\\_penultima](http://canalcurta.tv.br/filme/?name=a_ultima_palavra_e_a_penultima)

<sup>16</sup> *Pós-dramático* é um conceito utilizado por Hans-This Lehmann, em seu livro *O teatro pós-dramático*, publicado em 2005.

se apropriou dos benefícios da performance, e seguramente o teatro, dentro desta apropriação, acabou por abalar as suas próprias estruturas, como destaca a teórica: “transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão” (Idem: 02), e também a transformação do “espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto”. À vista disso, temos na explicação de Féral possíveis respostas para os questionamentos de Mocarzel, acerca da intervenção *A última palavra é a penúltima*.

A partir desses apontamentos, entraremos a seguir nos mecanismos encontrados pelos diretores da intervenção, a fim de entendermos como a companhia desenvolveu o seu próprio percurso de confecção de imagens. Partindo da “ideia do *ser* esgotado, em Deleuze” (MONTEIRO, 2018: 21), a diretora explica que “o *esgotado*, esgotou todas as possibilidades de um acontecimento qualquer, está no esgotamento do possível. O esgotado esgota as possibilidades de tal forma que o sentido da ação se perde” (*Ibidem*). Temos então, no processo criativo da versão 2.0<sup>17</sup>, “quatro maneiras de investigar o esgotamento” (Idem, p. 21). Esses quatro exercícios foram experimentados nos ensaios da seguinte maneira:

Formar séries exaustivas de coisas: movimentos repetitivos condicionados pelo fluxo urbano; Estancar os fluxos da voz: a falta de oxigênio que impede a enunciação; extenuar as possibilidades do espaço: exaurir todas as possibilidades espaciais. Por exemplo, esgotar o espaço com movimentos repetitivos; Dissipar as potências do espaço para que o mesmo não sobressaia sobre o trabalho. (*Ibidem*).

Diante desses quatro exercícios, Monteiro esclarece que eles tiveram um importante papel para a “investigação cênica e como provocações para os atores serem estimulados a pensar o corpo no espaço urbano, um corpo com pouco oxigênio, em estado de asfixia” (Idem: 21-22). Percebemos que estes quatro exercícios criados pelo Vertigem assemelham-se aos “quatro modos de esgotar o possível” (DELEUZE, 2010: 86), onde o filósofo francês desenvolve

---

<sup>17</sup> Estas informações que se encontram no livro *Teatro da Vertigem* também foram confirmadas em entrevista concedida pela diretora Eliana Monteiro em 16/12/2018.

uma metodologia de leitura, para analisar as obras em prosa da fase final de Samuel Beckett. Metodologia esta que consiste na criação dos conceitos das línguas I, II e III, de que falamos no início desta seção. Assim, a metodologia baseia-se em: “formar séries exaustivas de coisas; Estancar os fluxos de voz; Extenuar as potencialidades do espaço; Dissipar a potência da imagem” (*Ibidem*). Portanto, os quatro exercícios utilizados na criação da intervenção, dialogam diretamente com o universo de criação conceitual de Deleuze, no que diz respeito à linguagem beckettiana, e ainda podemos compor este pensamento, aliando-se à leitura de *Quad*<sup>18</sup> feita pelo pensador. Tendo em mente, os quatro modos de esgotar o possível:

*Quad*, sem palavras, sem voz, é um quadrilátero, um quadrado. Ele é, no entanto, perfeitamente determinado, tem certas dimensões, mas só tem como determinações suas singularidades formais, vértices equidistantes e centro, só tem como conteúdos ou ocupantes os quatro personagens semelhantes que percorrem sem parar. É um espaço qualquer fechado, globalmente definido. Os próprios personagens, baixos e magros, assexuados, encapuzados, só têm como singularidade partir cada um de um vértice, como de um ponto cardeal, personagens quaisquer que percorrem o quadrado, cada um seguindo um percurso e em determinadas direções. [...] Eles só estão determinados espacialmente, só são definidos por sua ordem e sua posição. (Idem: 87-88).

Desta maneira, podemos aplicar às considerações de Féral, neste contexto de *Quad*, onde a performatividade e a teatralidade se chocam, causando um embate, ao ponto de pensarmos que ali, a performatividade se justifica muito mais do que uma ideia de uma peça. Até pelo fato de ser claramente uma performance, sem texto, com um forte apelo imagético e com atores/performers esgotando em combinatórias, as rotas possíveis dos percursos traçados, por um quadrado no centro do palco. Esta obra foi concebida e dirigida pelo próprio Samuel Beckett, para um canal de televisão alemão. Assim, para Deleuze, a peça *Quad* representaria a “*língua III*, língua

---

<sup>18</sup> *Quad* é uma peça de Samuel Beckett, feita para televisão, transmitida em 1981. Foi publicada pela primeira vez em 1984.

das imagens e dos espaços. Ora ela opera em silêncio, ora serve-se de uma voz gravada que a apresenta e, bem mais que isso, força as palavras a se tornarem imagem, movimento, canção, poema” (Idem, p. 87). À vista disso, a intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0*, ao se inspirar na metodologia de Deleuze, explora também o conceito da *língua III*, de modo que neste contexto, podemos pensar que o Teatro da Vertigem, especificamente neste trabalho, desenvolve imagens utilizando mecanismos de criação, que foram lançados seminalmente por Samuel Beckett.

O esgotado de que fala Deleuze é o esgotado da poética Beckettiana. Peter Pál Pelbart é quem explica esta relação, entre o filósofo e o escritor, ao indagar que o filósofo criou em *O esgotado*, um estudo “menos sobre o tempo do que sobre o esgotamento – ou será sobre o esgotamento do tempo? Em todo caso, é um texto sobre Beckett” (PELBART, 2009: 32), que inicia “postulando a diferença entre o cansado e o esgotado, do ponto de vista da relação de ambos com a categoria do possível” (*Ibidem*). No entanto, percebe-se que nesse trabalho do Vertigem há uma revisão desse esgotado, de modo que se reconfiguram literatura e filosofia, através da performatividade da intervenção.

Diante dessas conceitualizações, fica mais claro entender as dinâmicas do processo criativo da intervenção 2.0, de modo que interessa-nos retomar a questão dos meios de criação de *A última palavra é penúltima 2.0*. Temos num segundo momento de ensaio, quatro itens de estudo que foram propostos aos atores pela direção, “dessa vez com viés poético e de maneira análoga àqueles que correspondem às fases do processo de asfixia no corpo humano” (MONTEIRO, 2018: 22) São eles: “fase cerebral: surgimento de enjoos, vertigem, sensação de angústia e lipotimias (desmaios) em cerca de um minuto” (*Ibidem*); o segundo item consiste em analisar o estado de convulsão, que gera “contração dos músculos respiratórios e faciais, além de relaxamento dos esfíncteres” (*Ibidem*); depois, vem o estado respiratório, onde “verifica-se a lentidão e superficialidade dos movimentos respiratórios e insuficiência ventricular direta, o que contribui para acelerar o processo de morte” (*Ibidem*); e, por último, a fase cardíaca, que visava averiguar estados de arritmia.

Os estudos desses itens foram direcionados para o estágio prático como uma provocação, como meio de “pensar o corpo na cidade” (*Ibidem*). Para tanto, Monteiro pontua:

A provocação feita para os atores tinha como objetivo pensar de que forma a intervenção esgota uma ideia de cidade-copo<sup>19</sup> e, ao mesmo tempo, esgota os corpos transeuntes. Dessa forma, a proposta foi investigar no corpo dos atores de que maneira essa manifestação interrompe o fluxo da cidade-corpo na perspectiva da produção artística, visto que na cidade a heterogeneidade é uma configuração plural, híbrida e contraditória. Já que antagonismos diversos se inscrevem em personagens coletivos e individuais, que se caracterizam por ser um grupo de vozes desarticuladas, ligadas por uma lógica diferente do uníssono e do massivo. Ou seja, essas vozes desarticuladas remetem ao conceito de coralidade, pois agem na cidade justamente onde os conflitos se pronunciam de maneira mais ou menos ruidosa. (*Ibidem*)

Para a diretora, esse conceito de coralidade ajuda a esclarecer a ideia de personagem coletivo. Entretanto, é nos estudos organizados pelo teatrólogo Jean-Pierre Sarrazac<sup>20</sup>, que Monteiro encontra esta primeira conceitualização, no texto “Coro/Coralidade” de Martin Mégevand. A diretora, com base neste estudo, explica que Mégevand reconhece que os indivíduos presentes num coro evidenciam uma formalidade que remete ao coro grego, no entanto, apresentam-se de forma polifônica, de modo que são personagens coletivos caracterizados por um grupo de múltiplas vozes que estão desarticuladas, porém, essas múltiplas vozes podem ou não ser de várias identidades diferentes. O que fica claro é que essa ideia de personagem coletivo, pode conter em si tanto uma composição de diferentes vozes, como uma figura única imbuída de discursos diversos. Dentro desta leitura do estudo de coralidades, é possível direcionar este conceito para o produto final, que no caso é a imagem que nos apresentada por este tipo de coralidade. Assim, a imagem acaba por

---

<sup>19</sup> “Cidade-corpo: o caminhar pela rua – que faz com que o corpo do sujeito se deixe atravessar pelo corpo da cidade; e se transforme nela”, (MONTEIRO Apud Cássio, E. Viana Hiss e Maria Luísa Magalhães Nogueira).

<sup>20</sup> *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, de 2012.

se transformar em miríades de discursos visuais plurais, que podem estar na composição visual total, ou no uno, que carrega a sua multiplicidade.

Em *A última palavra é a penúltima 2.0*, essa narrativa visual, pela via do personagem coletivo é bem clara, pois não há composição de personagens bem delimitados, no sentido de uma abordagem cênica formal, ou seja, não há personagens, mas sim composições de imagens que resultam numa ideia de personagem, como por exemplo: um homem de terno, uma mulher de vestido, um homem mal vestido e etc.

Verifica-se também nesta abordagem, uma composição visual que remete à ideia de pessoas que transitam pela região central, onde foi realizada a intervenção. Contudo, a performatividade se instaura ao descrever os tipos humanos puramente pela via da imagem. Esses tipos humanos não se fixam em nenhum personagem rigidamente desenhado, e muito menos são descritas suas identidade. Mas em oposição a isto, eles se desmembram a todo momento, em outras variações de outros tipos que compõem outras coletividades, que se reconfiguram o tempo todo na intervenção. Para a encenadora, a intervenção urbana apresenta:

Essa potencialidade, fortalecida por seu alargamento, um aumento “superabundante” dos próprios elementos do discurso e da representação, até o ponto em que estes se desintegram. Diante da cidade, o artista parte de sua condição de estrangeiro e do impacto que a metrópole provoca em seu corpo para buscar chaves na arte e, assim, tentar decodificar os enigmas que o urbano oferece. (MONTEIRO, 2018: 23)

Esse excesso de discurso e de representação, de que fala a diretora, está contido na vida contemporânea, que é atravessada ininterruptamente por uma infinidade de pontos de vista e por suas imagens representativas. Porém, esta abundância de referências, que deveria servir como uma potência do discurso, acaba por gerar um movimento inverso, ao proporcionar um cansaço representativo, ao ponto de se chegar em sua desintegração, ou como diria Deleuze, chegar no seu esgotamento. À frente disso, o pensador francês nos dá uma explicação: “o cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjativa) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objetiva)”

(DELEUZE, 2010: 67), porém “esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível, ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível” (*Ibidem*). Ou seja, o cansado não possibilita mais consciência individual, não produz mais pontos de vistas próprios. Já o esgotado é aquele que esgota a possibilidade de entendimento objetivo, científico e universal. O cansado esgota a si mesmo, enquanto o esgotado esgota o entendimento do todo.

Nesse sentido, a encenadora coloca os artistas numa esfera à parte, como se eles conseguissem estar alheios à cidade, ao ponto de conseguirem sair de si mesmos, ao mesmo tempo em que permanecem em si mesmos. E por este movimento de sair e permanecer, os artistas teriam a chance de observar e criar uma leitura crítica, e acima de tudo estética, dos fenômenos que a cidade os faz experimentar. De modo que o conceito de *cansado* e *esgotado* de Deleuze ganham corpo nas imagens da intervenção cênica, tendo como força propulsora, os excessos que a vida na cidade nos impõe diariamente. Para tanto, os mecanismos e caminhos de criação da intervenção 2.0, experienciam exaustivamente os conceitos do pensador francês, ao explorarem esteticamente a imagem de um homem que está inserido numa época em que se percebem: a falência das utopias, o descaso das políticas públicas e, a ausência de dignidade no planejamento de uma cidade sufocada, como São Paulo.

### **1.3 Entrecruzamentos entre teatro e performance**

Independentemente do lugar e do momento no qual o teatro acontece, “ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício”; “[...] Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais” (FISCHER-LICHTE, 2013: 14). Apesar de que, “as fronteiras entre os dois não sejam claramente definidas, mas, ao contrário, turvas” (Idem,

p. 16). É com estes pensamentos de Fischer-Lichte<sup>21</sup> que iniciamos as reflexões, que nortearão esta seção.

Diante disso, temos com o Teatro da Vertigem um importantíssimo exemplo deste entrecruzamento entre teatro/performance, e realidade/ficção. A companhia sempre buscou explorar espaços abandonados, esquecidos e marginalizados. Dentro de suas criações, esses espaços sempre estiveram em diálogo direto com a sua dramaturgia. De forma radical, estabeleceram uma relação, acima de tudo, política com a cidade. Tendo em vista a ressignificação desses espaços em confronto com o que foram e significaram no passado.

Neste embate, nasce uma performatividade da imagem espacial, dos espaços urbanos, e através disso é que se destacam em seus espetáculos: imagens que não carregam apenas referências do passado, nem somente uma leitura do presente, mas sim, a releitura de passado e presente no próprio tempo presente, possibilitando um novo significado para os espaços urbanos. Fischer-Lichte comenta esta mesma questão, ao analisar quatro espetáculos de companhias internacionais, que abordam uma tensão permanente entre realidade e ficção, são eles: *Giulio Cesare* (Societas Raffaello Sanzio<sup>22</sup>), *O General do Diabo* (Frank Castorf<sup>23</sup>), *Rudi* (Klaus-Michael Gruber<sup>24</sup>) e as áudio- turnês de *Hygiene Heute* (Stefan Kaegi<sup>25</sup>).

Nestes espetáculos, o espectador ao atravessar os espaços da cidade, acabava por transformá-lo em um “espaço performativo, sempre mutante, que fazia nascer espaços imaginários particulares”, “[...] Os espectadores que pensavam conhecer muito bem sua cidade, não tardavam em percebê-la de uma forma diferente” (Idem, p. 29). Para esta imersão, a pesquisadora formula uma explicação, que qualifica como “experiência liminar – uma experiência de irritação, de desestabilização do eu, uma incapacidade de captar o significado do que é percebido e organizá-lo em uma ordem coerente”, tais experiências “provêm da sensação de perceber imagens enigmáticas que poderiam estar

---

<sup>21</sup> Erika Fischer-Lichte, é professora da Freire Universitat em Berlim, e pesquisadora.

<sup>22</sup> Societas Raffaello Sanzio, é uma companhia de teatro experiencial italiana fundada em 1981.

<sup>23</sup> Frank Castorf é um diretor de teatro alemão e foi de 1992 a 2015 o diretor artístico da Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

<sup>24</sup> Klaus Michael Gruber foi um diretor e ator de teatro alemão.

<sup>25</sup> Stefan Kaegi produz peças de teatro documentário, programas de rádio e obras no ambiente urbano em diversas parcerias colaborativas.

ligadas por uma ordem subjacente, secreta e misteriosa, que não é acessível, que não se pode nem mesmo imaginar” (Idem, p. 28). Este conflito acontece justamente pelo fato de que a recepção do espectador sofre um abalo, ao ter num mesmo instante realidade e ficção.

Este estado desestabilizador em que passa o espectador/visitante, desestabiliza-se não apenas “uma ordem de percepção, mas – ainda mais importante – o eu. A experiência estética, em todos os casos, deve ser considerada como uma experiência liminar”, “como experiência de estar no “entre-dois”<sup>26</sup>, como uma experiência de crise. É, sobretudo, quando a oposição entre “real” e “ficcional” desaparece que tem lugar a crise” (Idem, p. 31), o que na vida do dia-a-dia é bem diferente, pois tem-se a noção bem delimitada do que é realidade e ficção.

Fischer-Lichte também destaca que estes polos bifurcados entre realidade e ficção, não se limitam apenas como referências para se entender o mundo, mas, por outro lado, eles funcionam como “reguladores de nosso comportamento e de nossas ações”, seu desequilíbrio e seu desabamento é sinalizado, “[...] pela desestabilização de nossa percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros e, por outro, pela explosão das normas e das regras que guiam nosso comportamento” (Idem, p. 31). Partindo da noção estabelecida por estes polos antagônicos, Fischer-Lichte diz que: “limites diferentes podem ser deduzidos, tais como: “Isto é teatro”, ou “Isto é realidade”” (*Ibidem*), porém, dentro destas delimitações, tanto a performance, quanto o teatro performativo, cumpririam o papel de diluir estas oposições.

Portanto, estes tipos de criação performativa, derrubaram “todas as regras, normas e ordens fixas. Desta forma, estabeleceram e afirmaram uma nova compreensão da experiência estética” (*Ibidem*). Partindo dessas considerações da pesquisadora alemã podemos ver ideias similares no artigo de Ismail Xavier, intitulado *O lugar e a cena, o literal e o figurado*. Xavier destaca:

---

<sup>26</sup> Grifo do autor: “Entre-deux, expressão corrente em francês que optamos por manter neste caso específico pela imagem particular que aqui evoca sua substantivação. Em todas as outras ocorrências da mesma expressão, a tradução optou pelo termo “intermediário”. Assim, “un état entre-deux” foi sistematicamente traduzido como “um estado intermediário”. (N. da T.)

