



Tomás Primo

Tese de Doutorado

**Repetição e esgotamento: performances e posturas
do corpo à margem ou um estudo sobre outras
coordenadas para corpos dissidentes**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida
Co-orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro,
Maio de 2025



Tomás Primo

Tese de Doutorado

**Repetição e esgotamento: performances e posturas
do corpo à margem ou um estudo sobre outras
coordenadas para corpos dissidentes**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Orientador
Departamento de Filosofia (PUC-Rio)

Prof.^a Helena Franco Martins

Co-orientadora
Departamento de Letras (PUC-Rio)

Prof. André Lepecki

Departamento de Estudos da Performance (NYU)

Prof.^a Silvia Camara Soter da Silveira

Programa de Pós-Graduação em Dança (UFRJ)

Prof.^a Adriana Schneider Alcure

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO/UFRJ)

Prof. Fábio Alves Ferreira

(CCEC/PUC-RIO)

Rio de Janeiro, 15 de Maio de 2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da Universidade.

Tomás Primo

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2014. Concluiu a Especialização *Lato Sensu* em Arte e Filosofia pela CCEC/PUC-Rio em 2017, e o Mestrado em Filosofia pela PUC-Rio em 2019 com o título *Ruínas: da escrita ao corpo. Intercensões entre Walter Benjamin e Samuel Beckett*. Desde 2020 atua como professor na Especialização em Arte e Filosofia do CCEC/PUC-Rio, ministrando nos últimos anos a disciplina sobre dança, performance e música. Integrou a comissão editorial da revista *Alter* de 2021 a 2023, além de reformular o design e diagramação da revista.

Ficha Catalográfica

Primo, Tomás

Repetição e esgotamento : performances e posturas do corpo à margem ou um estudo sobre outras coordenadas para corpos dissidentes / Tomás Primo ; orientador: Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida ; co-orientadora: Helena Franco Martins. – 2025.

167 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2025.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Dança. 3. Performance. 4. Literatura. 5. Corpo. 6. Repetição. I. Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de. II. Martins, Helena Franco. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. IV. Título.

CDD: 100

À Jana, pelo amor e pela coragem

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Agradeço à CAPES pela bolsa de financiamento dessa pesquisa e à PUC-Rio pela bolsa de isenção durante os últimos dois semestres diante de um período tão difícil para a educação no Brasil;

À Jana, meu amor, pelo espetáculo irrepetível que é viver ao seu lado. Por dividir comigo o mesmo espanto pelo teatro e pela dança. Por me ensinar todo dia sobre amor, sobre arte e sobre vida e, principalmente, sobre quando tudo isso anda junto;

Ao Brûlée e à Phi, por existirem na minha vida;

À minha mãe e ao meu pai, Heleni e Helio, pela liberdade do apoio mesmo que no desacordo dos caminhos. Também, por me darem o fundamento para esse chão;

À minha vó, Marlene, por saber de cor o caminho da emoção;

Ao Luiz Camillo Osorio, meu orientador, pela paciência das esperas. Por orientar os caminhos e aceitar os desvios de rota com confiança e cuidado;

À Helena Franco Martins, minha co-orientadora, pelos atravessamentos, pelo fôlego e pela força de vida que foi/é estar presente em suas aulas;

À Adriana Schneider, Silvia Soter, André Lepecki e Fábio Ferreira, pela generosa leitura desta tese;

À Lígia Saramago, pelo primeiro espanto;

À Irley Franco, pela oportunidade de aprender a ensinar;

Às minhas orientandas da Especialização em Arte e Filosofia: Mariana Pessoa, Elizabeth Real e Juliana Cunha, por compartilharem comigo a alegria de ajudar a tecer o pensamento;

Àquel_s que primeiro construíram uma casa e um afeto imenso: Ítalo, Felipe e Patricia. Deysi, Gall e Uriel;

À amizade e admiração sempre renovada que nutro com Juan, Ciça, Lúcia e Júlia;

À Vera, pela tessitura do afeto que já atravessa tantos anos;

Ao Oxy, pela admiração mútua e por me soprar sobre o trabalho da Jota lá em 2018;

À For, Lô e Mari, pelo dom ancestral do cuidado;

À Annita Costa Malufe, Beth Grebler, Patrick Pessoa e André Lepecki pela leitura e comentários que ajudaram a construir essas páginas a partir das bancas que estiveram presentes;

À Jaqueline Ferreira, Bruna Barbosa, Bernardo Perondi, Alma Uriarte e Leonardo Lessa, pelo acompanhamento clínico e por ajudarem a tornar esse caminho um pouco menos árduo;

À Edna Mesquita e tod_s funcionári_s do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, pelo trabalho incansável e pelo auxílio administrativo.

Resumo

Primo, Tomás; Osório, Luiz Camillo; Martins, Helena. **Repetição e esgotamento: performances e posturas do corpo à margem ou um estudo sobre outras coordenadas para corpos dissidentes**. Rio de Janeiro, 2025, 167 p. Tese de Doutorado.

Esta tese investiga o entrelaçamento entre a repetição e o esgotamento. No primeiro capítulo, apresenta alguns dos diferentes resultados estéticos alcançados a partir do uso da repetição em obras da dramaturgia contemporânea, da dança e da literatura moderna, são eles: a repetição enquanto possibilidade de manipular o tempo em *Por que não vivemos*, adaptação que Márcio Abreu faz de um texto do jovem Anton Tchekhov; a repetição enquanto dispositivo disparador de significados paradoxais na coreografia de *Café Müller*, de Pina Bausch; e a repetição enquanto impossibilidade de imaginação e rasura do pensamento em *Pra frente o pior*, prosa tardia de Samuel Beckett. Depois de compreender a relação familiar estabelecida, não raras vezes, entre a repetição e o esgotamento, o segundo capítulo aborda outros eixos possíveis para o corpo na dança, questionando a associação simbiótica entre corpo e escrita ao estudar a obra *It's a draw / Live Feed*, de Trisha Brown. Este capítulo também trata de *(C)arbon*, uma obra *site specific* de Andrea Miller junto à Companhia de dança Gallim, no que explora uma leitura cíclica e fragmentada do tempo a partir da repetição. No último capítulo, a tese debate o corpo ao rés do chão. Reflete, portanto, sobre a horizontalidade enquanto um eixo-emblema explorado por artistas dissidentes de gênero e raça em suas performances. Nele são desenvolvidas a série *Crawls*, de William Pope.L; *Eles fazem dança contemporânea*, de Leandro Souza; e *Corpo-colônia*, de Jota Mombaça. Compreendendo a horizontalidade não apenas enquanto uma escolha crítica, mas enquanto denúncia política da restrição a corpos trans, negros e *queer* entendendo o desvio e a fuga como únicas possibilidades de resistência em uma estrutura onde a verticalidade faz parte da norma.

Palavras-chave:

Dança; performance; literatura; corpo; repetição

Abstract

Primo, Tomás; Osório, Luiz Camillo; Martins, Helena. **Performances and postures of the body on the margins or a study on other coordinates for dissident bodies.** Rio de Janeiro, 2025, 167 p. Tese de Doutorado.

This thesis investigates the interlacing between repetition and exhaustion. The first chapter presents some of the different aesthetic results achieved through the use of repetition in works of contemporary dramaturgy, dance and modern literature, e.g.: repetition as a possibility of manipulating time in *Por que não vivemos?*, an adaptation by Márcio Abreu of a text by the young Anton Chekhov; repetition as a triggering device for paradoxical meanings in the choreography of *Café Müller*, by Pina Bausch; and repetition as an impossibility of imagination and erasure of thought in *Pra frente o pior*, a late prose by Samuel Beckett. After understanding the familiar relationship established, not infrequently, between repetition and exhaustion, the second chapter addresses other possible axes for the body in dance, questioning the symbiotic association between body and writing by studying the work *It's a draw / Live Feed*, by Trisha Brown. This chapter also deals with *(C)arbon*, a site-specific by Andrea Miller with the Gallim Dance Company, in which the choreographer explores a cyclical and fragmented reading of time based on repetition. In the last chapter, the thesis discusses the body at ground level. It therefore reflects on horizontality as an emblematic axis explored by dissident artists of gender and race in their performances. In it, the series *Crawls*, by William Pope.L; *Eles fazem dança contemporânea*, by Leandro Souza; and *Corpo-colônia*, by Jota Mombaça. To comprehend horizontality not only as a critical choice, but as a political denunciation of the restriction on trans, black and *queer* bodies too, understanding deviation and escape as the only possibilities of resistance in a structure where verticality is part of the norm.

Keywords:

Dance; performance; literature; body; repetition

Sumário

1. Introdução	11
1.1. Tudo até <i>aqui</i> é caminho	12
1.2. Sobre a escolha dos trajetos	28
2. Três modos possíveis de repetir	45
2.1. <i>Por que não vivemos?</i> : repetição como experiência vertiginosa do tempo	45
2.2. <i>Café Müller</i> : repetição como afirmação do que é múltiplo	53
2.2.1. Como descrever uma cena de dança através da experiência radical de escrita?	74
2.3. <i>Pra frente o pior</i> : repetição como rasura	79
2.3.1. Um projeto para as ruínas: o corpo na obra de Beckett	88
2.3.2. “O único caminho de volta era adiante e adiante era sempre de volta”: algumas diferenças entre o esgotamento e o cansaço	97
3. Ao rés do chão	103
3.1. Derrubar um plano, morar nele: <i>It’s a draw / Live feed</i>	103
3.2. “Com a boca e os olhos no peito”: <i>(C)arbon</i> e a circularidade do tempo	112
4. Depois da queda	
4.1. <i>Nonetheless</i> : à margem do corpo ou <i>sobre como pensar um horizonte para corpos à margem</i>	126
4.2. <i>Crawls</i> : um outro modo de locomoção?	130
4.3. Com quantos negros se ocupa um espaço branco? <i>Eles fazem dança contemporânea</i>	138
4.4. Planejar uma fuga: três obras-performances de Jota Mombaça para o nosso tempo	142
5. Conclusão	156
6. Bibliografia	160

Você nada na gravidade desde o dia em que nasceu. Cada célula sabe em que direção é para baixo. Algo facilmente esquecido. A sua massa e a massa da terra atraindo-se mutuamente.

Steve Paxton, *Gravidade*

1

Introdução

Antes, uma breve nota

Quem se interessar pelos assuntos que me levaram a escrever essas páginas irá perceber um esforço constante para romper com a relação binária entre masculino e feminino presente nos substantivos e/ou sujeitos na língua portuguesa. Ao recusar impor um único gênero para as palavras – evitando perpetuar o lugar privilegiado e reducionista que o masculino representa como norma em nossa língua, sobretudo no uso dos plurais –, opto pelo acréscimo do subtraço [*underline*] a fim de abranger outros gêneros e identidades, e.g., dançarin_s, escritor_s. No suporte da escrita, diante da tentativa de uma comunicação menos generalizadora, a experiência de uma linguagem neutra até poderia partir do uso de outros elementos gráficos mais aceitos e familiares atualmente, como os elementos “x” e “@”, e.g., dançarinxs ou escritor@s; no entanto, penso que o subtraço pode ser interpretado como uma escolha política de não exclusão de identidades que não se identificam nem se sentem plenamente representadas na atual aplicação binária da língua. Se fizermos uma pesquisa rápida, veremos que este caractere é amplamente utilizado na informática para sinalizar um espaço entre palavras, codificável por *softwares*. Em resumo, sujeitos de uma oração e.g., leitor, leitora, participador, participadora, dançarino, dançarina, são adaptados à nova grafia da seguinte maneira: leitor(_), participador(_), dançarin_. Apesar dos esforços empreendidos, é importante dizer que essa escolha também é, de alguma maneira, excludente, visto que a aplicabilidade da linguagem neutra ainda não ganhou a aderência necessária na escrita, quem dirá na oralidade. O que se reflete em sistemas de *softwares* de braille ainda defasados, dificultando a acessibilidade para pessoas portadoras de deficiências visuais que necessitam desta tecnologia.

1.1

Tudo até *aqui* é caminho

Tudo começa com o corpo. De onde ele parte, por onde ele chega, quais os seus acessos, seus pontos de clivagem. O que o atravessa, como ele se dobra, anda, come, fala ou gesticula. Como ele se porta, ele se arrasta? Tudo começa pelo corpo. Mas, de fato, há de haver um antes do corpo. Um espaço que o instaura e o possibilita. Onde o corpo nasce e se encerra. Onde, por vezes, dá a ver outros corpos, onde matura outros corpos no seu. Então tudo leva a crer que, nas limitações que é pensar o corpo a partir do corpo, a linguagem deva também ter qualquer coisa de massa e espanto. Qualquer coisa que pense a sua forma e que se dobre sobre ela.

Esta tese é um descaminho. Se tece entre os anos de 2020 e 2025, e foi por mim pausada – enquanto experiência e enquanto possibilidade de escrita – por um grande período. Dois principais atravessamentos impossibilitaram a sua continuidade: um compartilhado, e um particular. No início, já na primeira semana de aulas, recebemos a notícia de que parariamos brevemente por conta da descoberta de um vírus com uma forma peculiar de coroa, e de letalidade ainda desconhecida, cujo contágio até então não era muito bem compreendido – sinto que esse acontecimento ainda reverbera. No momento, estamos em 2025.

Uma pandemia mundial. Uma restrição de vida comum compartilhada, a vida resumida a telas. Muitas telas. A incerteza política e uma assombrosa disseminação de desinformação, negacionismo e ataque à ciência. Nas ruas, desfiles em prol do amor à pátria atacavam vidas – extremo desamparo. Era a suspensão de um mundo que não era bom, mas era o que tínhamos – dolorosa ruptura do hábito. A solução era sair da Terra, mas como? Acreditávamos que o mundo não seria nunca mais o mesmo. Isso é de fato verdade, mas é, também, uma completa mentira. “O mundo [ainda (!)] é pequeno [e velho] pra caramba.”¹

¹ Pequena modificação de um verso da música “O mundo”, de Ney Matogrosso e Pedro Luis e a Parede, álbum *Vagabundo*, 2004.

Escrevo, então, a partir da precariedade. Como, afinal, separar obra e vida? Na realidade, no meio do caminho tudo parecia mais possível que a escrita de fôlego que minha pesquisa pretendia ainda enquanto projeto enviado em 2019 à seleção para o doutorado do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. No projeto em questão, tinha o desejo de trabalhar as obras de Pina Bausch e Samuel Beckett sob o signo da diferença que atuaria na repetição como expressão política e estética, preservados os seus recortes e especificidades. Quanto a Beckett, buscava trabalhar algumas prosas de sua produção tardia da década de oitenta, reunidas em *Companhia e outros textos*, justamente porque ali se encontra o ápice da fragmentação atuando na forma, onde se pode ter a ampla dimensão de sua tão desejada literatura da despavbra, de seu desejo expresso de cavar buracos na língua. Quanto à Bausch, assistindo às gravações de *Café Müller*, sem parar me vinha à minha mente uma notação musical específica: o ritornelo. Pensava aquela exaustiva sequência de abraço e queda entre _s dançarin_s Dominique Mercy e Ailou Airaudou buscando compreender mais a fundo como a diferença atua sobre a repetição mesmo quando se empreende todo o esforço para que a repetição permaneça um signo do igual. O que desviava e fazia a repetição preche de diferenciação, naquele caso em particular entre o par de dançarin_s frances_s, era a exaustão dos corpos.

Naquele ponto, eu era um pesquisador de Benjamin e Beckett. Tinha recém defendido uma dissertação que previa um último movimento e que acabou ficando de fora do texto. Nele, pretendia falar sobre o corpo a partir dos dois autores. Trabalhava algumas noções como a precariedade do *self*, a queda da oralidade, a fragmentação da forma textual e o silêncio como signo do trauma. O trabalho buscava traçar uma conversa, uma escuta atenta aos ecos dessa conversa que nunca realmente aconteceu, mas que eu pensava ser possível em algum lugar.

Então Benjamin me trouxe até *aqui* – até esse momento fictício onde sigo trabalhando com Beckett, embora a mão do filósofo e ensaísta alemão sempre permaneça segurando a minha e me acompanhando, assim como o papel que a mão d_ leitor(_) ocupa para a personagem criada por Clarice Lispector em *A Paixão Segundo GH* – para que não se me perca no indefinido informe. Com o

desenrolar dos anos, o desejo de trabalhar algumas obras de Pina Bausch se delimitou a uma análise de *Café Müller* – espetáculo que norteou a hipótese desta tese desde o início, e que compreendo como uma ocasião propícia para explorar a repetição e a exaustão dos corpos em um âmbito estético, sobretudo no que concerne às artes da cena, mais especificamente no recorte teatro-dança. É importante ressaltar que, tanto a complexa e hermética formulação sobre a diferença e a repetição, em Gilles Deleuze, quanto a elaboração do conceito de ritornelo, em Félix Guattari, encontram a tese no percurso, só depois do desejo. Essas noções foram pesquisadas por mim não como guia ou norte, mas como pontos de auxílio, como patamares de apoio, servindo como elementos que ajudam a elaborar um pensamento nascido de um desejo ainda anterior, mas não serão por mim destrinchadas em uma exegese. Ou seja, esta tese não é uma leitura de *Diferença e repetição*, nem tampouco esgota a compreensão de conceitos – procedimento característico de ambos pensadores franceses –, mas deglute, e aprende a comer bem, pensamentos já elaborados por uma série diversificada de pensador_s, seja no campo da teoria, seja no campo da *práxis* através de ações artísticas e/ou performativas.

Posso afirmar que esta pesquisa bebe de fontes diversas, dentre as mais explícitas, porque abordadas de maneira direta ao longo dos capítulos, Jota Mombaça, André Lepecki, Samuel Beckett, Pina Bausch, Gilles Deleuze, Antonin Artaud, Eleonora Fabião, o grupo nova-iorquino Gallim, Andrea Miller, David Lapoujade, Leandro Souza, William Pope.L, Trisha Brown, José Gil, Márcio Abreu e Michel Foucault. E tem influências internas, essa espécie de força invisível que não se dá a ver em um primeiro olhar. Pensamentos e influências de pensamentos e práticas como os de Walter Benjamin, Jacques Derrida, Steve Paxton, Frantz Fanon e Grace Passô. E assim, esta tese pensa não apenas junto, pensa a partir do pensamento dess_s pensadores, elaborando estratégias de atualização e aplicabilidade em outros contextos que excedem os assuntos aos quais se ligam originalmente.

Pequena digressão.

Defendi o projeto de tese no segundo ano do doutorado, em 2021, ainda buscando articular as obras de Pina Bausch e Samuel Beckett a fim de compreender os tensionamentos e aproximações entre suas linguagens. Logo depois, passei a me questionar se era viável, e mais, se fazia sentido manter o plano original do projeto, se a vida – comum e particular – tinha sido, de fato, desarticulada e cindida. Não bastava a forma de escrita ser pensada, eu precisaria refletir, também, se os assuntos sobre os quais eu me debruçaria sobre por, no mínimo, mais dois anos, ainda permaneceriam inalterados. Concluí que articular a produção em dança de Pina Bausch e um recorte da produção literária tardia de Samuel Beckett não fazia sentido naquele momento. Era desafiador e grandioso na mesma medida, e parecia, cada vez mais, que eu precisava falar sobre o pequeno, continuar o meu interesse obsessivo – e também um pouco benjaminiano – sobre as coisas ínfimas, sobre a fragmentação e até mesmo sobre uma certa impossibilidade que atravessa corpo. Precisava, portanto, ir de encontro à linearidade da tradição filosófica, da tradição da dança (*ballet*) e da tradição da literatura. Foi então que li *Não vão nos matar agora*, livro da pesquisadora e artista Jota Mombaça, lançado pela Editora Cobogó em 2021. Desde então, o percurso desta tese nunca mais foi o mesmo.

Carreguei esse livro debaixo do braço por todo lugar que eu ia. Nem sempre o lia, mas o levava comigo para onde quer que eu fosse na esperança de um traço de coragem. Quando li, rapidamente escrevi um email para o Camillo, meu orientador, ainda espantado com a força daquilo que era dito por Jota. Da força daquela denúncia sobre a cisnormatividade que impera sobre os corpos, nos nossos modos de vida e, por consequência, nos círculos de arte. Em 2018, quatro anos antes de comprar o livro, o Oxy, um amigo querido que na época morava em Berlim, me falou sobre a obra da artista que, apesar de brasileira, produzia muito por lá. Jota Mombaça instaura, então, um desvio fundamental no meu percurso, ajuda a tornar o meu pensamento mais grave e consciente e, sobretudo, ainda mais político.

Durante os cinco anos de gestação dessa tese, minha vida se revirou e se refez algumas vezes. Não apenas os assuntos tomaram rumos diferentes dos que

eu previa – eu também mudei. Tive que me reapresentar como Tomás para pessoas que eu já conhecia e que me conheciam profundamente. Deixa eu explicar melhor. Foi no meio do meu doutorado que eu tive a coragem de indicar os pronomes que gostaria de usar. Que assumi a decisão de mudar meu nome em todos os documentos. No meu caso em particular, estabeleço essa contagem não propriamente a partir do momento que eu pensei que eu poderia ser, e que eu era, uma pessoa trans – porque esse é um outro assunto –, mas a partir do dia em que eu tive a exata certeza que não dava mais para fugir de mim mesmo. Essa coragem veio como um pranto aliviado, se me permite essa junção truncada de emoções.

Então essa tese fala de obras específicas nos campos da dança, da performance, do teatro e da literatura, obras marginais de um certo ponto de vista que se atenta sobre as suas difusões e acessos, mas também fala de mim: das aporias que enfrentei no caminho, dos desvios de rota que tomei, das impossibilidades de escrita por tantos dias e meses, e de uma afirmação identitária que não foi abrupta nem surgiu nessa época, mas que foi ganhando espaço na minha escrita, porque é uma dentre tantas coisas que atravessam a minha existência. Acho que sempre pensei que a escrita devesse ter a ver com a vida.

O encontro com o livro de Jota Mombaça fez com que a hipótese central permanecesse, mas fez também com que o objeto sobre o qual a tese se debruça se alargasse: não se trataria de propor de maneira restrita uma relação entre as coreografias de Pina Bausch e os textos em prosa da década de oitenta de Samuel Beckett, mas de explorar obras específicas dess_s autor_s junto a outras obras produzidas no campo da dança e da performance. Ao pulverizar a centralidade que antes Bausch e Beckett ocupavam, optei por não privilegiar nem conceito, nem dramaturg_; nem filosofia, nem artista. Porque me interessa mais o movimento e a razão do movimento. Ao longo da tese, abordo obras concebidas ou performadas por corpos à margem na nossa sociedade. Obras nem sempre amplamente conhecidas ou difundidas, que não receberam críticas extensas sobre os conceitos que articulam. Obras pelas quais construí afeto ao longo desses sete anos de pós-graduação entre mestrado e doutorado. Obras que me marcaram profundamente e

que, em sua maioria, tive a sorte de assistir pessoalmente sendo executadas. Obras que eu encontrei por acaso. Obras que revisei dando aula. Obras que ressoaram dentro de mim por muito tempo. Não vejo outra possibilidade de continuar escrevendo senão tornando a pesquisa cada vez mais pessoal. A tese passou, então, a caminhar rente à minha vida. Isso fez com que muitas vezes eu não conseguisse continuar a escrevendo.

A dificuldade que reside na escolha de espetáculos com menos visibilidade, menos comentados e difundidos pela crítica, ainda não sedimentados por tempo suficiente ou que foram performados em uma temporada restrita, como é o caso de *(C)Carbon*, é que, na maioria das vezes, o leitor não pôde ou pode ter acesso às obras, o que busquei resolver temporal e espacialmente através de uma seleção cuidadosa de vídeos em alta qualidade que encontrei disponibilizada na internet, e torço para que assim permaneça no instante em que esta tese estiver sendo lida, seja ele qual for, ainda que eu esteja consciente do enorme distanciamento entre uma experiência da presença e uma experiência possibilitada apenas por um dispositivo tecnológico. No entanto, também agradeço porque, ainda que bastante distante da experiência do ao vivo, e apesar do lamento que aí reside e resiste, é justamente a tecnologia capaz de tornar possível esse alcance, capaz de fazer com que Rio de Janeiro, Wuppertal, Nova Iorque, São Paulo e Natal possam estar lá e, também, exatamente aqui. Para que essas obras, enfim, possam ser vividas hoje para além do lugar que ocuparam e, enfim, para que possam viver mais do que suas estritas agendas de apresentação possibilitam. Torço para que a tentativa de descrição e os esforços de pensar cada uma dessas obras de maneira crítica possa contribuir para oxigenar também os debates filosóficos, alcançando-as e contribuindo para sua pervivência.²

Antes de seguir, um ponto que gostaria de explicitar com o devido cuidado é a decisão de trabalhar um recorte específico da obra de Samuel Beckett, um escritor e dramaturgo irlandês amplamente conhecido no campo das Artes da Cena e nos departamentos de Letras (Literatura e Tradução) no Ocidente, cuja obra foi também assunto e influência para a Filosofia enquanto disciplina e pensamento,

² A ideia de pervivência foi desenvolvida pelo filósofo alemão Walter Benjamin.

justamente em uma pesquisa que busca pensar a produção artística e o pensamento crítico de corpos – ou sobre corpos – que excedem a norma cis, hétero e branca, detentora de tantos privilégios em nossa sociedade. Penso que essa escolha se justifica, e quanto a isso não me restam dúvidas, a partir de três aspectos de sua obra: a recorrente fragmentação de seus personagens, a força performativa de sua literatura e a precariedade enquanto força motriz.

Beckett foi um dramaturgo e escritor fundamental do século XX, que revolucionou a forma de se fazer teatro ao pôr em suspensão o elemento fundamental do drama: o embate (*Agon*) entre personagens, além de levar a literatura a questionar seus antigos caminhos. Também em seus romances, o escritor desloca em direção ao centro personagens que, na sociedade, não ocupam nenhum lugar de privilégio. Em sua obra, vemos personagens desvalid_s, desmemoriad_s, já sem grandes propósitos ou amores, e que, no entanto, contam suas histórias e descrevem com minuciosa obsessão seus objetos prediletos: uma série de seixos, descansa-talher, buzinas, lápis ou *bikes* – Est_s personagens são o que Beckett chamou, em uma carta enviada a Hugh Kenner no dia 08 de Abril de 1960, de narradores-narrados, se referindo à estratégia de posicioná-l_s como narradores de suas próprias histórias, detentor_s de seus próprios discursos – atitude essa que passa a ser cada vez mais comum na obra do autor a partir de *Molloy*, conforme o crítico canadense.³ É importante dizer que _s personagens beckettian_s não estariam interessad_s em narrar o mundo como ele de fato se apresenta, mas em trazer a perspectiva daquel_ que “luta para criar a si mesmo, para falar de si, relacionando seu próprio passado ou esboçando seu presente”.⁴ Sendo assim, ao acompanharmos suas próprias histórias, temos acesso ao modo fragmentário como seus pensamentos se formam e desvanecem como em um

³ KENNER, Hugh. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1973, p. 94. “Molloy is Beckett’s first venture in a new kind of character, what he once called in a letter ‘the narrator/narrated’.”

⁴ Idem. “It is a device he employs in all his subsequent fiction, bringing the ambient world into existence only so far as the man holding the pencil can remember it or understand it, so that no omniscient craftsman is holding anything back, and simultaneously bringing into existence the man with the pencil, who is struggling to create himself, so to speak, by recalling his own past or delineating his own present.”

fluxo de consciência.⁵ Quanto à forma do texto, a estratégia de assim _s posicionar nos possibilita ver as marcas de silêncio, as ponderações e até mesmo as redundâncias cadenciando um ritmo próprio à escrita. O que nos leva a notar que, na obra de Beckett, os grandes feitos e as sagas heroicas, tão presentes no surgimento do romance e consecutivo declínio da oralidade, dão lugar à elipse do pensamento, à inexatidão da consciência e a gestos repetitivos e obsessivos por parte d_s personagens. Para compreendermos melhor a sua produção, podemos pegar emprestado a imagem que Walter Benjamin cria do narrador/historiador como um trapeiro. Ou ainda analisá-la a partir do diagnóstico de Benjamin sobre o declínio da oralidade, presente no texto de 1936, *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, onde o filósofo faz uma análise consideravelmente mais ampla dessa transição entre a experiência (*Erfahrung*) passada através da oralidade e o distanciamento necessário à escrita na elaboração dos romances de formação – aspectos estes que busquei apresentar na minha dissertação de mestrado e que, portanto, pensando em uma certa continuidade de pesquisa e privilégio de outros recortes e assuntos, opto por não trazer aqui, ainda que os considere de fundamental importância como plano de fundo.

Embora interesse focar em uma noção específica de repetição que acontece no texto *Pra frente o pior*, considero importante comentar, aqui, alguns traços que caracterizam a produção textual de Beckett, apontando também para as dificuldades durante seu processo criativo, e que me parecem se refletir na porosidade de seus textos maduros e tardios. Durante uma entrevista a Israel Shenker para o New York Times, depois de escrever a trilogia de romances do pós-guerra – *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável* – Beckett encurralou sua escrita. Não havia, para o autor, vias possíveis para seguir sem que caísse na

⁵ KENNER, Hugh. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1973, p. 94. "Molloy is Beckett's first venture in a new kind of character, what he once called in a letter 'the narrator/narrated'. It is a device he employs in all his subsequent fiction, bringing the ambient world into existence only so far as the man holding the pencil can remember it or understand it, so that no omniscient craftsman is holding anything back, and simultaneously bringing into existence the man with the pencil, who is struggling to create himself, so to speak, by recalling his own past or delineating his own present."

repetição das mesmas aporias. Tentando driblar esses caminhos sem saída, escreve *Textos para nada*, mas sente que também fracassa.⁶

No livro *Samuel Beckett: o silêncio possível*, Fábio de Souza Andrade chama atenção ao fato de que “na origem” dessa trilogia de cinquenta residiria “ainda um fato que não pode ser negligenciado: o exílio linguístico de Beckett.” Confirmando que “as dificuldades estilísticas destes textos [...] decorrem não da sua exuberância verbal, como era o caso de seus primeiros romances, mas de um despojamento intencionalmente produzido, conquistado.”⁷ Ou seja, houve um marco na trajetória de Beckett que fez com que o autor não trabalhasse sua literatura pelo domínio rebuscado e fluido da língua, como explorava James Joyce, escritor de quem Beckett foi assistente, mas pelo gaguejo de uma língua estrangeira – isso não por falta de domínio do idioma, mas, talvez, por uma abertura de terreno para a experimentação.

Na sua contenção e transparência aparente, a linguagem de Beckett esconde um aprendizado do simples que passa pelo desfazer-se da língua materna e a adoção do cartesianismo clássico do francês, calando as ressonâncias semânticas indesejadas. Pressionado pelo viço e variedade da linguagem do autor do *Ulysses*, que reconhecia como esgotamento e saturação de uma tradição literária, Beckett opta por escrever desde o fim da Segunda Guerra ora em inglês, ora em francês, língua que não é a sua e para a qual será eternamente estrangeiro, ainda que a domine como poucos.⁸

A afirmação de Fábio de Souza Andrade sobre a adoção do cartesianismo clássico por Beckett remonta ao gesto de René Descartes em suas *Meditações*,⁹ que pôs em questão todos os seus conhecimentos adquiridos e até mesmo os próprios sentidos, passíveis de engano. Depois de duvidar de tudo, Descartes só tomaria “como verdadeiro o que” pudesse resistir “a essa dúvida radical”.¹⁰ Para citar Descartes, na “Meditação Segunda”:

⁶ Uma entrevista com Beckett. Entrevista concedida a Israel Shenker. *New York Times* (5.5.56,II, 1,3). In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 183-187.

Ibid., p.185-186.

⁷ ANDRADE, Fábio de Souza. “In Terra Samuelis” In *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 31.

⁸ Ibid. p. 31-32. Grifo do autor.

⁹ DESCARTES, René. *Meditações*. (Os Pensadores) São Paulo: Abril Cultural, 1983. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7888155/course/section/6531687/DESCARTES, R. Meditações \(1ª e 2ª\).pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7888155/course/section/6531687/DESCARTES,_R._Meditações_(1ª_e_2ª).pdf). Acesso em: 18 de Dez. de 2024.

¹⁰ MARCONDES, Danilo. “Introdução” In *Raízes da dívida: ceticismo e filosofia moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019, p.09.

Eis por que considerarei de novo o que acreditava ser, antes de me empenhar nestes últimos pensamentos; e de minhas antigas opiniões suprimirei tudo o que pode ser combatido pelas razões que aleguei há pouco, de sorte que permaneça apenas precisamente o que é de todo indubitável.¹¹

Seguindo esse fio da dúvida metódica cartesiana, o ceticismo de Beckett se expressa, decerto, no gesto de pôr em questão as bases até então sólidas da língua rumo a uma área não povoada, o que o possibilitaria chegar ao mínimo, ao radical da língua. Assim como fez Descartes, que depois de questionar tudo chegou a uma única certeza: a de que pensa. Esse radical mínimo indicaria a veracidade de sua própria existência – “Penso, logo existo”. Isso porque, conforme Descartes apresenta na “Meditação Segunda”, o espírito humano seria mais fácil de conhecer do que o corpo. Descartes privilegiaria, portanto, o pensamento crítico à sensação catalisada pelos sentidos porque estes seriam mais voláteis e passíveis de engano. A determinação do sujeito seria, portanto, pautada no pensamento, ou seja, na razão. Mas o ceticismo de Beckett não se resume apenas à sua atitude de cavar buracos na linguagem: atinge seus personagens, que vivem a realidade cética eles mesmos.

3. Suponho, portanto, que todas as coisas que vejo são falsas; persuado-me de que jamais existiu de tudo quanto minha memória referta [sic] de mentiras me representa; penso não possuir nenhum sentido; creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas ficções de meu espírito. O que poderá, pois, ser considerado verdadeiro? Talvez nenhuma outra coisa a não ser que nada há no mundo de certo.¹²

5. Mas não conheço ainda bastante claramente o que sou, eu que estou certo de que sou; de sorte que doravante é preciso que eu atente com todo cuidado, para não tomar imprudentemente alguma outra coisa por mim, e assim para não equivocarme neste conhecimento que afirmo ser mais certo e mais evidente do que todos os que tive até agora.¹³

A dúvida radical cartesiana volta e meia se dobra sobre o Ser. Sobre sua própria ontologia. “Mas o que sou eu, portanto? Uma coisa que pensa. Que é uma coisa que pensa? É uma coisa que duvida, que concebe, que afirma, que nega, que quer,

¹¹ Ibid., p.07.

¹² DESCARTES, René. “Meditação Segunda: Da Natureza do Espírito Humano; e de como Ele é mais Fácil de Conhecer do que o Corpo” In *Meditações*. (Os Pensadores) São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.06-07.

¹³ Idem.

que não quer, que imagina também e que sente”,¹⁴ afirma Descartes, mas poderia muito bem ser o personagem d’*O inominável* quem fala. Na primeira página do livro, ele descreve seu método para alcançar o silêncio:

Algumas generalizações, para começar. Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por pura aporia ou então por afirmações e negações invalidadas à medida que surgem, ou mais cedo ou mais tarde. Isso de um modo geral.¹⁵

Agora, vejamos mais um trecho do romance de Beckett e a forma como uma fagulha desta manifestação cética parece atravessá-lo quando fala de si:

Bah, eles estão tranquilos, estou emparedado de suas vociferações, ninguém saberá nunca o que sou, ninguém me ouvirá dizê-lo, mesmo que eu o diga, e eu não o direi, eu não poderei, tenho apenas a língua deles, sim, sim, eu o direi talvez, mesmo na linguagem deles, para mim apenas, para não ter vivido em vão, e depois para poder me calar, se é isso que dá direito ao silêncio, e nada é menos certo, são eles que detêm o silêncio, que decidem sobre o silêncio, sempre os mesmos, conchavados, tanto pior, pouco me importo com o silêncio, direi o que sou, para não ter nascido inutilmente, eu lhes arranjarei seu dialeto, depois direi qualquer coisa, tudo o que desejarem, com alegria, durante a eternidade, enfim, com filosofia. Direi em primeiro lugar o que não sou, é assim que me ensinaram a proceder, depois o que sou, coisa já iniciada, terei apenas que retomar no ponto em que me deixei assustar. Eu não sou, será preciso dizer, nem Murphy, nem Watt, nem Mercier, não, já não quero mencioná-los, nem nenhum dos outros dos quais esqueço até os nomes, que me disseram que eu era eles, que devia tentar ser, por força, por medo, para não me reconhecer, nenhuma relação.¹⁶

A “língua deles”, à qual o personagem se refere, tem uma multiplicidade de significados possíveis. Tanto pode ser relacionada a crenças já estabelecidas e difundidas socialmente, quanto à expectativa do outro sobre si. Também pode significar uma intraduzibilidade desse sujeito por seu entorno social. Parece que, aqui, o personagem está se referindo a um falatório que não parte de um desejo genuíno e nem o reflete enquanto sujeito racional. Mas esse ceticismo também se deixa ver nos personagens de Beckett que, como Descartes em suas *Meditações*, duvidam de suas sensações e crenças, tendo como única certeza uma consciência que pensa.

¹⁴ Ibid., p.09.

¹⁵ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.5.

¹⁶ Ibid., p.42.

Então, se _s personagens de Beckett enfrentam toda sorte de paralisias do corpo, bem como gestos obsessivo-compulsivos por seus caminhos, como quando Molloy organiza suas pedras de chupar pelos bolsos de sua roupa – descrição exaustiva que aparece na íntegra no romance; Se Malone, deitado em seu leito de morte, conta a si mesmo “histórias nem bonitas nem feias, calmas”, histórias sem “feiura, nem beleza, nem febre”¹⁷ para passar o tempo enquanto escreve o inventário de seus pertences; com *O inominável* _ personagem perde seu nome, o corpo é, a certa altura, encerrado em um jarro enquanto assiste a uma espécie de fantasmagoria de outros tantos personagens de romances anteriores do escritor, que volta e meia retorna.

Mas o lugar, como já disse, talvez seja vasto, mas pode ter apenas três metros e meio de diâmetro. Para o reconhecimento de seus limites, os dois casos se equivalem. Agrada-me acreditar que ocupo o seu centro, mas nada é menos certo. Num sentido, seria melhor que eu estivesse sentado na extremidade, já que olho sempre na mesma direção. Mas isso certamente não acontece. Pois então Malone, girando à minha volta como faz, sairia do recinto a cada uma de suas revoluções, o que é evidentemente impossível. Mas será que ele gira realmente, ou apenas passa à minha frente, em linha reta? Não, ele gira, eu sinto, e à minha volta, como o planeta à volta de seu sol. Se fizesse barulho, eu o ouviria sem cessar, à direita, atrás de mim, à esquerda, antes de voltar a vê-lo. Mas não faz nenhum, pois não sou surdo, tenho certeza, isto é, quase certeza.¹⁸

Me interessa pensar esse lugar que Beckett escava a partir da criação de uma literatura porosa porque gaguejante, essa série de estremeços que abalam o terreno plácido da tradição e que se reflete, decerto, não em apenas um, mas em diversos espaços de identificação para existências que excedem a norma criada e estabelecida. Para que, reconhecidas, possam criar suas próprias narrativas a partir de outros suportes, dentre eles a performance e a dança.

Quanto a essa ênfase no fragmentário, outra autora que ocupa um papel importante para esta tese, a coreógrafa e dançarina Pina Bausch, procede a montagem de seus espetáculos de dança a partir de um longo processo de seleção e agrupamento de gestos, pequenos movimentos ou frases vindos de seus e suas dançarin_s, como veremos mais detalhadamente na seção 3.2, Na metáfora sugerida por José Gil, Bausch compõe sua obra como quem costura retalhos de

¹⁷ Id. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014, p.22.

¹⁸ Id. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.09.

tecidos ou *patchworks*.¹⁹ Isso porque a coreógrafa, na primeira fase de seu trabalho, lança uma série de perguntas de natureza diversa ao seu corpo de dançarin_s, cujas respostas serão selecionadas e arranjadas pela coreógrafa em uma etapa posterior do processo. Diferentemente de Beckett, no entanto, Pina Bausch resolve a fragmentação imprescindível ao seu processo de concepção das coreografias de uma maneira que não se deixa ver na etapa final de apresentação.

A lista das perguntas possíveis é imensa: cada espetáculo nasce, essencialmente, das respostas que os bailarinos dão às várias centenas de perguntas que a encenadora lhes faz [...] sentada no meio dos bailarinos ela faz calmamente as suas perguntas. Ninguém é obrigado a responder. Quem sente vontade de o fazer levanta-se, põe-se diante dela e responde como entende: Não existe qualquer limitação ou indicação sobre a maneira de responder. A resposta pode ser verbal ou gestual, pode reduzir-se a uma imagem muito simples ou, então, transformar-se numa sequência de dança improvisada; pode exprimir-se tanto por meio de uma só palavra como de uma longa narrativa.²⁰

Essas perguntas feitas por Bausch são provocações lançadas que variam entre hábitos cotidianos e sentimentos subjetivos. Como quando “propõe uma palavra-chave: ‘ternura’, ou um tema: ‘Montar uma armadilha a alguém’, ou uma pergunta: ‘Como é que você abre o seu ovo *à la coque*?’.”²¹ Esses gestos-respostas são anotados e descritos de forma rigorosa tanto pela coreógrafa quanto pelo corpo de dançarin_s para que depois, em uma próxima etapa de concepção, sejam rearranjados e dispostos de modo a construir a totalidade que se dá a ver em cena. Ou seja, ainda que o método de trabalho de Bausch seja fragmentário, o resultado que alcança é monumental. Aqui, não existe nenhuma concisão de gestos. Isso se traduz, também, no próprio entendimento da coreógrafa sobre a recepção de sua obra, que pode ser compreendida pelo público como uma coisa ou outra, onde o dissenso interpretativo faria parte das múltiplas possibilidades que se abrem na própria obra, porque alcança um lugar propício a significações.

Nesse ponto, me parece haver uma diferença fundamental a ser compreendida entre a obra de Bausch e a obra de Beckett, que seguem não apenas caminhos divergentes, mas opostos. Isso porque o escritor irlandês deixa explícito

¹⁹ GIL, José. “Os gestos do pensamento: Pina Bausch” In *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógios D’Água, 2001.

²⁰ Idem, p.215.

²¹ Ibid., p.217.

seu desprezo por qualquer ímpeto de interpretação por parte da plateia ou do leitor(). Seus anti-heróis, nos romances, e mesmo sua produção literária madurata, contribuem para que espectador() e leitor() sempre permaneçam frustrados quando tentam traçar uma aproximação e uma significação com um mundo familiar. A provocação beckettiana a partir de uma espécie de imaginação morta imagine, título que também dá nome a um de seus textos,²² deixa clara uma exaustiva busca do autor por uma espécie de grau zero do pensamento – como um instante que precede toda a compreensão da própria língua. A criação de uma língua antes da língua depois do fim do mundo, depois da saturação dos cálculos e clichês, mas antes do completo achatamento das compreensões – língua essa que deveria achar os caminhos do seu próprio registro, e que seria mais próxima da música e das sinfonias – o que se reflete na crítica de Stanley E. Gontarski, no texto “Samuel Beckett: Hacia una crítica menor”, a partir da citação que podemos ver abaixo:

A maioria desses diálogos legendários e frequentemente citados se caracteriza pelo fato de que os entrevistadores insistem em fazer as perguntas equivocadas. A pergunta apropriada poderia ser como Beckett estava criando mundos novos, desconhecidos, ‘descriando’ mundos que pensávamos conhecer, ao invés de perguntar como Beckett estava representando o mundo reconhecível.²³

O que justificaria o sarcasmo do autor durante algumas entrevistas que aceitou dar. Se Beckett estava realmente criando mundos novos, seria difícil compreender sua obra a partir das mesmas perguntas antigas, ou através de indagações de cunho metafísico ou existencial. Mas será que, diante das aparentes similaridades apresentadas, estaríamos caindo em uma armadilha interpretativa montada pelo autor, ou será que nossa interpretação tende a seguir pela via que tenta resolver os mistérios da existência a partir de um lugar familiar para nossas associações?

²² BECKETT, Samuel. *Imaginação morta imagine* In **Eutomia**. Trad. Luiz Costa Lima. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/451/354>. Acesso 6 de Fevereiro de 2025.

²³ GONTARSKI, S.E. Samuel Beckett: Hacia una crítica menor In **Beckettiana**. Buenos Aires, n.14, 2015, p.9. “La mayoría de estos diálogos legendarios y frecuentemente citados se caracteriza por el hecho de que los entrevistadores persisten en hacer las preguntas equivocadas. La pregunta apropiada podría ser cómo Beckett estaba creando mundos nuevos, desconocidos, ‘descreando’ mundos que pensávamos que conocíamos, más que preguntar cómo Beckett estaba representando el mundo reconocible.” Tradução minha.

Enquanto Godot cumpre sessenta anos no repertório do teatro mundial, e enquanto a crítica sobre Beckett em si mesma também alcança sessenta e tantos anos de existência, poderíamos perguntar a nós, leitores e espectadores da obra de Beckett, se estivemos, ou não, fazendo as perguntas erradas sobre sua arte. As perguntas que sugerem ocasião, relação ou correspondência, e que nos levam para fora do texto, não são suspeitas? Ou seja, o que esperamos das obras literárias, nesse caso, das obras de Beckett em particular? Se buscamos algum tipo de verdade transcendental, algumas observações importantes sobre a humanidade, por exemplo o que Michel Foucault chamou de uma ‘ética do conhecimento’, nos condenamos inevitavelmente à desilusão.²⁴

Gontarski sublinha que, de fato, “Beckett parece ter nos levado, consistentemente, a tomar seus personagens e situações ao pé da letra, e [ainda] parecia perplexo pelo que considerava um perpétuo mal entendido”²⁵ por parte d_s receptor_s de sua obra, como deixa claro na carta à Pamela Mitchell em Agosto de 1955,²⁶ onde dizia estar “cansado de Godot e dos eternos mal entendidos que” ele parecia “provocar”. A pergunta sobre as reais intenções de Beckett ao criar conexões que nos levam à interpretações equivocadas do ponto de vista do autor continua a ressoar e infelizmente não será resolvida ao longo das próximas páginas da tese. No entanto, esta reflexão aparece como um pano de fundo para se levar em consideração ao se debruçar sobre o universo do autor, o que pode contribuir para se entender melhor seu processo de criação e seus reiterados modos de nos fazer escorregar, até que entendamos que se trata, ao fim, de “descriar” um mundo que nos foi imposto e dado como certo. Inicialmente, seguimos adiante como quem escorrega, falhando de novo e de novo. Falhando ainda agora, depois de tantos anos – ainda melhor agora. O esforço mais substancial que esta tese propõe em

²⁴ Idem. “Mientras Godot cumple sesenta años en el repertorio del teatro mundial, y mientras la crítica acerca de Beckett en sí misma también alcanza sesenta y pico años de existencia, podríamos preguntarnos nosotros, lectores y espectadores de la obra de Beckett, si hemos estado o no haciendo las preguntas erróneas acerca su arte. Las preguntas que sugieren ocasión, relación o correspondencia, y que nos llevan fuera del texto, ¿no son sospechosas? Es decir, ¿qué esperamos de las obras literarias, en este caso de las de Beckett en particular? Si buscamos algún tipo de verdad trascendental, algunas observaciones importantes acerca de la humanidad, por ejemplo lo que Michel Foucault ha llamado “ética del conocimiento”, nos condenamos inevitablemente ala desilusión.” Tradução minha.

²⁵ Idem. “Beckett parece habernos instado, consistentemente, a tomar sus personajes y sus situaciones al pie de la letra, y parecía perplexo por lo que consideraba un perpetuo malentendido.” Tradução minha.

²⁶ Ibid., p.10 “En una carta a Pamela Mitchell del dieciocho de agosto de 1955 (540), Beckett observa: ‘Estoy realmente cansado de *Godot* y de los eternos malentendidos que parece provocar. Que algo que es simple como un esqueleto pueda ser complicado de la manera en que lo ha sido, me supera.’”

relação à obra de Beckett, não é a exegese ou a saturação de uma obra tão complexa e múltipla, mas a tentativa de apontar suas conquistas para a literatura moderna, que abriu espaço para pensarmos o que podemos compreender enquanto uma experiência radical de escrita. Sua tentativa incansável de cavar caminhos impensados, desviando da própria rota toda vez que os caminhos se tornavam reconhecíveis.

1.2

Sobre a escolha dos trajetos

No que concerne aos corpos, não são raros os estudos que os põem à prova. Que os questionam, que os condicionam ou os ampliam. Podemos pensar no corpo recalcado e elaborado da clínica, na psicanálise; podemos pensar no corpo das crianças que se compreendem como sujeitos somente em face de sua fragmentação diante do espelho, como teoriza Lacan; ou quando essa dispersão se apazigua no invólucro que é o colo da mãe, em Winnicott. Podemos pensar no corpo da literatura e sua capacidade inesgotável de inventividade e criação enquanto forma; ou ainda pensar no corpo que não cabe em si, na fúria contra a tradição, no corpo torturado e adoecido quando não havia sequer luta antimanicomial. Podemos pensar no corpo que é um outro, o corpo que devém outro, em Rimbaud; nos corpos retorcidos da busca de Francis Bacon contra os signos e clichês da tela em branco. Podemos pensar no movimento dos corpos das dançarinas, coloridos por nuances de pastel seco, em Degas; Podemos até pensá-lo, a partir de Foucault, como utopia encerrada no sexo ou no olhar do amante; Podemos pensá-lo como um sistema relacional, como um eixo de forças e correntes. Podemos pensar a fissura no centro do corpo do mundo.²⁷

O corpo está antes da crítica artística, dos discursos filosóficos ou antropológicos. O corpo é o centro – por onde agimos, de onde nosso pensamento alça voos, onde se enraíza. Só podemos pensar o corpo a partir do corpo, visto que ultrapassá-lo é também destruí-lo. Isso que Foucault compreende como *topia* implacável, “por onde eu vivo e morro, por onde caminho, falo, olho, sou olhado, e deterioro.”²⁸ Por onde ajo, a partir do qual posso afetar e ser afetado. Posso sonhar, criar espaços inexistentes no espaço inesgotável da minha imaginação. E,

²⁷ Referência à VAREJÃO, Adriana. *Mapa de Lopo Homem II*. 2004. óleo sobre madeira e linhas de sutura.

²⁸ FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p.8-9.

no entanto, estou sempre preso a mim, ao meu corpo, como condição mesma de existência.

Se permanecermos ainda debruçados sobre o pensamento do corpo, em Foucault, veremos que, no entanto, essa noção, como totalidade, não está entre nós desde os gregos – vem bem depois. Em uma das mais bonitas obras sobre a utopia dos corpos, Foucault assume que “os gregos de Homero não tinham uma palavra para designar a unidade do corpo” e que “a palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver”. Antes, na Grécia Antiga, existiam apenas fragmentos de corpos adjetivados: “braços erguidos, peitos intrépidos, pernas ágeis, capacetes cintilantes”²⁹ – não havia palavra para designar corpo senão na morte.

Ao longo dos capítulos desta tese busquei reunir e apresentar obras onde o corpo assume um papel protagonista. Onde as noções de cansaço e esgotamento se configuram de maneiras diferentes porque se ligam a diferentes estados do corpo, assim como a críticas sociais distintas. Estão estruturados, portanto, sob uma lógica interna que segue uma ordem decrescente – iniciando pela análise de obras que entendo apresentarem uma maior potência e finalizando com artistas que denunciam uma extrema resistência. Essa ordem resultou de um estudo atento às posturas que estavam sendo exploradas em cada caso e como essas escolhas pareciam se ligar radicalmente aos contextos singulares e subjetivos de cada criação e também de sua época. De modo paralelo, é possível notar que, conforme os capítulos avançam, a tese ganha um viés racial e identitário mais proeminente, o que me permite aproximar as noções de exaustão e de resistência; de horizontalidade e de esgotamento, portanto.