O Teatro da Vertigem já consolidou uma linha avançada de pesquisa teatral cujo traço marcante é a encenação que, dialogando com dramaturgos que entrelaçam sua fatura com o processo de preparação do espetáculo, se apoia e se cria a partir de um espaço já estruturado que carrega uma identidade no seio da malha urbana. Há a escolha de espaços institucionais dotados de conotações específicas (igreja, hospital, prisão, edifício num lugar emblemático da verticalização da cidade). E há a escolha de travessias que exploram a relação entre a cena aberta e canais de circulação que, por sua estrutura de camadas superpostas da história, ensejam uma relação especial entre o núcleo temático da peça e a experiência sensorial, corporal e de fricção com o ambiente. (XAVIER, 2018: 115).

Nesta perspectiva performativa do espaço, Xavier ainda destaca que: “O dado constante nessa exploração de espaços é a interação peculiar de atores e espectadores num convívio que não abole de vez as fronteiras do jogo de cena”, mas “as desloca de modo a fazer elenco e plateia partilharem, não do mesmo modo, o senso do estranho familiar imposto pelo ambiente” (*Ibidem*). A sobreposição de sentidos que o espaço urbano oferece, dentro de uma performance ou de um espetáculo, é o que nele em si torna-se performativo, num misto entre somente um espaço funcional, e, ao mesmo tempo, ser múltiplo na elaboração sensorial do público, que partilha de determinada experiência artística.

Neste sentido, a leitura de Josette Féral, sobre às encenações do Teatro da Vertigem, contribuem para pensarmos nessas relações performativas do *site specific*<sup>27</sup>. Para a estudiosa, “deve-se dizer que a importância do real nas obras do Teatro da Vertigem é rapidamente sentida, precedendo o prazer primeiro do teatro e do encontro” (FÉRAL, 2018: 133). E ainda, “isso faz com que o observador tenha uma sensação profunda de dificuldade e sinta necessidade

---

<sup>27</sup> *Site specific*: “O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas”. disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo351/ambiente>. Acesso em: 10 de Jan. 2019.

de um ajuste que leve à reformulação de seus pontos de referência habituais” (*Ibidem*). Entretanto, o espaço que sustenta a performance ou o espetáculo no Teatro da Vertigem é o que se configura como sua “espinha dorsal” (*Ibidem*). Assim, para que a narrativa visual ou textual se efetive, o espaço é que determina em grande parte um importante “papel dramático” (*Ibidem*), aproximando-se de “práticas próximas das artes plásticas, entre a *land art*<sup>28</sup> e o *site specific*”, (*Ibidem*). Neste panorama, o teatro performativo do Vertigem cria uma outra dimensão na cena teatral brasileira, possibilitando aos espectadores que assistem aos seus espetáculos, uma outra forma de experiência artística. É o que Féral afirma:

Assim, as encenações colocam os espectadores onde não se espera, forçando o real, abrindo brechas que deixam a ficção inseparável do real em que se inscreve. Capturado, o espectador é certamente uma vítima disposta a confrontar-se com os lugares carregados de história que a peça reativa, amplifica, metaforiza para, subitamente, dar-lhes força e sentido. (*Ibidem*).

É interessante o termo “vítima”, utilizado por Féral para traçar uma analogia com o sentido cristalizado da palavra “espectador”. Pois o espectador aprecia voluntariamente uma obra de arte. Já a vítima é dominada por algo ou alguém, ou seja, na interpretação de Féral, o espectador é vencido pela força ativa da performatividade da cena, ao ponto de se deslocar do seu papel de somente espectar. Para Féral: “[...] o espectador tem sim, simultaneamente, algo de *flâneur* e algo de cidadão. *Flâneur* porque o espectador ignorante imagina ter sido convidado a embarcar nas obras como se fosse uma longa viagem lúdica” (*Ibidem*). Portanto, “[...] ele, caminha, necessariamente, no espaço interior ou exterior, é deslocado, transportado para lá” (*Ibidem*). Partindo desta ideia de deslocamento, onde o espectador ora se permite ser conduzido

---

<sup>28</sup> *Land art*: “É uma corrente artística surgida no final da década de 1960, que se utiliza do meio ambiente, de espaços e recursos naturais para realizar suas obras. Em locais remotos e desertos, os artistas da *Land art* traçaram imensas linhas sobre a terra, empilharam pedras, escavaram tumbas, realizaram intervenções em grande escala, normalmente de caráter efêmero, e registraram seu processo (e resultados) em vídeos ou fotografias. A *land art* pode ser considerada o passo decisivo da arte em direção ao meio exterior, tomando como material a natureza e fazendo dos seus espaços, espaços da própria arte, do próprio trabalho”. Disponível em: <https://www.ufmg.br/museumuseu/paisana/html/leituras/landart/01txt.htm>. Acesso em: 10 de Jan. 2019.

para o interior da fábula, e ora se distancia – temos nesse exercício, a possibilidade do espectador construir observações críticas, sobre o que está vendo, e sobre o que esta vivenciando, de forma real e fabular ao mesmo tempo.

À vista disso, é interessante observarmos a questão da imagem neutra, que se cria no intervalo entre se permitir participar ativamente da trama, e se distanciar criticamente da mesma. Trata-se de investigar como se configura essa imagem, que é ficção e realidade empírica num só instante. A imagem neutra a que nos referimos, imagina-se que decorra justamente, da exaustão de imagens propostas pela encenação, criando no espectador um estado de colisão, de embate mental, que possibilitaria uma fuga para o apagamento de tudo, para no minuto seguinte voltar à percepção gradativa das sequências de imagens, que novamente serão disparadas na interação com o espetáculo.

Para elucidar esses questionamentos, temos nas fronteiras entre teatro e performance, algumas informações importantes, acerca das diretrizes traçadas pelo drama moderno. Jean-Pierre Sarrazac em seu *Poética do drama moderno*, de 2017, em resposta à Peter Szondi em seu livro *Teoria do drama moderno*, de 2011, constata que Szondi chega à conclusão, de que a “evolução da literatura dramática moderna afasta o drama de si próprio” (SARRAZAC apud Szondi, 2011: 331). Diferentemente de Szondi, Sarrazac mesmo admirando e reconhecendo a potência do estudo abordado pelo pesquisador, propõe que o drama não se afasta de si, mas sim que:

O drama se desenvolve fora de seus próprios limites, *no exterior de si mesmo*, por cruzamentos e hibridizações sucessivas. O drama moderno e contemporâneo se dá inteiramente em linhas de fuga; está sujeito a uma desterritorialização permanente. Sob o efeito da pulsão rapsódica, ele integra, sem cuidado de síntese, elementos líricos, épicos e discursivos. E, em consequência da separação teatro/forma dramática e do fim do textocentrismo, ele pode dar lugar a formas de expressão extratextuais, tais como a dança, o circo, o vídeo e outras novas tecnologias. (SARRAZAC, 2011: 331).

Se aplicarmos este conceito de que o drama expande-se além de seus limites, na questão da performatividade, estamos sugerindo que a imagem cria

uma alteridade de si mesma, se autonomiza, ressignificando sua “potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012: 12). Portanto, as imagens na prosa final beckettiana, e em *A última palavra é a penúltima 2.0*, estariam propondo uma outra construção visual, através da dissipação da imagem, e assim podemos nos questionar ainda: ao se dissiparem as imagens, que outra imagem se apresenta no lugar? A imagem do esgotamento? Ou, o esgotamento das imagens? Retratar a imagem do esgotamento, pode ser algo impossível, já que o esgotamento circunscreve-se fora dos possíveis. Porém, o esgotamento das imagens, propicia uma assimilação visual do processo de exaustão das imagens, ou seja, no ato em que elas estão se esgotando.

Retomando a questão da imbricação entre teatro e performance, entende-se que o drama em sua origem seja a construção de uma obra na qual se pretendia “[...] se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens. O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros” (SZONDI, 2011: 23), e “[...] No momento em que decidia integrar o mundo de seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática” (*Idem*, p. 24). Deste modo compreende-se que o drama em sua origem configura-se na representação do homem que se exterioriza nas relações sociais e, que desta relação é que se possibilita a dramaticidade.

E tendo “[...] por meio de sua decisão à ação, esse mundo se via, por sua vez, a ele referido, e só assim se realizava dramaticamente” (*Ibidem*), com “tudo que estava além ou aquém desse ato, devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a ideia já alienada do sujeito” (*Ibidem*), e “sobretudo, o sem expressão, o mundo das coisas que não chegavam a entrar no referencial do entre homens”. (*Ibidem*). É possível imaginar que nestas considerações de Szondi, já se prefiguravam as ideias que mais a frente outros estudiosos desenvolveriam.

É o que podemos perceber nos estudos de Hans-Thies Lehmann em *Teatro pós-dramático, de 1999*, e também na questão do drama fora dos limites

dramáticos, em a *Poética do drama moderno* de Jean-Pierre Sarrazac<sup>29</sup>. Ou seja, as próprias configurações moderna e contemporânea, com suas especificidades sociais e artísticas impulsionaram o drama a criar outros mecanismos que pudessem significar, a falta de significados a que o homem chegou na contemporaneidade.

Por estas linhas de pensamento é que a encenação contemporânea, para Antônio Araújo, em seu artigo *A encenação performativa*, “vem estabelecendo uma forte relação com a performance, sendo contaminada e reconfigurada por ela. Relação de desconfiança, muitas vezes, até antípoda, em alguns casos” (ARAÚJO, 2008: 253). O encenador ainda destaca que nesta cena performativa, o corpo do ator está sempre numa certa zona de risco, e a ideia de personagem acaba caindo por terra, e o que conta nesta configuração, é o “caráter autobiográfico, não-representacional e não narrativo, de contraponto à ilusão, e baseando na intensificação da presença e do momento da ação num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores” (Idem, p. 253). Ou seja há todo um questionamento da representação do drama tal como pensado na tradição que era ancorado na representação.

Para compor estas ideias, Eleonora Fabião<sup>30</sup> em *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, afirma que no Teatro da Vertigem, “a criação de uma cena híbrida onde elementos fictícios e não-fictícios são justapostos e um curto-circuito representacional é ativado” (FABIÃO, 2008: 242). A pesquisadora também acrescenta, que com a diminuição do caráter ficcional e narrativo, aumenta-se os graus de “*presença* e participação do espectador (daí o interesse em pensar especificamente sobre a *dramaturgia do espectador*, sobre sua participação co-autoral no fato performativo” (Idem, p. 243). Esta participação, de que fala Fabião, sobre este tipo de espectador, que se caracteriza em alguns casos como um proponente da construção da cena, nos interessa muito, justamente pela aproximação que se tem com o espectador/performer da intervenção que estamos analisando neste estudo.

---

<sup>29</sup> É importante pontuar que Sarrazac não só atualiza como questiona o pensamento de Lehmann acerca do *pós-dramático*, ao suscitar que “Talvez o pós-dramático venha a ser um teatro sem memória, ou cuja memória será necessariamente fragmentária” (SARRAZAC, 2012: 147).

<sup>30</sup> Eleonora Fabião é atriz, performer e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Neste jogo de diminuir a ficção e a narrativa, é que o performer acaba por abrir espaços que podem ser preenchidos pelos espectadores, de forma que este espectador “se engane numa experiência criativa; trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista”, e sim, “uma experiência performativa de criação de significação”. Além disso, como destaca a autora, “o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados” (*Ibidem*). E é esse caráter experimental e ritual da performance que devemos ter em conta também ao buscarmos compreender algumas experiências do teatro contemporâneo que tanto aproximam drama e performance.

#### **1.4 O espaço urbano e a metáfora do subterrâneo**

Para o teórico Edélcio Mostaço, os espetáculos do Vertigem “são claras proposições de discursos públicos, inserindo o grupo no âmago da vida política – não aquela partidária ou gravitando em torno de palavras de ordem”, mas “por meio do viés pluralista e posicionado, que aspira tomar voz daqueles que não são ouvidos, que estão à margem ou fora do discurso hegemônico” (MOSTAÇO, 2018: 159). Neste sentido, para Mostaço isso é que é “fazer política” (*Ibidem*), é estar na coletividade de um grupo de pessoas que se unem despidas de preconceito, para discutir a vida em sociedade, tendo o teatro como um mecanismo de ação educativa, ao criar reflexões sobre a cidade, sobre o país, e acima de tudo, confrontar as novas ordenações mundiais. É o que o teórico observa:

Com *BR-3*, às margens do rio Tietê, foram tangenciados os limites sociais tênues e voláteis entre centro e periferia, entre o mundo dos excluídos e os despossuídos, conformando a indústria da miséria que alimenta os ricos e poderosos. Uma igreja, um hospital, um presídio, o rio Tietê – quatro cenários degradados, quatro espaços confinados de nosso urbanismo que, ao serem apropriados pelo Vertigem, foram submetidos a novas percepções, novas angulações, problematizados enquanto escolhas éticas e políticas. Tais espaços públicos,

espetacularizados pelas encenações, ganharam outros olhares, e seus potenciais simbólicos se adensaram, fazendo as atenções perceberem outros objetos que não aqueles imediatamente dados à vista. (*Ibidem*)

É o que também observa Vera Pallamin no artigo *Espaço Urbano e teatro político*, quando esclarece que “A questão posta é a reflexão sobre o que nos tornamos no curso histórico, quais projetos, decisões, valores e promessas têm formatado ou reconfigurado regiões, cidades”, e “modos de vida segundo processos econômicos marcados, via de regra, por uma desigualdade sem perdão” (PALLAMIN, 2018: 147). O estudioso e crítico teatral Kil Abreu também impulsiona esta discussão ao indagar que: “Se a imbricação entre estética e política é fato na produção do grupo até aqui, o que se pode falar sobre o futuro próximo, em termos estéticos” (ABREU, 2018: 155), tendo como problemática, às “mudanças de perspectiva na conjuntura política e social ocorridas nos últimos anos no Brasil?” (*Ibidem*). Soma-se a esta configuração social e política degradante, a retomada de um pensamento ultra conservador que tomou conta do país. Diante deste panorama, Abreu questiona: “Para onde vai o Vertigem diante do Brasil do impasse, da Aporia?” (*Ibidem*).

Com base neste questionamento, temos uma imagem forte na metáfora do subterrâneo, que está aliada ao espaço escolhido pelo Vertigem, para a realização da intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0*. Trata-se da passagem subterrânea da rua Xavier de Toledo, que liga o Shopping Light ao Teatro Municipal de São Paulo. No passado, esta região era tida como a referência de modernidade da aristocracia paulistana. Simbolizava também um sinal de crescimento urbano, ligando o centro velho, região da praça da Sé, com o centro novo, a região da praça da República. Atualmente, ambos representam o centro velho. À vista disso, a imagem representativa de uma passagem subterrânea pode nos ajudar a pensar sobre o questionamento levantado por Abreu, de que o Brasil estaria diante de um grande obstáculo.

A palavra *subterrâneo*, em seu sentido figurado, mostra-nos o que se faz as escondidas, ou seja, as práticas subterrâneas. Isto diz muito sobre o *modus operandi*<sup>31</sup> da vida política brasileira, e mais ainda, reflete diretamente no modo

---

<sup>31</sup> Grifo nosso.

como operamos as novas linguagens contemporâneas. Por exemplo, temos nas tecnologias cibernéticas, uma constante exposição dos nossos “eus”<sup>32</sup> mais obscuros, por outro lado, essa cultura da autoexposição entra em choque com a sociedade de controle de que fala Foucault<sup>33</sup> e Deleuze<sup>34</sup>. De um lado temos o exibicionismo individualista, do outro, a vigilância por meio de câmeras: em prédios, elevadores, nas ruas, por todos os lados estamos sendo filmados. Por todos os cantos há um sistema que nos olha e nos vigia, numa formatação hierárquica, de cima pra baixo. Com isto, queremos dizer que estamos sempre abaixo de um sistema que nos filma, que nos registra. Deste ponto de vista, podemos dizer que estamos o tempo todo sob uma ótica subterrânea, ou que nos coloca neste subterrâneo.

E ainda podemos supor que o conceito de subterrâneo seja uma questão latente na dinâmica do cotidiano. Se por cima, na geografia plana da cidade, a olho nu, a vista vem sendo tolhida e encarcerada, seja pela arquitetura de arranha-céus, seja por movimentos políticos conservadores, que dirá a vista obscura, confusa, oculta e clandestina das vias e vielas que atravessam a cidade por baixo. De que subterrâneo fala o *Vertigem*? Que penúltima palavra é essa, que se encerra antes de chegar ao fim do que seria dito? Temos nestas indagações elementos que se desmembram em outras várias camadas de reflexão. É o que Eliana Monteiro, diretora da performance, explica em entrevista concedida aos entrevistadores: Beth Néspoli, Kil Abreu, Sílvia Fernandes, Valmir Santos e Welington Andrade.

Em 2008, o Peter Pál Pelbart trabalhou com a gente durante dois meses em algumas aulas em que falava sobre “O esgotado”, do Gilles Deleuze, sobre a desterritorialização. Foi a primeira vez que ele trouxe o tema do esgotado e eu comecei a me perguntar o que me esgotava na cidade de São Paulo. Tinha relação, também, com as câmeras invadirem o espaço privado, não estavam só nas vias públicas. Em função do projeto Vocacional, eu andava muito na Galeria Olido, e a toda hora sua visão bate em um prédio. Você não vê o Céu, você não

---

<sup>32</sup> Grifo nosso.