Consciente de que a repetição pode ser uma estratégia para se atingir esses estados de saturação da potência – e afirmo isso tendo como pano de fundo as primeiras páginas d’“O esgotado”, onde Gilles Deleuze apresenta a arte da combinatória d_s personagens de Beckett como uma via para o esgotamento de todas as possibilidades e realizações; junto à esclarecedora distinção entre potência e ato, elaborada por David Lapoujade em “Que pode o corpo?” –, no

²⁹ Ibid., p.15.

primeiro capítulo pretendo analisar primordialmente três diferentes tipos de repetição que encontro na obra de três artistas: um dramaturgo, uma coreógrafa e um escritor. São elas: a repetição como propulsora de uma experiência de tempo vertiginosa, na peça *Por que não vivemos?*, de Márcio Abreu; a repetição enquanto disparadora de novas associações de sentido, em *Café Müller*, de Pina Bausch; e, por fim, a repetição como rasura do pensamento, em *Pra frente o pior*, de Samuel Beckett.

O segundo capítulo da tese propõe compreender o corpo que, sobretudo após a década de setenta, passa a questionar o eixo horizontal enquanto principal e privilegiado domínio da dança. Desafiando a força gravitacional que incide sobre os corpos na Terra, que estabelece e conforma a fixidez do mundo, vemos aqui os desafios e as proposições de outras formas de caminhar e de habitá-lo. Também interessará, aqui, uma revisão da hegemonia de um tempo linear e como este se relaciona como regra no Ocidental. De modo mais ou menos proeminente, as obras aqui trabalhadas tratam do corpo e de suas explorações sobre o eixo horizontal ainda antes de cair. Aqui irei trabalhar as obras *It's a draw / Live Feed*, de Trisha Brown, e *(C)arbon*, de Andrea Miller.

O terceiro capítulo busca explorar três performances de artistas dissidentes, que trabalham a postura horizontal a partir da queda e do tropeço de seus corpos. Veremos, aqui, alguns modos de apresentação e denúncia sobre a polícia que incide e regula vivências que excedem a norma cisgênera, heteronormativa e branca. Agenciando polícia e política, transfobia e racismo estrutural e os estreitos espaços de pertencimento e validação de artistas negr_s no cenário da dança contemporânea, serão exploradas *Crawls*, de William Pope.L; *Eles fazem dança contemporânea*, de Leandro Souza; *Soterramento e Corpo-colônia*, de Jota Mombaça em parceria com Patricia Tobias. Também serão indicadas outras obras da artista a fim de compreender de maneira mais ampla sua linguagem artística.

Gosto de propor conversas não ditas. Gosto de imaginar perguntas invisíveis para respostas silenciosas ao pôr em relação o que ainda não foi relacionado, ou ao menos o que não consta nos bancos de dados de pesquisas. Gosto de arriscar o salto nesse indefinido. Gosto de juntar obras me guiando apenas pelo afeto e pela

intuição. Gosto de contaminar a escrita filosófica com o espanto pessoal. Não vejo outra maneira de continuar escrevendo. Não agora. Penso que uma tese, assim como grandes projetos que necessitam de extensos períodos de tempo para serem elaborados, deve ser bastante rente à vida.

O desejo de trabalhar a repetição surge a partir de *Café Müller*, obra da dançarina e coreógrafa alemã, Pina Bausch, precursora da dança-teatro (*Tanztheater*) em Wuppertal. Em *Pair scene*, um par de dançarin_s está de pé, frente a frente, enquanto um ator age sobre seus membros. O dançarino Dominique Mercy e a dançarina Malou Airaudó formam, na apresentação original do espetáculo, o casal em cena. Começa assim: Airaudó, de olhos fechados, caminha em direção a Dominique com as mãos estendidas à frente do corpo e as palmas para cima em posição supinada – como quem sonha ou confia. Se abraçam. Pela porta à esquerda para quem está no palco, um ator entra em cena, desenlaça o gesto de Airaudó, mão a mão, retira as mãos de Dominique, que envolviam a dançarina, e ergue sua cabeça. O ator posiciona o rosto de Airaudó mais rente ao rosto de Dominique, como em um beijo. Prepara os braços do dançarino em um ângulo de 90° e então enlaça os braços de Airaudó sobre seu pescoço. A dançarina tem seu corpo suspenso horizontalmente. Os braços cedem. O corpo desliza, como quem escorrega, e despenca no chão. Esse movimento, semelhante a um abraço, continua a ser executado diversas vezes a ponto de se automatizar e não precisar mais da ação do ator sobre seus gestos. A repetição, no entanto, acontece já sempre alterada, porque agida pelo tempo e pela exaustão dos corpos; pelo desespero, talvez, pela ânsia do abraço e pelo atrito doloroso da queda, de modo que vira uma sequência mais enxugada entre abraço e queda, abraço-queda, abraçoqueda.

Se a repetição abarca a alteração sem que se perca o referencial de origem, qual seria o ponto exato capaz de delimitar até onde pode ir a repetição com alteração e a partir de onde já começa algo distinto? Era essa justamente a pergunta que para mim se apresentava a partir da imagem de um ritornelo, marcação musical representada em uma partitura pelos sinais |: e :|. Na música, o símbolo do ritornelo indica que um trecho específico deve ser tocado novamente

pelo intérprete. O sinal pontua temporalmente o momento exato da ação, mas encapsula a repetição do trecho na partitura. Por não se restringir à repetição integral de um trecho, essa noção me parece servir como ponto de partida para pensar também a dança e a literatura, sobretudo a partir de espetáculos que apresentam a alteração agindo enquanto recurso crítico e disruptivos sobre a repetição de um gesto ou de uma frase.

De fato, música, dança, literatura e performance trabalham em torno de dispositivos diferentes em termos de suporte, mas também no modo como exploram a repetição. Enquanto experiência estética, quando se pensa o ritornelo não como economia, mas como ponto de virada para um posicionamento crítico, podemos ver a inserção da repetição atuando com diferentes propósitos. A repetição pode ser utilizada para instigar, desfazer e refazer interpretações sobre o significado de um gesto, como podemos ver nas obras de Pina Bausch. A repetição pode ser utilizada como impossibilidade da memória ou como forma de aproximar a linguagem da ação, ajudando a pensar seus ritmos, como é o caso de uma literatura performativa, onde temos como exemplo a produção em prosa da década de oitenta de Samuel Beckett. A repetição pode aparecer, também, para deslocar a nossa compreensão de tempo, tornando-o vertiginoso, como é o caso de *Por que não vivemos?*, releitura que Márcio Abreu faz do primeiro drama de Tchekhov sobre Platonov, ao dispor pedais de *loop* em pontos estratégicos do espaço cênico, dispositivo tecnológico que possibilita que trechos de frases sejam captados e repetidos em *looping* pelos atores e atrizes enquanto outros textos são falados por cima, o que cria no público uma sensação de emaranhamento. Ou, ainda, a repetição pode alertar para a urgência de um posicionamento social e político para que não se repitam os percursos de violência e opressão que superlotam a História da civilização e a História da Arte, como quando Leandro Souza se dispõe a engatinhar seu corpo negro sobre uma sala-cubo-branco, empilhando, desempilhando e reorganizando uma série de perucas sintéticas de cabelos *afro* enquanto pergunta ao público “*Am I black enough for you?* [Eu sou preto o bastante para você?]”, durante a performance *Eles fazem dança contemporânea*.

Para Pina Bausch e seu *Tanztheater*, repetição é transformação. Para atestar essa interpretação, temos o livro de Ciane Fernandes, que desbrava minuciosamente esse posicionamento e o afirma desde o título.³⁰ Isso porque Pina Bausch acreditava que diversas compreensões da sua obra poderiam coexistir sem que uma interpretação anulasse as demais,³¹ e assim, cada repetição tinha a liberdade de montar, desmontar e remontar as associações feitas pelo público à medida que acontecia. Já para Samuel Beckett, de modo geral, a repetição surge como uma impossibilidade da memória, contribuindo para um esgotamento físico de seus personagens. Vemos isso em *Esperando Godot*, uma de suas peças mais famosas, mais especificamente no diálogo entre Vladimir e Estragon “Vamos embora / A gente não pode / Por quê? / Estamos esperando Godot / É mesmo.”³² Mas também podemos notar na dança circular entre as pedras de chupar e no cálculo exaustivo para que nunca se chupasse a mesma pedra duas vezes, que exige de Molloy imenso esforço mental, no romance que abre a trilogia do pós-guerra.

Se a memória vacila, se a mente duvida, a escrita acompanha – se torna performativa. A repetição será utilizada por Beckett, cada vez com mais ênfase, como recurso crítico e ferramenta para abalar a forma, o que o leva, depois da destruição dos moldes tradicionais da literatura, a uma experiência radical de escrita. Mas a repetição pode ser também uma forma outra de se pensar o tempo, de provocar estados de percepção distintos. Aquilo que Eleonora Fabião descreve como estados psicofísicos alterados, no que são capazes de potencializar o corpo cênico em um “estado de experiência e experimentação”,³³ onde esse mesmo corpo, em estado de cena, “experimenta espaço e tempo potencializados” ao mesmo tempo em que ele mesmo “potencializa tempo e espaço” a partir do que chama de uma presença da presença, uma presença hiper-atenta.³⁴ A repetição, na

³⁰ O livro de Ciane Fernandes leva o mesmo título.

³¹ No livro *Movimento Total*, José Gil aponta para o fato de que Pina Bausch acreditava, “a propósito da interpretação de uma qualquer situação de uma das suas peças: ‘Pode sempre ver-se também o contrário’; ou ainda: ‘O que acho que está bem é uma pessoa poder ver de certa maneira e outra de outra maneira completamente diferente’.”

³² BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 63-64.

³³ FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Contrapontos* - Eletrônica, Vol. 10 - n.3, 2010, p.323.

³⁴ *Ibid.*, p.321-322.

arte, pode fazer com que o tempo dure muito, pode fazer com que seja insuportável sustentá-lo. A repetição pode, também, dar uma chance aos novos caminhos.

Beckett trabalhou na transição entre dois idiomas, o inglês e o francês. No trânsito entre duas línguas, construiu toda uma literatura sobre o desejo de que a linguagem alcançasse seus infinitos graus de silêncio, que a pintura abstrata e a música clássica já demonstravam ter conseguido. Na Carta Alemã de 1937, assume a Axel Kaun, a expressão de seu desejo: se escrever em um “inglês oficial” estava se tornando cada vez mais “sem sentido”, sua própria língua lhe parecia “como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele.” E mais à frente, se pergunta: “Ou será que a literatura, solitária, deve permanecer atrasada em seus velhos caminhos preguiçosos que há tanto tempo foram abandonados pela música e pela pintura?” Com isso, Beckett deixa claro o que a partir de então não pouparia esforços para fazer: rasgaria a superfície da palavra como rasgam, as pausas, a superfície do som. “Só podemos nos ocupar da questão de encontrar, de alguma maneira, um método pelo qual possamos representar esta atitude de ironia para com as palavras, através de palavras.” E assim, “nesta dissonância entre os meios e seu uso talvez surja a possibilidade de experimentalrum suspiro daquela música final ou daquele silêncio que subjaz a Tudo”.³⁵

Para dar voz ao seu povo caindo aos pedaços, foi preciso fazer com que o próprio estado físico de seus personagens se fragmentasse. Quanto à forma, Beckett descreve o desejo de trabalhar em uma literatura tão porosa quanto as logografias de Gertrude Stein. “Talvez as logografias de Gertrude Stein estejam mais próximas do que tenho em mente [...] Pelo menos, a textura da linguagem tornou-se porosa.”³⁶ Conforme sua produção literária avança, ao explorar não apenas a forma do romance, mas o estilo em prosa, a fratura do corpo passa a atingir também o texto. O desejo expresso em 1937 se materializa, com todo seu esplendor, nas prosas de oitenta.

³⁵ BECKETT, Samuel. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937 In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.169-170.

³⁶ Idem.

Pode-se dizer que a recusa beckettiana de sentido se apresenta em conformidade com uma Europa pós Segunda Guerra Mundial, onde a noção de humanidade havia de todo se partido. Na entrevista a Israel Shenker para o *New York Times*, em 1956, Beckett assume que até *O inominável* grande parte de sua escrita tinha surgido de um jorro criativo, período que vai de 1946 até 1950. Sabe-se que em 1942, diante da ascensão nazifascista, Beckett se refugia em Valcluse, no Sul até então não ocupado da França, e lá permanece até a liberação do país, em 1945. Depois desse período, diz não ter escrito nada que lhe parecesse de valor. Em suas próprias palavras: “A obra em francês levou-me a um ponto em que sentia estar dizendo a mesma coisa de novo, de volta ao começo repetidas vezes”.³⁷ No trânsito entre a escrita em inglês e a escrita em francês, nas autotraduções, mas também no processo de variação entre os idiomas durante a elaboração de seus primeiros originais, Beckett relata ter chegado a um ponto em que não havia mais maneiras para dizer. Aí começa, então, uma produção cada vez mais partida, como quem, de forma paradoxal, constrói ruínas. De acordo com a cronologia de sua produção,³⁸ esses quatro anos de fluidez criativa e escrita obstinada corresponde à publicação das obras *Mercier et Camier*, “O expulso”, “O calmante” e “O fim”, “Primeiro amor”, além das peças *Eleuthéria* e *Esperando Godot* e a trilogia de romances do pós-guerra (*Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*). Ao se referir ao último livro da trilogia, Beckett diz ter se colocado em uma espécie de beco sem saída. “No último livro, *L’Innommable*,³⁹ há uma desintegração completa. Nada de ‘eu’, nada de ‘ter’, nada de ‘ser’. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante.”⁴⁰

Entre seus romances, protagonizam seus anti-heróis: esses personagens *clownescos*, sem grandes sagas heroicas, que não colocam no cerne de sua obra nenhuma grande disputa, nenhuma ação grandiosa, mas as minúcias, a atenção às

³⁷ BECKETT, Samuel. Uma entrevista com Beckett. Entrevista concedida a Israel Shenker. *New York Times* (5.5.56,II, 1,3). In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 185.

³⁸ A cronologia consultada está disponível ao final da edição brasileira de *Companhia e outros textos*.

³⁹ *O inominável*.

⁴⁰ Op.cit, p. 186.

pequenas coisas, o resquício de memórias de elementos importantes em suas vidas já tão vividas – ou que foram sendo achados pelo caminho.

Opto por dar ênfase à produção tardia de Samuel Beckett porque encontro nela o que viria a ser uma oportunidade de compreender melhor a desintegração completa tanto d_s personagens quanto da literatura, no que apresenta uma porosidade tamanha da linguagem só possível a partir de experimentações radicais da língua. Uma linguagem onde repousam em segundo plano os cálculos esgotantes de probabilidades ou mesmo as desmemórias que fragilizam seus *selves*. Não se trata de contar histórias, de se empenhar em fazer um inventário de suas pequenas posses, mas de explorar, a partir dos abalos da repetição, uma forma “de tal tipo que admita o caos”, trata-se de “encontrar uma forma que acomode a bagunça”,⁴¹ e que expresse a impotência e a ignorância através das palavras.

Quando os trechos se repetem na prosa tardia de Beckett, não se trata propriamente de uma afecção do personagem, que seria gago, mas, segundo Deleuze, de um gesto do próprio escritor, nesse caso de Beckett, de construir “uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala”.⁴² Ainda segundo Deleuze, o que Kafka e Beckett fazem é, “antes, inventar um uso menor da língua maior na qual se expressam inteiramente” – capacidade vista também na música, capaz de fazer a linguagem fugir, deslizar, desequilibrar.⁴³

Em relação à História da dança, a partir da década de sessenta coreógraf_s e dançarin_s começaram a deixar cada vez mais explícita uma certa insatisfação com sua própria razão de ser e existir. Não parecia mais satisfatória a predileção do *ballet* clássico por forjar gestos impossíveis, saltos altivos, eretibilidade, tudo isso com um retorno virtuoso e controlado ao solo. Cerca de quatro décadas depois, nos anos 2000, segundo diagnóstico de André Lepecki, começa-se a notar apresentações que pareciam soluçar, coreografias que começavam a questionar criticamente seus antigos registros de validação, frustrando, assim, “espectadores interessados em fluxo ou continuidade de movimento”, o que foi visto como uma

⁴¹ BECKETT, Samuel. Entrevista com Beckett. Entrevista concedida a Gabriel D’Aubarède. *Nouvelles Littéraires* (16.2.61,1,7) In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 193.

⁴² DELEUZE, Gilles. “Gaguejou...” In *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Perbart. São Paulo: 34, 1997, p. 122.

⁴³ *Ibid.*, p. 124.

espécie de “traição da própria essência e natureza da dança, de sua assinatura, de seu domínio privilegiado: a traição do laço entre dança e movimento.”⁴⁴ Pois, se a dança era compreendida como fluida mobilidade, o que restava ainda após as paragens e entaves do corpo? Como pensar a dança para além do movimento ininterrupto dos corpos?

Da década de sessenta em diante, para certos grupos de coreógrafos de dança, o que importava não era mais tanto a fruição estética e passiva do espectador diante dos gestos impressionantes de um corpo exaustivamente treinado do *ballet* clássico. Dançarinos, coreógrafos e críticos de dança estavam mais interessados em explorar as impotências do corpo: seus fracassos, suas falhas, seu irremediável cansaço: o que resultou em construções e partituras radicalmente mais minimalistas, que deixavam de lado o excesso de vestimentas, gestos e potência, e passavam a investir em uma economia indumentária, gestual e estética. Se houvesse excesso, ficava por conta das séries ou das repetições dos gestos até a exaustão do corpo. E assim, quem sabe depois de não poder mais, fosse possível alcançar esse lugar de procura, um lugar ainda bastante ermo e inexplorado por sua já sedimentada história. A abordagem sobre a exaustão na História da dança foi, assim, passada de um viés técnico, com o treinamento incansável do corpo, a uma abordagem visivelmente mais crítica, ao pôr em cena uma certa incapacidade de continuar nos mesmos moldes de antes.

Me parece que muito desse deslocamento de interesse tem a ver com uma ênfase nos processos e não mais no resultado. Quando passa-se a deixar de lado as expectativas de uma monumentalidade inebriante, chega-se ao cerne da questão: o corpo não aguenta mais muitas coisas, inclusive suas performances, mas também seus clichês, seus excessos, suas simulações e seus cálculos previsíveis. O corpo não aguenta mais também uma entrega pronta a um público passivo. E assim, a fruição estética destinada a um espectador receptor da obra foi abrindo espaço para uma experimentação do público, capaz de não apenas completar a obra, mas de fazê-la acontecer, ativando-a.

⁴⁴ LEPECKI, André. “A Ontologia Política do Movimento” In *Exaurir a dança: Performance e a Política do Movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017, p.19.

Com influência do Fluxus, na década de sessenta, diversas performances e *happenings* davam um caráter de autonomia ao seu público, realocando a função que antes lhe era atribuída, passando de um simples fruidor e ganhando o status de participante, de desdobrador, seja porque preenchia as lacunas propositalmente ali deixadas com interpretações próprias, ou mesmo porque podia alterar o destino da obra.⁴⁵ A partir dessa abertura ao inacabamento, as obras estavam prontas para serem completadas de múltiplas formas, pelo gesto ou pela associação livre, porque reduziam a distância entre arte e vida e, consecutivamente, entre “público” e obra.

Durante o início da década de setenta, a ontologia da dança foi posta em questão. As margens que delimitavam o ser e o não ser da dança, o que a possibilitava e o que a diferenciava das demais expressões artísticas já não se estabeleciam sobre o critério do movimento. A partir da dança moderna e pós-moderna, cindida a relação com o movimento desenfreado dos corpos, puderam começar a surgir partituras menos grandiosas, voltadas a movimentos cotidianos ou ao modo como nos deslocamos no espaço. Dança e movimento pareciam ali presenciar o esgarçamento da sua relação até então inquestionável.

Podemos notar, nesse período, a exploração de ações comuns, gestos corriqueiros transpostos para o cenário da dança. As ações diárias, agora reterritorializadas, destituídas de qualquer funcionalidade, são ferramentas exploradas nesse caso porque (re)conciliam sua ontologia com o ato de estar parado, com os movimentos mínimos, cotidianos, explorando novas realidades para esses movimentos. Trisha Brown, um dos símbolos expoentes da dança pós-moderna, foi uma das artistas que estabeleceram essa conciliação entre a dança e o cotidiano. Para ilustrar, podemos pensar em *Accumulations* (1971), mas também nas propostas coreográficas que exploram o caminhar, criticando, talvez, a otimização de um aprendizado que nos parece inerente, porque imemorial.

Sua relação com a gravidade criou obras como *Man walking down the side of a building* (1970),⁴⁶ cujo programa exigia que um homem [Joe Schlichter]

⁴⁵ Um dos exemplos é a obra *Rhythm 0* (1974), de Marina Abramović.

⁴⁶ Trisha Brown, *Man Walking Down the Side of a Building*, 1970. Performance, filme 16mm, vídeo. (2 min).



Joe Schlichter em *Man Walking down the side of a building*, 1970

caminhasse com seus pés a fachada de um edifício suspenso apenas por cabos



À esquerda, intérpretes durante *Leaning Duets I*, 1970. À direita, Trisha Brown e Carol Goodden durante a performance *Leaning Duets II*, 1971. Fotografia de Boyd Hagen

presos a uma grua; *Leaning Duets I* (1970),⁴⁷ cujo programa estabelecia que cada par caminhasse lado a lado com os pés colados e os braços estendidos, compartilhando o mesmo centro gravitacional em perpétuo desequilíbrio⁴⁸ enquanto ouviam instruções sobre equilíbrio, dar e receber peso e perigo iminente.⁴⁹ Com essas obras, no que vão de encontro à gravidade que pesa os corpos, Brown questiona o privilégio do plano horizontal enquanto único território por onde percorremos, caminhamos, nos movemos e existimos.

Somado às obras citadas de Brown e seu acréscimo fundamental para os estudos da dança e da performance no Ocidente, podemos citar também duas performances de Bruce Nauman do final da década de sessenta. *Slow angle walk (Beckett walk)*, (1968)⁵⁰ e *Dance or exercise on the perimeter of a square (Square Dance)*, (1967-1968).⁵¹ A primeira, um experimento de um modo lento e distendido – o modo mais vagaroso possível – de caminhar, explorando todos os pontos cardeais durante 1 (uma) hora; e a segunda, a movimentação restrita de Nauman

⁴⁷ BROWN, Trisha, *Leaning Duets I*, 1970. Performance. (10 min.) Cast original: Jared Bark, Carmen Beuchat, Trisha Brown, Ben Dolphin, Caroline Goodden, Richard Nonas, Patsy Norvell, Lincoln Scott, Kei Takei.

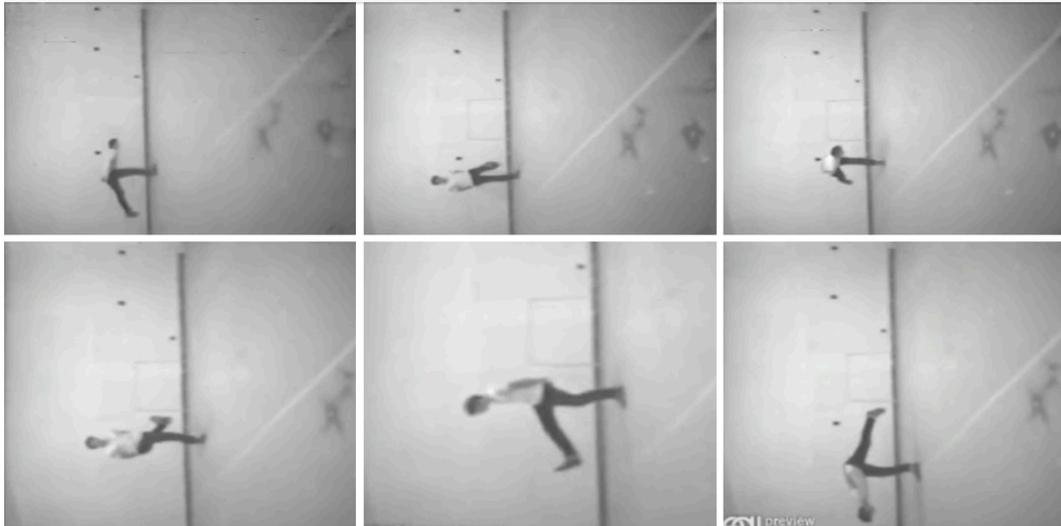
⁴⁸ TEICHER, Hendel, *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue*, 1961-2001 apud. Trisha Brown Company. No site da Companhia, o programa de *Leaning Duets I* é descrito: “Five couples, feet together, side of foot touching partner’s, leaning out to arm’s length, maintaining straight posture. Partners choose a direction, walking in that direction, touching side of foot together with each step. Fallen persons were hauled back up by partner while keeping foot contact. Rope device with handles also employed to achieve greater angle.”

⁴⁹ Cf. Site institucional *Trisha Brown Company* Disponível em: <https://trishabrowncompany.org/reperatory/leaning-duets.html> Acesso: 7 de Fevereiro de 2025. “Verbal instructions to partners about balance, give and take of weight, and imminent danger.”

⁵⁰ NAUMAN, Bruce. *Slow angle walk (Beckett walk)*, 1968. Performance. (60 min.) Disponível em <https://vimeo.com/121813096>. Acesso em 6 de Fevereiro de 2025.

⁵¹ Id., *Dance or exercise on the perimeter of a square (Square Dance)*, 1967-1968. Performance, filme 16mm (8 min).

do centro aos vértices de um quadrado delimitado no chão de seu ateliê, respeitando as marcações de tempo de um metrônomo durante 8 minutos.



NAUMAN, Bruce. *Slow Angle walk (Beckett Walk)*, 1970, (60 min) MACBA Collection. MACBA Foundation.