<sup>33</sup> *Vigiar e punir*, de 1975, obra de Michel Foucault, que discute os sistemas e modos de pensar e fazer política.

<sup>34</sup> Artigo de Gilles Deleuze, intitulado *Sobre as Sociedades de Controle*, de 1990.

tem céu. E é muito próximo do lugar onde a gente fez a peça. Então, quero dizer que a nossa imagem está pulverizada. (MONTEIRO, 2018: 228).

Contudo, a intervenção cênica, de certa forma, propõe uma ligação inevitável entre às épocas, e ainda mais entre os espaços, ao expor o espaço abandonado como um resíduo que habita a cidade moderna. Até então, nos debruçamos a retratar o entorno do espaço da performance, sinalizando as características da região central de São Paulo. Entretanto, a passagem subterrânea, onde a intervenção cênica aconteceu, é ainda muito mais simbólica, pois representa um espaço completamente morto, desativado pela prefeitura há alguns anos. Nas laterais do corredor, temos vitrines em toda a sua extensão, que eram utilizadas para divulgação do setor comercial, em sua época ativa. Nesta mesma entrevista com a diretora da performance, a teórica Sílvia Fernandes, indaga o também diretor Antônio Araújo<sup>35</sup> sobre o porquê de a crítica não ter escrito sobre *A última palavra é a penúltima 2.0*, e ainda sugestiona a questão como “um ponto de inflexão no Vertigem”, como algo novo que estaria “surgindo no vertigem e não estava antes?” (FERNANDES, 2018: 228). A resposta de Araújo é a seguinte:

Não sei se eu usaria o termo inflexão, não tenho distanciamento para dizer isso. Mas acho que tem alguma coisa ali, que existe um aspecto performativo forte no trabalho. Mas o trabalho do Vertigem, em geral, tem esse aspecto performativo. No caso de *A última palavra é a penúltima 2.0*, esse elemento performativo é mais forte, está mais pleno, e o jogo com o espectador talvez já não permita mais falar de espectador. Acho que é o único trabalho que, de alguma maneira têm três possibilidades de “espectância”. Você tem o espectador que está dentro da vitrine, tem aquele que participa – que é aquele que atravessa, é um espectador que está dentro – e você tem os passantes na rua, do lado de cima, que mantêm uma outra relação. Quer dizer, são três níveis de “espectância”, de presença e de participação que eu não sinto nos trabalhos anteriores. (ARAÚJO, 2018: 228).

---

<sup>35</sup> Fundador e director artístico do Teatro da Vertigem.

Em consonância com a fala de Araújo acerca dos três níveis de “espectância”, é importante explicar que em *A última palavra é a penúltima 2.0*, a delimitação entre performers e público, acontece da seguinte maneira: dentro das vitrines laterais fica o público, no corredor (passagem), e na rua na parte de cima, acontece a performance. Os atores/performers misturam-se aos transeuntes, que estão liberados pela produção a caminharem livremente pela passagem durante a intervenção, causando uma confusão proposital no espectador, de modo que muitas vezes, não se distingue: o performer do morador de rua, ou de um trabalhador, ou um passante qualquer – ainda por vezes, transitam cachorros e crianças de rua. Sobre a escolha do espaço, Monteiro esclarece:

Eu sabia que tinha que ser um lugar onde tivesse fluxo, e eu achava que teria que ser um corredor. O Guilherme<sup>36</sup> lembrou dessa passagem, e quando chegamos lá, eu vi que tinha vitrine. E disse “nossa é perfeito!”. Porque o público que fica na vitrine é um público que fica na cabine, alguém de algum lugar, de uma torre, olhando nossa imagem. É o controle público que fica passando para lá e pra cá, por cima e por baixo, o que mais me interessa. [...] E tem uma coisa que me interessa ainda mais na *Última palavra* que é a hora que o público passa se transformando, como se a gente tivesse inoculado um vírus e sendo também inoculado, ou seja, sai desse lugar de contemplação, de ficar só assistindo. Eu lembro de um rapaz que virou pra mim e disse: “Posso passar nu?”. E eu disse: “Você faz o que você quiser” (MONTEIRO, 2018: 228).

O fato é que esta passagem subterrânea, que pertence à cidade, é um espaço urbano, todavia, este espaço descaracterizou-se em relação ao sentido de urbanidade, justamente por não mais cumprir sua função urbana. Transformou-se em um espaço fantasma, sem sentido. É talvez neste ponto que o espaço desativado que caracteriza as experimentações cênicas do Teatro da vertigem, liga-se à desativação do espaço na prosa final beckettiana, mais especificamente em *Pra frente o pior*<sup>37</sup>. O espaço, que ao mesmo tempo carrega o peso de sua história, se neutraliza por falta de sentido na

---

<sup>36</sup> Guilherme Bonfanti, iluminador do Teatro da Vertigem.

<sup>37</sup> Sobre esta relação, falaremos com mais dedicação no terceiro capítulo.

contemporaneidade, trazendo a tona um ideário do que era, mas não é mais. Abre-se então uma fenda interpretativa, para se repensar o sentido daquele espaço. É o que Beckett também propõe, de certa maneira, em suas obras em prosa, de sua fase tardia. Quando vai ao limite da linguagem, ao tentar destruir o próprio espaço da linguagem. Este é um dos possíveis pontos de encontro, entre a performance do Teatro da Vertigem, *O esgotado*, de Deleuze, e a prosa beckettiana<sup>38</sup>.

Deste modo, o esgotamento das imagens em *A última palavra é a penúltima 2.0*, propõe ao espectador uma outra construção visual, que não se referencia ao teatro, muito menos ao drama pensando em seu sentido tradicional. Por outro lado, alia-se à performatividade, e sobretudo, problematiza ainda mais a noção de performance, ao inserir nesta performatividade, os procedimentos de estudo deleuzeanos<sup>39</sup>, a respeito da poética beckettiana, são eles: “formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos de voz, extenuar as potencialidades do espaço e dissipar a potência da imagem” (DELEUZE, 2010: 86). O que se percebe e se conjectura é que tanto em Beckett, quanto na intervenção do Teatro da Vertigem, a imagem não é para simplesmente ser vista, mas sim experienciada, destinando-se não somente aos olhos mas a todo corpo.

---

<sup>38</sup> Trataremos deste tema no terceiro capítulo.

<sup>39</sup> Tratamos deste tema na seção 1.2, da página 20.

## II – Os graus de cansaço e as imagens em vias de esgotamento

Como então não havia então também não há  
nenhum agora

Samuel Beckett

## 2.1 O espectador controlador

Ao dividirmos esta dissertação em três capítulos, procuramos estabelecer um caminho para nossa reflexão e análise. Levando em conta às discussões realizadas no capítulo precedente, nos deteremos neste segundo capítulo a uma análise mais aprofundada, acerca das imagens das cenas da intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0*. Sobretudo, almeja-se refletir sobre a ideia das imagens no esgotamento, segundo o estudo de Deleuze, nosso principal objetivo nesta pesquisa. Para auxiliar a leitura, selecionamos imagens que foram retiradas diretamente do vídeo<sup>40</sup> da performance, em formato de *screenshots*<sup>41</sup>. Acreditamos que uma análise por esta via, seja extremamente importante e necessária, pois possibilita acompanharmos a sequência narrativa das imagens da intervenção.

Portanto, a versão 2.0 começa com a imagem de uma mulher vestida de *tailleur* preto, parada e bem centralizada entre as grades de ferro do portão de entrada.

IMAGEM 1 – CENA INICIAL DA INTERVENÇÃO



<sup>40</sup> O vídeo em questão é de autoria da *31 Bienal de São Paulo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MB4jJXSqugo&t=989s>. Acesso em: 17 de jan. 2019.

<sup>41</sup> *Screenshot* é uma palavra da língua inglesa que significa “captura de tela”. Consiste na ação de registrar, através de uma fotografia instantânea, uma imagem presente na tela de um computador, celular ou outro dispositivo eletrônico.

Com os braços rentes ao corpo, a personagem recepciona o público que desce as escadas em direção ao corredor da passagem subterrânea. A passagem encontra-se totalmente vazia, não se vê nenhum objeto cenográfico, ou que sirva de elemento cênico. Deste modo, livre e vazio, esse corredor subterrâneo remeteria a uma passagem como outra qualquer, senão fosse pelo fato de ter essa figura feminina, vestida com um traje social. Poderíamos também pensar, que essa mulher se equipara às pessoas que trabalham nos escritórios do centro da cidade. Após recepcionar algumas pessoas, a mulher caminha para o fundo do corredor acompanhada do público que a segue –, importante pontuar, que em nenhum momento há comunicação verbal. Todos se entendem apenas pela movimentação desta mulher, que cumpre aparentemente um papel de “recepcionista”. No caso, uma recepcionista de lugar nenhum, ou melhor, de uma passagem subterrânea obscura, suja e que não justifica a existência de uma figura que recepcione. Por outro lado, entende-se que esta recepção carrega uma ironia, pelo fato de que coloca o público num lugar privilegiado e diferenciado, como uma espécie de consumidor, como se estivessem sendo recebidos em um restaurante, ou em um hotel, ou em em uma loja de luxo e etc.

Porém, o que o público irá consumir? Neste ponto há uma conexão com o espaço que foi destinado à maior parte dos espectadores, localizado na parte interna das vitrines – que no passado, como já explicado anteriormente, essas vitrines foram utilizadas para divulgação de serviços e produtos. Sendo assim, somente por estas primeiras cenas, já podemos supor que será uma experiência diferenciada, ainda mais para um público que não conhece o trabalho da companhia. Por outro lado, podemos também pensar que trata-se de encaminhar o público para um lugar de observador, mas não um observador comum, e sim alguém que está protegido pelo vidro da vitrine, que através do jogo de luz, permite que o espectador observe sem que os performers, e o público que também participa da performance perceba, que estão sendo observados.

Em dados momentos, a luz é trabalhada de tal forma, que faz o vidro da vitrine se transformar num espelho, onde o público, naquele instante, se auto performa no seu próprio reflexo. Esta experiência de se ver e ao mesmo tempo visualizar as outras pessoas que estão sentadas ao lado, proporciona um

estranhamento, ou até mesmo provoca um susto num primeiro instante, pois esta transição que vai da transparência do vidro, para o espelhamento, é totalmente abrupta. É o que podemos verificar nestas imagens 2 e 3:

IMAGEM 2 – CENA VITRINE 1



IMAGEM 3 – CENA VITRINE 2



## 2.2 Embaralhar, intercambiar e inverter

Já na imagem 4, percebe-se uma conexão com a explicação de Eliana Monteiro<sup>42</sup>, acerca de suas motivações para a criação deste trabalho. A encenadora afirma que uma das suas primeiras inspirações tinham “relação, também, com as câmeras invadirem o espaço privado, não estavam só nas vias públicas” (MONTEIRO, 2018: 228). Portanto, diante deste depoimento de Monteiro, abrem-se brechas para supormos que talvez este espectador que permanece dentro da vitrine represente metaforicamente essas câmeras de vigilância. Como se o espectador fizesse parte de um sistema de controle social invisível, sempre observando, sem ser notado.

Na sequência, personagens e espectadores mesclam-se no corredor, transitam de um lado para o outro, sempre no movimento de atravessar a passagem.

IMAGEM 4 – CENA PASSAGEM 1



Na imagem 5, temos uma questão interessante a ser observada, ao mesmo tempo em que há este embaralhamento de narrativas visuais, cria-se uma dúvida entre o que é de fato ficcional? O que é espectador? E ainda, o

---

<sup>42</sup> Esta explicação pode ser verificada na citação da página 26.

que é um passante qualquer? Com isto, podemos pensar que há uma saturação da ficção em confronto direto com o real, que ao mesmo tempo se transforma em ficção, sem deixar de ser realidade. Neste sentido coloca-se em xeque a representação e a própria ideia de performance. Quem ali está representando: o performer vestido de dedetizador? O de camiseta do Brasil? A mulher de mãos dadas com uma criança? Quem está representando o quê? Quem está performando? Peter Pál Pelbart em “Imagens do (nosso) tempo”, artigo que compõe o livro *Imagem contemporânea*, pode agregar nestes questionamentos, ao elucidar que:

É justamente esse o interesse dos personagens de Beckett. Eles já fizeram tudo, já tentaram todas as combinações, já esgotaram o leque de possibilidades presentes. Intercambiaram, embaralharam, inverteram os possíveis, e assim os tornaram indiferentes. Já não há preferências, já não há alvos. Tendo esgotado o objeto, o sujeito esgota a si mesmo. Dissolução do sujeito, que corresponde a uma abolição do mundo. (PELBART, 2009: 33-34)

Vemos nessas considerações de Pelbart, acerca dos personagens de Beckett, uma aproximação direta com a proposta desta intervenção do Teatro da Vertigem. Quando o filósofo refere-se a intercambiar, embaralhar e inverter –, claramente percebe-se estes exercícios em *A última palavra é a penúltima 2.0*. Vemos que as imagens e o conceito atribuído a elas estão o tempo todo intercambiando-se, embaralhando-se e invertendo-se –, num jogo que proporciona uma tentativa de esgotamento, ou seja, as imagens parecem estar num ato contínuo de exaustão a fim de se esgotarem, proporcionando um cansaço visual. Em Beckett, Pelbart explica que “se o cansado tem sua ação comprometida temporariamente, prestes a retomá-la, o esgotamento, em contrapartida, é pura inação, testemunho” (Idem, p. 34). Diante desse esclarecimento, podemos perceber que até o momento desta análise, das cenas do vídeo da intervenção, não encontramos uma imagem que imprima o esgotamento, pelo contrário, elas estão em vias de, elas beiram o esgotamento, mas ainda não se esgotaram.

Pelbart ainda nos lembra, sobre o conceito de esgotado, as posturas aí associadas por Deleuze: “Sua postura típica não é a do homem deitado, mas

do insone sentado, cabeça entre as mãos, a testemunha amnésica” (*Ibidem*). O esgotado esgota até o fim, até zerar, até não ter a capacidade de reflexão. Podemos a isso agregar a observação de Fábio de Souza Andrade, de que para: “este sujeito Beckettiano tornado corpo, carcaça, não há memória. A história está excluída, aparecendo apenas como seu produto final: o declínio, o tormento. (ANDRADE, 2001: 33). Desta maneira, a imagem do esgotamento dilui toda memória, diante deste quadro, qual seria a representação possível? Seria a imagem branca do nada, produzida por um homem em estado de amnésia? Ou, neste caso, ver e ser visto, já não é uma questão mais a ser elaborada por este ser amnésico?

Nas cenas seguintes da intervenção 2.0, temos alguns integrantes transitando pelo corredor, de forma que apresentam uma composição, ou melhor, um código, que será explorado das mais diversas formas. É o que se pode ver entre às imagens 5 e 8.

IMAGEM 5 – CENA PASSAGEM 2



IMAGEM 6 – CENA PASSAGEM 3



IMAGEM 7 – CENA PASSAGEM 4



## IMAGEM 8 – CENA PASSAGEM 5



Esse código de que falamos no parágrafo anterior configura-se por uma espécie de “carregamento”<sup>43</sup>, como se parte dos integrantes da performance tivessem a função de carregar o outro. Temos na imagem 5, um homem de boné segurando o ombro de outro homem de boné, que está em sua frente –, dando a entender que este outro que está a frente, cumpre a função de direcionar ou ajudar. Já na imagem 6, vê-se uma mulher puxando um homem pelo órgão genital, aludindo ao poder da mulher sobre o homem? Ou, sobre a falência do padrão machista? Porém, na imagem 7, essa composição e esse código de “carregamento”, tornam-se mais claros. Pois, nesta cena, tem-se a exploração do carregamento de forma mais objetiva. Vemos aqui, um homem de terno carregando uma mulher portando uma bolsa, entretanto, esta mulher está completamente enrijecida, equiparando-se a um manequim de loja. Paralelo a este casal, temos dois homens se carregando mutuamente pelos cabelos, com os braços cruzados sobre a cabeça. Na imagem 8, vemos uma outra composição de carregamento, nesta cena, os performers carregam pessoas nos ombros, como se transportassem fardos.

Entretanto, as conjecturas que podemos traçar, dessa sequência de imagens, giram em torno da ideia, de que o homem carrega o peso de sua

---

<sup>43</sup> Grifo nosso.

história, e também carrega às múltiplas vozes do seu “eu”. Beckett fala sobre isto em *Malone Morre*.

E se algum dia eu me calar é que não haverá mais nada a dizer, mesmo que tudo não tenha sido, mesmo que nada tenha sido dito. Mas deixemos aí essas questões mórbidas e retornemos à do meu falecimento, daqui a dois ou três dias se não me falha a memória. Então estará tudo acabado com Murphys, Merciers, Molloys, Morans e outros Malones, a menos que isso continue no além-túmulo. (BECKETT, 2014: 91).

Neste fragmento, o narrador de *Malone Morre* “quebra as barreiras que separam os próprios volumes, também pela continuidade diluindo contornos, interligando *Inominável*, *Malone Morre* e *Molloy*<sup>44</sup>” (ANDRADE, 2001: 142). Ou seja, o narrador de *Malone Morre*, no caso o próprio Malone, que dá nome ao romance, na iminência de sua morte, proclama que caso se efetive o seu fim, com a sua finitude, também se calariam as vozes de Murphys, Merciers, Molloys e etc. Neste sentido, Malone “é o escritor assumido, mesmo que tenha decidido escrever por ter ‘memória curta’” (SOUZA, 2014: 08). Assim, Malone deixa claro que ele deteria o poder de narrar, e o poder de silenciar à voz de outros personagens de outros romances de Samuel Beckett.

Com isto, queremos criar uma associação entre às imagens, partindo da imagem 5 à 8 da intervenção cênica –, onde às personagens da performance, supostamente representariam uma diluição do sujeito, através do conceito de coro/coralidade<sup>45</sup>, e de uma ideia de personagem coletivo, ao ponto de esgotarem a imagem do indivíduo separado do coletivo. Mesmo que se veja um homem de um lado, e uma mulher do outro, ou uma criança no espaço performativo, percebe-se que, neste caso, todos estes indivíduos seriam vozes de uma mesma voz – a voz que está se esgotando –, e no caso de Beckett, esgota-se efetivamente, ao ponto de não haver mais sujeito, como se percebe nas obras: *O Inominável*, e *Pra frente o pior*.

---

<sup>44</sup> A trilogia do pós-guerra é composta por: *Molloy* (1947), *Malone Morre* (1948) e *O Inominável* (1949).

<sup>45</sup> Esses conceitos foram discutidos, nas páginas 19 e 20.

Na próxima imagem, temos um exemplo desse sujeito, que carrega nas costas o peso de outros tantos sujeitos. Percebe-se nesta cena o cansaço, e a força exercida para suportar o peso do carregamento, diante de uma corda que cada vez mais os espreme.

IMAGEM 09 – CENA PASSAGEM 6



Poderíamos desenvolver através dessas imagens, uma série de interpretações, porém, optamos por nos aproximarmos das inspirações levantadas pela encenadora:

Ar pesado, muito chumbo correndo nas construções químicas, cada vez mais gícolôs apertam a corda e só deixam passar o suficiente para manter todos acordados. Mas não chutam o banquinho. A asfixia é lenta, cansa, não deixa esgotar, pois o tempo gasto é para manter o chumbo/ar que entra nos pulmões. Diante desse quadro, como esgotar? Estaríamos em asfixia? Cheguei a questionar se, com tão pouca quantidade de oxigênio no organismo, estaria correndo uma mutação? Mas qual? (MONTEIRO, 2018: 21).

A partir desse olhar realista e ironicamente poético, a encenadora acaba por responder a questão do esgotamento, quando questiona: “Diante desse quadro, como esgotar?” (*Ibidem*). Nesta perspectiva da intervenção, seria

impossível o esgotamento? Que força opressora não permite esgotar? Deste modo, correlacionamos estas questões, ao poder da hierarquia capitalista sobre o indivíduo. Neste sistema extrativista que visa o lucro máximo, fica cada vez mais difícil adequar um senso ético, já que o pragmatismo desta prática, reduz o sujeito a uma configuração que apresenta o homem apenas como um ser útil aos caprichos da produção em larga escala.

Tendo em mente exemplos dos mais variados seguimentos, onde o que se vê é a exploração máxima em troca de salários ínfimos, esta lógica perversa de trabalho leva o indivíduo ao cansaço extremo, até que quase se chegue ao esgotamento. Por outro lado, estima-se que em alguns casos, o esgotamento realmente chegue às vias de fato, tanto é, que os índices de suicídio cresceram alarmantemente no Brasil, assim como as enfermidades psiquiátricas. Entretanto, se pensamos que nesse ponto máximo – o esgotamento – é o único ponto de virada possível (em Deleuze, ao analisar Beckett), esse é justamente o ponto em que tudo pode acabar ou se transformar.

Neste panorama, o poema *Os ombros suportam o mundo*<sup>46</sup>, de Carlos Drummond de Andrade, publicado pela primeira vez em 1940, contribui para a interpretação das imagens que analisamos anteriormente neste capítulo, acerca da ideia de carregamento. É o que podemos observar neste trecho do poema: “Teus ombros suportam o mundo, e ele não pesa mais que a mão de uma criança. As guerras, a fome, as discussões dentro dos edifícios provam apenas que a vida prossegue e nem todos se libertaram ainda” (ANDRADE, 2012: 33), “[...] alguns, achando bárbaro o espetáculo, prefeririam (os delicados) morrer. Chegou um tempo em que não adianta morrer. Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. A vida apenas, sem mistificação” (*Ibidem*). É interessante observarmos que tanto Drummond, quanto Beckett imprimiram em suas obras, esse sentimento de impotência, diante da devastação do mundo. Entretanto na leitura de Deleuze, se Beckett busca e esgota o possível é para fazer surgir a imagem (não-representação), uma imagem que equivale a criar um novo real, portanto na leitura de Deleuze não é só impotência, digamos que o esgotado é aquela ideia de morte necessária, a morte obrigatória para que um verdadeiro nascimento aconteça depois.

---

<sup>46</sup> Este poema compõe o livro *O sentimento do mundo*. Livro que marca o sentimento proporcionado pela primeira Guerra Mundial, e a apreensão da ascensão do Nazismo.

Pensando no poema de Drummond em consonância com os temas que estamos discutindo, compreendemos que especificamente nesta frase: “alguns, achando bárbaro o espetáculo, prefeririam (os delicados) morrer” (*Ibidem*), retrata uma espécie de esgotamento, provocada pela incapacidade de absorver a brutalidade, e os excessos que a vida às vezes nos obriga vivenciar.

### 2.3 O cansado

Nesta cena, temos duas imagens, na primeira foto (Imagem 10), vemos uma mulher deitada no chão, iluminada apenas por uma lanterna bem rente ao rosto. A lanterna é manipulada por um integrante, que permanece no escuro o tempo todo.

IMAGEM 10 – CENA PASSAGEM 7



## IMAGEM 11 – CENA PASSAGEM 8



Na imagem 11, aparece uma ambulância de brinquedo, com os faróis acesos, sendo manipulada por um outro integrante. Talvez, esta seja a cena mais emblemática da intervenção, pois são raros os momentos em que os participantes pronunciam um texto<sup>47</sup>. O fragmento utilizado nesta cena pela performer, é um recorte de uma passagem de *O esgotado*, onde o filósofo destaca a diferença entre o cansado, e o esgotado. Que diz o seguinte:

É a mais horrível posição para se esperar a morte: sentado, sem poder se levantar nem se deitar, espreitando o golpe que nos fará ficar de pé uma última vez e nos deitar para sempre. Sentado não tem volta, não se pode resolver sequer uma lembrança. [...] Pois entre o esgotamento sentado e o cansaço deitado, rastejante ou plantado, há uma diferença de natureza. O cansaço afeta a ação em todos os seus sentidos, enquanto o esgotamento diz respeito apenas à testemunha amnésica. O sentado é a testemunha em torno do qual o outro gira,

---

<sup>47</sup> Em outros momentos destacam-se frases curtas, soltas no contexto da ação, são elas: “Eu quero fuder”; “Eu quero fazer uma denúncia”; “Quando você é incompetente? – Quando estou com raiva”. “Quando você é doente? – Quando eu tiro os óculos e fico míope”. “Pra onde você quer ir depois de morta? – Pra Sergipe”. “Quando você entrega alguém? – Quando eu estou com raiva também”. “Porque você foi mandada embora? – Eu nunca fui mandada embora”; “Qual a sua melhor disciplina? – A teimosia”; “Quando você tem medo, você tem vontade de? – Bater em qualquer um”. “Se você quisesse morrer agora como gostaria que fosse? – Batendo a cabeça no chão”; “Olha o ladrão, ladrão”. Também é importante pontuar, que em alguns instantes, um participante canta: *Tristeza pé no chão*, de Clara Nunes; *Carta de amor*, de Maria Bethânia e *Feelings*, de Morris Albert.

ao desenvolver todos os graus de seu cansaço. Ele está ali antes de nascer, e antes que o outro comece. “Houve um tempo em que eu também girava assim? Não, estive sempre sentado neste mesmo lugar...”<sup>48</sup> Mas por que o sentado está à espreita das palavras, das vozes e dos sons? (DELEUZE, 2010: 74).

Portanto, a cena da mulher deitada acaba por esboçar claramente o conceito de cansado deleuzeano. É neste ponto, que talvez possamos destacar as diferenças entre cansaço e esgotamento. Assim, entendemos que as imagens apresentadas pela intervenção, até este momento da performance, ainda se configuram no estágio da exaustão da fadiga, justamente por elas prolongarem-se em “todos os graus de seu cansaço” (*Ibidem*). E o trecho supracitado, que foi selecionado pela intervenção, para dar voz à figura da mulher, acaba por ratificar que ali representa-se: o estado de cansado, e não o estado de esgotado.

Pois, é no estado de cansaço que essas figuras transitam de um lado para o outro, elas: se esbarram, se carregam, deitam-se (na tentativa de um descanso), depois correm, caminham, giram em torno de si mesmas e dos outros. Todas estas ações são exploradas em combinatórias que vislumbram um esgotamento, mas o esgotamento parece não ser tão simples assim. Lembrando que o esgotado não se preocupa mais com a utilidade de suas ações, ele apenas as executa. Porém, ele estaria à parte das “palavras, das vozes e dos sons?” (*Ibidem*). É intrigante o fato de que o filósofo coloca estas três instâncias, como um questionamento, e não como uma afirmação.

Haveria então a possibilidade de uma oscilação entre o cansado e o esgotado? Ou, com isso, Deleuze sentencia ainda mais, o fim do fim a que se chega o esgotado? Exatamente pelo entendimento de que quando se esgota, compromete-se toda a estrutura cognitiva, seja de um indivíduo, seja de um personagem ou até mesmo da linguagem em si. Portanto, o esgotado, pelo que vemos na fala de Deleuze, não está à parte das palavras, das vozes e dos sons, ele simplesmente não produz sentido pra elas. É o caso das obras da fase final de Samuel Beckett. À vista disso, Deleuze explica:

---

<sup>48</sup> Grifo do autor: *L'Innommable*: op.cit., p.12

Deitar-se nunca é o fim, a última palavra: é a penúltima. Pois corre-se o grande risco de descansar demais se não se levantar, ao menos, para virar-se ou rastejar. Para deter o rastejante, é preciso colocá-lo num buraco, plantá-lo num vaso, onde, não podendo mais mover seus membros, revolverá, no entanto, algumas lembranças. Mas o esgotamento não se deita e, quando chega a noite, continua sentado à mesa, cabeça esvaziada em mãos prisioneiras” (Idem, p. 73)

Em consequência disso, “a última palavra: é a penúltima”, de que fala o filósofo, e conseqüentemente dá nome à intervenção do Teatro da Vertigem, mostra-nos que na iminência do esgotamento, o que nos restaria, seria apenas o estágio de cansaço. Assim, o cansado é o penúltimo estado, antes do esgotamento? Pois com o esgotamento, não há mais nada a se possibilitar. Deste modo a ironia contida no último que é o penúltimo, acaba por explicar muita coisa, no sentido de que com o fim das possibilidades representativas das coisas, o que se tem como representação plausível, é o que veio antes do esgotamento, visto que no esgotado, evidencia-se o último estágio da decrepitude, nada ali se justifica mais. Para Deleuze em *Diferença e repetição*, “chama-se representação a relação entre o conceito e seu objeto, tal como se encontra efetuada nessa memória e nessa consciência de si” (DELEUZE, 2018: 30). Portanto, se não se justificam mais as coisas, a última palavra só pode ser justificada na penúltima.

## **2.4 As imagens que não podemos ver**

Retomando a narrativa das imagens das cenas da intervenção, temos na sequência múltiplas variações de cores, personagens e contextos variados que aludem: às manifestações populares, raves, conflitos entre manifestantes (ou torcidas de futebol), figuras andróginas e “minotaurícas”<sup>49</sup>. Destacam-se também, às cenas realizadas fora da passagem subterrânea. Estas cenas foram captadas na gravação do vídeo, de modo que o público que está dentro das vitrines não tem acesso a elas, a não ser nas cenas iniciais, enquanto o

---

<sup>49</sup> Grifo nosso.

público aguarda na fila na parte superior, e também na saída, quando termina a intervenção e os performers saem juntamente com os espectadores. De outro modo, o público participante que transita pelo espaço junto aos atores, e as pessoas nas ruas e no calçadão do Teatro Municipal, podem desfrutar dessas cenas. A seguir, temos alguns registros dessas imagens externas: a imagem 12, mostra uma mulher segurando uma bomba caseira; a imagem 13, um homem galão de água; a imagem 14, um operador de voo sinaliza para os ônibus; a imagem 15, um homem caixa de correio; imagem 16, outra mulher segurando uma bomba caseira; imagem 17, uma mulher com um megafone.

IMAGEM 12 – CENA EXTERNA 1



IMAGEM 13 – CENA EXTERNA 2



IMAGEM 14 – CENA EXTERNA 3



IMAGEM 15 – CENA EXTERNA 4



IMAGEM 16 – CENA EXTERNA 5



## IMAGEM 17 – CENA EXTERNA 6



### 2.5 O cansaço por um fio

Após exaustivas composições de narrativas visuais, a intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0*, encerra-se a intervenção na parte subterrânea, com a aparição de uma senhora nua (imagem 18)<sup>50</sup>, que caminha de forma catatônica, alheia ao caos instaurado ao seu redor. Deste modo, tudo indica que a figura desta senhora nua representa o esgotamento.

Na imagem 19, vemos um caos generalizado toma conta de todo o corredor, as figuras que compõem a imagem estão completamente exaustas, o cansaço parece dar sinais de esgotamento, porém, bem ao fundo vê-se a mesma senhora nua, que passou caminhando na cena anterior. Neste momento ela encontra-se sentada numa cadeira de rodas, mantém-se estática e impassível. Há também uma mulher estirada ao chão, outros participantes lavam as vitrines, pessoas correndo de um lado pro outro. Nota-se ainda uma cabine de orelhão, um carrinho de recém-nascido tombado ao chão, um golfinho inflável, pedras e tijolos e muita sujeira por todo o espaço, formando um cenário desolador, onde o que se pode enxergar de fato: são apenas restos de coisas e e pessoas, restos de uma paisagem bizarra. É importante

---

<sup>50</sup> As imagens de que falamos encontram-se no final desta seção.

ressaltarmos que em vários momentos da intervenção, a sonoplastia intervém com sons, ruídos e composições sonoras estranhas, fazendo lembrar filmes de terror, e de suspense, principalmente nesta sequência final.

A imagem 20, traz a cena que encerra a performance, com uma cena onde todos os participantes estão paralisados e enfileirados de frente para as vitrines. Ao fundo, ainda sentada em uma cadeira de rodas, aquela mesma senhora permanece paralisada. Assim, vemos nesta cena final o esgotamento tomar conta do cansaço, tudo o que estava numa cadência progressiva de exaustão, num estalar de dedos, suspende-se e neutraliza-se, e todo o transtorno visual parece dar lugar a uma sensação de vazio. Sobre este vazio e este estado de esgotamento, temos em o *Averso do niilismo: cartografias do esgotamento*, de 2016, de Peter Pál Pelbart, alguns questionamentos que podem nos ajudar a compreender um pouco mais acerca desta discussão. Ele diz:

O que poderia ainda sacudir-nos de tal estado de letargia, lassidão, esgotamento? Há uma belíssima definição beckettiana sobre o corpo, dada por David Lapoujade. “Somos como personagens de Beckett, para os quais é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado [...]. Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder [...] o corpo é aquele que não aguenta mais”<sup>51</sup>. (PELBART, 2016: 31)

Sobre este corpo cansado, que se apresenta em seu último/penúltimo estado de força, Pelbart tece alguns pareceres que justificariam o esgotamento, como por exemplo: “o corpo não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro”; “[...] o adestramento civilizatório que por milênios abateu-se sobre ele, como Nietzsche o mostrou exemplarmente em *Para a genealogia da moral*”; “[...] Mas também, a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas, nas fábricas, nas escolas, no exército, nas prisões, nos hospitais, pela máquina

---

<sup>51</sup> Grifo do autor: David Lapoujade, “O corpo que não aguenta mais”, in Daniel Lins (org.), *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, pp. 82 e ss.

panóptica”<sup>52</sup>; “[...] o que o corpo não aguenta mais é a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática, o entorpecimento”; [...] a mortificação sobrevivencialista, seja no estado de exceção, seja na banalidade cotidiana” (*Ibidem*). Por estas e por tantas outras possibilidades de interferências, é que o esgotamento vence o corpo, tanto o corpo individual, quanto o corpo social. São estas formas de afetar e ser afetado, que contribuem para o cansaço, que num dado momento transbordam com a última gota d’água.

Diante disso, *A última palavra é a penúltima 2.0* consegue imprimir através de narrativas visuais, imagens potentes, que não estão no âmbito da virtualidade, mas sim, na duplicação que oscila entre realidade e ficção. Desta maneira, elas estão sob a ótica dos possíveis, dos encontros que a performatividade roteirizou e executou, porém, existe o advento do acaso, proporcionado pelo embate/encontro com os espectadores que participam da intervenção, de modo que em cada sessão determinam-se outras experiências possíveis.

Entretanto o roteiro traçado pela companhia permanece, o que muda a cada dia é a possibilidade do encontro, entre performers e espectadores participantes. Dentro deste recorte estas imagens que nascem desse encontro dos possíveis, dão conta de retratar, visualmente e virtualmente os conceitos trabalhados pela companhia. Visualmente, porque imprimem narrativas através das imagens, e virtualmente, porque interferem no campo das recepções e projeções mentais dos espectadores, ao apresentarem visualmente à insanidade que naturalizou-se, de forma que: o torpor, a insensibilidade, a fraqueza e o desânimo, viraram praticamente células do corpo social, e combatê-las, pela perspectiva da intervenção, seria uma tarefa quase impossível.