NAUMAN, Bruce. *Dance or exercise on the perimeter of a square (Square Dance)*, 1967-1968, (8 min)

Liliane Benetti, em um experimento de aproximação e diferenciação entre essas videoperformances gravadas por Nauman, em seu ateliê, e os modos de andar testados por Beckett, em sua obra escrita e televisiva, mais especificamente em *Watt* e *Quad*, aponta que

no fim da década de 1960, Bruce Nauman filmou-se no ateliê cumprindo à exaustão séries preordenadas de movimentos com nenhuma outra finalidade aparente que não a de testar as possíveis variações assumidas por seu corpo naquele espaço delimitado, como se estivesse a inventariar posturas estáticas e modos de se mover: atividades tão banais como andar, bater os pés no chão ou arremessar bolas contra as paredes. Nessa safra bastante conhecida de vídeos e filmes 16mm, há um único que traz em seu título, diferentemente dos demais, não a descrição objetiva da ação praticada pelo artista, mas uma espécie de pista qualificada para a sua própria decifração: *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*[Caminhada angular lenta (Caminhada Beckett), 1968, 60

min.]. Trata-se de um trabalho em que Nauman dispôs a câmera de vídeo de tal modo que na cena registrada o protagonista, o próprio artista norte-americano, parece caminhar não sobre o piso, mas pela parede. Desempenhando um esforço descomunal, ele “anda” vagarosamente por essa parede de maneira bizarra, examinando as minúcias daquela superfície enquanto tenta, a muito custo, manter o equilíbrio numa sequência de passos complicados tanto na execução física quanto nos cálculos mentais que os definem e sustentam.⁵²

Então Benetti discorre sobre o fato de que é possível, e até mesmo natural, que _s conhecedor_s e estudios_s da obra do irlandês, “assistindo à caminhada de Nauman”, possam “se lembrar do andar obstinado e extravagante de Watt, personagem do romance homônimo publicado em 1953, considerado, no rol das narrativas circulares do escritor, a obra máxima das seriações e combinatórias”.⁵³ Isso porque, em 1972 “Nauman declarou que, embora seu interesse principal fosse o de realizar vídeos sem início ou fim demarcados, aquele trabalho” realmente “fazia alusão à obra de Samuel Beckett”, de quem era leitor, na época das performances, há cerca de dois anos.⁵⁴

Essa busca por pontos de articulação entre as duas produções deparou com dois desenhos diagramáticos na mesma página de uma publicação alemã: o já mencionado Beckett Walk Diagram II (1968-1969) de Nauman e um pormenorizado estudo preparatório para Quad I + II (1981), peça televisiva de Beckett. Logo se percebe que, nos dois casos, trata-se de rubricas, de diretivas minuciosas para ações. Ações que implicam percorrer o espaço, esquadrihá-lo conforme normas estritas: uma alternância de movimentos centrípetos e centrífugos no desenho de Nauman, e movimentos mais periféricos no de Beckett, ambos propondo trajetos em ziguezague em vez de lineares. Os cálculos e as combinatórias são tão precisos como os de uma partitura e os traçados apurados chegam a sugerir uma métrica, um controle extremado que pretende antecipar e neutralizar imprevistos. Conforme se supõe pelos procedimentos em jogo, operações lógicas, estruturas matemáticas e exatidão musical interessam a ambos. Mas, enquanto Nauman parece aceitar, em momentos inevitáveis, que um acaso calculado ingresse nos trabalhos, Beckett tornou pública a sua obsessão pela reescrita dos textos e pelas rubricas acuradas, que destrincham não apenas o gestual do ator, a entonação da voz, as pausas, a movimentação no palco, mas também cada minúcia cenográfica.⁵⁵

O que nos faz perceber que, embora Bruce Nauman tenha, de maneira confessa, inspirado sua prática artística também na leitura de Beckett, explorando

⁵² BENETTI, Liliane. Exercícios de contenção, saturação e reiteração: Algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 9, n. 18, p. 174–193, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/52792>. Acesso em 6 de Fevereiro de 2025, p.176.

⁵³ Ibid, p.178.

⁵⁴ Ibid., p. 177.

⁵⁵ Ibid., 179.

lugares incomuns e até mesmo desconfortáveis para o corpo, prática que exigia método, regra, equilíbrio e um cálculo preciso de seus movimentos em relação ao tempo, sua obra é mais aberta. Apesar de saturar o espaço, assume o risco. Deixa um respiro no espaço restrito e delimitado que tem para agir, enquanto Beckett manifesta em sua própria tarefa a saturação dos espaços – em sua obra não há como seguir de outro modo adiante. Tudo já foi explorado à exaustão.

Podia-se caminhar sobre a fachada de um prédio. Podia-se andar de um vértice a outro a partir do centro de uma das laterais de um quadrado delimitado no chão no compasso de um metrônomo. Não interessava um modo mais fácil, nem mesmo qualquer atalho para se chegar ao ponto final, porque não interessava, de modo algum, resultado final. Não importava tanto chegar de um lado a outro, mas abalar a familiaridade do próprio caminhar, estremecer ou sublimar a gravidade que pesa os corpos, esgotar o corpo e esgotar os meios pelos quais o corpo ainda prossegue. E esse processo poderia partir de programas performativos⁵⁶ muito simples, como vimos acima – importava mais o gesto disruptivo que torna fachadas de edifícios caminhos possíveis para um corpo que pesa e que vive na Terra e que é, portanto, constantemente agido pela força gravitacional. Mas, ainda para além dos dispositivos que possibilitam um corpo andar sobre uma fachada, a pergunta que mais ecoa aqui é: como caminhar de modo familiar contra a gravidade? Se tratava mais de uma questão de peso e técnica do que qualquer outra. Assim como a caminhada de Nauman tratava mais de explorar o esforço do corpo ao cobrir todos os pontos cardeais, em um misto de sustentação e equilíbrio.

Andar me vem à mente. No caminhar humano, cada movimento começa com um pouso sobre a superfície da terra [...] Nós também zigzagueamos, tropeçamos e mancamos. Na terra, no chão, no caminho, no declive, no pântano, negociando o próximo movimento.

Então, reivindicamos o passo. ‘Eu dei aquele passo’. Esquecemos do apoio? Sim, creio que sim. Nós o damos por certo, a não ser que estejamos passeando por aí em

⁵⁶ Cf. FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 8, p. 237 “Chamo as ações performativas programas, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada.”

um grande terremoto ou sintamos um pedregulho escorregar sob nossos pés ao escalar uma montanha.

Cada um de nós aprende sozinho a andar. Somos encorajados por muitos, verdade seja dita, mas o que eles podem fazer? Uma mão solícita talvez seja útil, mas acho que o andar ocorreria de todo modo. Isso é notável. Andar se torna, então, o fundamento de nossos sucessivos movimentos em pé. Parece ser a fonte de quase tudo na dança.

[...]

A memória marca o início de nossa referência consciente, portanto, o meu andar foi aprendido antes da minha memória surgir. O que quer que tenha sido 'aprendido' no aprender a andar, não está em um lugar recuperável em meu cérebro, ainda que cada negociação daquele desenvolvimento se mantenha ativa em algum lugar desse cérebro para apoiar o caminhar que faço como adulto.

E, finalmente, para apoiar a dança que faço como adulto.⁵⁷

⁵⁷ PAXTON, Steve. *Gravidade*. Trad. Rodrigo Vasconcelos. São Paulo: n-1 edições, 2021, p.19-21.

2

Três modos possíveis de repetir

[Neste capítulo vou analisar três obras em seus distintos suportes: uma da dramaturgia, uma de dança e uma da literatura, e o modo como a repetição atua de maneiras distintas em cada uma delas.]

2.1

Por que não vivemos?: repetição como experiência vertiginosa do tempo

Por que não vivemos? se trata de uma adaptação dramaturgical brasileira do primeiro drama escrito pelo jovem Anton Tchekhov, obra esta que, embora tenha permanecido sem título durante muitos anos, foi recuperada e lançada sob o título de *Platonov* por diferentes editoras, em referência ao nome de um de seus personagens centrais. Como Márcio Abreu explica, a adaptação junto à Companhia Brasileira de Teatro nasce como uma pergunta-provocação, como quem porta uma flecha de dois gumes e a dispara em um só tempo ao passado e ao futuro. A peça então é batizada com a pergunta que levanta. A primeira flecha vai em direção ao passado e, portanto, tem tom de elegia: “Por que não vivemos como poderíamos ter vivido?” e, por se direcionar ao passado, lamenta sobre outras possibilidades que ficam à espreita diante da violência implícita de toda escolha; enquanto a outra flecha se encaminha ao futuro e tem um tom consideravelmente mais revolucionário, e otimista, sobretudo para uma geração que ainda não pôs tudo a perder, e que tem, como possibilidade transgressora, o *agora*: “Por que não vamos lá e vivemos?”. Já pelo título, Márcio Abreu, Giovana Soar e Nadja Naira, diretor e assistentes de direção que trabalham junto aos atores e às atrizes da Companhia Brasileira de Teatro – Cris Larin, Edson Rocha, José

Lopes, Kauê Persona, Rodrigo Bolzan, Rodrigo Ferrarini e Rodrigo dos Santos, além de Camila Pitanga –, sublinham também o tom de inventividade da adaptação. Transcriam, recriam e estreiam o texto de Tchekhov nos palcos brasileiros a partir da tradução feita a duas mãos por Pedro Augusto Pinto e Giovana Soar. Isso porque não se fixam nos detalhes cenográficos nem tampouco pretendem apresentar uma peça que se passa no tempo específico de uma Rússia distante. No que se refere à cenografia, a mescla de móveis antigos e modernos, o vitral e o piano de cauda dão lugar, na adaptação, a um único e amplo ambiente com uma longa mesa onde estão dispostas plantas e garrafas de gin. No site, apresentam a criação: “a peça trata de temas recorrentes na obra de Tchekhov, como o conflito entre gerações, as transformações sociais através das mudanças internas do indivíduo, as questões do homem comum e do pequeno que existem em cada um de nós”⁵⁸ e, no entanto, sublinham que “a história não se desenrola num lugar definido, tampouco na época em que foi escrita.” *Por que não vivemos?*, no que é capaz de lançar sua flecha ao passado e ao futuro, parece se sustentar em um espaço sem delimitação de um tempo definido. Essa compreensão outra de tempo é afirmada pela utilização de dispositivos tecnológicos: projeções *p&b* sobre um *voil* branco, no segundo ato, ou ainda pedais de *loop* acionados pontualmente pelo elenco ao longo de toda a peça, fazendo com que alguns simples diálogos se tornem experiências vertiginosas de tempo, provocando a sensação de andar sem sair do lugar ou imerso em um sonho que se recorda em lapsos.

Outro ponto estrutural da adaptação é a transformação de quatro atos em dois. A estreia de *Por que não vivemos?* aconteceu em 2019, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, depois passou uma temporada em São Paulo, atravessou a pandemia do Covid 19 – com a proposta de apresentações adaptadas para as telas, e retornou aos palcos paulistas, onde tive a chance de assistir uma vez mais, em 2022, no Sesc Santo Amaro. Na ocasião, estava acontecendo na cidade outro evento importante para a cena e a crítica teatral do país, a Mostra Internacional de Teatro (MITsp). Passados três anos desde a estreia,

⁵⁸ Cf. Site Institucional da Companhia Brasileira de Teatro. Disponível em: www.companhiabrasileira.art.br.

somado o atravessamento paralisante de uma pandemia, a peça não estava mais tão fresca na minha memória para que eu conseguisse perceber se houve alguma alteração crucial na montagem, e se de fato aconteceu, não pude notar. Mas a experiência foi, decerto, distinta. Talvez por influência do tempo, da suspensão do elemento surpresa, ou do espaço em que foram apresentadas, considerando as adaptações necessárias. O espaço no CCBB era consideravelmente menor. O palco, disposto no meio, dividia a plateia em norte e sul. Alguns assentos foram substituídos por sofás, mobiliário que permaneceu na apresentação de São Paulo enquanto recurso cenográfico também para o elenco de atores e atrizes. Já o teatro do Sesc Santo Amaro, com capacidade consideravelmente maior, parecia tornar, para o público, a relação com o palco um pouco menos íntima, no entanto, as passagens de acesso às cadeiras da plateia pareciam mais propícias para que as ações acontecessem – também porque, estruturalmente, as atrizes e atores se deslocam não apenas na direção coxia-palco, mas também na direção *foyer*-espaço cênico.

No que coexiste e no que se diferencia na morte, na arte, no amor, no sexo, na luta ou em uma pandemia, como tensionam os subcapítulos de *Dramaturgias da crítica*, Patrick Pessoa, não por acaso, opta por inserir a adaptação de Márcio Abreu na última crítica da seção intitulada “utopia”. Se um dos temas recorrentes das peças de Tchekhov é o tédio, a crítica de *Por que não vivemos?* ganha a chance de ser um “poderoso antídoto contra a melancolia”. Segundo Pessoa, “a montagem da companhia brasileira de teatro [...] se alimenta sobretudo desse Tchekhov subversivo [...] opondo-se às convencionais apropriações textocêntricas do autor – a dramaturgia assinada pelo próprio Márcio Abreu, Giovana Soar e Nadja Naira opera cortes que melhoram sensivelmente o original; aprofundando as repetições e a musicalidade de suas duas últimas criações com o Galpão (*Nós e Outros*); utilizando de forma expressiva um extracampo cinematográfico”.⁵⁹

Então, podemos dizer que *Platonov* é um ponto de partida, um salto para o lugar da coautoria em *Por que não vivemos?*, lugar possível que provoca o descentramento dos pontos de fuga e da subserviência aos caminhos do texto

⁵⁹ PESSOA, Patrick. “poderoso antídoto contra a melancolia” In *Dramaturgias da crítica*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.200.

como cânone. Do mesmo modo, a obra também repensa as próprias limitações do teatro enquanto espaço. Por tudo o que põe em movimento e em questão, levando em conta as interações entre atores/atrizes-público, a exploração de outros espaços cênicos não habituais ainda que dentro de um espaço tradicional, a criação de experiências temporais outras, disparadas a partir de dispositivos tecnológicos, considero que a adaptação de Márcio, Giovana e Nadja se encaminha na mesma direção de Eleonora Fabião quando se propõe a falar sobre a ação cênica – o que contribui para a hipótese de que as montagens contemporâneas parecem ter mais chances de trabalhar em estado de co-labor-ação – coexistência de labor(trabalho) e ação – porque rompem com uma série de hierarquias estabelecidas e por tanto tempo sedimentadas entre dramaturg_ e diretor(a), entre diretor(a) e texto, entre diretor(a) e ator/atriz, entre ator/atriz e texto e entre ator/atriz e público.

‘Ação cênica’ não nomeia exclusivamente a ação que ocorre em cena. Ou, ainda, a cena conectiva não se restringe ao que acontece no palco, mas inclui o drama da sala. A atividade do ator não é autônoma, mas relativa; o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramaturgicos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá ‘em’, mas ‘entre’, ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-labor-ação. Neste sentido, a famigerada “presença do ator,” longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os *entrelugares da presença*.⁶⁰

Sendo assim, a ação cênica extrapola a própria cena. Ou seja, deixa de se restringir ao conflito da atuação e passa a aderir ao espaço onde a peça acontece. E isso também diz respeito a seu público. Portanto, essa ação cênica se trata de uma proposição e de uma escuta. Diz respeito a jogar e receber a bola do jogo cênico. Trata de deixar a bola quicando para o público também. De deixar a bola quicando sem saber se alguém vai pegá-la no braço, fitá-la por um tempo. Se alguém vai dar um chute adiante. Ou seja, deixar essa bola quicando sem prever

⁶⁰ FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos** - Eletrônica, Vol. 10 - n.3, 2010, p.324.

seu destino é também entender e perseguir o sentido de uma obra aberta⁶¹ a ser completada, desdobrada, reverberada de diversas e – mesmo – impensadas maneiras. Aberta para uma série de significações que não podem e nem devem ser previstas pelo texto, tampouco pelo *dramaturg*.

Dito isto, fica claro que remontar Tchekhov e adaptar Tchekhov guardam no verbo uma diferença absoluta. Enquanto remontar indica, de maneira mais estrita, produzir e apresentar uma obra rente ao texto a partir do qual ela parte, a adaptação de uma obra abrange maior liberdade de criação, prevendo conexões ausentes no texto e até mesmo atualizadas. Quando o trio que dirige *Por que não vivemos?* decide adaptar Tchekhov, surge em mente uma espécie de *desde agora*. É como um salto: está em jogo o rastro do texto, claro, mas a adaptação não se restringe às especificidades. Podemos concluir que o desejo não é propriamente traduzir o texto de Tchekhov do russo ao português – embora essa seja uma tarefa extremamente necessária e fundamental para a adaptação, talvez mesmo um desejo originário –, mas estão em um processo de montagem que não é uma montagem de novo, como sugere o prefixo – remontagem – mas, antes, uma montagem *outra*. Uma seleção e organização de fragmentos, com a inserção de mecanismos tecnológicos, *loopings*, ecos, repetições, referências estéticas e intenções que dialogam e enriquecem *Platonov*, porque também a extrapolam e a atualizam. Márcio, Giovana e Nadja criam a partir de Tchekhov. Isso porque, se o texto, ainda que recortado, está ali, as imagens geradas, as escolhas cenográficas e as relações com o público são radicalmente outras. Na História do teatro, inclusive, entre Anton Tchekhov e Márcio Abreu existe Bertold Brecht e seus acréscimos fundamentais aos rumos explorados pelas Artes da Cena. Uma de suas contribuições mais significativas, a meu ver, e talvez a mais difundida, não apenas em montagens teatrais, mas também no cinema e nas séries em *streamings*, é o gesto de quebra da quarta parede. E mesmo nos casos em que não se propõe fazer “teatro épico”, ou mesmo quando não se propõe fazer teatro em absoluto, essa abertura do palco ao público, esse olhar do ator/atriz ao espectador, a contracena

⁶¹ Para compreender mais a fundo essa ideia de obra aberta, sugiro a leitura do livro do filósofo alemão Walter Benjamin. BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018

imprevista entre um corpo que atua e um corpo que frui desorganiza os limites entre cena e realidade.

Ao sublinhar a linha temporal que localiza os três dramaturgos, Anton Tchekhov (1860-1904), Bertold Brecht (1898-1956) e Márcio Abreu, no entanto, não quero afirmar que Márcio esteja mais próximo do teatro épico de Brecht do que do teatro dramático, que se baseia nos princípios aristotélicos. Afinal, o próprio texto original de Tchekhov, *Platonov*, do qual a adaptação parte, apresenta aspectos fundamentais ao drama: diálogo interpessoal, lugar fixo e ação com encadeamento causal. De modo geral, olhando a estrutura da adaptação como um todo, esses aspectos são mantidos, enquanto ponto de partida, e extrapolados. Ou seja, é a partir do diálogo entre personagens antagônicos que Márcio, Giovana e Nadja inserem os pedais de *loop*, causando uma noção de tempo espiralar que estremece a ideia de tempo linear do drama, como por exemplo, na cena em que Maria Yefimovna Grekova (Cris Larin) joga água em Nikolai Ivanovitch Triletsky (Rodrigo Ferrarini).⁶² Essa ação se repete múltiplas vezes até que realmente o público experiencie um abalo sísmico do tempo, talvez algo parecido com aquilo que Shakespeare se referia nos termos de um “tempo fora dos eixos”. Assim, talvez possamos arriscar dizer que a adaptação *Por que não vivemos?* parte do drama, é atravessada por alguns aspectos do teatro épico brechtiano, como a quebra da quarta parede e a emancipação do público, e se atualiza a partir de referências estéticas e conceituais contemporâneas que não se restringem apenas às artes cênicas.

Se, quando pensamos em repetição, imediatamente nos vem em nosso imaginário um retorno de algo que aconteceu antes, aqui, se segue outro caminho: os efeitos sonoros projetados por Felipe Storino a partir dos pedais de *loop* possibilitam a sobreposição de frases antes ditas, como se patinássemos sobre o tempo. As frases não são ditas de novo, são gravadas e reproduzidas por um dispositivo tecnológico que funciona sendo ativado e desativado sem que atores e

⁶² Agradeço aqui à precisão de informações como datas das estreias, nome dos teatros pelos quais a peça passou, bem como a ficha técnica completa com o nome dos personagens disponibilizadas no site www.canalaberto.com.br. Também agradeço imensamente à receptividade da atriz Cris Larin em me fornecer o nome completo de sua personagem e uma fotografia da cena em questão, feita por Nana Moraes.

atrizes precisem dar o texto novamente, o que permite uma sobreposição, inclusive, de frases distintas de uma maneira que seria impossível ao corpo humano, apesar de todo esforço. Aqui, a repetição não consiste em uma espécie de retorno, mas de um eco que emaranha e abala a própria noção de tempo. Dessa forma, a partir da inserção dos pedais, alguns aspectos fundamentais ao teatro dramático aristotélico, como “os seus diálogos e a causalidade intrínseca das ocorrências que, elo por elo, impelem a ação”⁶³ são postos em questão enquanto forma e enquanto continuidade. Outro ponto que contribui para experiência de um tempo vertiginoso é a escolha da direção por não trabalhar ações e diálogos de maneira linear e, portanto, sucessiva, mas dispará-los todos juntos no mesmo instante. Ou seja, em uma cena, diversas micro cenas coexistem e disputam a atenção e o olhar do espectador, como podemos ver na fotografia logo abaixo.



Podemos notar a cenografia de Marcelo Alvarenga, a longa mesa e a disposição de sofás na plateia. Fotografia de Nana Moraes

Quanto ao aspecto temporal, é importante sublinhar que, embora a cenografia de Marcelo Alvarenga em *Por que não vivemos?* não retrate “a

⁶³ ROSENFELD, Anatol. “O Teatro Épico” In *Brecht e o Teatro Épico*. Org e notas: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.87.

propriedade dos Voinitzev, em uma das províncias do sul da Rússia”,⁶⁴ e que, portanto, não corresponde à descrição minuciosa de Tchekhov acerca do aposento, com sua “vidraça” que “conduz ao jardim, e duas portas a um quarto. Mobiliário de modelo antigo e moderno, mesclado. Um piano de cauda e, junto a ele, um cavalete com um violino e partituras. Um harmônio. Quadros (oleografias) em molduras douradas”;⁶⁵ durante os dois atos a cenografia gira em torno de um único evento: uma grande festa na casa de Ana Petrovna. Entendemos o evento a partir da grande mesa de jantar onde estão dispostas espadas de são jorge, samambaias e garrafas de gin. Marcelo Alvarenga, ao optar por apresentar um cenário consideravelmente mais minimalista, sem os excessos de elementos descritos no texto original, sublima principalmente a assimilação da peça à Rússia de 1880.

Por que não vivemos? nos lembra, então, que embora não possamos mudar o passado, soprá-lo para caminhos diferentes, embora não possamos mudar sua história, podemos usá-lo como lembrete para o futuro. Nos mostra, enfim, que há um só tempo e que ele é agora. Que o presente se emaranha com os ecos do passado e que, portanto, precisamos estar atentos ao que eles nos contam e o que podem nos ensinar. Aqui, nesta montagem, ainda há uma esperança. Os caminhos não estão completamente saturados, apesar da vertigem. Embora os pedais de Storino exauram o público, que perde seu referencial a partir de uma experiência de todo vertiginosa, isso se faz via dispositivo tecnológico – poupando o tempo regulamentar das horas, que continua passando igual. E, no entanto, não saímos os mesmos.

⁶⁴ CHEJOV, Anton. *Platónov*. Versão em espanhol disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/89713.pdf>. “la finca de los Voinitzev, en una de las provincias Del Sur de Rusia”.

⁶⁵ Idem. “antesala de LOS VOINITZEV. Una vidriera conduce al jardín, y dos puertas, a una habitación interior. Mobiliario de modelo antiguo y moderno, mezclado. Un piano de cola y, junto a él, un atril con un violín y partituras. Un armonio. Cuadros (oleografias) en marcos dorados.” CHEKHOV, Anton. *Platonov*. Versão em inglês disponível em: <https://www.dramatists.com/previews/5195.pdf>. “Drawing room. Voynitsev’s summerhouse. A French window opens onto a garden . Modern and antique furniture. A grand piano. A music stand with violin and some music.”

2.2

Café Müller: repetição como afirmação do que é múltiplo

Café Müller é uma obra de Pina Bausch que integra o vasto conjunto de 47 peças, concebido e encenado junto à Companhia de dança de Wuppertal, da qual assume a direção coreográfica ainda na década de setenta, a convite de Arno Wüstenhöfer. Para acompanhar as mudanças propostas com a chegada de Bausch no modo como se pensava e fazia dança, a Companhia é rebatizada sob o termo *tanztheater*, criado em 1920 por Rudolf von Laban como resultado da contração dos gêneros dança (*tanz*) e teatro (*theater*) em uma só forma: dança-teatro. Bausch, no entanto, não replica à risca os métodos e ensinamentos de Laban, que acreditava na dança enquanto “uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço”,⁶⁶ mas explora a partir da união entre duas formas de expressão a construção de uma obra paradoxal⁶⁷ e, arrisco dizer, alegórica em termos de estrutura.

Isso porque era justamente essa a acepção crítica prescrita pelos críticos de dança moderna, tendo o norte-americano, John Martin, enorme parcela de responsabilidade no modo como a dança foi compreendida e validada enquanto tal por seus receptores a partir de 1933. Essa validade se voltava, sobretudo, à autonomia do movimento e à sua não subserviência a outros suportes artísticos como a música, por exemplo. Para a dança ser compreendida enquanto dança, os espetáculos precisavam obedecer sempre à lógica de um corpo em movimento. Segundo o diagnóstico de André Lepecki, John Martin acreditava que nem o balé romântico nem a libertação anti-balé de Isadora Duncan conseguiam chegar ao cerne da ontologia da dança, ou seja, de sua razão de existir. Isso porque, enquanto o balé era “dramaturgicamente dependente da narrativa e

⁶⁶ FERNANDES, Ciane. “A Dança-Teatro Alemã: Considerações Estéticas” In *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017, p. 26.

⁶⁷ GIL, José. “Os gestos do pensamento: Pina Bausch” In *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógios D’Água Editores, 2001, p.213. ”Se há um autor que fez do paradoxo um meio de criação de movimentos, foi com certeza Pina Bausch”.

coreograficamente investido na pose de efeito”, a “dança de Duncan era demasiado subserviente à música”.⁶⁸

Essa aparente liberdade proposta por Laban, validada por John Martin e explorada a fundo por Mary Wigman e Kurt Joss junto a temas sociais, encontra em Pina Bausch outros desdobramentos mais complexos. Isso porque em Bausch, como aponta Ciane Fernandes, “por muitas cenas, dançarinos apenas caminham, conversam, dançam pequenos movimentos, falam com a plateia, olham para nós”.⁶⁹ A ênfase da obra não estaria, portanto, na dança enquanto produtora de um movimento autônomo e não subserviente, mas na construção de uma rede de significação bem mais complexa, que articularia emoções e sentimentos situados para além do alcance da linguagem, ou mesmo incapazes de obedecer ao registro de movimentos ritmados da dança.