Diante disso, o esgotamento que é bem diferente do cansado, revela que “não é mais para sair nem pra ficar, e não se utilizam mais dias e noites. Não mais se realiza, mesmo que se conclua algo” (DELEUZE, 2010: 69). É

---

<sup>52</sup> Grifo nosso: Panóptico, é uma terminologia que foi utilizada pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785, que consiste que apenas um vigilante consiga observar todos os prisioneiros, sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados. Pelo fato de que a penitenciária circunscreve-se num formato de arena, e, ao centro localizá-se uma torre que comanda todo o seu entorno.

importante pontuar que no esgotamento, as atividades permanecem, porém são atividades para nada, como mostra a voz narrativa, de *Textos para nada*, “Não é um simples cansaço, não estou simplesmente cansado, apesar da ladeira” (BECKETT, 2015: 05-06). Apesar da subida, não é o cansaço que toma conta, mas sim o esgotamento, como por exemplo nas ações: de andar, de sentar-se, de olhar, seriam ações sem propósito, ações para nada. Assim, não importa mais se essas figuras permanecerão confinadas nesta passagem subterrânea, nem mesmo a noção de dia e noite, pois mesmo que se conclua algo, não se pode mais realizar, ou possibilitar algo, são apenas ações.

No esgotamento, renunciavam-se preferências, escolhas, e objetivos, renunciavam-se também às significações das coisas. Neste estado, não há mais nenhuma possibilidade de escolha, somente executam-se variadas combinações de ações para nada. Ações programadas pelo próprio ser, como ratos de laboratório, que executam caminhos dentro de suas gaiolas, sem nenhuma necessidade aparente.

Com o cansaço e o esgotamento, a intervenção 2.0 narra através de imagens, o cruzamento destes conceitos, revelando a colisão entre figuras humanas que estão cansadas em contraponto com outras figuras que estão no esgotamento. Soma-se a este pensamento a imagem de uma outra velha senhora, desta vez retratada na prosa esgotada<sup>53</sup> de *Pra frente o pior*, de Beckett, onde uma voz diz:

De algum modo novo adiante de volta às costas curvadas só. Nada a mostrar que de uma mulher e todavia de uma mulher. Vazada do macio amaciante a palavra mulher. As palavras de mulher velha. As palavras nada a mostrar costas curvadas só de uma mulher e todavia de uma mulher. Assim melhor pior desde agora aquela sombra de uma mulher. De uma mulher velha. (BECKETT, 2012: 81).

Adiante de algum modo é o que narra esta voz em *Pra frente o pior*, não importa para quê, mas adiante de alguma maneira, adiante, somente adiante. Assim, o esgotamento da velha senhora da intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0* se conecta ao esgotamento da velha senhora de *Mal visto e mal*

---

<sup>53</sup> Trataremos do esgotamento da linguagem em *Pra frente o pior*, no terceiro capítulo

*dito*<sup>54</sup>, e da velha senhora de *Pra frente o pior*, onde estas personagens estariam sendo regidas pela lógica “do apenas continuar”, continuar para nada, apenas continuar.

IMAGEM 18 – CENA FINAL 1



IMAGEM 19 – CENA FINAL 2



---

<sup>54</sup> *Mal visto mal ditto*, de Samuel Beckett, também será discutido no terceiro capítulo.

IMAGEM 20 – CENA FINAL 3



### **III – A imagem que atravessa a linguagem, ou, a imagem como uma criação artística da linguagem**

É pra onde eu iria, se pudesse ir,  
aquele que seria, se pudesse ser.

Samuel Beckett

### 3.1 Imagens perdidas em restos de paisagens

Neste capítulo traçaremos aproximações a respeito do esgotamento das imagens proposto pela performance *A última palavra é a penúltima 2.0*, em diálogo com algumas obras da fase final de Samuel Beckett, valendo-nos da ideia de esgotamento de Gilles Deleuze. Através desta mediação, entre performance e literatura, almeja-se encontrar nestas duas linguagens: figuras que representem o esgotamento das imagens, similaridades entre as imagens das cenas, semelhanças entre os personagens da intervenção do Teatro da Vertigem, com imagens e personagens, das obras *Mal visto mal dito*, de 1981, e *Pra frente o pior*, de 1983. Vale destacar que estas duas obras que iremos analisar formam uma espécie de segunda trilogia na obra beckettiana, juntamente com *Companhia*, de 1980.

Apesar desses três textos formarem uma segunda trilogia, que sucedem a primeira trilogia, formada por *Molloy*, *Malone Morre* e *O inominável*, em *Mal visto mal dito*, e nos outros dois textos, há uma particularidade própria em cada obra, que se difere da primeira trilogia, onde é possível observar um itinerário percorrido pela narrativa em primeira pessoa, gerando uma sensação de que há um personagem que reaparece nas obras seguintes. Mesmo que esses personagens se inscrevam, e se definam com outros nomes, tem-se a leitura de que, de alguma forma, eles continuam com o mesmo tema. No caso da segunda trilogia, a experimentação narrativa chega aos seus extremos, e a aproximação que se tem entre estas obras, desta segunda fase, é através do “foco na imaginação, o trabalho da mente, os comentários do narrador, o jogo acentuado de luz e sombra, a musicalidade do texto” (BUELONI, 2018: 89).

Em *Mal visto mal dito*, temos a figura de uma velha, sentada em sua cadeira, em uma cabana de campo, localizada no meio do nada, “ela é vigiada por um olho que a observa e tenta reproduzir o que vê. O olho é um personagem tão significativo na obra quanto ela”, “[...] A narração alterna as cenas envolvendo a mulher com as más sucedidas empreitadas do olho em produzir uma imagem clara”, “[...] O narrador coordena e comenta tanto as tentativas do olho de apreender uma imagem como as atividades realizadas pela protagonista” (Idem, p. 89). O personagem do olho, neste texto, se aproximaria das câmeras de segurança que inspiraram a performance do

Vertigem, e mais, também se aproxima do papel destinado ao espectador, na intervenção.

Ainda podemos estabelecer outras conexões, pois o personagem do olho de *Mal visto mal dito* define-se por um órgão separado do corpo, que cumpre a função de olhar e apreender as imagens, com a tarefa de as perseguir incansavelmente. O olho “ainda se encherá de lágrimas, se desesperará, se apressará para captar a cena, tentará se fechar”, ou seja, “todas as ações correm paralelas às cenas envolvendo a mulher e ambas são de igual importância no contexto da obra” (BUELONI, 2018: 95), na prosa beckettiana.

Com isto, queremos propor que o personagem do olho liga-se à intervenção 2.0, no que concerne à tentativa do espectador em enxergar às múltiplas imagens sobrepostas, que são captadas através do vidro embaçado da vitrine, das galerias em que estão sentados. Assim, tanto na performance, quanto na prosa de Beckett, encontram-se inseridos dentro de suas narrativas visuais, personagens/figuras que cumprem o papel de olhar/vigiar/, ou, descrever/opinar a própria narrativa, na qual estão inseridos. Sobre o personagem do olho, temos uma descrição interessante neste trecho:

Que o olho do lado de fora se deixe distrair. No momento da aurora ou do crepúsculo. Distrair pelo céu. Por algo no céu. Para que assim que ele recomece a cortina já não esteja fechada. Reaberta por ela para que ela possa ver o céu. Mas mesmo sem isso ela está ali. De novo ali. Sem que a cortina se abra. Se ache de repente aberta. Um clarão. O repentino de tudo! Ela paralisada sem parar. A caminho sem caminhar. Indo sem ir embora. Sem voltar de volta. De repente entardece. Ou amanhece. O olho fita a janela nua. Nada mais no céu o distrairá dela. Todo o tempo além do seu se regala. (BECKETT, 2008: 44).

O personagem do olho, portanto, estaria representado como uma espécie de “[...] testemunho legitimador do outro. Sem seu duplo, seu copista, ele perde atualidade, deixa de existir; para ganhar corpo, precisa de um editor, de alguém que o perceba”, “[...] o imaginador imaginário(ado) imaginando tudo

em busca de companhia”<sup>55</sup>, assim, “[...] Ver e ouvir, mediações necessárias da criação, são a matéria primeira da ficção final beckettiana, transfigurando o eu em olho devorador, quando o / faz-se eye” (ANDRADE, 2008: 11). À vista disso, fica cada vez mais forte a imagem da transformação do eu em olho, pois estamos o tempo todo sujeitos ao olhar do outro, e também aos vários olhares de nossa consciência. Acredita-se que em nenhuma outra época, o olhar teve tanta relevância e protagonismo, como se tem agora, diante de aplicativos e sistemas de vigilância.

Entretanto, no caso do *Vertigem*, como já foi dito, os espectadores/participantes também cumprem um papel narrativo, e ao mesmo tempo, cumprem a função de espiar/olhar, porém, observam a cena na qual estão inseridos. Com isto, o esgotamento das imagens sofre uma duplicação de perspectivas, dentro da perspectiva total. Assim como no texto de Beckett, em que há o ponto de vista, mal visto, e turvo do personagem do olho, em contraposição ao da velha senhora, e ainda, ao do narrador.

A narrativa de *Mal visto mal dito* apresenta a velha senhora “como que transformada em pedra diante da noite. Únicos a rasgar a escuridão o branco dos cabelos e aquele um pouco azulado do rosto e das mãos”; “[...] Para um olho que não necessita de luz para ver. Tudo isso no presente. Como se ela tivesse a infelicidade de ainda estar viva” (Idem, p. 38). Vê-se claramente esta personagem beckettiana, na intervenção 2.0; no caso da intervenção, é pela imagem desta velha senhora decrépita, que se efetiva na cena final, a ideia de esgotamento da imagem.

Para Fábio de Souza Andrade, *Mal visto e mal dito*, configura-se numa temática, que consiste em “[...] narrativas do encerramento, tematizando os espaços fechados, encenando o estado terminal do sujeito, encaminhando-se para a conclusão possível” (Idem, p. 11). Quando Andrade coloca o estado terminal do sujeito através da “conclusão possível”, vemos nesta sentença a leitura deleuzeana de que o esgotado “acaba com o possível, para além de todo o cansaço”, (DELEUZE, 2010: 68). Ou seja, o possível, de que falamos no capítulo anterior, cria o próprio possível, pois é no embate do cotidiano que o possível vai se moldando, através dos encontros e das possibilidades que

---

<sup>55</sup> Grifo do autor: “*Company*, em *Nohow on: Company, ill seen il said, Worstward ho*, Nova York: Grove, 1996, p. 33.

brotam do instante, ele não nos é dado à priori. O que temos são as instâncias do real, ou melhor, as referências que já temos, somadas aos acontecimentos que surgem. Entretanto o possível é incerto, não dá para prever, deste modo, o acaso é uma fenda que se abre através dos encontros, e desta imbricação entre o virtual e os encontros, é que surge o possível.

As imagens, portanto, são independentes do real, pois contêm nelas mesmas a sua própria realidade. Por outro lado, as imagens estão em todas as camadas da realidade. Deste modo, temos tanto na imagem da velha senhora da cabana de *Mal visto mal dito*, quanto na imagem da velha senhora que caminha para a imobilidade da cadeira de rodas, de *A última palavra é a penúltima 2.0*, quanto, ainda, na imagem da velha senhora de *Pra frente o pior*<sup>56</sup>, o esgotamento dos possíveis. Ambas experimentam até o limite as possibilidades de suas existências, e esgotam-se no confinamento de suas cadeiras. Como podemos ver no trecho de *Mal visto mal dito*:

Tudo já se mescla. Coisas e quimeras. Como sempre. Mescla-se e anula-se. Apesar das preocupações. Se ao menos ela pudesse ser somente sombra. Sombra sem mescla. Essa velha tão moribunda. Tão morta. No manicômio do crânio e em nenhuma outra parte. Onde não mais preocupações a serem tomadas. Não mais preocupações possíveis. Internada ali com com o resto. Cabana pedregal e toda a tralha. E o vigia. Como tudo seria simples então. Se tudo pudesse ser somente sombra. Nem ser nem ter sido sem poder ser. (BECKETT, 2008: 44-45).

Desta maneira, vemos na narrativa de *Mal visto mal dito*, a ideia de “manicômio do crânio”, como um exemplo do ser amnésico de que fala Deleuze: “o esgotamento diz respeito apenas à testemunha amnésica” (DELEUZE, 2010: 74). Ou seja, as três velhas senhoras que citamos aqui testemunham apenas as suas falências, e os seus projetos de humanidade que adentraram nos buracos das quimeras e dos paradoxos de suas próprias existências. Porém, é impossível darmos conta da totalidade de imagens e virtualidades que implicam a existência do outro. No caso destas personagens, elas já não possibilitam mais nenhuma virtualidade, pois já não estão mais na

---

<sup>56</sup> Ao longo deste capítulo analisaremos esta obra de Samuel Beckett.

ordem dos encontros, que a vida proporciona com as coisas e as pessoas, ou melhor, elas até estão, mas o encontro já não gera mais nenhuma possibilidade para elas, a não ser o próprio ato de continuar sem a justificativa de seus atos.

Em *A última palavra é a penúltima 2,0*, a velha senhora encontra-se encarcerada numa passagem subterrânea, o espaço neste caso, também faz alusão ao “manicômio do crânio”, pois cerceia público e personagens dentro de uma devastação da experiência, pós esgotamento. Deste modo, esta passagem/manicômio encontra-se abarrotada de interferências visuais e sonoras, ao ponto de levarmos duas hipóteses em consideração: a primeira, circunscreve-se na ideia de que esta personagem já se encontrava no esgotamento, e todo o seu entorno barulhento e caótico estaria alheio a ela; a segunda hipótese gira em torno da reflexão, de que tudo que acontece ali naquela passagem seria apenas um conjunto fragmentário de narrativas de memórias e imagens mal vistas produzidas pela ótica desta personagem. Ao ponto de que num primeiro momento, ela nos apresentaria através dessas imagens, mal vistas, de seu pensamento, um esgotamento total dessas imagens.

De qualquer forma, as duas hipóteses evidenciam o esgotamento, no qual não importa mais o caos do mundo, nem mesmo as preocupações cotidianas, nem as dores do corpo, nem a angústia de estar vivendo –, nem mesmo a angústia – que a ideia do fim proporciona. Nada mais a se preocupar, nada mais a temer, a chorar, a amar, nada de nada. Só há espera, ali sentada, paralisada, olhando para o nada, se em *Esperando Godot*<sup>57</sup>, Vladimir e Estragon esperam Godot, aqui espera-se a própria espera. O possível, neste sentido, seria o próprio espaço em que esta personagem se encontra, no caso, a passagem subterrânea, ali ela esgota todas as possibilidades, sejam elas da ordem do real ou do virtual. Seja experienciando empiricamente todas as combinações de movimento, seja na sua representação mental dela consigo mesma, ou com as variações múltiplas de sua produção mental, antes do seu esgotamento. Estas conjecturas são aberturas que a intervenção proporciona, já que tudo ali provém de uma narrativa visual, porosa e multifacetada, que não

---

<sup>57</sup> *Esperando Godot*, de 1952, é a peça mais conhecida e aclamada de Samuel Beckett.

se encerra num entendimento fechado. Neste outro trecho de *Mal visto mal dito*, vemos:

De tanto – fiasco de tanto fiasco a loucura se imiscui. De tantos escombros. Vistos não importa. Vistos não importa como não importa como ditos. Receio da escuridão. Do branco. Do vazio. Que ela desapareça. E o resto. De uma vez por todas. E o sol. Derradeiros raios. E a lua. E Vênus. Só céu preto. Só terra branca. Ou vice-versa. Nada além de de preto e branco. Em qualquer parte por toda parte. Além de preto. Vazio. Nada mais. Contemplar isso. Nem uma palavra mais. De volta enfim. Calma. (Idem, p. 51)

Em vista disso, tanto nesta fase final de Beckett, quanto na intervenção do Teatro da Vertigem, esgotam-se os possíveis pelo fato de que na especificidade de cada contexto, esgotou-se a possibilidade dos encontros, e com isso esgotou-se a possibilidade de possibilitar, e além disso, esgota-se a noção de possível, ou seja, com o esgotamento, não se tem nem o entendimento do que seria possibilitar algo. O esgotado desmonta as conceitualizações que permitiriam compreender e apreender a realidade e até mesmo as virtualidades, neste sentido, esgota a própria linguagem que “[...] nomeia o possível. Como o que não tem nome” (DELEUZE, 2010: 75). Diante desse entendimento, a “loucura se imiscui” (BECKETT, 2008: 51), tomam posse das velhas senhoras, que permanecem dentro de seus esgotamentos, no meio do nada, ou dentro de uma passagem subterrânea, ou dentro de uma voz no manicômio do crânio.

O texto de *Mal visto mal dito* apesar de ainda carregar traços de uma história individual, no caso, a história da velha que transita entre a vida e a morte, ele também carrega um embate com a linguagem, ao trabalhar com procedimentos de repetição, onde a sentença presente em *Pra frente o pior*. “Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (BECKETT, 2012: 65), nos ajuda a compreender o conceito de esgotado deleuzeano, e também esclarece as repetições de combinatórias de imagens na intervenção do Vertigem. Ou seja, é tentando de novo, falhando novamente, para poder falhar melhor rumo ao menos, em direção ao mínimo, até que não restem mais opções de repetições e combinatórias.

Imagens que se cristalizam e evaporam, ou palavras que dizem e na sequência desdizem: é neste jogo de experiências erráticas que a performance 2.0, e o texto beckettiano trabalham, como se com isso, buscassem o fim da imagem/linguagem, o fim do lugar e o fim da humanidade, como podemos ver no texto de *Companhia*: “Em lugar nenhum a ser encontrado. Em lugar nenhum a ser procurado. O impensável último de todos. Inominável. Última pessoa. Eu. Depressa deixá-lo” (BECKETT, 2012: 38).

Portanto, é a imagem da exaustão que dá espaço a imagem do vácuo, que se instaura na passagem subterrânea da intervenção 2.0, após exaustivas explorações do homem no espaço, ou, em alusão à vida cotidiana, explorações exaustivas do homem em sociedade. E no caso de *Mal visto mal dito*, uma impensável última senhora, última de todas, que por excesso de paralisia, petrifica-se, ou tende à se transformar em pedra, tal qual o cenário que se configura ao redor de sua cabana. Em ambos os casos, vê-se ainda a presença, mesmo que falha de um “eu”, que não vê a hora de deixar de ser eu, como mostra o trecho “Eu. Depressa deixá-lo” (*Ibidem*). Ou de um narrador/narrativa que cria imagens e no momento seguinte trabalha para acabar com elas.

A frase “depressa deixá-lo”, pode indicar também uma espécie de último narrador, no caso “o último na cadeia dos narradores beckettianos”, e também indicaria “o abandono de uma possível conclusão, de um possível fechamento” (BUELONI, 2018: 76). Neste sentido, temos mais uma aproximação entre a narrativa visual de Beckett e a narrativa visual da intervenção cênica 2.0, no que confere o título que dá nome ao trabalho: “A última palavra é a penúltima”. No caso da prosa final beckettiana: “As imagens se formam e se dissipam sem que o narrador as controle” (Idem: 96). Na intervenção 2.0, tem-se este mesmo movimento, também sem nenhum controle, as imagens se esgotam pelo excesso de justaposição, entre os performers e os espectadores/participantes.

Em *Mal visto mal dito*, “capitar a imagem e transformá-la em linguagem é o objetivo principal do texto. É no desenvolvimento dessas duas linhas que a narrativa transcorre”, e o “[...] propósito buscado traz mais uma vez a marca da falha, tão comum no universo beckettiano. As tentativas do olho são intensas, assim como seus momentos de desespero diante da fugacidade das imagens” (Idem, p. 96). Deste modo dentro dessa perspectiva da prosa final beckettiana,

a única possibilidade de enxergar as coisas no mundo, seria pela visibilidade turva, embaçada e enevoadada. É o que podemos ver nesta passagem:

Ela se perde. Com o resto. O já mal visto se ameniza ou mal revisto se anula. A cabeça trai os traidores olhos e a traidora palavra suas traições. A única certeza a bruma. Aquela de além dos campos. Ela já os ganha. Ganhará o pedregal. Em seguida o refúgio por todas as suas frestas. Por mais que o olho se feche. Ela só vê bruma. Nem mesmo. Ele próprio não será bruma. Como dizê-la antes que submerja tudo. Luz. Numa traidora palavra. Bruma luz. A grande enfim. Onde nada mais para ver. Para dizer. Calma. (BUELONI, 2018: 61)

O que se percebe neste trecho é que não só o espaço, ou os performers/espectadores estão sob a ótica turva da imagem, mas também as próprias palavras tonaram-se embaçadas, o que problematiza ainda mais a questão em *Mal visto mal dito*, e que se agravará muito e muito mais, em *Pra frente o pior*, de que falaremos na seção seguinte.

Em *Mal visto mal dito*, é possível encontrarmos dentro do próprio texto “[...] comentários diretamente relacionados à dificuldade de se representar a imagem em palavras. Além dos pedidos de “calma”, “atenção” e “cuidado”, o texto é repleto de perguntas, que geralmente surgem no final dos parágrafos” (Idem, p. 98). Para Bueloni, o mal dizer implica na intenção de sabotar a própria linguagem que já é falha, visando sua transformação. Assim, temos na intervenção do Vertigem, uma proposta similar, quando a performance esburaca as próprias imagens e esgota as possibilidades de representação, pelo menos ali no instante da apresentação, elas se esgotam, e com isso, percebe-se uma tentativa de se criar outras formas de ver e olhar a cidade, as pessoas e sobretudo o contemporâneo.

Fica clara nesta fase final de Beckett, a possibilidade de ver o mundo com uma outra aparelhagem “fora das leis já estabelecidas pelo uso comum” (Idem, p. 98), ao criar uma nova linguagem, cria-se uma outra forma de ver, e ainda constroem outras imagens inéditas pela própria significação de seus conceitos recém-nascidos. E ao confrontarmos este projeto beckettiano com o projeto da intervenção do Vertigem, podemos suspeitar que em *A última*

*palavra é a penúltima 2.0* a representação pela via das imagens no esgotamento acaba por criar uma analogia com a próprio esgotamento do fazer teatral. Onde a performatividade da imagem, e a ideia de uma narrativa visual/espacial, supriria a narrativa das palavras; e com isso, expõe na experiência da cena, as próprias questões das artes cênicas na contemporaneidade.

### 3.2 *Pra frente o pior* e o projeto de destruição da linguagem

Se em *A última palavra é a penúltima 2.0*, e em *Mal visto mal dito* as imagens estão em vias de esgotamento, ou esgotam-se no fluir de suas narrativas, em *Pra frente o pior*<sup>58</sup>, o esgotamento parece já estar posto. Não é possível acompanhar um percurso, onde as imagens e a verossimilhança se esgotam, pelo contrário, nesta obra de Beckett, temos a linguagem travando um embate mortal com a própria linguagem.

É justamente neste ponto, que o esgotamento da linguagem, e a diluição da voz narrativa transformam-se em uma voz amnésica em *Pra frente o pior*. A voz diz: “Ver por ser visto. Visto mal. Desde agora ver por ser visto mal” (Beckett, 2012: 68), que voz é esta? Uma narrativa em primeira pessoa ou uma personagem? Deleuze atribui a esta voz uma *língua III*, “que não mais remete a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões”, “[...] hiatos para quando as palavras desaparecidas. Quando não há mais como. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido”, “[...] Desobscurecido de tudo que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito”<sup>59</sup> (DELEUZE apud BECKETT, 2010: 79).

Estas questões estão registradas na famosa carta alemã de Beckett, endereçada à Axel Kaun. Nesta carta, o autor diz que “como não podemos

---

<sup>58</sup> *Pra frente o pior* (*Worstward Ho*) tem tradução de Ana Helena Souza. Esta obra compõe o livro *Companhia e outros textos* (BECKETT, 2010). As traduções organizadas neste livro, reúnem praticamente todo o conjunto dos textos em prosa da fase final de Samuel Beckett. O livro em inglês (*Company etc*, 2009) foi organizado por Dirk Van Hulle. Souza também comenta que a tradução francesa é de Edith Fournier, com o título *Cap au pire*, escolhido pelo escritor a partir de uma lista que a tradutora lhe apresentara.

<sup>59</sup> Grifo do autor: “*Cap au pire*, op.cit., p. 53”.

eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para a sua desgraça”, “[...] Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por trás – seja isto ou aquilo ou nada – comesse a atravessar”, “[...] não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje” (BECKETT, 2001: 169). Diante destas considerações, *Pra frente o pior* é a experiência mais radical do autor irlandês.

Esta é a última obra em prosa da segunda trilogia, não por acaso *Pra frente o pior* sintetiza, e ao mesmo tempo, verticaliza às experimentações utilizadas em seus trabalhos anteriores. Revela portanto, uma voz sem identidade, num espaço hipotético, e sem nenhum referencial. Blanchot ao se referir à poética beckettiana, observa:

Quem fala nos livros de Samuel Beckett? Quem é esse “Eu” incansável, que aparentemente diz sempre a mesma coisa? Onde ele quer chegar? O que esperamos nós que o lemos? Ou então ele entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala que não começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente. (BLANCHOT, 2013: 308).

Sobre essa voz que “avança no desconhecido” (*Idem*, p. 309). Blanchot especula que seria uma tentativa de “acabar com isso?” (*Ibidem*), no caso “isso”, seria a própria literatura? Ou acabar com todas as possibilidades de dizer? Para somente assim, dizer de outro modo? E diante da hipótese de acabar com todas às possibilidades de se dizer, “Qual é esse vazio que se torna fala, na intimidade daquele que aí desaparece?” (*Ibidem*). Temos então, duas possíveis perspectivas: o silêncio que se tornaria uma fala eterna, que é o que se vê na intervenção do Teatro da Vertigem, onde a palavra, da lugar à imagem; e a imagem que se liberta de sua conceitualização ao atravessar a linguagem. Portanto, é nesse atravessamento, que se possibilita a criação de outras imagens, no caso, imagens puras, que mal chegam a uma total composição, pois desaparecem na sequência de seu aparecimento.

Michel Foucault, na transcrição da conferência *O que é um autor?* (1969), trata desse tema ao destituir a relevância da identidade do autor na

contemporaneidade, quando questiona: “Que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2001: 264). Para Foucault, não seria suficiente certificar-se sobre o desaparecimento do autor, mas encontrar os locais onde sua função é desempenhada. E a escrita como um exercício de construção de espaços, onde o autor estará sempre em vias de desaparecer. No caso das obras finais de Beckett, fica clara essa busca pelo desaparecimento, tanto que não somente o autor se dilui, mas também a própria obra se autodestrói o tempo todo. Ao passo que criar imagens talvez seja o grande desafio dessa voz perdida em restos de paisagens, em restos de escombros de histórias mal acabadas. É como se essa voz tentasse o tempo todo recomeçar do zero, não dando a chance do leitor, se quer finalizar a recepção de uma imagem que lhe dê consciência do que está se passando na narrativa.

À frente dessa desestabilização do que é dito, e de quem diz, Annita Costa Malufe pontua: “isto apenas para pensarmos em alguns modos frequentes de desarticulação entre palavras e coisas que encontramos em Beckett e que faz com que a dimensão designativa da linguagem seja abalada” (MALUFE, 2013: 83). Ou seja, a denominação das palavras e das coisas, sofrem um impacto, “criando imagens menos passíveis de serem fixadas pela percepção” (*Ibidem*). A desarticulação que Malufe descreve é um ponto chave para uma possível leitura de *Pra frente o pior*, pois sinaliza um caminho inteligível, que não se encerra num paradoxo, ou numa quimera. Pelo contrário, ao passo que se dissocia o que é dito, do que é visto, cria-se um outro campo interpretativo.

A fim de exemplificarmos estas questões, temos no decorrer do texto de *Pra frente o pior*, a aparição de três imagens que se apresentam ao narrador, são elas: um homem de costas, um velho de mãos dadas com uma criança, e uma cabeça apoiada em duas mãos. Estas imagens são somente sombras, a narrativa não os apresenta como personagens, mas sim como vestígios de personagens, no sentido de que estão na penumbra, e aparecem apenas enquanto imagens mal vistas dessa voz.

Estas imagens oscilam, ora como possíveis reflexos de restos de memórias, ora como imagens vazias que já não mais trabalham no campo das lembranças, muito menos na reprodução de signos. O narrador, “ao mesmo tempo em que tenta imaginar um corpo e um espaço para que ele ocupe, ele

sente-se “farto” dessas imagens, precisa vomitá-las, aliviar-se”, “[...] Elas não são suficientemente “falhas” em sua visão e isso faz com que ele persista” (BUELONI, 2018: 113). Os vômitos das imagens “exemplificam bem essa ideia de um universo que se revolve intensamente na cabeça do narrador e precisa ser expelido” (Idem, p. 114). Adiante, o corpo se transformará na figura de um homem de costas, na sequência aparece curvado de joelhos, para depois se transformar em uma mulher velha, também curvada e de joelhos.

Esta imagem de uma mulher velha em *Pra frente o pior* associa-se às imagens da velha senhora de *Mal visto e mal dito*, e também à senhora nua da intervenção do Vertigem. É o que vemos a seguir:

Nada e todavia uma mulher. Velha e todavia velha. Sobre joelhos invisíveis. Inclinação como saudosa memória algumas lápides velhas se inclinam. Naquele cemitério velho. Nomes se foram e de quando a quando. Inclinação muda sobre os túmulos de ninguém. (BECKETT, 2012: 87)

No entanto, para Bueloni, “a ênfase na imagem da cabeça, do crânio propriamente, é a que terá mais relevância no contexto desta obra”. Então todas as imagens, ou tentativas de descrever/criar imagens estariam no âmbito da imaginação do narrador, de uma mente que já não consegue mais possibilitar, como vimos em *Mal visto mal dito* com o “manicômio do crânio”: “[...] Essa velha tão moribunda. Tão morta. No manicômio do crânio e em nenhuma outra parte”<sup>60</sup> (BECKETT, 2008: 44). A imagem da mulher velha, de *Pra Frente o pior*, equipara-se ao nada, é o nada, mas por outro lado, é também uma mulher. Assim como uma sombra de alguém, que é nada, mas também é o reflexo de algo ou alguém.

São memórias, que findam no arcabouço de imagens esquecidas da mente do narrador, onde até “os nomes se foram”, e o que se tem, é a sombra de uma mulher inclinada sobre os restos de ninguém. É o nada sobre o nada. É a linguagem como ossos sem nome, sem identidade, é a linguagem presa num cemitério de restos, tentando acabar com o que ainda persiste em continuar. Em *A última palavra é a penúltima 2.0*, vemos também esta tentativa de minar a

---

<sup>60</sup> Este tema, foi debatido também na página 77.

linguagem pela via das imagens, onde a passagem subterrânea analogamente se alinha à imagem de um cemitério de ossos, de restos de pessoas sem nome, esgotando-se em seus restos de humanidade.

Todas estas imagens são recorrentes nas obras de Beckett, soma-se a elas, a imagem de um adulto de mãos dadas com uma criança<sup>61</sup>, que também está presente em vários momentos da intervenção do Vertigem. Pensando sobre o conceito de imagem, temos neste trecho de Deleuze, algumas considerações importantes:

É que a imagem não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua 'tensão interna', ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto. (apud DELEUZE, 2010: 81).<sup>62</sup>

É justamente nessa tensão entre esvaziar e cavar buracos nas palavras, que a imagem se revela. E é pensando na ação de olhar as coisas cotidianas, que temos num primeiro momento, o simples ato de ver, simplesmente por ser visto. Há neste pensamento, o exemplo banal da ação corriqueira de ver e ser visto, porém, no caso de Beckett, e conseqüentemente na intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0*, e em *Mal visto mal dito*: "Visto mal", e "Ver por ser visto mal" (BECKETT, 2012: 68). Na intervenção do Teatro da Vertigem e nestas duas obras da fase final de Beckett, evidenciam-se o esvaziamento dos sentidos que as palavras/imagens deveriam conter, porém, em cada frase, e no caso do Vertigem, em cada imagem, abrem-se lacunas, fendas e buracos no entendimento, provocados pelo esgotamento.

É justamente nestas brechas que a imagem do vazio atravessa a linguagem, seja ela pela via da virtualidade do texto beckettiano, seja pela imagem da performance. É o que Deleuze afirma ao dizer que as imagens nesta fase final do autor irlandês, são quase afásicas, ou seja: possuem uma deterioração da função da linguagem, no sentido de não mais conseguir dar

---

<sup>61</sup> Esta imagem pode ser vista na página 40.

<sup>62</sup> Citação de Deleuze acerca da obra *Le monde et le pantalon*, Paris, Minuit, p. 20. Referente ao estudo das imagens, nas obras de Bram e Geer Van Velde. Deleuze utiliza esta citação para discutir o lugar da imagem na prosa beckettiana.

nomes aos seres e as coisas. Portanto não dependem de julgamento lógico, já que se encontram numa esfera neutra.

Com o intuito de trazer outras leituras para esse tema, temos uma contribuição importante na introdução assinada pelo pensador Roberto Machado – sobre o conceito de imagem, elaborado por Gilles Deleuze em *Sobre o teatro: um manifesto de menos; o Esgotado* (2010).

Na leitura de Deleuze, comentada por Machado, o projeto de destruição, ou a tentativa de minar a linguagem na prosa final Beckettiana, efetiva-se unicamente pela via da imagem, ou seja “é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem. Isto é, quando a linguagem atinge o limite, um limiar de intensidade, ela permite pensar alguma coisa que vem de fora”. (DELEUZE, 2010: 29). É o que podemos verificar neste trecho de *Pra frente o pior*:

Dizer um corpo. Onde nenhum. Nenhuma mente. Onde nenhuma. Isso pelo menos. Um lugar. Onde nenhum. Para o corpo. Estar nele. Mexer-se nele. Fora dele. De volta a ele. Não. Não fora. Não de volta. Somente. Ficar nele. Adiante nele. Parado. (BECKETT, 2012: 65).

Podemos destacar como uma primeira imagem do texto, a representação de um corpo, que automaticamente já está acoplada no imaginário do leitor, como uma ideia de um corpo humano. Porém, verifica-se um detalhe importante, quando a voz narrativa anuncia: “Dizer um corpo”. Deste modo, temos a palavra corpo, apenas como palavra, ou a imagem da palavra “corpo”. Portanto, o corpo da mente, ou o corpo do lugar, ou o corpo do texto, ou o fora do corpo – podem na verdade, apenas estarem à serviço de uma gama de combinações, e variações de plataformas cognitivas que dependem da interpretação de cada leitor.