A grande artéria paradoxal da obra de Bausch – que irriga toda a sua obra – seria, segundo análise de José Gil, seu próprio “meio de criação de movimentos”.⁷⁰ Com essa afirmação, o filósofo português se refere primordialmente a dois aspectos na obra da coreógrafa: 1. O primeiro aspecto diz respeito à multiplicidade de significados possíveis gerados n_ espectador() que, por mais antagônicos e contrários que possam parecer, fazem parte da própria estrutura das peças. Um exemplo disso é como Pina Bausch “diz a propósito da interpretação de uma qualquer situação de uma das suas peças: ‘Pode sempre ver-se também o contrário’: ou ainda: ‘O que acho que está bem é uma pessoa poder ver de certa maneira e outra de uma maneira completamente diferente’.”⁷¹ A possibilidade do dissenso interpretativo não estaria a cargo d_ espectador(), mas seguiria “as direções que a própria peça induz”.⁷²

2. Já o segundo aspecto se refere ao próprio termo utilizado para definir sua produção e prática artística: *tanztheater*. Em resposta à recepção crítica que compreende o *tanztheater* como um termo marginal, o filósofo português José Gil

⁶⁸ LEPECKI, André. “A Ontologia Política do Movimento” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017, p. 25.

⁶⁹ FERNANDES, Ciane. “A Dança-Teatro Alemã: Considerações Estéticas” In *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017, p. 29.

⁷⁰ GIL, José. Op.cit., p.213.

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

ressalta que “a arte de Pina Bausch faz correr um fio que serpenteia entre todos os gêneros de espetáculos (ou performances)”. Sendo assim, o encontro não produziria um enfraquecimento das formas, mas uma costura fértil e diversificada que além de explorar vários gêneros durante seu percurso enquanto coreógrafa, poderia, também, “para uma só peça, pode convocar elementos provenientes do *ballet* clássico, da dança moderna, do *music-hall*, do circo, da dança ‘étnica’, do teatro de rua, da festa de salão ou da festa de feira”.⁷³

Café Müller, enquanto ideia, surge em 1978 como parte de uma proposta-convite de Bausch a outros três coreógrafos, Gerhard Bohner, Gigi-Gheorghe Caciuléanu e Hans Pop, que deveriam, junto a ela, partir de oito aspectos fixos para elaborar, cada um a seu modo, quatro coreografias independentes que seriam apresentadas ao longo de quatro atos.⁷⁴ Segundo o *Pina Bausch Foundation*, cerca



Podemos ver em cena Pina Bausch (esquerda superior), Malou Airaud (sentada em uma cadeira na direita superior), Jan Minařík (de pé com traje escuro) e Dominique Mercy (sentado no chão no mesmo nível). Fotografia de Ulli Weiss. Pina Bausch Foundation

⁷³ Ibid., p.214.

⁷⁴ Cf. Site Institucional Pina Bausch Foundation. Disponível em: <https://www.pinabausch.org/>. Acesso em 7 de Fevereiro de 2025. “Café Müller was originally the title of a four-part evening. In 1978, Pina Bausch invited choreographers Gerhard Bohner, Gigi-Gheorghe Caciuléanu and Hans Pop to work with her ensemble. Following the same cues, three more pieces were created in addition to Pina Bausch’s piece. Only the piece by Pina Bausch is still performed today. Since 1980, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch presented *Café Müller* as a double bill with *The Rite of Spring*.”

de dois anos após a estreia, *Café Müller* se desarticula do trio e começa a ser apresentada junto a *The Rite of Spring*, obra de 1975 da Companhia.

A cenografia de Rolf Bolzik – que além de projetar os cenários também desenhava as vestimentas para as criações de Bausch entre os anos 70 e 80 – apresenta o espaço de um café, ao que parece, horas antes de abrir ou logo após o seu fechamento, dada a presença de mesas e cadeiras vazias dispostas sobre o palco. Isso também podemos presumir pelo título. É justamente a partir da inserção cenográfica dos mobiliários que se explicita a impossibilidade dos gestos d_s dançarin_s, freando seus impulsos de movimento, refletindo sentimentos naturais de uma relação amorosa, incluindo a entrega sem respaldos e o desencontro. Sendo assim, a ausência – de pessoas – é materializada e escancarada nos vazios deixados por essas presenças – de objetos.

Quanto à sede por movimento atrelada à dança, Pina Bausch responde com tropeços, corpos em atrito contra a parede ou caindo repetidas vezes no chão. Em *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro*, Ciane Fernandes aponta que “ao invés de apresentar um palco com dançarinos se movendo ou começando a se mover, [...] apresenta um palco cheio da ausência de corpos – mesas e cadeiras vazias, num espaço silencioso e pouco iluminado. É como se os eventos já tivessem acontecido”.⁷⁵ Isso porque *Café Müller* decerto não busca obedecer às expectativas de um público que foi ensinado a entender a dança enquanto movimento dos corpos, do mesmo modo que entende que o teatro estabelece uma relação indissociável com a ação dramática.

Quando olho em retrospecto para a minha infância, minha juventude, meu período como estudante e meu tempo enquanto dançarina e coreógrafa – vejo imagens. Cheias de sons, cheias de aroma. E, claro, preenchidas por pessoas que fizeram e fazem parte da minha vida. Essas imagens memórias do passado continuam vindo e procurando um lugar. Muito do que eu experienciei enquanto criança toma lugar muito depois no palco.⁷⁶

⁷⁵ FERNADES, Ciane. op.cit., p. 226.

⁷⁶ BAUSCH, Pina. “What moves me”. Trecho de seu discurso durante o Kyoto Prize em 2007 cedido com a permissão do Inamori Foundation para o Pina Bausch Foundation. Disponível em: <https://www.pinabausch.org/post/what-moves-me>. Acesso em 15 de Junho de 2025. “When I look back on my childhood, my youth, my period as a student and my time as a dancer and choreographer – then I see pictures. They are full of sounds, full of aroma. And of course full of people who have been and are part of my life. These picture memories from the past keep coming back and searching for a place. Much of what I experienced as a child takes place again much later on the stage.” Tradução minha.

A partir de um diagnóstico da obra de Bausch, Fernandes compreende que os gestos sonâmbulos da dançarina em cena, os olhos fechados e a fluidez da longa camisola clara de cetim e viscose sobre o corpo, fazem referência à sua própria infância, época em que dançava e pulava ao redor das mesas do restaurante de um pequeno hotel que seus pais mantinham em Solingen, mas de maneira distinta, como se essa experiência de outrora fosse revivida agora em outro tempo.⁷⁷ Segundo ela, a experiência da infância não seria perdida, dado o tempo que passou, mas transformada. Bausch, no discurso para o Kioto Prize, conta que, nesse hotel junto aos seus irmãos, era de seu costume

passar horas descascando batatas, limpando as escadas, arrumando os salões – todo tipo de trabalho que se faz em um hotel. Mas, acima de tudo, como uma criança pequena, costumava ficar pulando e dançando pelos salões. Os hóspedes também podiam notar. Membros do coro de um teatro próximo regularmente iam para comer no nosso restaurante. Sempre costumavam dizer ‘Pina precisa ir para o grupo de balé infantil.’ E um dia me levaram para o balé infantil do teatro. Eu tinha cinco nessa época.⁷⁸



À esquerda, Pina Bausch em *Café Müller*. Fotografia de Guy Delahaye. À direita, Pina Bausch e Dominique Mercy em cena. *Pina Bausch Foundation*

Para ajudar a dar corpo às imagens de sua infância, Pina Bausch parece casar a precisão técnica dos movimentos a partir do que aprendeu na prática com a dança

⁷⁷ FERNANDES, Ciane. op.cit., p. 248.

⁷⁸ BAUSCH, Pina. op.cit. “My parents had a small hotel with a restaurant in Solingen. Just like my brothers and sisters, I had to help out there. I used to spend hours peeling potatoes, cleaning the stairs, tidying rooms – all the jobs that you have to do in a hotel. But, above all, as a small child I used to be hopping and dancing around in these rooms. The guests would see that too. Members of the chorus from the nearby theatre regularly came to eat in our restaurant. They always used to say: ‘Pina really must go to children’s ballet group.’ And then one day they took me along to the children’s ballet in the theatre. I was five at the time.”Tradução minha.

de expressão de Kurt Jooss na Folkwang School, em Essen, ou durante o período que esteve como bolsista na Juilliard School, em Nova Iorque, junto a experiências reais e gestos cotidianos. Na busca pelo fio tensionado entre “honestidade na aproximação com a realidade e a precisão no desenvolvimento da forma”,⁷⁹ é provocando seus/suas dançarin_s com perguntas das mais cotidianas às mais particulares; selecionando, cortando e colando fragmentos de suas respostas, que Bausch estabelece o modo de composição de sua obra monumental. Dentre “800 a 1000 perguntas feitas durante a fase de pesquisa e desenvolvimento, aproximadamente 40 ou 50 respostas”⁸⁰ eram então realmente utilizadas nas composições finais. Esses *Patchworks* aos quais José Gil se refere seriam o resultado de uma costura minuciosa feita por Bausch junto à sua Companhia.

Devemos analisar de perto aquilo a que se chamou o ‘método’ de trabalho da autora. Eis uma descrição concreta: ‘Assim, hoje, ao começar os ensaios de um novo espetáculo, durante horas e horas, longas semanas e meses, Pina Bausch faz perguntas aos seus bailarinos. São pontos de partida secos e concisos, como telegramas [...] A lista de perguntas possíveis é imensa: cada espetáculo nasce, essencialmente, das respostas que os bailarinos dão às várias centenas de perguntas que a encenadora lhes faz. As respostas, por escrito, todas recolhidas por Bausch [...] representam a primeira fase do trabalho: constituem o material base, o suporte fundamental do desenvolvimento da peça. Sentada no meio dos bailarinos ela faz calmamente as suas perguntas. Ninguém é obrigado a responder. Quem sente vontade de o fazer levanta-se, põe-se diante dela e responde como entende: não existe qualquer limitação ou indicação sobre a maneira de responder. A resposta pode ser verbal ou gestual, pode reduzir-se a uma imagem muito simples ou, então, transformar-se numa sequência de dança improvisada; pode exprimir-se tanto por meio de uma só palavra como de uma longa narrativa. Seja qual for a resposta, o bailarino que a formulou deverá escrevê-la para não a esquecer e para poder reproduzi-la durante a fase seguinte – a montagem propriamente dita do espetáculo –, quando Pina Bausch o pedir.’⁸¹

Como aponta José Gil a partir das considerações de Leonetta Bentivoglio,⁸² Bausch “registra as respostas de toda a gente, sem excluir nenhuma delas. Só mais tarde, terá lugar a escolha do material.”⁸³ Como um grande mosaico, Pina Bausch parte da fragmentação para formar a totalidade. Fico com a imagem de um

⁷⁹ SERVOS, Norbert. Trecho da biografia de Pina Bausch. Trad. Steph Morris. Disponível em: https://www.pinabausch.org/person/pina_bausch. Acesso em 20 de Agosto de 2024.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ GIL, José. op.cit., p.215-216.

⁸² BENTIVOGLIO, Leonetta. “O método Bausch” In *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p.25 apud GIL, José. op.cit., p.216-217.

⁸³ GIL, José. op.cit., p.216.

mosaico porque enquanto um *patchwork* dá a ver uma peça construída a partir de retalhos de tecidos variados costurados com estampas diversas, o mosaico apresenta uma materialidade ainda mais paradoxal. Pela possibilidade de se constituir por pequenos fragmentos de pedras, mármore, conchas, cerâmicas e outros elementos rígidos de dimensões e formas variadas, talvez consiga chegar ainda mais rente à diversidade de respostas possíveis elaboradas pel_s dançarin_s da Companhia, que podiam reagir de forma verbal ou gestual, apresentar desde uma imagem até uma sequência improvisada de dança. Essas respostas d_s dançarin_s às perguntas de Bausch, assim como fragmentos soltos de um mosaico, ganham magnitude quando meticulosamente organizadas em uma escala maior.

As proposições de Bausch poderiam partir de "uma palavra-chave: 'ternura', ou um tema: 'Montar uma armadilha a alguém', ou" até mesmo "uma pergunta: 'Como é que você abre o seu ovo *à la coque*?'"⁸⁴ Pontos de partida tão diversos em grau, que variam no largo espectro onde vemos, de um lado, a subjetividade das emoções e, de outro, a assertividade das ações práticas que carrega a seu modo as particularidades do sujeito que as executa. Bausch estava interessada, ao que parece, no gesto depois do limite das palavras, no instante em que a linguagem em si não é suficiente ou quando simplesmente falta. "Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afectos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço [...] Quando Pina Bausch propõe 'ternura' como palavra-chave, desperta nos seus bailarinos essa camada atmosférica não-verbal."⁸⁵ Isso porque ternura – ternura e saudade – talvez caibam melhor ao pensamento que às palavras. Apesar da possibilidade e capacidade de expressá-las verbalmente.

Seguindo esse fio e utilizando o exemplo resgatado por José Gil, *Pair Scene* [cena do par], protagonizada por Malou Airaud e Dominique Mercy em *Café Müller*, a mesma *cena-motivo* desta tese para pensar a repetição e o esgotamento, apresenta isso que Gil classifica como um "gesto do pensamento" na obra de Bausch. Segundo ele, "a minha resposta a um 'amo-te' apaixonado exprime-se [ou pode se exprimir] melhor no gesto de deixar cair por terra a mulher que mo diz do

⁸⁴ Ibid., p.217.

⁸⁵ Ibid. 218.



Dominique Mercy e Maleou Airaudo durante *Café Müller*, fotografia de Jan Minařík. *Pina Bausch Foundation*

que em qualquer réplica verbal que seja.”⁸⁶ Justamente porque o amor não correspondido faz o outro desmoronar. Despencar meu corpo ao chão talvez signifique mais do que encontrar na linguagem verbal ou escrita meios para dizer sobre como me sinto arrasado. A ênfase não está em colocar o sentimento em palavras, trabalhar uma resposta articulada, mas em explorar os gestos desse sentimento no próprio corpo. Se o corpo, por si só, é capaz de dizer: dizer com o corpo, portanto, e não com a voz ou através do rastro da escrita. O caminho seria do pensamento ao gesto, sem intermédio das palavras.

Assim o não-verbal que em Pina Bausch espreita sob as frases é o do *impensável do pensamento* (não o seu impensado), impensável que só uma *géstica do pensamento* pode exprimir. [...] Para Pina Bausch, as emoções são gestos [...] Em

⁸⁶ Ibid., p.219.

suma, toda a fala é um ‘ato de fala’. Toda fala se prolonga em gestos virtuais. Quer dizer, toda a fala comporta múltiplos gestos.⁸⁷

Vimos até aqui um pouco de como se dá o processo de criação de Pina Bausch, analisamos algumas referências fundamentais para a construção de uma obra interessada nos meios pelos quais a vida pode ser refletida, criticada e transformada através da arte, produzindo sentimentos tão profundos quanto paradoxais no momento de recepção da obra. Ao sustentar esse entrelaçamento entre a vida e a arte, Bausch abre espaço para que se pudesse romper, também, a hierarquia entre coreógrafo_ e dançarin_. Sendo assim, o ato de dançar não estaria inscrito em um processo pautado em uma ordem que se estabelece enquanto ensinamento, repetição e aprendizagem – ensinamento passado, normalmente, de um mestre a um discípulo.⁸⁸ Essa ruptura com a própria ideia de coreografia, no sentido original que a palavra ganha no início da modernidade⁸⁹ por Thoinot-Arbeau, em seu manual de dança *Orchesographie*, de 1589, enquanto “uma máquina de subjetivação do começo da era moderna em que o solipsismo masculino é um elemento essencial”,⁹⁰ se dá por conta do método de criação e composição das obras de Bausch, voltado para uma construção horizontal, visto que a criação coreográfica, aqui, necessita tanto do gesto de costura da coreógrafa, quanto das respostas às provocações por parte do seu corpo de dançarin_s.

Segundo Lepecki, conforme a tradição ocidental, “coreografia é o nome próprio dado por um padre-juíz jesuíta à tecnologia de ‘escrever movimentos’ para que não esqueçamos deles”.⁹¹ Essa ideia conformou o modo como foi validado, inclusive, o papel d_ coreógraf_. D_ coreógraf_, d_ diretor(a), d_ professor(_) enquanto mestres detentor_s do saber a ser apreendido de maneira vertical e,

⁸⁷ Ibid., p.220. Grifo do autor.

⁸⁸ Para acompanhar com profundidade essa discussão, sugiro ler os capítulos “Masculinidade, solipsismo, coreografia: Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy” e “Uma ‘ontologia mais lenta’ da coreografia: A crítica da representação em Jérôme Bel” In LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

⁸⁹, LEPECKI André. “Uma ‘ontologia’ mais lenta da coreografia: A crítica da representação em Jérôme Bel” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017, p.105.

⁹⁰ Id., “Masculinidade, solipsismo, coreografia: Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017, p.52.

⁹¹ LEPECKI, André. *op.cit.*, p.105.

portanto, hierárquica. Lepecki traz a interessante noção de “palco teológico” elaborada pelo filósofo da desconstrução, Jacques Derrida, no ensaio que dedica ao dramaturgo e ator Antonin Artaud. Conforme Derrida, esse palco teológico da representação é pautado por “um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando essa representá-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias’.”⁹² Por outro lado, André Lepecki aponta para Pina Bausch enquanto “uma das maiores libertadoras da voz do dançarino”,⁹³ no que compartilhava esse lugar de criação. Bausch parte da vivência e da experiência da Companhia de Wuppertal para construir em conjunto a composição das obras, reconfigurando o significado não apenas de coreografia enquanto escrita de movimentos, como prevê a tradição da História da Dança, mas também reequilibrando a hierarquia entre mestre e dançarino_ estabelecida desde a modernidade. Com isso, não quero afirmar que o *tanztheater* se pretendia enquanto esquia do movimento do corpo através da representação teatral, mas justamente o contrário: *theater* traz a possibilidade de pôr em suspensão a previsão dos caminhos, desestruturar o lugar d_ espectador(_) enquanto público passivo e contemplativo, público esse também sedento pelo movimento da *tanz*. Portanto, *tanztheater* carrega a difícil apreensão enquanto forma, mas isso é mais um acréscimo que uma perda. Penso que, por vezes, a tentativa da tradição, acostuada a nomear e classificar, não prevê o que a estrapola. Assim como Bausch acreditava na polissemia de significados possíveis para um mesmo gesto, para o mesmo ato ou para uma cena sem que os pontos de vista divergentes

⁹² Id., “Uma ‘ontologia mais lenta’ da coreografia: a crítica da representação de Jérôme Bel” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017, p.105, nota 58. “Foi o padre jesuíta e mestre de dança Thoinot Arbeau (codinome de Jehan Tabourot) quem mesclou em um só nome, pela primeira vez, o cinético e o linguístico, criando em 1589 o primeiro significante do ser-para-o-movimento da modernidade: ‘*orchestographie*’ (o *graphie*, escrita, da *orchesis*, dança)”.

⁹³ Ibid. 105-106, nota 59. “Não foi por acaso que uma das maiores libertadoras da voz do dançarino, Pina Bausch, precisou romper com a tradição da oposição coreográfica e da subjetividade. Bausch declarou famosamente que seu interesse não era em como as pessoas se movem, mas sim *o que* move as pessoas. Seu Tanztheater emerge de um profundo diálogo com outras forças antirepresentacionais das artes visuais e da performance no começo dos 1970 (a escultura social de Joseph Beuys, Fluxus). De fato, o método criado por Bausch para romper com a subjetividade muda dos dançarinos consistia em bombardeá-los com perguntas. Responder a essas perguntas era tanto um modo de habitar a boca dos dançarinos com suas próprias vozes, quanto de dar nova forma a esses corpos, dando a ele ou ela uma nova corporeidade. Ainda hoje, esse método encontra grande resistência entre muitos dançarinos e coreógrafos.

colidissem e anulassem os tantos possíveis sentidos, o *tanztheater*, enquanto junção dos termos e dos gêneros, pode ser lido enquanto uma crença no encontro entre as formas como possibilidade de produzir significados.

De fato, o método criado por Bausch para romper com a subjetividade muda dos dançarinos consistia em bombardeá-los com perguntas. Responder a essas perguntas era tanto um modo de habitar a boca dos dançarinos com suas próprias vozes, quanto de dar nova forma a esses corpos, dando a ele ou a ela uma nova corporeidade.⁹⁴

Em seu método, no que faz surgir o significante da palavra no corpo, rompe com o processo da dança enquanto escrita de movimentos. Com essa afirmação, Lepecki parece querer dizer justamente que não é a voz da coreógrafa que habita e induz os gestos, ela age mais como uma colecionadora, uma remanejadora de sentidos. Guarda pequenos fragmentos que, parecendo inicialmente desimportantes porque descolados de seu contexto original, ganharão mais para frente a importância de um lugar na obra – importância que surge justamente deste sentido adquirido e que nada tem a ver com o sentido ou o acontecimento gerador. Assim como diz o poema de Antônio Cícero, “guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la” porque “em cofre não se guarda coisa alguma” Bausch, ao fazê-los falar, tira cada gesto-resposta de seu anonimato e de seu sentido privado. Guarda-os melhor lançando luzes. Vigiar, fazendo vigília, velando, estando plenamente acordada por eles.⁹⁵

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isso é, estar acordado por ela, Isto é, estar por ela ou ser por ela.
[...]
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.⁹⁶

⁹⁴ LEPECKI, André. *op.cit.*, p.106.

⁹⁵ Pequena adaptação do poema *Guardar*, de Antônio Cícero.

⁹⁶ CÍCERO, Antônio. *Guardar*.

E quando um poema guarda algo, não necessariamente pretende apresentar a descrição fidedigna dos fatos que o inspiraram. Um poema é trabalhado sobre graus de subjetividade. Ou seja, os acontecimentos são, antes, disparadores. Inspiradores. São o impulso para um outro lugar: para uma realidade criada a partir de uma realidade palpável. Guarda-se melhor, portanto, um sentimento, um atravessamento, uma visão específica das coisas. Não a coisa em si.

Na história das artes e do pensamento, não raras vezes, filósofos, escultores, coreógrafos, artistas, *performers* e etc., experimentaram partir de um objeto pronto, de um produto do mundo, se podemos dizer assim, para questionar a própria redoma que cobre e resguarda a autoria. Pensadores e artistas que entenderam a reflexão crítica e a arte não apenas enquanto produtoras de sentidos originários, partindo de uma espécie de grau zero, mas que começaram a pensar a relação do que já está dado, do que já foi pensado e pode ser pensado uma outra vez. Para citar alguns exemplos, nos estudos literários, com Walter Benjamin, podemos pensar na tarefa do tradutor e nos diálogos desdobrados acerca da tradução enquanto possibilidade de se estabelecer como uma outra autoria – e não apenas de uma transposição entre idiomas.⁹⁷ Na arte moderna brasileira, podemos lembrar do manifesto antropófago de Oswald de Andrade, que resgata e parte da cultura de povos que viam, no ato de comer o corpo do outro, uma possibilidade de tomar para si suas características desejadas, afirmando essa deglutição intencional em termos de formação de um Brasil importador de civilização e cultura. A lei do antropófago se resume na máxima “só me interessa o que não é meu”.⁹⁸ Ainda na arte, uma virada de página ocorre com Marcel Duchamp ao instaurar uma outra territorialidade para um objeto cotidiano e meramente funcional, reembaralhando, assim, as coordenadas do mictório enquanto receptáculo que recebe o líquido e da fonte que o expelle, abrindo-se desse gesto

⁹⁷ Para conferir essa proposta, conferir BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor” In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/43332959/Benjamin_Escritos_sobre_mito_e_linguagem Acesso em 8 de Fevereiro de 2025.

⁹⁸ ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago” In TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso em 16 de Setembro de 2024.

um universo de liberdade para artistas que começariam sua produção dali em diante. Esses são alguns exemplos de vias possíveis pelas quais se questionou e se rejeitou a ideia de um mestre detentor de conhecimento enquanto criador de algo originário. E foi justamente essa a rejeição na qual a dança e o teatro também se envolveram, criando partituras libertas da relação pretensiosa com um mestre que ensina meios pelos quais se possa realizar seu desejo.

Então talvez o acréscimo seja pensar a partir da impossibilidade de um grau zero do pensamento. Pensar partindo de lugares já hiper-saturados e fazer surgir daí algo ainda necessário. Foi assim que dois nomes fundamentais do século XX para a pintura e para a literatura, Francis Bacon e Samuel Beckett, construíram uma obra que, sobretudo, desvia e critica esse terreno já tão sedimentado. Francis Bacon testava uma variedade de manipulações técnicas, torções e apagamentos com espátulas para fugir da figuração e dos clichês da tela em branco. Suas figuras têm rosto, mas é uma rosticidade outra. Corpos compartilham de uma borda multicolorida e fluorescente. Ver como exemplo sua série de *Seated figures*, 1960, ou ainda o tríptico *Study for three heads*, 1962. Já Beckett instigava nosso imaginário para negá-lo com veemência. Sua provocação – “imaginação morta. Imagine” – é uma dentre tantas buscas por instigar e frustrar o nosso impulso por estabelecer associações de sentido. Foi – e ainda é – incompreensível para os estudiosos de Beckett que o título de uma de suas primeiras peças, *Esperando Godot*, resistisse a se deixar reduzir, no momento de recepção da crítica, a uma paródia da nossa misteriosa espera por Deus. Logo para nossa sociedade ocidental, que tem o costume de aproximar por semelhança e dar seus saltos de fé. Não parece um mero acaso que *God* e *Godot* tenham sido reunidos sob o mesmo misticismo, que compartilhem do profundo mistério, da incerteza da espera – todas essas associações, inclusive, negadas pelo autor. Em sua obra tardia ou na produção para o teatro, Beckett nos mostra como partir desse terreno sedimentado de cálculos, satirizando a receptividade da obra e seus lugares familiares. Compreender Beckett é, de algum modo, aceitar nunca de fato compreendê-lo. Estudá-lo é tatear sobre suas afirmações, entendendo que a verdade talvez não seja o objetivo a ser alcançado, como um desvelamento

(*alétheia*) de sentido. A verdade para Beckett é a experiência de um grande não saber. É, portanto, mais caótica e menos resolutive. Lança mais perguntas do que consegue ou pretende responder. As respostas que Beckett dá quando questionado sobre a influência da filosofia e do existencialismo na construção de seus personagens são sempre como um corte. Retorna ao texto e afirma que, se soubesse mais sobre suas criaturas, esse complemento estaria em suas obras – esquivada que não condiz com as leituras do próprio autor, como vimos anteriormente a partir de Stanley Gontarski.