No caso de *Pra frente o pior*, essas plataformas cognitivas ainda estão conectadas na base da própria língua – do acoplamento significativo e do significado que se enrijeceu e se consolidou culturalmente, porém, tanto na estrutura narrativa beckettiana, quanto na construção da narrativa visual da intervenção do Teatro da Vertigem<sup>63</sup>, a possibilidade cognitiva mostra-se

---

<sup>63</sup> No caso da intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0*, há uma experimentação nova, no que confere à linguagem do Teatro da Vertigem, por mais que o grupo trabalhe com elementos da performatividade, trata-se de um grupo de teatro.

abalada, algo ali não comunica mais como comunicava anteriormente, seja pela linguagem literária, seja pela performatividade. Com isto queremos dizer, que houve sim, uma transformação dada pela linguagem, pela via do esgotamento.

Em *Pra frente o pior*, observa-se também as orações: “Onde nenhum”, “Nenhuma mente”, “Onde nenhuma”, “Um lugar” (Idem, p. 65). O advérbio “onde”, designa lugar, sendo assim, a frase “Onde nenhum”, elimina o seu próprio sentido, ao indicar um “lugar nenhum”. Na linguagem informal, é possível dizer que a sentença “lugar nenhum”, é utilizada para expressar uma inação.

Portanto, temos nestas frases, elementos desestabilizadores da ação, como se percebe em “Nenhuma mente”, onde se elimina a possibilidade cognitiva. Isto é, ao eliminar o pensamento, elimina-se também a possibilidade da linguagem, pelo menos da linguagem usual que conhecemos e que utilizamos cotidianamente. Na sequência aparecem as proposições “Um lugar”, e “Onde nenhum”, dando a ideia de que existe um lugar que oscila entre o provável e o figurado. Diante disso, abrem-se brechas nos intervalos das frases, ocasionando questionamentos no leitor, tais como: Onde nenhum homem? Nenhum pensamento? Nenhuma linguagem?

Para muitos estudiosos, esse modo de construção de texto do autor, que tenta dizer, mas já não diz mesmo dizendo, revela o sentimento de sua época, marcada pela segunda guerra mundial. Para Fábio de Sousa Andrade em o *Silêncio Possível* (2001), o fracasso e a constatação da impotência humana frente à própria humanidade, suscitaram em Beckett um estilo econômico de dizer, partindo da premissa de nada a dizer, ou da impossibilidade de se expressar. Em *Pra frente o pior*, a voz narrativa parece cavar disfonias em si mesma, é o que podemos perceber nesta passagem:

Tudo de outrora. Nada mais nunca. Mas nunca tão falhado. Pior falhado. Com cuidado nunca pior falhado.

[...]

Luz de penumbra fonte não sabida. Saber mínimo. Saber nada não. Demais para esperar. No máximo mero mínimo. Meromáximo mínimo.

[...]

Nenhuma escolha exceto ficar de pé. De algum modo pra cima e de pé. De algum modo de pé. Isso ou gemido. O gemido há muito caminho. Não. Nenhum gemido. (BECKETT, 2012: 66).

Se pensarmos a estrutura desta obra através de analogias que trabalham na esfera dos distúrbios, temos nos termos dissonância e distopia, definições significativas que ajudam a pensar esta falha de que tanto fala este “eu” distópico. É a falha que sempre existiu, a falha de comunicação, porém: “Mas nunca tão falhado” (Idem, p. 66). Teríamos então nesta voz uma autoconsciência de que a linguagem sempre foi falha, e que a falha seria a síntese dessa fragmentação do eu? Segundo Barthes, em *O rumor da língua* (1984), o estilo não existe mais, o que existe é uma hibridização, uma mistura de estilos. No momento em que a linguagem se volta para ela mesma, o estilo fica em plano secundário.

O estilo está diluído na escritura, e a palavra é o corpo dessa escritura, por isso, o estilo passa a ser substituído pelas técnicas do eu narrativo, que são múltiplas e que por esta multiplicidade acabam perdendo toda a identidade de um só eu. Deste modo, é possível afirmar que a escritura beckettiana é disfuncional, pois é efeito de uma hibridização, onde a escrita é neutra e dá espaço para os vários “eus”, da mesma forma converte o discurso, num discurso neutro.

Especificamente em *Pra frente o pior*, a voz narrativa parece estar no não lugar o tempo inteiro, na “tentativa de sempre piorar o que diz – objetivo do texto – o narrador submete as palavras a um verdadeiro colapso, em diversos momentos o leitor chega a se perder”, ao entrar em uma “espécie de vertigem linguística provocada pela repetição de palavras articuladas e rearticuladas ao seu limite e também pela sonoridade encantatória” (BUELONI, 2018: 110). Assim como na intervenção 2.0 em que as imagens provocam uma vertigem visual e virtual. Ou seja, a construção imagética acontece nestes hiatos, nestas brechas que se formam nessas rearticulações das palavras, e no caso da intervenção 2.0, na rearticulação das imagens, dando a entender que este movimento de reconstrução é infinito, não cessa, está em uma constante mutação rumo ao pior, rumo ao nada, talvez por isso a complexidade de se capturar as imagens. Como neste exemplo:

Remoendo mas não o que não remoendo? Quando não remoendo?  
De nenhum modo acabado palavras de novo dizer o que então  
quando remoendo. Cada uma melhor pior por nada. Nenhum

aquietamento da remoedura. As sombras. A penumbra. O vácuo. Tudo sempre debilmente remoendo. Pior por nada. Mais que pior por nada. Não menos que quando só mau tudo sempre debilmente remoendo. Roendo. [...] Roendo para ir-se. Menos nada bem. Pior nada bem. Só um bem. Ter ido. Ido de vez. Até então roer adiante. Tudo roer adiante. Para ir-se. (BECKETT, 2012: 84-85).

À vista disso, “Conhecer o mundo, circunscrevê-lo por imagens e palavras” (ANDRADE, 2001: 20), pode ser visto para Andrade, como “uma aventura cujo imperialismo, por mais modesto que se queira, passa a ser classificado de risco no universo beckettiano, não pagando o esforço” (*Ibidem*). Para o estudioso, a literatura beckettiana “esboroa-se num amontoado de incertezas” (*Ibidem*), frente à expansão econômica dos países capitalistas, onde a arte torna-se também um produto de reprodução em larga escala, como podemos ver no ensaio *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica* (1936) de Walter Benjamin.

Poderíamos citar uma enormidade de referências para discutir estas questões, porém, nos atentaremos em esmiuçar a problematização do esgotamento das imagens. Em *Pra frente o pior* a “persistência da identidade do núcleo reflexivo não é mais um dado *a priori*, também ela está em questão” (Idem, p. 21). Sendo assim, Beckett cria um desafio para si mesmo, e para a própria literatura, ao suspender os “fundamentos que sustentam a voz em primeira pessoa na ficção ocidental. Perceber e ser percebido, atributos com os quais o eu se define, são postos em xeque” (Idem, p. 20). Em ressonância com esse “eu” destituído de identidade, a imagem criada por esse eu esfacelado, acaba sendo afetada também, já que a capacidade de perceber e ser percebido não é mais possível em *Pra frente o pior*. Tendo isto em mente, podemos ver no trecho a seguir, um amontoado de ossos, que o narrador tenta erguer do chão, onde percebe-se a desestabilização de ser e estar:

[...] Dizer ossos. Nenhum osso mas dizer ossos. Dizer solo. Nenhum solo mas dizer solo. A fim de dizer dor. Nenhuma mente e dor? Dizer sim que os ossos podem doer até sem escolha exceto ficar de pé. De algum modo pra cima e de pé. Ou melhor pior restos. Dizer restos de mente onde nenhuma para admitir dor. Dor dos ossos até sem escolha exceto pra cima e de pé. De algum modo pra cima. De algum modo de pé. Restos de mente onde nenhuma em nome da dor. Aqui

dos ossos. Outros exemplos se necessário. De dor. Alívio dela. Mudança dela. (BECKETT, 2012: 66).

O que podemos acompanhar neste trecho é o esforço do narrador em conceber uma imagem, e um espaço para a existência de uma imagem. Esta obra talvez já não esteja mais sob à ótica do esgotamento das imagens, como em *Mal Visto e mal dito*, e em *A última palavra é a penúltima 2.0*, mas sim, no seu avesso. Pois tudo indica que aqui houve um atravessamento rumo ao avesso da linguagem, ou seja, a tarefa desta obra está na tentativa de se criar uma imagem, no que está por trás da linguagem.

Esta tarefa torna-se cada vez mais impossível, pois, as palavras e o texto estão esvaindo-se num jogo onde o que é dito, logo em seguida é desdito. Como podemos perceber nas combinações de frases: “Dizer ossos. Nenhum osso mas dizer ossos”, ou, “Dizer restos de mente onde nenhuma para admitir dor” (*Ibidem*). O que se percebe nesse contexto é que só é possível utilizar a linguagem das palavras pela organicidade que se imperou até então, mas elas, no caso às palavras, já não significam mais o que antes significavam. São palavras vazias, ocas por dentro, e o que restou desta linguagem despedaçada, são apenas espasmos de memórias, e restos de reflexão de si e do mundo, ocasionando imagens decompostas. Que vislumbram uma redução ao nada.

Fabio de Souza Andrade num ensaio dedicado a Samuel Beckett, publicado na Revista Cult com o título *A importância de Beckett para a modernidade*, ressalta que o autor por algum tempo, e de certa forma até hoje, ainda é visto como um autor do absurdo, muito por conta da leitura feita por Martin Esslin<sup>64</sup>. Leitura esta que ficou ultrapassada, tendo como contraponto às de Theodor Adorno e de Gilles Deleuze. Para Andrade o que se efetiva entre essas leituras é o papel preponderante do niilismo em oposição “à busca por alguma positividade na obra do ganhador do Nobel de Literatura de 1969” (ANDRADE, 2017: 01).

Deste modo, os restos de paisagens explorados pelas imagens da fase final beckettiana talvez signifiquem que nem tudo está perdido. Mesmo com a consciência de que essas imagens estejam opacas e até mesmo transparentes,

---

<sup>64</sup> ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Barbara Heliodora. – Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

ainda sim, pode-se pensar que há um resto de comunicação, seja pela palavras despedaçadas, seja pelos restos de sombras das imagens. Porém, como os próprios títulos das obras escolhidas para este estudo, decretam: *A última palavra é a penúltima, Mal visto mal dito e Pra frente o pior*. Qual a última palavra? Se é mal dito, como é possível ser bem visto, e vice versa? O que é este à frente? O que vem adiante? Uma devastação completa? Ou, uma renovação completa? O que está do outro lado da linguagem? A positividade então estaria no recomeçar? Mas não um recomeçar que vislumbre um fim, pelo contrário, um recomeçar eterno, tendo sempre a consciência de que adiante, tudo pode piorar. E que o recomeço é provavelmente a única saída.

Diante dessas indagações, tudo indica que para o narrador de *Pra frente o pior* o que se firma enquanto possibilidade, é somente esta visão falhada, sobrecarregada de falta de sentido e ausente de dramaticidade, até pelo fato de que ao se esgotar tudo, não sobraria nenhum tipo possível de espelhamento, nenhum tipo de ação dramática. Entre o eterno recomeçar e o esgotamento de tudo, podemos pensar que *Pra frente o pior*, brinca de forma séria com a linguagem e com o pensamento, e se concordamos com Roberto Alvim em seu ensaio *O desastre na escuridão (apontamentos para a construção de uma Poética do inominável)* quando ele afirma:

A linguagem é pensamento; e o pensamento é o modo como configuramos o mundo. Quando determinados autores focam seu interesse na linguagem, o que eles fazem é atacar – em sua base – o modo como percebemos/construímos o mundo. Ao abordar a linguagem, desconstruí-la de maneira inusual (através de *arquiteturas linguísticas* que propõe *habitações* distintas da vivência cultural hegemônica: outros modos de subjetivação), é a própria maneira como pensamos (e portanto todo o modo de nos relacionarmos com o mundo) que é afetada. Criam assim – através de uma manipulação formal da linguagem, que para cada autor se dá de modo diferente e com intenções diferentes –, criam assim POÉTICAS que nos proporcionam novas ferramentas para compreendermos (e até redefinirmos) nossas vidas. (ALVIM, 2010: 109).

Podemos pensar que essa desconstrução da linguagem/imagem força o pensamento a criar: “Ferramentas que podem nos proporcionar uma renovação da nossa sensação de mundo. E o único modo de fazê-lo não é através de um discurso” (*Ibidem*). Este papel criador está na arte, é com ela e através dela que

entramos e saímos de nós mesmos, a fim de nos reinventarmos, e de se reinventar a própria arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

*Não importa. Tentar de novo.  
Falhar de novo. Falhar melhor*

Samuel Beckett

Poderíamos salientar alguns pensadores que se debruçaram sobre às questões da linguagem, a fim de travarmos um diálogo com a questão da imagem na prosa final de Samuel Beckett, e na performance *A última palavra é a penúltima 2.0*, do Teatro da Vertigem. Num primeiro momento, temos na filosofia nietzschiana um importante e significativo esclarecimento. O filósofo critica de forma aguda o modo que a civilização interage com a noção de verdade e mentira. Nietzsche mostra-nos de forma cirúrgica: cortes, rasgos e fendas profundas acerca da ilusão de uma possível gênese da verdade, secularizada pela história do conhecimento ocidental. Em *Sobre verdade e mentira no sentido extra moral* (1873), Nietzsche explica da seguinte maneira:

Somente pelo esquecimento desse mundo metafórico primitivo, apenas pelo enrijecimento e petrificação de uma massa imagética que, qual um líquido fervente, desaguava originalmente em torrentes a partir da capacidade primitiva da fantasia humana, tão somente pela crença imbatível de que este sol, esta janela, esta mesa são uma verdade em si, em suma, apenas por que o homem se esquece enquanto sujeito *artisticamente criador*, ele vive com certa tranquilidade, com alguma segurança e consequência. (NIETZSCHE, 2007: 41).

“Se pudesse sair apenas por um instante das redomas aprisionadoras dessa crença, então sua ‘autoconsciência’ desapareceria de imediato” (*Ibidem*). Através desse encadeamento de explosões e implosões, Nietzsche nos propõe uma leitura artística da vida, e conseqüentemente uma ressignificação da linguagem como uma constante criação, e não mais como uma verdade fixa. Neste sentido, o filósofo resgata e reaviva à origem do conhecimento, ou seja: a linguagem, as palavras e o sentido que empregamos a elas, seriam apenas construções, que foram erguidas em terrenos frágeis, metafóricos, poéticos, retóricos e até mesmo lúdicos, servindo especificamente às necessidades de

quem às construiu ao longo das civilizações e culturas —, que se cristalizaram, e se transformaram em cânones enrijecidos, e até certo ponto, irrefutáveis.

Deste modo, podemos supor que é no abismo da criação da própria linguagem, no âmbito das sociedades e das culturas, que se fabricam todas as palavras, para daí em diante poder nomear as imagens, e de certa forma, todos os conceitos e suas significações, porém, as imagens existem independentemente de suas significações.

Na presença do pensamento nietzschiano, temos em Beckett, um projeto de criação artística de uma outra possibilidade de linguagem, que não se encerra nas significações usuais decodificadas até então. O que vemos especificamente em *Pra frente o pior* é uma total libertação das “amarras aprisionadoras” da linguagem (Idem, p. 41). É justamente essa total libertação de autoconsciência que culmina no vazio, possibilitando outras formas de criação, tanto do homem que se pensa enquanto homem, quanto da própria linguagem que se pensa enquanto linguagem e conseqüentemente do próprio fazer literário.

Portanto temos nas sentenças implícitas do texto de *Pra frente o pior* o trânsito entre: o ser e não ser, o estar e não estar, o ir e o voltar, o paralisado, o que foi adiante, o que ainda não é, e o que já é. Estas frases são apenas possíveis variações que se ligam por oposição, dos presumíveis caminhos da linguagem que se apresentam na maioria das vezes por imagens ainda não catalogadas. Imagens que se ramificam numa infinidade de outras variações que conectam o inominável à palavra, ou o seu inverso. Em *Mil platôs* (1980), Deleuze e Guattari, contribuem para este raciocínio, quando afirmam:

Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém como uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. – e com uma *máquina abstrata* que se arrasta. Fomos criticados por invocar muito frequentemente literatos. Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. (DELEUZE, 2011: 18, 19).

É nesse mesmo jogo de diálogo e investigação que a máquina literária beckettiana se liga: ao agenciamento maquínico das máquinas abstratas na filosofia de Deleuze e Guattari; ao criticismo e devir nietzschiano; ao teatro de paisagens de Gertrude Stein<sup>65</sup>; à performatividade visual do Teatro da Vertigem etc. Neste caso, *A última palavra é a penúltima 2.0* e a prosa final de Samuel Beckett servem de parâmetro para os agenciamentos que se conectam com outros agenciamentos, sem propriamente objetificar as suas existências enquanto apenas uma intervenção artística/livro que tem algo a dizer. Mas sim, de que modo as suas linguagens próprias interagem com as linguagens do espectador/leitor e, com a realidade e mais especificamente com a época e a cultura desse espectador/leitor.

A fim de confrontar essas referências, temos na entrevista concedida a Sérgio Medeiros, com o tema “A presença de Samuel Beckett no Brasil”, o crítico literário e especialista em Beckett Fábio de Souza Andrade, que esclarece sobre a importância de se discutir Samuel Beckett nos dias de hoje. Andrade ressalta que “Falhar, falhar melhor”, é o grande tema “sob o qual a obra beckettiana se desenvolveu e sugere uma continuidade temática, e o tema somos nós, a contemporaneidade”, (ANDRADE, 2010: 01). Temos na fala de Andrade uma associação direta com o agora, portanto, tomamos a liberdade de conjecturar que a prosa final de Samuel Beckett, se justifica e se atualiza, muito mais nesse contemporâneo citado pelo estudioso, pela livre observação de que hoje, com a pluralidade das novas mídias e a desenfreada revolução tecnológica, o que se firma como identidade visual, é o conceito de espetáculo.