Seguindo esse fio que se desenrola em um terreno fértil a partir de lugares já tão sedimentados, não seria a repetição, enquanto produtora de novos sentidos, uma possibilidade de questionar as apreensões e as atribuições que damos, ainda que inconscientemente, a cada gesto? Na esfera da dança, quando vemos um gesto dançado pela primeira vez, podemos associá-lo a uma série de outros gestos, movimentos ou cenas que presenciamos em outros momentos de nossas vidas e que são trazidos à superfície acessível da nossa memória na atualidade desse instante. São lembranças de referências artísticas, reflexões de outrora que se ligam por meio da semelhança ao agora da recepção. Mas um gesto pode estabelecer uma relação complexa encapsulada nela mesma, ou seja, pode questionar a repetição intencionalmente ainda nas etapas de sua concepção sem depender das nossas subjetivas e imprevisíveis associações enquanto público. É justamente essa a questão que Ciane Fernandes traz ao analisar o *Tanztheater* de Pina Bausch. Em concordância com a afirmação de Lepecki vista anteriormente, Fernandes vai ressaltar que Bausch não insere sua obra dentro do tempo circular ou do tempo linear, mas em um conceito tridimensional de tempo, o *lemniscate*.

A convenção da dança como o Ser presente em movimento (tempo circular), ou como a apresentação de corpos perfeitos (tempo retilíneo), coloca a dança e o dançarino como identidades auto-centradas, fixas e absolutas, ignorando a presença do outro dentro e fora do corpo dançante. No conceito tridimensional de tempo, a repetição provoca o reconhecimento do outro num interminável processo de recíproca descoberta e transformação. [...] Dentro da corrente tridimensional, conceitos se contradizem, criando um estado de constante redefinição e mudança. A dança e seu meio - o corpo em movimento - transgridem e recriam a história de

suas identidades. A repetição se apaga ao se multiplicar, provocando transformação.⁹⁹

Se quisermos adequar a repetição a uma figura, devemos pensar principalmente a qual tipo de repetição estamos nos referindo. Não é que uma figura específica represente melhor a repetição que todas as outras mas, antes, que cada repetição se liga a uma figura que melhor lhe corresponda. Na multiplicidade de formas e manifestações possíveis da repetição, cabem, decerto, muitas figuras metafóricas que ajudam na análise. Quanto ao *lemniscate*, Fernandes deixa claro que a contradição, elemento que complexifica e frustra as associações de sentido, está, portanto, no cerne de sua estrutura tridimensional que, como uma fita torcida na imagem do infinito, apresenta “um extremo [...] paradoxalmente definido pelo outro extremo invertido, numa constante busca pelo encontro”.¹⁰⁰ Essa torção na fita é significativa pois é justamente ela que provoca o desencontro. Vale deixar claro que a estrutura infinita do *lemniscate* não leva de novo ao início do movimento, tampouco a uma repetição “pura”. Sempre que retorna ao seu referente originário é de maneira alterada.

A repetição, base de toda a re-presentação artística, da disciplina e ordem social, e do estabelecimento de um sistema de veracidade e de valores sociais, é incorporada e radicalmente alterada pela dança-teatro de Bausch. Em suas obras, o método desestrutura interpretações ou idéias [sic] finais e ‘corretas’, e é consistentemente usado para subverter seu próprio processo de controle sobre o corpo de dançarinos e platéia. Estáveis polaridades como dominado-dominador, dançarino-plateia, movimento-palavra, corpo-mente, mulher-homem, espontaneidade-artificialidade, cotidiano-palco, indivíduo-sociedade, significado-forma, tornam-se dinâmicos modos de relacionamento, constantemente questionando, invertendo e transformando papéis estéticos, psíquicos e sociais.¹⁰¹

Nesse ponto, podemos pensar nos diferentes momentos em que a repetição está presente em nossas vidas, mesmo no cotidiano dos dias. Não precisamos do atravessamento de uma experiência estética. Não precisamos da escrita nem mesmo da dança para acessá-la. Ela pode se dar na construção do hábito, na rotina, nos momentos mais corriqueiros. Pode também se dar no treino do corpo,

⁹⁹ FERNANDES, Ciane. “Repetiçãotransformação: corpos em espiral ou o fim dos opostos” In *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017, p.177.

¹⁰⁰ FERNANDES, Ciane, *op.cit.* p.226.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.179-180.

na tentativa de decorar uma coreografia ou um texto. Mas também pode se refletir na carga de significado da palavra “re-presentação”. Repetir é, portanto, re-apresentar. Ou estar presente de novo, se fazer presente de novo. Então sim, a repetição é a base de toda representação, mas apenas no sentido que sempre que se representa algo é em relação a um referencial. No entanto, nem sempre a representação é a base da repetição. No caso das obras de Bausch, quando se representa não é para propor aquiescência, mas para mostrar criticamente as diferenças na repetição. Isso fica nítido no jogo entre as polaridades que Ciane Fernandes cita. Dessa maneira, a repetição surge, quase sempre, transformada. Fernandes analisa diferentes tipos de repetição, que aparecem ora de forma isolada, ora de forma sobreposta na obra *Café Müller*. Seriam esses tipos: a repetição obsessiva, a repetição alterada, as repetições intermitentes, as repetições de longo alcance e as reconstruções.¹⁰²

Alguns temas de movimento acontecem durante toda a peça, em diferentes contextos, e são realizados por diferentes personagens, como: balanços contra a parede; quedas no chão; caminhadas com os olhos fechados; corridas; apaixonados e impulsivos movimentos pelo espaço; movimentos simples realizados seria e vagarosamente; lenta e cuidadosa aproximação física entre homem e mulher, seguida de abraço e beijos suaves [...] A peça parece oscilar entre sequências apaixonadas e aguda atenção ao espaço. Estas duas tendências contrastantes não parecem opostas nem complementares; ambas instigam e permitem a repetitiva e mutável realização da outra. A distinção entre apaixonado e espacialmente consciente poderia implicar na separação entre interno e externo, entre indivíduos apenas ligados em suas próprias necessidades (por exemplo, Airaud, com seus olhos fechados), contrastantes àqueles apenas conscientes dos outros (por exemplo, Sasportes, que tem como função proteger o tipo anterior). Porém, ambos papéis parecem retratar o mesmo tipo de agonia, desespero e impossibilidade de resolução. Os movimentos apaixonados parecem brotar de uma força incontrolável, além da personalidade ou do domínio do dançarino. Os movimentos atentos vêm de um impulso imediato de ajudar e proteger o outro. Durante toda a obra, dançarinos alternam entre um ritmo sensível e vagaroso (leve e desacelerado) e as apaixonadas compulsões pelo palco. A peça retrata um constante conflito, desilusão e tentativa em meio às relações humanas.¹⁰³

Quando à estrutura que se desenha em *Café Müller*, Fernandes ressalta que

A composição da peça não segue uma sequência linear de cenas, num arranjo reto (A-B-C-D) ou circular (A-B-C-A ou A-B-A-B). Ao invés disso, as cenas são organizadas dentro da forma tridimensional da Lemniscate. Enquanto decorre o tempo, as sequências repetem e transformam outras inicialmente únicas,

¹⁰² Id., *op.cit.*, p.227 “*Café Müller* inclui todas as categorias de repetição discutidas nos capítulos anteriores - ‘obsessivas’, ‘alteradas’, ‘intermitentes’, ‘longo alcance’, e ‘reconstruções’.”

¹⁰³ Id., *op.cit.*, p.227-228.

modificando suas qualidades, colocando-as num contexto diferente, fragmentando-as e recombinao-as. Em momentos inesperados, algumas seqüências únicas surgem nesta rede de repetições. A composiçao total pode ser assim estruturada: A - A'B - C - AB'D - AB'C' D' - A'C'' - D'' - E - C''' - F - G - B''' - C'''' - B'''' - B'''''' - C'''''' - C'''''' A'''''.¹⁰⁴

Como podemos notar, as repetições se configuram de maneira não causal, ou seja, de maneira espaçada e não previsível. Ou seja, A''' não sucede A'', assim como A'' não sucede A'. Outras cenas entrecortam uma certa linearidade de repetição, formando uma estrutura complexa. Assim, quando os movimentos ressurgem, não é de maneira linear ou concatenada, em uma estrutura de encadeamentos coesos, mas dentro de uma estrutura que os pauta sob o signo da diferença. Como vemos a partir da complexa estrutura equacional descrita por Ciane Fernandes, os movimentos A, B, C, D, quando se repetem e se reúnem na equação em novos arranjos, são sempre acrescidos de novas apóstrofes porque não são retornos aos seus estados iniciais: sofrem diferenças ora de tempo, ora de ritmo, ora de papéis. Não são, portanto, repetições “puras”. De modo geral, a apóstrofe é utilizada a cada vez que se é notada uma diferença no movimento – seja na qualidade (fluxo, peso e tempo), seja na ordem, ou ainda para indicar pequenas alterações. A base desta equação é definida por Fernandes da seguinte maneira:

Cena A: Caminhada

Cena B: Círculo de braços

C: Abraço

Cena D: Sequências apaixonadas

Cena E: Solo de movimento cotidiano

Cena F: Repetidos encontros (beijo) e buscas (corrida)

Cena G: Reconstrução de Bausch

Sequências diferentes são inicialmente realizadas por indivíduos isolados. Com o desenvolvimento da peça, eles repetem e transformam suas próprias seqüências, logo incorporando partes das seqüências de outros em suas próprias repetições. As seqüências em *Café Müller* funcionam como as ‘epidemicas’ frases de *Arien* (Árias,

¹⁰⁴ Id., *op.cit.*, p.229.

1979) que se multiplicam e ‘contagiam’ outros dançarinos. Entre essas seqüências ‘recém-sociais’, os dançarinos continuam criando algo diferente e ‘pessoal’ enquanto às vezes realizam solos totalmente ‘novos’. Movimentos pessoais produzem os sociais, e vice-versa, num constante diálogo re-definindo indivíduo e sociedade.¹⁰⁵

Ao acompanharmos a equação, vemos que as cenas A, B, C e D se repetem e abarcam sutis alterações ao longo da estrutura de modo geral. Já as cenas E, F e G são únicas. A repetição parece ser a via mais potente para o aprendizado. Quando se ensaia, quando se estuda, é a partir dela que é possível reter um aprendizado e transformá-lo em conhecimento. Em um espetáculo, seja de teatro, música ou dança, é também ela que contribui para cessar uma possível dúvida sobre a casualidade ou a intenção por trás de uma ação, de uma frase ou de um gesto “apêndice”, que não influencia na compreensão da obra sob uma perspectiva mais ampla. É a repetição, portanto, que difere casualidade de intencionalidade. E que atesta, por sua vez, uma certa hierarquia do texto, da partitura ou da coreografia – mesmo naquelas obras que se pretendem mais horizontais. Sendo assim, podemos dizer que, diante de uma série de repetições, temos a confirmação, enquanto público, de que a semelhança existe para além da nossa associação subjetiva. Comparadas às cenas de *Árien*, as seqüências de *Café Müller* são ditas “epidêmicas” porque se proliferam como em um contágio. Como se a alegria, a tristeza, o cansaço ou mesmo a razão de dançar fossem contagiantes. Ou como se o ímpeto de dançar envolvesse os corpos, ainda que em estado sonâmbulo ou inconsciente.

Durante um surto de alguma enfermidade, cada corpo tem suas maneiras particulares de reação. Como o corpo reage é uma questão multifatorial. Depende do nível de exposição, se houve imunização prévia, depende da janela de incubação do vírus do hospedeiro que o porta. Quando Ciane Fernandes apresenta o fato de que, nos dois primeiros blocos de *Árien*, “a frase dita por um dançarino é repetida pelos demais, um a um, apenas mudando parte do corpo mencionada”, isso também é uma questão de repetição com alteração. Usa como exemplo as frases “‘Minha rótula é ossuda’, ‘Meu olho é ossudo’, ‘Meu nariz é ossudo’ [...] ‘Meu nariz tem dois buracos’, ‘Meu pé tem dois buracos’ [...] ‘Eu tenho duas

¹⁰⁵ Id., *op.cit.*, p.226-227.

rótulas’, ‘Eu tenho dois estômagos’, ‘Eu tenho dois narizes’”¹⁰⁶ e assim por diante. Desse modo, as frases se desdobram e se modificam de um corpo a outro até que questionam radicalmente os limites da própria organização humana – processo que se assemelha ao desenvolvimento da individuação das crianças. Capazes de maior abstração, são as crianças, muito cedo, que conseguem vislumbrar um olho ossudo, um pé com dois buracos ou dois narizes no próprio rosto. Desse modo, podemos notar que as frases de *Árien* iniciam com afirmações verdadeiras. Realmente nossos joelhos têm uma rótula cada, que pode ter um aspecto “ossudo”, assim como nosso nariz humano tem dois buracos. Toda primeira afirmação se baseia na verdade e leva em conta a anatomia do corpo. No entanto, como a frase é apropriada e modificada por outr_s dançarin_s leva em conta o acidente, a imaginação e uma certa desorganização humana.¹⁰⁷ Ainda que compartilhem uma certa ideia de disseminação ou de contágio, me parece que as duas peças guardam diferenças fundamentais em termos de estrutura, já que *Café Müller* trabalha a proliferação e a transformação através da linguagem corporal, enquanto *Árien* apresenta suas transformações através da linguagem verbal.

Os bailarinos desempenham, cada um deles, a sua emoção e a emoção dos outros. Proliferação paradoxal das singularidades – porque se trata de qualquer coisa que vale para todos os bailarinos. Longe de abolir a singularidade, o sentimento de grupo não faz senão acentuá-la. De certa maneira, a produção das multiplicidades dá-se em todos os sentidos. Pina Bausch não se limita a actualizar a géstica do pensamento e das emoções que envolve qualquer situação. As improvisações a propósito de um tema podem provocar associações de palavras que o gesto transporta consigo e que remetem eventualmente para outros gestos, outras palavras e outros pensamentos – que atraem outros gestos impensáveis (inexprimíveis) pela linguagem falada. É o mesmo se passa com o ‘inactuável’ da acção e da emoção que só a fala pode libertar.¹⁰⁸

Quanto à afirmação acima, José Gil traz o fato de que as respostas dadas na fase inicial à coreógrafa são deslocadas de seu contexto original. Parece impossível discernir com clareza a quais possíveis perguntas os gestos correspondem, justo porque um gesto pode fazer surgir outro gesto e assim por diante, justo porque transforma sua forma inicial e o desloca de seu contexto. E embora tal processo

¹⁰⁶ Id., *op.cit.*, p.128.

¹⁰⁷ Para aprofundar essa discussão, ver texto de Gilles Deleuze e Félix Guattari “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”, cuja influência primeira foi Antonin Artaud.

¹⁰⁸ GIL, José, *op.cit.*, p.223.

exija um contato profundo de seu corpo de dançarin_s com experiências pessoais, Pina Bausch deixa claro que não se trata de nenhum processo terapêutico ou psicanalítico. Isso porque, ainda que atinja “camadas profundas do inconsciente (e do inconsciente do corpo) dos seus bailarinos, [...] recupera a energia com fins mais formais.”¹⁰⁹ Podemos dizer que existe uma territorialidade do real que se excede no extraterritorial da criação artística, onde gestos e palavras são explorados onde melhor conseguem se exprimir.

Anne Bogart, professora associada da Universidade de Columbia e co-diretora artística do Saratoga International Theater Institute (SITI), ao buscar traduzir seu processo enquanto dramaturga, faz lembrar justamente o que Pina Bausch também fazia enquanto coreógrafa da Companhia de Wuppertal. Quando perguntada, em entrevista, sobre os materiais utilizados em seu processo de composição, Bogart, ao utilizar como exemplo sua peça *Hotel Cassiopéia*, baseada nos “trabalhos em pequenas caixas” do também norte-americano Joseph Cornell, descreve:

Então, você literalmente pega os objetos com que ele trabalharia, ou adereços, ou pedaços de textos que talvez você esteja pensando em usar... Ou talvez eu dissesse: – ‘como se faz para cair sem bater no chão? Vai, tenta entender isso em uma composição.’ Ou: – ‘de que 22 maneiras uma escada pode ser usada?’ Ou... ‘Como você pode andar para trás no tempo?’ Esse tipo de ideias. Depois é ver o que os atores trazem como solução para as ideias intelectuais que, em seguida, tornam-se ideias físicas genuínas.¹¹⁰

A transformação que incide sobre a repetição em Bausch seria algo similar ao que Bogart descreve quando indagada acerca do interculturalismo e da interdisciplinaridade em suas obras. “Cada peça deve ter algo que não é conhecido, seja uma pessoa, ou uma ideia, ou uma língua que tenha sido incorporada”. Ou ainda quando diz que se interessa pelo “teatro que existe no momento em que você diz: ‘espera um minuto isso não é teatro, isso é ópera’, ou ‘isso não é teatro, é dança’, ou ‘isso não é teatro, é música’.”¹¹¹ De modo um pouco mais complexo, em Bausch a virada de chave não está no fato de que *isso*

¹⁰⁹ Ibid., p.225.

¹¹⁰ BOGART, Anne. Entrevista sem título. [Entrevista concedida a] Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo Bonfitto. **Percevejo**, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.1-7, julho-dezembro, 2010.

¹¹¹ Idem.

não é isso que se diz, é aquilo; mas no fato de que *isso* é aquilo e aquilo outro também. Ou seja, a ênfase não está em uma certa contradição, mas na multiplicidade paradoxal, na possibilidade de sobreposição e de justaposição de interpretações que coexistem na obra. Sendo assim, *isso* (a obra), é ao mesmo tempo teatro e dança, mas também ópera, circo, festa de salão, *ballet* e festa de feira.¹¹² Nela, também coexistem os contextos iniciais que impulsionaram as respostas de seu corpo de dançarin_s, os sentimentos que vieram à tona no momento de representá-los, as costuras sutis e invisíveis de Bausch no momento de decupar a obra, as representações que os gestos aludem na etapa final da peça na plateia, uma lembrança subjetiva qualquer que surja. Assim como o Café onde Bausch dança enquanto adulta é e não é o salão no hotel de seus pais onde corria quando criança.

¹¹² GIL, José. *op.cit.*, p.214. “Para uma só peça, pode convocar elementos provenientes do *ballet* clássico, da dança moderna, do *music-hall*, da dança ‘étnica’, do teatro de rua, da festa de salão ou da festa de feira.”

2.2.1

Como descrever uma cena de dança através da experiência radical de escrita?

Essa cena trata originalmente do abraço protagonizado por Malou Airaudó (enquanto dançarina), Dominique Mercy (enquanto dançarino) e Jan Minařík (enquanto ator), que acontece com 11 minutos e 15 segundos na filmagem oficial de *Café Müller*,¹¹³ vídeo vinculado no site *Pina Bausch Foundation*, de onde pode ser acessado. Digo “originalmente” porque a Companhia de dança-teatro de Wuppertal não parou de se apresentar, mesmo após o falecimento da coreógrafa alemã em 2009. Suas obras marcam uma espécie de legado mantido não apenas através da série de arquivos – entrevistas, vídeos, textos e fotografias – disponibilizados ao público no site, mas também com a continuidade das apresentações até os dias atuais, que exigem a rotação e, porventura, a substituição de dançarin_s, devido ao extenso período temporal das atividades da Companhia. O que gostaria de propor aqui, enquanto teste, não é uma escrita sobre dança, mas uma escrita afetada pelos ritmos de seus movimentos e o reflexo dos



Sequência de *takes* da cena protagonizada por Malou Airaudó, Dominique Mercy e Jan Minařík

¹¹³ Essa contagem se baseia na gravação oficial de *Café Müller* (1985), em Wuppertal. A contagem temporal levada em conta se baseia nela. Para acessá-la, é preciso seguir o link: <https://www.pinabausch.org/post/café-müller-film>.

esgotamentos do corpo. Gostaria de trazer, portanto, para o corpo da escrita, os atravessamentos vividos pelo corpo em cena de maneira performativa. Penso que estamos falando sobre dois corpos e que não deve residir nenhum privilégio de um sobre o outro. A dança e o teatro, de modo distinto do cinema e da literatura, exigem uma presença aguda e atenta. Presença do corpo que age e presença do público que se abre para a experiência do irrepetível compartilhando o mesmo instante. Aquilo que Eleonora Fabião chamou de presente do presente, sintetizado enquanto “uma capacidade de conhecer e habitar” um “presente dobrado”.¹¹⁴ Enfim, uma atenção pura ao estado cênico e ao agora.

*

Café Müller.

Breu. Um feixe de luz incide através da porta. Em uma sala vazia. A não ser por alguns obstáculos para o corpo se chocar. Uma sala repleta de cadeiras. E o corpo. De uma mulher. Dentro. Tateia alguns passos. Curtos passos. Em sentido vertical. Corpo vertical. Linha reta em sentido horizontal. Ou sem sentido.

Mãos estendidas à frente. Agora rentes, as mãos percorrem o torso.[Sinfonia] Instante em que o corpo se sente um corpo. [Prelúdio] A pressa. O choque. Movimento circular de um corpo em rodopios.

Dois corpos, frente a frente, se tocam e se abraçam longamente. Uma mulher e um homem. [Movimento desfeito por um terceiro corpo] Primeiro as mãos. Ora uma, ora outra, ora ambas. Cabeças verticais. As cabeças, outrora apoiadas sobre os ombros, agora verticais. As bocas se tocam. Os corpos se enlaçam. Corpo suspenso sobre as mãos. Queda. Abraço. [Movimento desfeito] Primeiro as mãos. Ora uma, ora outra, ora ambas. As bocas se tocam. Os corpos se enlaçam. Corpo suspenso sobre as mãos. Queda. Abraço. [Movimento desfeito, mais rápido] As mãos. As cabeças. O toque das bocas. O corpo suspenso. Queda. Abraço.

¹¹⁴ FABIÃO, Eleonora. *op.cit.*, p.322.

[Movimento desfeito, mais rápido] Mãos. Cabeças. Bocas. Corpo suspenso. Queda. Abraço. [Movimento desfeito, mais rápido] Mãos, cabeças, bocas, corpo suspenso, queda, abraço. [Movimento desfeito, mais rápido] Mãos cabeças bocas corpo suspenso queda abraço [Movimento desfeito, mais rápido] mãos cabeças bocas corpos suspenso queda abraço [Movimento desfeito, mais rápido, ofegante] mão cabeças bocas corpos suspenso queda abraço. [Movimento desfeito, mais rápido, ofegante] Abraço. Colo. Queda. Abraço, colo, queda. Abraço colo queda. Abraço colo queda. Abraço colo queda. Abraço colo queda. Abraço. [Ofegante] Os braços se desenlaçam. As cabeças se verticalizam. Os corpos se afastam.

Corpo sonâmbulo em convulsão. No desespero. Na aflição. Melancolia. Na saudade dos amores idos. No desejo que é falta. Corpos prenhes de desejo. A nudez do corpo. E a porta giratória que gira aquele outro corpo em espiral. Feito o tempo. O corpo nu soluçando. E o barulho da porta que gira e não para de girar. Nunca. [Reencontro] No retorno do amor, teu soluço cessa. Se veste. O beijo. O abraço. Os rostos apoiados nas nuças. O corpo em suspensão. A queda. O amor em convulsão. Ergue teu corpo e desnuda.

Teu corpo despido. Tua roupa sobre os seios. Sai. E retorna. Os olhos estão fechados como de costume. Mãos à frente. Na suspensão do corpo. Teu corpo vertical suspenso caminha. E retrocede sobre o corpo do teu amor. Estirado ao chão. Tateia os passos, que são teus, sobre a hipótese do chão um palmo acima do solo. E flutua. Ele, o teu amor, se levanta. O abraço. O colo. A queda. Um abraço em posição fetal formando um círculo quase perfeito. A queda. Desenlace. O erro do amor foi acreditar na perfeição do círculo? O corpo não é matemático. O corpo é a exceção dos corpos. Esboça, agora, alguns passos sobre a parede. Vai e vêm. A boca dele beija outra boca que não a sua. A boca dele beija outra boca que não a sua. A boca dele beija outra boca que não a sua.

Teu retorno. O corpo dele à espera do teu retorno. Pesa sobre teu corpo e dança, suspenso, rabiscando círculos perfeitos no ar. No eixo do próprio corpo e em espiral. [Suspensão] Pesa o corpo dele sobre o teu corpo. E dança. [Suspensão] Pesa o teu corpo sobre o corpo dele. E dança. [Suspensão] Pesa o corpo dele sobre o teu corpo. E dança. Suspende o corpo dele. Contra a parede.

Ele suspende teu corpo contra a parede. Você suspende o corpo dele contra a parede. Ele suspende o teu corpo. Lança o corpo dele contra a parede. [Mais forte] Ele lança teu corpo contra a parede. Lança o corpo dele contra a parede [Mais forte, mais rápido] lança teu corpo contra a parede. Lança teu corpo contra a parede. Lança teu corpo contra a parede.

O abraço. O colo. A resistência da queda. O corpo ao chão. Teu corpo. Ao chão.

[Estrondo] Lança teu corpo contra a porta. O corpo dele contra a porta. Teu corpo contra a porta. [Estrondo] Lança teu corpo contra a porta lança o corpo dele contra a porta.

O enlace dos corpos ao chão. Teu corpo sonâmbulo caminha. E retorna ao chão. Se levantam e se abraçam num círculo quase perfeito. Queda.