Guy Debord trata deste tema em *A sociedade do espetáculo* (1992), ao afirmar que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997: 14). Ou seja, temos na contemporaneidade uma relação não somente social, mas sobretudo,

---

<sup>65</sup> Em sua menção rápida à escritora, “Beckett estaria se referindo ao emprego de um vocabulário básico, a uma certa simplificação sintática e às repetições de palavras tornadas musicais”, como “observa George Steiner a propósito da norte-americana”. No entanto, para Samuel Beckett “era imprescindível que o escritor desconfiasse de seus recursos, desconfiança não satisfeita pelos escritos de Gertrude Stein”, como mostra “a afirmação, na mesma carta, sobre a escritora ainda estar apaixonada pelo seu veículo” (SOUZA, 2006: 22, 23).

uma relação mediada pela linguagem visual. Isto diz muito sobre a estética beckettiana, quando temos a criação de imagens puras que se infiltram na linguagem “nos nomes e nas vozes” (DELEUZE, 2010: 81). E “Às vezes será no silêncio, por um silêncio comum, no momento em que às vezes parecem ter se calado” (Idem, p. 81). Talvez neste ponto, possamos traçar uma linha de conexão com a sociedade do espetáculo de Debord, onde, a relação silenciosa que se instaurou entre as pessoas na contemporaneidade se transfira para outro patamar de comunicação, operado agora pelas imagens. Nesta ideia as pessoas e a vida social estariam sob a ótica de uma linguagem esfacelada, que para muitos teóricos seria uma possível definição do homem pós-moderno.

É o que Stuart Hall analisa em *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), quando sugere que “o ‘sujeito’ do iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (HALL, 2014: 28). Dentro dessa perspectiva, temos em Beckett, especificamente em *Pra frente o pior*, a imagem não como “um objeto, mas um ‘processo’”, (DELEUZE, 2010: 81), então configura-se que a imagem não pode ser objetificada, pela constatação de que ela não se conclui, não se encerra nela mesma, está sempre em formação, e o que ficam das imagens, são apenas restos de associações significativas “de lembranças e de histórias” (Idem, p. 81). Portanto, pode-se pensar que *Pra frente o pior* prefigura a identidade falha da pós-modernidade, pela constatação de que o sujeito pós-moderno tem como hábito a comunicação pela via das imagens.

Imagens exageradamente sobrepostas, registradas em selfies e mais selfies, fomentando um ser digital, ou melhor, um ser virtual que se apresenta numa sucessão de duplicações de si mesmo. Deste modo, seria a arte contemporânea, uma arte travestida de referências de um passado, que pretende autonomizar-se sem figurinos, maquiagens e adereços? E por fim, uma arte que estaria buscando seu próprio rosto? Assim sendo, temos o ponto de vista, de que tanto o sujeito, quanto a arte pós-moderna, estariam em crise de identidade.

Esta perspectiva não é nenhuma novidade, mas serve de parâmetro para discutirmos esta indefinição do sujeito, e mais propriamente a sua representação no que tange a contemporaneidade. Marcelo Denny Leite no

artigo *Corpos dilatados: relações contemporâneas brasileiras entre cena e tecnologias*, de 2015, diz que: “Definitivamente, o corpo contemporâneo, junto com as imagens tecnológicas, é um corpo performático e um corpo processador de imagens, sons, texturas, cheiros etc.” (LEITE, 2015: 141). O que se pretende sugerir com isso é a hipótese de que pode haver uma espécie de anulação da representação, proporcionada pelo excesso de imagens, e conseqüentemente pelo vertiginoso desgaste de se representar as coisas pela reprodução em massa das imagens.

Sobre o deslocamento interpretativo dos símbolos no mundo ocidental, Foucault interroga-se “se não se poderia afirmar que Freud, Nietzsche e Marx ao envolverem-nos numa interpretação que se vira sempre para si própria”, não tenham “constituído para nós e para os que nos rodeiam, espelhos que nos reflitam imagens cujas feridas inextinguíveis formam o nosso narcisismo de hoje” (FOUCAULT, 1997: 17). Para completar o pensamento, o filósofo ainda sugere que Marx, Nietzsche e Freud “não multiplicaram os símbolos de forma alguma”, e muitos menos “deram um sentido novo a coisas que não o tinham”, mas sim “modificaram, na realidade, a natureza do símbolo e mudaram a forma geralmente usada de interpretar o símbolo”, e ainda “não terão modificado profundamente o espaço de divisão no qual os símbolos podem ser símbolos?” (Idem, p. 17-18). Ao confrontar a interpretação do mundo, das coisas e acima de tudo da própria linguagem que tece interpretações, Nietzsche chega a conclusão: se “Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? O aparente, talvez? ... Não! *Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!*” (NIETZSCHE, 2006: 32). Deste modo, com a linguagem se autoquestionando, verifica-se esta abolição do mundo real e do mundo aparente, logo, parece ser esta a interpretação mais próxima que realiza-se em *Pra frente o pior*.

Estima-se que a imagem que habitualmente pode ser apreendida pela imaginação torna-se impossível de ser captada de forma completa na prosa final beckettiana, justamente por estar dissociada das palavras, e sobretudo por fraquejar o tempo todo, apagando-se antes mesmo de se formar,

proporcionando uma espécie de visualidade que oscila entre *a transparência e a opacidade*<sup>66</sup>.

Para Alloa, o estudo da imagem carrega em si inúmeras dificuldades impostas pela própria especificidade da imagem. Já que “Interrogar-se sobre o que é *uma imagem* seria ainda ignorar que a imagem tende a se disseminar, declinar-se dela mesma em formas plurais” (ALLOA, 2015: 7). Logo, podemos pensar que a imagem em si, já é dissipadora de si mesma, por consequência, temos a possibilidade de interpretar que não é somente na prosa de Beckett que ela se esvai. O que talvez contribua para a sua implosão total em *Pra frente o pior*, seja a falta de representação da linguagem, que impede o leitor de criar imagens familiarizadas com as suas referências próprias. E na intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0* a imagem se dilui pelo excesso de justaposição.

Dessa maneira esses apontamentos levantados acerca da imagem caminham na direção de um outro problema, que é o questionamento da criação e recriação artística da linguagem na contemporaneidade. Justamente pelo fato de que a tarefa de dar conta da representação imagética desse homem atual, é sem dúvida um dos grandes desafios da arte. É nesse sentido que podemos afirmar a importância e atualidade dos problemas lançados pela obra beckettiana e, ainda, pelo projeto artístico do Vertigem.

Deste modo pela complexidade e amplitude dos temas discutidos neste trabalho, temos a consciência e humildade de apontarmos apenas algumas considerações finais, pois a ideia de conclusão mostra-se até certo ponto como uma ideia irrealizável dentro desse universo do esgotamento da linguagem. Visto que esgotar os possíveis, como afirma Deleuze, acarretaria numa neutralidade completa e que só o poder criador da própria linguagem, poderia fazer renascer por outras vias inéditas de significado e significante.

Assim sendo nossa intenção neste trabalho num primeiro momento foi criar uma análise comparativa acerca do esgotamento das imagens, tendo a intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0* do Teatro da Vertigem como

---

<sup>66</sup> Emmanuel Alloa (Org.), *Pensar a imagem*, Autêntica Editora, 2015. Neste livro, encontram-se vários artigos sobre o estudo da imagem. No artigo “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”, assinado por Alloa, temos os conceitos de *transparência e opacidade*.

propulsora do diálogo entre às obras: O esgotado, de Gilles Deleuze, *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*, de Samuel Beckett.

Deste modo, a intervenção do Teatro da Vertigem e a filosofia de Deleuze, criam novas experiências de linguagem, provocadas pelo projeto de esgotamento beckettiano, ao explorarem e provocarem em nós espectadores/performers de nossas vidas, outros modos de olhar/ver a cidade e acima de tudo, a possibilidade de olhar uma outra qualidade de humanidade contida em nós e nos outros que nos atravessam.

Portanto, com este trabalho, podemos pensar que há um outro caminho de leitura para as coisas que nos afetam e conseqüentemente uma outra leitura para o ser que afeta as coisas. Esta forma de recepção de que falamos durante todo o estudo não se restringe aos modos conhecidos de ver e ser visto, ela está sobretudo, no âmbito da criação e da experiência criativa.

Talvez por isto a intervenção do Vertigem seja tão significativa, pois ela traz para o corpo vivo do performer as experiências conceituais da linguagem literária e filosófica. Ao passo que esta atividade performativa problematiza e aprofunda ainda mais esta discussão, tendo como disparador, a tensão que se estabelece na realidade física da cidade e não somente na virtualidade que a leitura literária e filosófica proporcionam.

Esses modos de ler e ver possibilitam também: a possibilidade de ainda possibilitar encontros, tais como este realizado neste trabalho, ou, a possibilidade de olhar e ver pela última/penúltima vez não como olham os olhos passivos e fascinados dos turistas frente a uma paisagem de despedida, ao fim de uma viagem –, ou como olham às velhas senhoras das obras de Beckett, mas sim, olhar e ver o que se desponta depois do fim das coisas. Porém não com a perspectiva de que haja um fundo original, apolíneo, ou uma origem, pelo contrário, é olhar com otimismo de que com o recomeçar pode-se criar um outro possível, que nunca será original, pois sempre estará na esfera da criação e não da coisa em si.

Portanto a criação estaria no movimento de atravessar a linguagem para criar outras linguagens/imagens. E isso só é possível quando se esgota este possível, do qual fazemos parte ainda, do qual ainda permanecemos no cansaço. E que ainda possui esta configuração de humanidade e esta configuração ética e estética de linguagem, que justifica o humano em:

conceitos, palavras, ideias e sobretudo justifica o humano em imagens virtuais e visuais.

Entende-se também com este estudo que: a intervenção artística do Teatro da Vertigem, a destruição da linguagem em Beckett, e a filosofia de Deleuze, possibilitam olhar o esgotamento, não como uma destruição pessimista, ou como um fim que se encerra em si mesmo, mas como um provocador. Assim novamente temos em Nietzsche outro exemplo de desmistificação da ideia de verdade ao afirmar que o homem é mais forte sabendo que o mundo não tem sentido e, que “apenas por esquecimento, pode o homem alguma vez chegar a imaginar que detém uma verdade” e que se o homem não espera se satisfazer apenas com “[...] a verdade sob a forma da tautologia, isto é, com conchas vazias, então irá permutar eternamente ilusões por verdades” (NIETZSCHE, 2007: 30). E se temos em mente que tudo do qual fazemos parte não passa de uma construção da linguagem, nada mais motivador do que tentar buscar outras formas de linguagem, outras formas de pensar o homem enquanto homem e consequentemente outras formas de valorar esse projeto de humanidade.

Desta maneira, o esgotamento, esgota pra dar espaço para seja lá o que for que surja de novo. Como Beckett decretou em sua famosa carta alemã acerca da linguagem e que novamente citamos: “[...] Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por trás – seja isto ou aquilo ou nada – comesse a atravessar”, “[...] não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje” (BECKETT, 2001:169). Criar imagens então para “O quê quando as palavras se forem? Nenhuma para o quê então. Mas dizer por meio de algum modo adiante de algum modo passar com a visão” (BECKETT, 2012: 77). Com isto, a intervenção do Teatro da Vertigem, ao ressignificar o esgotamento das imagens e ao trazer para os dias que correm esta outra possibilidade de olhar, trouxe também outras possibilidades de atravessamento: seja pela via das passagens subterrâneas; seja por ruas lotadas nos centros das cidades; seja pelo embate dos corpos, ou, pela noção de que existe um olho que nos olha; seja pelo jogo das combinatórias de *Quad*; seja pela velha senhora de *Mal visto e mal dito*, que ainda permanece lá dentro da linguagem, ou, pelas sombras que ainda continuam ofuscando a mente do

narrador em *Pra frente o pior*, ou, pelo fim que tenta calar a última palavra, de *A última palavra é a penúltima 2.0*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Kil. “A intuição histórica e a vertigem”. In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

ALVIM, Roberto. **Sala Preta**. “O desastre na escuridão (Apontamentos para a construção de uma Poética do Inominável)”. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p109-116>. Acesso em: 24/10/2018

ANDRADE, Carlos Drummond. “Os ombros suportam o mundo”. In: **O sentimento do mundo**. . – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Revista Cult**. “A importância de Beckett para a modernidade”. Visto em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-importancia-de-beckett-para-a-modernidade/>

Acesso em: 26/09/2018

\_\_\_\_\_. **Samuel Beckett – o silêncio possível**. – Granja Viana – Cotia – SP. Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. “Try again. Fail again. Fail better”. In: **O despovoador; Mal visto mal dito**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARAÚJO, Antônio. “Aproximações ao processo colaborativo”. In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

\_\_\_\_\_. **Sala preta**. In: “A encenação performativa”. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375>. Acesso em: 24/01/2019.

\_\_\_\_\_. **A gênese da vertigem: o processo de criação de O paraíso perdido**. São Paulo. Perspectiva: Fapesp, 2011.

\_\_\_\_\_. “Conversas sobre teatro e cidade”. In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira, prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. Martins Fontes, 2004.

BECKETT, Samuel. “Pra frente o pior”, In: **Companhia e outros textos**. Trad. Ana Helena Souza; prefácio Fábio de Souza Andrade – São Paulo. Globo, 2012.

\_\_\_\_\_. BECKETT, Samuel. “Companhia”, In: **Companhia e outros textos**. Trad. Ana Helena Souza; prefácio Fábio de Souza Andrade – São Paulo. Globo, 2012.

\_\_\_\_\_. **O despovoador; Mal visto mal dito**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Malone morre**. Tradução e prefácio Ana Helena Souza – São Paulo: Editora Globo, 2014.

\_\_\_\_\_. **Molloy**. Tradução e prefácio Ana Helena Souza – São Paulo: Editora Globo, 2014.

\_\_\_\_\_. **O inominável**. Tradução Ana Helena Souza; prefácio João Adolfo Hansen. – São Paulo: Editora Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Textos para nada**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

\_\_\_\_\_. “A carta alemã”, In: **Samuel Beckett – o silêncio possível**. – Granja Viana – Cotia – SP. Ateliê Editorial, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. – Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CÁSSIO, E. Viana Hiss e Maria Luísa Magalhães Nogueira. “Cidade corpo”. In: **Revista da UFMG**, Belo Horizonte, V. 20, n. 1, p. 54-77, jan./jun. 2013).

DELEUZE, Gilles. **Sobre Teatro: um manifesto de menos; O Esgotado**. Tradução Fátima Saadi, Olívio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Pourparlers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Barbara Heliodora. – Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FABIÃO, Eleonora. **Sala preta**. In: “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 24/01/2019

FÉRAL, Josete. **Sala Preta**. In: “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>. Acesso em: 24/10/2018

\_\_\_\_\_. “O *flâneur* e o cidadão: percurso em *site specific*”, In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

FERNANDES, Sílvia. “Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem”, In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

\_\_\_\_\_.  
FISCHER-LICHTE. **Sala Preta**. In: “Realidade e ficção no teatro contemporâneo”. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 24/01/2019

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GONÇALVES. Bueloni Livia. **Em busca de companhia: o universo da prosa final de Samuel Beckett**. – São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia, (Orgs). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. – São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção debates)

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Trad. Sara Seruya. – Portugal: Orfeu Negro, 2018.

LEITE, Marcelo Denny. **Sala Preta**. In: “Corpos dilatados: relações contemporâneas brasileiras entre cena e tecnologias”. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p136-148>. Acesso em: 29/01/2019

MALUFE, Annita Costa. **Revista Literatura e Sociedade** (Departamento de Teoria literária e literatura comparada da USP). In: “A invisibilidade da imagem na prosa final de Beckett”. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i17p76-87>. Acesso em: 26/09/2018

MOCARZEL, Evaldo. **A última palavra é a penúltima**. 2012. Disponível em: [http://canalcurta.tv.br/filme/?name=a\\_ultima\\_palavra\\_e\\_a\\_penultima](http://canalcurta.tv.br/filme/?name=a_ultima_palavra_e_a_penultima). Acesso em: 27 de jan. 2019.

MOSTAÇO, Edécio. “Vertigem entre ética e estética”, In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

MONTEIRO, Eliana. “Os níveis de sufocamento em *A última palavra é a penúltima*”, In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

\_\_\_\_\_. “Conversas sobre teatro e cidade”. In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. Trad. notas e posfácio Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sobre verdade e mentira no sentido extra moral**. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

PALLAMIN, Vera. “Espaço urbano e teatro político”. In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

PELBART, Peter Pál. “Imagens do (nosso) tempo”. In: **Imagem contemporânea**. Org. Beatriz Furtado. – Hedra, 2009.

SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original – Como é de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. “Prefácio: a nuance de Malone”. In: **Malone Morre**. Samuel Beckett. – São Paulo: Editora Globo, 2014.

VASCONCELOS, Claudia Maria. **Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias**. – São Paulo: Iluminuras, 2017.

Vídeo da intervenção cênica do Teatro da Vertigem apresentada na 31º Bienal de artes de São Paulo. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MB4jJXSqugo>. Acesso em: 24 de out. 2018.

XAVIER, Ismail. “O lugar e a cena, o literal e o figurado”. In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.