[A dança – Liberdade do corpo]

O breu. A luz que incide pela janela. Teu corpo, suspenso do outro lado da porta, caminha um palmo acima do solo e retorna. Teu corpo, suspenso do outro lado da porta, caminha um palmo acima do solo e retorna. Teu corpo suspenso caminha [...] Escuridão.

O texto que trago acima foi elaborado enquanto uma experiência de escrita que submeti à *Alter* – Revista de Filosofia e Cultura organizada pelos discentes do

Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio em 2018,¹¹⁵ onde testei trabalhar de forma livre a aceleração do tempo dos movimentos em cena atravessando a cadência do texto. Alguns recursos utilizados por mim para acusar esses marcos temporais, como o uso excessivo de pontuação, são recursos já exaustivamente utilizados na literatura, inclusive por Samuel Beckett.¹¹⁶ Busquei, na ocasião, utilizar o ponto final como delimitação de tempo entre os gestos, a vírgula como indicativo de aceleração dos movimentos, e a sublimação de qualquer pontuação como indicativo de anulação de pausa entre os movimentos, sinalizando um possível esgotamento dos corpos. Como podemos notar, os gestos inicialmente agidos por Jan Minarik, que enquanto ator rege os membros de Malou Airaud e Dominique Mercy, vão ganhando, a cada repetição, um automatismo próprio. Como exemplo, vemos que a transição completa da descrição dos movimentos é substituída, na linha abaixo, pelo uso de ponto final, separando os gestos [Mãos. Cabeças. Bocas. Corpo suspenso. Queda. Abraço.]. Em seguida, os pontos finais são substituídos pelo uso de vírgulas [Mãos, cabeças, bocas, corpo suspenso, queda, abraço.], que são substituídas pela anulação de qualquer pontuação [Mãos cabeças bocas corpo suspenso queda abraço] até chegar à contração das palavras [mãoscabeçasbocascorposuspensoquedaabraço/mãocabeçabocacorposuspensoquedabraç.] Se reduzem, mais uma vez, ao mínimo, descrevendo apenas as ações principais e seguem a mesma aceleração de antes [Abraço. Colo. Queda.], [Abraço, colo, queda.], [Abraçocoloqueda.] x5 e um longo [Abraço. (Ofegante.)]

¹¹⁵ PRIMO, Larissa. *Ritornellos* de Pina Bausch. *Alter*. Vol. 13, n.02, p.19-21.

¹¹⁶ Um exemplo emblemático seria o próprio escritor Samuel Beckett, que compõe uma obra cada vez mais porosa, como podemos notar em sua prosa tardia da década de oitenta, sobre a qual essa tese também se dobra e procura compreender melhor nas próximas seções.

2.3

Pra frente o pior: repetição como rasura

Neste subcapítulo busco explorar a repetição presente em um texto de Samuel Beckett da década de oitenta, compreendendo-a como um movimento que simula o modo próprio como o pensamento se conforma. Trata-se de *Pra frente o pior* [*Worstward Ho*], uma prosa curtíssima, com cerca de 20 páginas, publicada em 1983 e incluída na edição brasileira *Companhia e outros textos* junto a outras obras escritas no mesmo período.

No prólogo da edição brasileira, Fábio de Souza Andrade aponta que *Companhia, Pra frente o pior e Mal visto mal dito* formariam o que poderia ser lido como uma segunda trilogia, agora em prosa. Os três textos da década de oitenta (1977-1987), embora sejam compreendidos enquanto prosa, explorariam a incerteza dos gêneros literários, e se beneficiariam das conquistas de Beckett com as obras para a rádio e para a televisão, justificando o apelo forte à imaginação e à oralidade. Outra marca característica dessa segunda trilogia seria a porosidade do texto, alcançada pelo excesso de sinais de pontuação, sobretudo o ponto final. Com o acréscimo do campo imagético para a composição de sua obra, Beckett encontra outras vias, becos bastante estreitos para se encurralar. Afinal, agora além de dizer mal seria preciso também fazer ver mal. Ao menos parece ser isso o que defende Annita Costa Malufe, quando diz que, na obra final de Beckett, “dizer mal é cada vez mais nos fazer ver e conceber mal o suposto real”. Seguindo esse raciocínio, Malufe chama atenção para a importância de compreendermos “a ideia da mal condução da linguagem”, procedimento explorado à exaustão por Beckett em sua produção tardia, que não pouparia esforços para “fazer a linguagem fracassar ao tentar dizer as coisas”. Desse modo, “ao invés do que seria mais comum – o estudo dos modos de se ‘dizer bem’, ou dizer melhor alguma coisa –, em Beckett, é preciso buscar os procedimentos criados para deixar de dizer, para não dizer, ou dizer mal.” E, conseqüentemente, nos fazer “‘ver mal’ através das

palavras” mal ditas¹¹⁷ – compondo uma obra em prosa repleta de “personagens e cenários insólitos, tomados por um processo de rarefação, esvaecimento, como se já surgissem na fronteira de sua própria extinção.”¹¹⁸ O desbotamento da figura se daria, segundo Malufe, a partir de um “significado que quase não se faz”, de uma “imagem que quase não se completa ou, ao se fazer, logo se pulveriza”.¹¹⁹

O que quando as palavras se forem? Nenhuma para o quê então. Mas dizer por meio do de algum modo adiante de algum modo passar com a visão. Com menos que a visão. Ainda penumbra e todavia –. Não. De nenhum modo assim adiante. Dizer melhor pior palavras idas quando de nenhum modo adiante. Ainda penumbra e nenhum modo adiante. Tudo visto e de nenhum modo adiante. Que palavras para o quê então? Nenhuma para o quê então. Nenhuma palavra para o quê quando as palavras se forem. Para o quê quando de nenhum modo adiante. De algum nenhum modo adiante.¹²⁰

Embora a repetição seja uma experiência de escrita e um recurso muito caro a Beckett, aplicado de diferentes maneiras ao longo de sua trajetória enquanto dramaturgo, escritor e diretor; seja no teatro, nos textos em prosa, nos romances, nas peças radiofônicas ou na televisão, a escolha de trabalhar justamente esse texto, *Pra frente o pior*, parte inicialmente de sua forma porosa e, por conseguinte, das explorações de movimentos e estratégias não usuais empreendidos pelo autor sobre a linguagem. Ou seja, parte de uma atenção aos esforços para forjar outras maneiras de trabalhar a linguagem não por meio do avanço de uma história, ou da construção de uma imagem, mas justamente por meio da expressão de uma certa impossibilidade de avanço, o que se apresenta a partir de uma escrita tateante, que parece escorregar sobre si mesma.

Beckett, desde o início, exige um estilo que procederia, ao mesmo tempo, por perfuração e proliferação do tecido (“*a Breaking down and multiplication of tissue*”). Esse estilo se elabora nos romances e no teatro, aflora em *Comment c’est*, impõe-se no esplendor dos últimos textos. E, às vezes, breves segmentos se juntam, incessantemente, no interior da frase, para romper totalmente a superfície das palavras.¹²¹

¹¹⁷ MALUFE, Annita Costa. A invisibilidade da imagem na prosa final de Beckett. **Literatura e Sociedade**, v.18, n.17, 2013, p.78.

¹¹⁸ Idem.

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ BECKETT, Samuel. “Pra frente o pior” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p.77.

¹²¹ Ibid., p.109-110.

É como se Beckett quisesse criar uma imagem pura, cujo referencial fosse ela mesma, para onde poderia voltar e se dobrar. Para tal, cria uma série diversa de encurralamentos. Cava buracos na língua, insere marcas de silêncio nos discursos, interrupções no pensamento. Põe no cerne de suas obras a dúvida da razão, e um grave ceticismo ontológico. Pois raramente uma imagem ou uma palavra se encerra no que enuncia. Todas as coisas, desde os objetos até os sentimentos mais complexos já chegam carregados de história – do que eles foram e do que acreditamos que eles possam ter sido. Sobre eles, fazemos aderir uma função. Neles, impregnamos nossas memórias, lhes atribuímos um repertório de significados. No entanto, esses inacabamentos, as lacunas e o uso intensivo de frases elípticas, são o resultado de uma tarefa de extrema precisão.

Inicialmente pode parecer que *Pra frente o pior* é um texto menos preciso de Beckett. Por ser elíptico e até vertiginoso em relação ao modo como se desenvolve, pode ser mal compreendido como uma obra que foi publicada sem aparar bem as pontas, como se as notas e observações do autor no momento de criação tivessem sido explicitadas no texto. No entanto, quem conhece um pouco de sua obra pode atestar que, em todos os suportes que transitou, Beckett foi extremamente preciso e até mesmo meticuloso.¹²² Na escolha dos atores ou atrizes e na minúcia com que conduzia suas entonações e dicções, mas também nas rubricas em *Esperando Godot*, nas marcações de tempo, nos movimentos dos corpos em *Quad*, na cadência tão acelerada ao ponto de beirar o indiscernível, em *Not I*: tudo era milimetricamente calculado e esperado. Como disse Billie Whitelaw acerca dos ensaios de *Not I* (1973), em uma entrevista de 1990 sobre o modo de condução operado por Beckett enquanto dramaturgo:

Muitos escritores podem escrever uma peça com seu estado de espírito, mas ele colocou esse estado de espírito no palco, bem na sua frente, e acho que muitas pessoas reconheceram isso. Eu reconheci quando li pela primeira vez em casa, caí em lágrimas porque eu reconheci o grito interior. Talvez não seja sobre isso, não sei, mas foi o que entendi: um grito interior. Ele [Beckett] era tão exigente, tão meticuloso. Se você dizia um ‘O’ ao invés de um ‘R’ ou um ‘A’ ao invés de alguma outra coisa [...] você via ele botar a mão na cabeça e dizer assim: “Oh Deus!” [...]

¹²² Billie Whitelaw, atriz de *Not I* e de outras obra de Beckett, comenta sobre a precisa e minuciosa direção de Beckett sobre as intonações das palavras. Disponível em: https://youtu.be/amz2Wew4aJE?si=5i76_79L2a8gU162 Acesso em 31 de Março de 2025.

Ele queria que você fosse perfeito. Não dá para ser perfeito mas ele queria que fosse.¹²³

Em linhas gerais, como Malufe ressalta a partir do diagnóstico de Bruno Clément, teríamos aqui mais do que uma atitude literária: um projeto artístico. O ganho de Beckett está no “extremo rigor construtivo, sobre a forma, para que o efeito de informalidade, e de improvisado [...] de fato consiga se dar.”¹²⁴ Onde as construções das frases – que ora ensaiam um avanço, ora negam o que antes foi dito – se repetem, se rasuram e se fragmentam, formando o que Malufe descreve, a partir do diagnóstico de Evelyne Grossman, como uma desfiguração da própria sintaxe.¹²⁵ Vejamos de perto algumas estratégias do autor na prosa *Pra frente o pior*:

Adiante. Dizer adiante. Ser dito adiante. De algum modo adiante. Até que de nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante.

Dizer por ser dito. Dito mal. Desde agora dizer por ser dito mal.¹²⁶

Assim começa o texto. As palavras e pequenas frases avançam truncadas, como quem diz aos solavancos. Conforme a leitura segue, notamos poucos avanços em relação à história que apresenta, mas vemos muitas reformulações do pensamento. As palavras, quando se repetem, aparecem geralmente para negar uma afirmação prévia, como se acompanhássemos uma ideia nascendo no pensamento. Romina Freschi, em um artigo sobre a obra, chama atenção para o fato de que “o texto começa com uma preposição: ON [adiante] Uma palavra mínima, não referencial, sem contexto: uma partícula altamente potencial em espera da combinatória”.¹²⁷ Sublinha o “hiato ou um branco entre [as palavras] DIZER e SER DITO”, de

¹²³ A wake for Samuel Beckett with Billie Whitelaw (1990). YouTube (15min10). Disponível em: Disponível em: https://youtu.be/amz2Wew4aJE?si=5i76_79L2a8gU162 Acesso em 31 de Março de 2025. Tradução minha.

¹²⁴ Ibid., p.79.

¹²⁵ Ibid., p.80.

¹²⁶ BECKETT, Samuel. “Pra frente o pior” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p. 65.

¹²⁷ FRESCHI, Romina. Samuel Beckett. Lenguaje y representación en Worstward Ho. Beckettiana. Disponível em: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/7011/uba_ffyl_a_beckettiana_9_121-137.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em 31 de Março de 2025, p.123. “El texto comienza con una preposición: ON. Una palabra mínima, no referencial, sin contexto: una partícula altamente potencial en espera de la combinatoria.” Tradução minha.

modo que “a maneira que se preenche esse hiato, em que uma coisa se sobrepõe a outra é” a partir da frase “SER DITO MAL”,¹²⁸ o que se liga àquela análise de Malufe sobre a impossibilidade de criação da imagem a partir do fracasso da linguagem.

Primeiro o corpo. **Não.** Primeiro o lugar. **Não.** Primeiro os dois. Ora um. Ora o outro. Farto de um tentar o outro. Farto deste de volta farto do um. Assim por diante. De algum modo adiante. Até farto dos dois. Vomitar e ir. Onde nenhum. Até farto de lá. Vomitar e de volta. O corpo de novo. Onde nenhum. O lugar de novo. Onde nenhum. Tentar de novo. Falhar de novo. Melhor de novo. Ou melhor pior. Falhar pior de novo. Ainda pior de novo. Até farto de vez. Vomitar de vez. Ir de vez. Onde nenhum deles de vez. De uma vez por todas.¹²⁹

Sem nenhum lugar para o corpo ser inaugurado, e sem um corpo para preencher o lugar, as tentativas de criação são todas falhas e as certezas são radicalmente suspensas. No entanto, os descaminhos, expressos a partir da repetição da partícula negativa “não”, são expressos enquanto marca no texto. O impasse na escrita é, então, forjado de maneira consciente pelo escritor. Ou seja, embora Beckett mimetize o fracasso do pensamento, a impossibilidade de criação ou de decisão sobre a ordem originária do primeiro elemento que deveria surgir na escrita, faz isso por meio de uma precisão extrema. A escrita avança nessa matiz cinzenta de indecidibilidade – ao menos essa é a linha de sentido traçada por Beckett em entrevista a Gabriel D’aubere, quando afirma que seu interesse está justamente ali, “onde temos tanto o escuro quanto a luz”, no inexplicável. Resumindo suas obras sob a máxima do “talvez”.

O que Beckett faz, aqui, não tem a ver com a repetição como reincidência ou como afirmação do que antes foi dito, mas como maneira de refutar o pensamento. De tentar dizer ainda pior. Ele prossegue repetindo para ~~tachar~~ a palavra anterior, para contradizê-la e assumir caminho radicalmente oposto. Desse modo, podemos notar que a estratégia diante desse esse desvio bruto de rota não se dá por apagamento – o que resulta em uma espécie de transparência dessa sobreposição de ideias, como se fosse possível imaginar a linha que rasura e deixa

¹²⁸ Ibid., p.124. “Lo primero que se marca es un hiato o un blanco entre DECIR y SER DICHO [...] La manera en que se llena ese hiato, o la manera en que usa cosa se superpone a la otra es SER DICHO MAL.” Tradução minha.

¹²⁹ BECKETT, Samuel. “Pra frente o pior” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p. 65-66. Grifo meu.

o rastro da palavra que antecede. A rasura que se estabelece a partir da repetição aparece em conformidade com as dificuldades de imaginar depois da morte da imaginação, onde criar uma imagem com fixidez parece uma tarefa impossível, onde o único meio de prosseguir é pela aporia. Diante dessa imagem fugidia, as recorrentes negações do narrador são nada mais nada menos que tentativas falhas de precisão do corpo e do espaço diante de circunstâncias inóspitas. Diante da tentativa falha de criar, a palavra ainda é soberana. Sobre isso, Ackerley e Gontarski apontam que no texto "Proceeding by Aporia", Anna Smith argumenta que *Pra frente o pior* progride não por meio de conclusões, mas por checagens e contradições que criam uma textualidade ambivalente.¹³⁰

Um lugar. Onde nenhum. Um tempo quando tentar ver. Tentar dizer. **Quão pequeno. Quão vasto.** Quão se não sem confins confinado. Donde a penumbra. Não agora. Saber melhor agora. **Saber somente não pra fora. Não se sabe como saber somente não pra fora. Pra dentro somente.** Daí outro. Outro lugar onde nenhum. Aonde uma vez donde sem retorno. Não Nenhum lugar exceto o único. Nenhum exceto o único onde nenhum. Donde nunca uma vez dentro. De algum modo dentro. Sem além. Lá sem de lá. Lá sem pra cá. Lá sem de lá nem pra cá

Onde então exceto lá ver –

Ver por ser visto. Visto mal. Desde agora ver por ser visto mal.

Onde então exceto lá ver agora –

Primeiro costas voltadas a sombra em pé. No vácuo sombrio ver primeiro costas voltadas a sombra em pé. Parada.

Onde então exceto lá ver agora outra. Pedaco por pedaco um velho e uma criança. No vácuo sombrio pedaco por pedaco um velho e uma criança. Qualquer outra daria tão mal.

De mãos dadas no mesmo passo eles se vão. Nas mãos livres – **não.** Mãos livres vazias [...] ¹³¹

Além das contradições “quão pequeno / quão vasto”, e das reformulações “saber somente não pra fora / não se sabe como saber somente não pra fora / pra dentro somente”; outro ponto que me chama atenção nesse texto é o modo como ele se

¹³⁰ ACKERLEY, C. J. ; GONTARSKI, Stanley. *The Grove Companion of Samuel Beckett*, p.42 “As Anna Smith argues in ‘Proceeding by Aporia’, *Worstward Ho* progresses not to conclusion but by checks and contradictions that create an ambivalent textuality, subverting any conclusion about the nature of things.” Tradução minha.

¹³¹ BECKETT, Samuel. “Pra frente o pior” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p.67-68. Grifo meu.

apresenta visualmente em sua verticalidade. No trecho acima podemos ver que aquelas negações e reformulações aparecem acompanhadas de outra estratégia de Beckett, a sequência de: frase fragmentada + travessão / explicação pormenorizada / frase fragmentada + um complemento / explicação pormenorizada / frase completa / explicação pormenorizada. E.g. “Onde então exceto lá ver – / Onde então exceto lá ver agora – / Onde então exceto lá ver agora outra.” De maneira performativa, o texto termina com a frase “Dito de nenhum modo adiante”. Como atesta Freschi, “o tratamento da linguagem em Beckett põe em cena, ao por em crise, a linguagem em si mesma. Como instrumento representante de uma ordem para conhecer o mundo, a linguagem de Beckett se apresenta como insuficiente.”¹³² Quanto a pergunta sobre quem estaria colocando essa linguagem em movimento, ela atesta que “não há personagens, nem narradores [...] Não há mundo por trás de *Pra frente o pior*, há texto, linguagem a caminho da destruição”.¹³³

Considerando que Beckett foi um dramaturgo e escritor que desde muito cedo já começa a dar pistas sobre a predileção pela autotradução de suas obras, compreendendo essa tarefa não apenas enquanto um trânsito entre dois idiomas, mas enquanto posição ativa que se deixa abalar por completo pela língua estrangeira¹³⁴ – posição muito semelhante àquela adotada pelo filósofo Walter Benjamin nas páginas que discorre sobre qual lhe parecia ser a tarefa de um tradutor, devemos considerar alguns pontos da presente tradução brasileira de *Worstward Ho*, feita por Ana Helena Souza, que optou por partir da versão em inglês, utilizando a versão francesa apenas para fins de comparação. Essa escolha, segundo a tradutora, traria um caráter mais autônomo e desafiador à leitura, na medida em que envolve “o leitor na construção das frases de uma maneira muito

¹³² FRESCHI, Romina. Samuel Beckett. Lenguaje y representación en *Worstward Ho*. *Beckettiana*. 2002, 9, p.133. “Desde estos puntos de vista, el tratamiento del lenguaje en Beckett pone en escena, al poner en crisis, el lenguaje en si mismo. Como instrumento representante de un orden para conocer el mundo, el lenguaje de Beckett se plantea como insuficiente.” Tradução minha.

¹³³ Idem. “El orden del mundo – la lógica – no se encuentra. Los órdenes individuales – el sujeto – tampoco puede encontrarse con el mundo”. En esa representación, sólo se representa lo que impide representar [...] No hay mundo detrás de *Worstward Ho*, hay texto, lenguaje en camino de la destrucción” Tradução minha.

¹³⁴ Essa atitude diante da tradução fica clara no texto BENJAMIN, Walter. “*A tarefa do tradutor*” In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.

mais ativa do que geralmente ocorre” em outras escolhas de tradução. É importante deixar claro que esse ponto de partida não é arbitrário, sobretudo diante de uma obra que pede alguns recursos de quem a lê, tendo em vista seu apelo à oralidade. Na versão em português, a obra ganha o título de *Pra frente o pior*.

Fábio de Souza Andrade, no livro *Samuel Beckett: o silêncio possível*, mostra que, ao menos desde *Watt*, os suportes da oralidade e da escrita passam a estabelecer uma relação de imbricamento na obra do autor. Essa afirmação nos deixa claro que fazia parte da proposta de Beckett variar entre o falatório e o gaguejo, compreendendo, inclusive, que a leitura em voz alta poderia contribuir para testar essas nuances e transições de tempo, ativadas de maneira ainda mais satisfatória a partir da leitura em voz alta. O que nos leva a acreditar que todo o esforço aos ritmos das palavras empreendidos pelo escritor irlandês não era simplesmente uma questão de tradução entre expressões singulares de cada idioma, seria também uma questão de forma e ritmo. Vejamos o que diz Fábio de Souza Andrade:

Na obra em prosa de Samuel Beckett, a convivência entre essas duas instâncias, oral e escrita, dramática e narrativa, às vezes, assumindo ares de disputa, já aparecia pelo menos desde *Watt*, escrito durante a guerra. Evidenciava-se nas mediações fictícias que o autor introduzia entre seu texto e a leitura. Nos anos 60, enquanto se encaminha para as narrativas de encerramento (tematizando os espaços fechados, encenando o estado terminal do sujeito, encaminhando-se para a conclusão possível), o narrador beckettiano passa a depender mais e mais das metáforas da oralidade, criando uma escrita que se vale da escuta para se constituir. O resultado foi uma aproximação ainda maior entre a escrita dramática e a obra em prosa (desde sempre muito próximas nas experiências representadas em ambos os meios).¹³⁵

Quando parte de uma posição tomada pelo leitor(), esse desejo de atribuir alguma oralidade ao texto parece vir da tentativa de procurar uma bússola qualquer que aponte um caminho, qualquer direcionamento que torne o terreno árido de Beckett um pouco mais povoado por traços e pistas que nos pareçam familiares – gesto este que sempre encontra alguma frustração, sobretudo em uma

¹³⁵ ANDRADE, Fábio de Souza. “O olho devorador, o olho criador: A narrativa beckettiana para além do inominável” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.159-160.

obra onde, como já sabemos, o próprio autor dispensava associações de sentido por parte de sua recepção. No entanto, devemos notar que essa necessidade de ativação por parte da oralidade não é nenhuma novidade trazida de modo privilegiado pela sua produção tardia. Algumas estratégias presentes nos textos em prosa da década de oitenta, como a supressão das pontuações e as fragmentações no texto, também estão presentes no monólogo *Not I*, e nos textos ficcionais *Malone morre* e *Como é*, ainda que este primeiro coloque em voga apenas de maneira ainda tímida.

2.3.1

Um projeto para as ruínas: o corpo na obra de Beckett

Depois de compreendida a repetição como rasura do pensamento na produção em prosa de oitenta, gostaria de dar um passo atrás para mostrar mais nitidamente um panorama da obra de Beckett, assim poderemos perceber que o início de sua produção literária já era acompanhado de uma lúcida compreensão de seus objetivos finais. Seu esforço, e seu desejo confesso na correspondência que envia ao amigo Axel Kaun em 1937, consiste em abalar a literatura não propriamente a partir de uma recusa de seu suporte, mas por meio da própria linguagem escrita, cavando buracos em sua trama. Tal experiência parecia pôr em risco a própria razão de existir do texto. Afinal, como permanecer na literatura a partir da pulverização do meio através do qual se escreve? Como Beckett conseguiria, enfim, implodir as estruturas formais e construir uma escrita sobre as ruínas?

Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar.¹³⁶

De um duplo modo: tornando as palavras fragmentos e fazendo, dos escombros, texto: a partir do que chamou de uma desgraça da linguagem, empregando-a mal, desdizendo as frases antes ditas, expondo o erro e o descaminho, talvez se pudesse chegar ao ponto de fazer ouvir o silêncio, como só até então possível na música e nas artes plásticas. A partir de *Como é*, até chegar às obras para a televisão, Beckett atingiria o ponto de criar uma imagem “em vias de aparecer”, como sugere Annita Costa Malufe sobre sua obra final.¹³⁷ Sabemos

¹³⁶ BECKETT, Samuel. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937 In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.169.

¹³⁷ MALUFE, Annita Costa. A invisibilidade da imagem na prosa final de Beckett. *Literatura e Sociedade*, v.18, n.17, 2013, p.77.

agora, olhando os textos em prosa da década de oitenta, que Beckett chegou no exato ponto que desejava quase cinquenta anos antes. Que foi possível, enfim, materializar aquela “atitude de ironia para com as palavras, através das palavras”.¹³⁸ Conforme aponta Annita Costa Malufe,

para seguir, será preciso intensificar, a partir do romance enfim publicado em 1961, *Como é*, as estratégias para efetivamente criar o que ele chama de uma literatura do *non-mot*, da despalavra. Esforço por uma linguagem que a todo tempo coloca em cena o confronto entre significar e de-significar, dizer e não dizer, lembrar e esquecer, a memória e a falha da memória. A linguagem que dramatizará sem cessar uma briga consigo mesma. O significado que quase não se faz, a imagem que quase não se completa ou, ao se fazer, logo se pulveriza. Mais e mais as visões são falhas, borradas. Linguagem embaça as imagens, fazendo-nos ver mal, enxergar a duras penas o que se delinea adiante da narrativa. Assim, dizer mal é cada vez mais nos fazer ver e conceber mal o suporte real, como acontece exemplarmente, não somente no título, em *Mal visto mal dito*.¹³⁹

Em relação a essa dificuldade de ver a imagem, que ocorre por conta de seu súbito desaparecimento no instante em que é criada – e que Beckett alcança por meio de negações e reformulações reiteradas em sua escrita de oitenta –, a exposição de Malufe sobre *Mal visto mal dito* caberia perfeitamente à prosa *Pra frente o pior*, que analisei no capítulo anterior. Ao criar uma imagem em vias de desaparecer, Beckett alcança um outro desejo: ele burla o ímpeto de tecermos associações e significados ao que é dito. Mal imaginamos e já somos forçados a esquecer. Por mais que tentemos, a imagem não adere. Alguns aspectos fundamentais para essa análise, embora cheguem a limites exponenciais na prosa final, não aparecem nela pela primeira vez. Ao menos trinta anos antes, em *Malone morre*,¹⁴⁰ já podemos notar um texto que flerta com uma porosidade que não se fazia presente nos outros dois textos que terminam de compor a trilogia de romances (*Molloy* e *O inominável*). Assim como o ataque à sintaxe não é nenhuma exclusividade dos textos desta segunda trilogia em prosa: vinte anos antes *Como é*¹⁴¹ já apresentava

¹³⁸ BECKETT, Samuel. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937 In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.170.

¹³⁹ MALUFE, Annita Costa. *op.cit.*, p.78.

¹⁴⁰ BECKETT, Samuel. *Malone meurt*. Paris: Éditions de Minuit, 1951. [*Malone dies*. Nova York: Grove press, 1956.] [*Malone morre*. São Paulo: Brasiliense, 1986.]

¹⁴¹ Id., *Comment c’est*. Paris: Éditions de Minuit, 1961. [*How it is*. Nova York: Grove Press, 1964.] [*Como é*. São Paulo: Iluminuras, 2003.]

um texto de difícil classificação, sem qualquer sinal de pontuação que pudesse ajudar a guiar a leitura tornando-a mais coesa.

Embora não sejam tão porosos quanto os textos da segunda trilogia, me parece que desde os romances já podemos ver uma exploração do aspecto performativo da escrita, onde as experiências de seus personagens se materializam de alguma maneira também no texto. É possível notar que a organização das pedras de chupar em *Molloy* não é apenas anunciada, mas descrita de maneira exaustiva, expondo cada esforço empreendido nesse arranjo obsessivo; assim como Malone interrompe suas histórias e o inventários de suas posses toda vez que sente tédio, sempre que seu lápis cai ou que não encontra maneiras de prosseguir com sua narrativa. Em resumo, esses episódios não afetam apenas o personagem, que poderia simplesmente indicar o que lhe ocorre, mas abalam a estrutura do texto. Vejamos um trecho:

O homem se chama Saposcat. Como seu pai. Primeiro nome? Não sei. Não terá necessidade. Os familiares o chamam de Sapo. Quais? Não sei. Algumas palavras sobre a sua juventude. É necessário.

Foi um rapaz precoce. Era pouco dotado para os estudos e não via utilidade naqueles que o faziam fazer. **Assistia às aulas, a mente em outro lugar, ou vazia.**

Assistia às aulas, a mente em outro lugar. Mas gostava de cálculo. Mas não gostava da maneira como o ensinavam. Era o manejo de números concretos que lhe dava prazer. Todo cálculo no qual a natureza da unidade não fosse especificada lhe parecia ocioso. Se entregava, pública ou privadamente, ao cálculo mental. E as cifras que então manipulava na cabeça a povoavam de cores e formas.

Que tédio.

Ele era o mais velho. Seus pais eram pobres e doentios. Ele os ouvia com frequência falar do que era preciso fazer para ter uma saúde melhor e mais dinheiro. Ele ficava impressionado toda vez pela vagueia desses propósitos e não se surpreendia que nunca fossem adiante [...]¹⁴²

Podemos notar uma estrutura que não segue adiante em linha reta, que não se desenvolve de maneira linear e fluida, mas que constantemente tem a necessidade de voltar atrás para prosseguir, para adicionar uma informação nova ou para atualizar o que antes foi dito. Por exemplo, a frase indicada em negrito, “assistia às aulas, a mente em outro lugar, ou vazia” tem seu final ligeiramente alterado

¹⁴² Id. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014, p.30. Grifo meu.

para “assistia às aulas, a mente em outro lugar. Mas gostava de cálculo”. Essa alteração que a repetição provoca na própria lógica do texto viria a ser novamente explorado nas prosas de oitenta.

Vejam agora um trecho de *Como é* e o modo como Beckett explora o silêncio de maneira distinta nesta obra de 1963 – texto que, visualmente, se apresenta como uma extrema contração (a recusa da pontuação) seguida de uma breve dispersão (espaços no texto) que assim segue de maneira intercalada até o fim. Como uma espécie de movimento entre a sístole das palavras e a diástole dos silêncios. Ao longo de suas 153 páginas a obra apresenta um personagem que, enterrado na lama, narra a sua vida em três tempos: antes de Pim (Parte I), com Pim (Parte II), e depois de Pim (Parte III).

de que as unhas podem continuar a mão morta alguns milímetros a vida um pouco lenta para deixá-las o cabelo a cabeça morta um aro rolado por uma criança eu mais alto que ele eu eu caio desapareço o aro rola mais um pouco perde o rumo balança cai desaparece a aléia está parada

não pode continuar estamos falando de mim não de Pim Pim está acabado ele acabou eu agora parte três não Pim minha voz não a dele dizendo isto estas palavras não pode continuar e Pim que Pim nunca foi e Bom cuja chegada espero para acabar ficar acabado ter acabado eu também que Bom nunca será nenhum Pim nenhum Bom e esta voz quaquá de nós todos nunca foi só uma voz minha voz nunca nenhuma outra

tudo isto não Pim eu que murmuro tudo que uma voz a minha somente e que curvado sobre mim anotando uma palavra a cada três duas a cada cinco de geração em geração sim ou não mas sobretudo continuar impossível por enquanto completamente impossível isto é o essencial que nada loucura eu o ouço murmuro-o para a lama loucura loucura deixe de bobagem passe lama pela cara as crianças fazem isso na areia na praia no campo em quadrados de areia as mais humildes.¹⁴³

Diante dessa obra temos, enquanto leitor_s, ao menos duas alternativas. Podemos ler em um só fôlego até que cheguemos aos espaços vazios entre os blocos como experiência de uma leitura “sem corrimão”,¹⁴⁴ ou podemos testar o ritmo das frases sempre requerindo os amparos da norma ortográfica tal como estamos acostumados em uma formação tradicional no Ocidente. Enquanto a primeira alternativa nos leva a uma experiência de leitura não usual diante de uma experiência radical de escrita, a segunda opção nos possibilita vislumbrar o

¹⁴³ BECKETT, Samuel. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.99.

¹⁴⁴ Aqui pego emprestado e modifico a ideia de um “pensamento sem corrimão”, de Hannah Arendt.

sentido das frases que compõem os blocos com o auxílio de marcações de pausas que não estão presentes no texto.

Agora se abordarmos essa fragmentação não no corpo do texto, mas nos corpos d_s personagens, conseguiremos mapear uma série de características que possibilitam a compreensão de uma identidade na obra do autor, considerando os diversos suportes pelos quais transitou, onde é comum vermos, como protagonistas, suas figuras constantemente desmemoriadas e solitárias, que enfrentam toda sorte de paralisias e fragmentações, apresentando com frequência um corpo partido e uma individuação repleta de lacunas. Suas dúvidas não giram apenas em torno da veracidade do mundo e de suas memórias, mas atravessam a compreensão de um *self*, o que permite que se confundam facilmente com outros personagens de obras anteriores do autor. N’*O inominável*, por exemplo, Beckett traz os anti-heróis de outros romances como fantasmagorias que giram em volta de um personagem fixado em um vaso. Essa linha muito fina que separa interior e exterior também é borrada em *Molloy*, quando o personagem é interrogado sobre o seu próprio nome por um policial e acaba duvidando se este seria então o nome de sua mãe.

No entanto, se quando pensamos em repetição, seja de uma frase, seja de um gesto, ou ainda de um espetáculo, tendamos a pensar, antes de qualquer outra possibilidade, em um retorno a um lugar familiar, uma reminiscência de uma sensação já vivida, uma reincidência qualquer, Beckett nos faz recordar da constatação de Heráclito sobre a impossibilidade de entrarmos duas vezes no mesmo rio, nos recordando da impermanência de todas as coisas, inclusive do próprio Ser.¹⁴⁵ Embora seja comumente reconhecido como um escritor de duplos, Beckett não é um criador de iguais. Assim como os dois atos de *Esperando Godot* em que nada acontece são diferentes, seus personagens transitam entre ser e não ser. Entre ser e ser outro, mas nem por isso se abalam. O personagem sem nome do último romance da trilogia em certo ponto diz: “vou me meter ali, já estou ali, vou me procurar ali, estou em qualquer parte ali, não serei eu, não importa, direi

¹⁴⁵ ACKERLEY, C. J. ; GONTARSKI, Stanley. *The Grove Companion of Samuel Beckett*, p.309. “Heraclitus nothing was permanent. Thus, the impossibility of stating the ‘I,’ or of seeing it as coeval with being in Three Novels, particularly *The Unnamable*.”

que sou, talvez seja eu”¹⁴⁶ – é que nesses romances de cinquenta a precariedade do *self* acompanha a fragmentação do corpo e os vacilos da memória, contribuindo para compor uma espécie de tripla falta.

Nesses romances, é comum que as obras de Beckett se frustrem a partir do que elas próprias anunciam. Em *Molloy*, a descrição minuciosa do caminho de chegada à casa da mãe do personagem se estabelece somente depois da chegada, destituindo o caráter funcional da própria lembrança, que se apresenta enquanto um punhado de *flashes* incertos sobre uma relação conflituosa; em *Malone morre*, o tempo que se gasta para descrever a lista de suas posses não descreve nenhum objeto de grande valor material, tampouco prevê qualquer beneficiário_ que as herde; por fim, em *O inominável*, o desejo de silêncio não se realiza até o final do livro. E, se alcança o silêncio que deseja, é somente porque o gesto de fechar o livro abafa um pouco a sua voz.

Podemos notar, inclusive, que o primeiro traço identitário desses personagens aparece desde seus títulos, que levam seus nomes. Molloy e Malone possuem uma identificação de antemão enunciada, suas identidades passam por uma espécie de batismo. Mesmo quando suas memórias vacilam, são eles mesmos que contam as próprias histórias, são eles, portanto, que apresentam ou contradizem as próprias lembranças, que pensam sobre suas existências e que, por fim, empregam uma voz à narração. O personagem d’*O inominável*, por outro lado, não se identifica, seu discurso não é nem mesmo seu. Para se calar, se põe a pronunciar palavras dos outros, como se as palavras pudessem, em algum momento, se esgotar pela saturação e não pela falta. Na ingenuidade de quem acredita que o único jeito de alcançar o silêncio seria depois de um falatório infundável. Conforme aponta Fábio de Souza Andrade, a “identidade deslizante” d’*O inominável* “descaracteriza a fonte do discurso, o sujeito: o romance passa a ser uma máquina de palavras que gera a si própria, autônoma, desgarrada e fora de controle”. Na obra onde Beckett atinge a desintegração completa, “o movimento é

¹⁴⁶ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.133.

sisífico, interminável” e “a narrativa oscila entre a série infinita e o impasse, o murmúrio incessante e o silêncio.”¹⁴⁷

Em suma, ess_s personagens de Beckett são detentor_s de uma potência impressionante: no enrijecimento de seus membros, arrastam seus corpos pelas estradas ermas; na angústia das esperas, não se enforcam; na necessidade pungente de fazer silêncio, não se calam. No entanto, a degradação sempre se intensifica. Em uma entrevista sobre *Esperando Godot*, Fábio de Souza Andrade comenta que a crítica Ruby Cohn compreendeu uma certa tendência nas peças de Beckett que não seria bem contemplada pelo termo tragicomédia, certamente mais difundido nos Estudos da Cena, mas pela noção reordenada do termo enquanto uma comitragédia¹⁴⁸ – alteração que descreveria melhor o fluxo interno das obras que iniciam consideravelmente mais otimistas que terminam. O riso não viria, portanto, ao final, como se espera na tragicomédia, mas nos hiatos, nos interstícios, nas pequenas resistências, nos prazeres descartáveis, nos respiros das lembranças, ou até no descabido. Na obra beckettiana a vida existe e se afirma no quase: em um cinto-corda que usado como força se rompe ou na possibilidade de ainda ver o céu, apesar de tudo.

Nos romances beckettianos, esse aspecto comitrágico dos textos para o teatro podem ser vistos como uma tendência constante à piora. Esse declínio das potências pode ser analisado tanto a nível micro – no caso do fluxo dentro de um romance particular – quanto a nível macro – quando se compara com outros romances posteriores. Na análise do micro, vejamos as diferentes posturas adotadas por Molloy em dois pontos distintos do romance. Na página 43 da edição brasileira,

a mente vazia também, ou quase, pois devia me perguntar se não tinha vontade de me sentar, depois de tanto tempo em pé, e me recordar o que havia aprendido sobre aquele assunto, saber que ficar sentado não era mais posição para mim, por causa da minha perna curta e dura, que só havia duas posições para mim, a vertical, pendurado entre minhas muletas, deitado em pé, e a horizontal, no chão. E no

¹⁴⁷ ANDRADE, Fábio de Souza. “O inominável ou a Vida no Limbo” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.146.

¹⁴⁸ UNIVESP. Literatura Fundamental 06 – Esperando Godot – Fábio de Souza Andrade. YouTube. 17 de Junho de 2013. (29min20s)Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zx5kV1QEQPo&t=1113s>. Acesso em 31 de Março de 2025.

entanto a vontade de sentar surgia de vez em quando, ressurgia de um mundo desaparecido.¹⁴⁹

Conforme avançamos na leitura, notamos distintos outros modos de locomoção adotados conforme o corpo se enrijece. Isso porque, ao final do livro, até mesmo andar de *bike* equilibrando as muletas passa a ser impossível para o personagem – que precisa impulsionar seu corpo e rolar pela floresta para chegar ao seu destino. Na página 126, Molloy diz:

E me parecia ainda mais desejável sair dessa floresta o mais depressa possível, já que estaria muito em breve na impossibilidade de sair do que quer que fosse, até de uma matinha. Era inverno, devia ser inverno, e não apenas muitas árvores tinham perdido as folhas, mas essas tinham ficado negras e esponjosas e minhas muletas se afundavam nelas, às vezes até a forquilha [...] Os montes de folhas negras e como que lodosas me atrasavam sensivelmente. Mas mesmo sem elas teria renunciado ao movimento ereto, o do homem. E ainda me lembro do dia em que, deitado de bruços, para descansar, desprezando as regras, de repente exclamei, batendo na testa, Puxa, mas existe o rastejar, não tinha pensado nisso. Mas como fazer, dado o estado das minhas pernas, e do meu tronco? E da minha cabeça.¹⁵⁰

A nível macro, acompanhamos essa involução também na comparação entre as potências e as possibilidades que ainda se abrem ao corpo no desenrolar dos romances da trilogia. Primeiro, a impossibilidade começa afetando a capacidade plena de lembrar e a plena locomoção, como se os personagens enfrentassem alguma doença neurodegenerativa ou estivessem já com uma idade avançada, o que acaba levando Beckett a explorar diversas outras posturas para seus personagens. Na obra madura, sobretudo em *Como é*, o pensamento obsessivo e a memória instável fazem com que o personagem empreenda um falatório. Em sua obra tardia, nas prosas de oitenta, a fragmentação que antes pesava sobre os corpos dos personagens começa a atingir com mais ênfase o corpo do texto, o que fica claro a partir dos movimentos hiperbólicos e espiralares, dando ao leitor a constante sensação de que a escrita e o pensamento avançam a duras penas, aos solavancos.

Conhecido como um escritor atento aos fracassos, em uma entrevista de 1956 a Israel Shenker – data que corresponde à metade do caminho entre *Malone*

¹⁴⁹ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014, p.42-43.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.126-127.

morre e Como é – Beckett assume que sua área de interesse estava voltada àquilo que outros artistas entendiam como descartável para a arte. Segundo o autor, seu “modesto terreno de exploração” seria “toda aquela zona do ser que tem sido constantemente negligenciada pelos artistas como algo inutilizável – como algo incompatível com a arte por definição”. Acreditava, naquela época, que “aquele que presta a mínima atenção na sua própria experiência descobre a experiência de um não-conhecedor, um não-pode-dor [uncanner [sic], aquele que não tem como, não pode].”¹⁵¹ Então se põe a criar uma obra sobre a impossibilidade, a falta e o fracasso. Talvez por isso a máxima de *Pra frente o pior*: “tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” tenha chegado algumas vezes antes mesmo do próprio nome do autor e do conhecimento de sua obra.

O 'eu não aguento mais' não é [...] o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo. Cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência¹⁵²

¹⁵¹ Uma entrevista com Beckett. Entrevista concedida a Israel Shenker. *New York Times* (5.5.56,II, 1,3). In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.187.

¹⁵² LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais” In *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo* / organizadores Daniel Lins e Sylvio Gadelha. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e Desporto, 2002.

2.3.2

“O único caminho de volta era adiante e adiante era sempre de volta”: algumas diferenças entre o esgotamento e o cansaço

No ensaio *O corpo que não aguenta mais*, David Lapoujade propõe destrinchar a questão “que pode o corpo?” a partir de uma perspectiva que partisse da teoria proposta por Aristóteles, mas que não se restringisse à relação entre potência e o ato. Como apresenta Lapoujade, a distinção elaborada pelo filósofo grego apresentaria a potência enquanto ato possível, e o ato enquanto potência atualizada. O que levaria à segunda distinção, entre matéria e forma, sendo a matéria compreendida “como simples potência e a forma como ato puro”. As distinções aristotélicas entre potência e ato ou matéria e forma, no entanto, não levariam em conta aquele que age, mas se daria por satisfeita em analisar a potência do corpo em termos quantitativos (se pode muito ou pouco) e, por que não, comparativos (se pode mais ou menos). A inserção de um() agente na equação seria adequada porque, afinal, como aponta Lapoujade, “é depois do ato, ou melhor, depois d_ agente, que a potência é revelada como tal”, o que afirmaria “a superioridade do ato – e, portanto, do agente – em relação à potência do corpo”.¹⁵³ No entanto, a estrutura que se estabelece entre agente, potência e ato se complica quando analisada na prática. Essa complicação nasce da consciência de que é característico ao ser moderno se sentir esgotado. Lapoujade chega a dizer que esse esgotamento não seria momentâneo, mas se referiria à própria condição de um corpo que age e é agido por forças externas e internas. “De fato, embora aquilo que designamos sob o nome de fato, na ausência de um nome melhor, pareça ‘moderno’, é evidente que é desde sempre que o corpo não aguenta mais [...] No momento em que se descobre que não se aguenta mais, se descobre, ao mesmo tempo, que é desde sempre e para sempre.”¹⁵⁴

¹⁵³ LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais” In *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo* / organizadores Daniel Lins e Sylvio Gadelha. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e Desporto, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/15578003/O_Corpo_que_não_aguenta_mais Sem paginação.

¹⁵⁴ Idem.

Todos os esforços, mas também os domínios, o controle, os estímulos externos e a culpa fariam esse corpo sucumbir.

Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele [...] Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não aguenta mais, aquele que não se ergue mais.

Na arte, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, se pôde notar a intensificação de “posturas elementares: sentado, esticado, inclinado, imobilizado, os dançarinos que escorregam, os corpos que caem ou se torcem, que se mutilam, que gritam, os corpos desaceleramos, adormecidos”. No campo da filosofia, teríamos com Michel Foucault “os corpos doentes e dissecados do *Nascimento da clínica*, ou a descrição do corpo supliciado de Damien que abre *Vigiar e punir*”; e com Gilles Deleuze a análise sobre “o corpo masoquista ou os corpos deformados” nas pinturas de Francis Bacon. A dança pôde ser pensada pelo corpo estático, na suspensão do movimento ou a partir da sua impotência; a escrita pôde ser lida a partir da fratura e dos silêncios, sublimando a supremacia do dito sobre o não dito; a música experimental pôde ser compreendida pelo ruído; a horizontalidade, enquanto interesse estético e artístico, pôde assumir um aspecto transgressor, tanto porque esta é, socialmente, a postura associada ao ócio e ao descanso, quanto pela capacidade de denúncia que ali se apresenta.

Quando se toma a horizontalidade enquanto eixo crítico, não se permanece no terreno do descanso. Nesta tese, inclusive, ela assume um papel de resistência. Para essa obras, não cabe imaginar que o eixo horizontal pode levar ao descuido de descansar demais: existe um esforço do corpo quando engatinha, rasteja ou se arrasta. Um atrito que não possibilita a renovação da potência, mas que experiencia partir de um plano não familiar e até mesmo desagradável para a locomoção. Deleuze, dentre seus textos sobre filosofia e sobre arte, também apresenta uma importante contribuição sobre o corpo. Seu texto, “O esgotado”, se dobra sobre a obra de Beckett para pensar o cansaço e o esgotamento, deixando explícitas suas diferenças e como cada estágio é atingido e acessado de maneira

consciente. Segundo o filósofo francês, é preciso diferir cansaço de esgotamento a partir de seus graus de intensidade. Afirma isso ao dizer que “o esgotado é muito mais que o cansado”. Daí entende que um se liga a um esgotamento da realização e o outro se liga a um esgotamento das possibilidades, quando diz que “o cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível”,¹⁵⁵ o que me parece ser uma diferença de alcance e de saturação. Ou seja, enquanto o cansaço se alcançaria a partir da variação das ações com um fim específico, “bem diferente é o esgotamento: combina-se o conjunto de variáveis de uma situação, com a condição de renunciar qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação [...] e não é passivo: está-se em atividade mas para nada.”¹⁵⁶

Então Deleuze sugere que os personagens de Beckett seriam exímios casos de corpos esgotados porque “brincam com o possível sem realizá-lo; eles têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu gênero, para se preocuparem com o que ocorre”.¹⁵⁷ Estão constantemente imersos em combinatórias: Molloy com suas pedras de chupar, Murphy com seus bolinhos, Watt com seus equipamentos e móveis. Estão esgotados porque são justamente esses cálculos que esgotam todo o possível, que os fazem renunciar “toda necessidade, preferência, finalidade ou significação”¹⁵⁸ de seus esforços, encerrando suas obsessões nelas mesmas, sem que suas ações sirvam para nada. Quanto a essa ausência de finalidade presente nos cálculos, Luciano Gatti sublinha que, em *Molloy*,

Se o esforço físico e mental é considerável, a solução é apenas satisfatória: ela é adequada à série das dezesseis pedras, mas a repetição exata da série, com pedras movimentando-se na mesma ordem, permanece sujeita ao acaso. O ceticismo em relação à certeza do método ajusta-se à banalidade da própria situação, o que leva Molloy a livrar-se das pedras tão logo chegue à sua solução. Ele fica apenas com uma, que depois desaparece em meio a suposições a respeito de seu destino: ele a teria perdido, jogado fora, dado para alguém ou engolido.¹⁵⁹

¹⁵⁵DELEUZE, Gilles. “O esgotado”, p.67.

¹⁵⁶ Ibid., p.169.

¹⁵⁷ Ibid., 70

¹⁵⁸ Ibid., 71.

¹⁵⁹ GATTI, Luciano. Samuel Beckett e o minimalismo. **Viso**. Cadernos de Estética Aplicada. n. 23, Jul-dez/2018, p.217.

Ao esgotar todas as possibilidades a partir dos cálculos, séries e combinatórias, inevitavelmente esses personagens também se esgotam. Deleuze apresenta então o que entende ser a postura do esgotado, que “continua sentado à escrivaninha, ‘cabeça inclinada apoiando-se nas mãos’, mãos na cabeça e cabeça nas mãos, cabeça rente à mesa”.¹⁶⁰ Segundo os termos apresentados pelo filósofo, “deitar nunca seria o fim, a última palavra: é a penúltima. Pois corre o grande risco de descansar demais se não para se levantar, ao menos, para virar-se ou rastejar-se”.¹⁶¹

Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado. Como não se mexer, ou então, como se mexer só um pouquinho para não ter, se possível, que mexer durante um longo tempo? É, sem dúvida, o problema central dos personagens de Beckett, uma das grandes obras sobre os movimentos dos corpos, movimentos de si e entre os corpos. Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais.¹⁶²

Enquanto as considerações de Lapoujade a partir de seu diagnóstico sobre o corpo moderno parecem aplicáveis para a tese de maneira mais ampla, acredito que o diagnóstico de Deleuze acabe se aderindo melhor quando restrito à obra de Beckett, sobretudo a partir do ponto em que o filósofo descreve de maneira pormenorizada as posturas sentada e deitada na obra do autor. O que me parece dificultar a aplicabilidade em um contexto que pretende analisar obras para além das de Beckett, como nos campos da dança e da performance. Desse modo, ressalto que esta tese, mobilizada pelos casos particulares das obras que apresenta, parte da compreensão das posições horizontais e suas derivações (agachar, ficar em quatro apoios, deitar, engatinhar, se arrastar) como emblema e signo de resistência de corpos que não aguentam mais. Ainda no mesmo texto, Deleuze estabelece uma diferenciação entre os diferentes suportes explorados por Beckett, a fim de delimitar três diferentes línguas ao longo de sua produção: uma para os

¹⁶⁰ Op.cit. p.73.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais” In *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo* / organizadores Daniel Lins e Sylvio Gadelha. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e Desporto, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/15578003/O_Corpo_que_não_aguenta_mais. Acesso em 03 de Abril de 2025.

nomes, outra para os sons e a última para a imagem e para o espaço. Enquanto a primeira língua estaria presente nos romances e a segunda língua seria explorada desde *O inominável* até as produções para o teatro e para a rádio, a língua três, das imagens e dos espaços, surgiria em *Como é*, atravessaria o teatro com *Dias felizes*, *Atos sem palavras*, e *Catástrofe* até encontrar um lugar propício na televisão, explorando um universo fora da linguagem. Segundo o filósofo,

do mesmo modo que a imagem deve ter acesso ao indefinido, mesmo sendo completamente determinada, o espaço deve ser sempre um espaço qualquer, sem função, embora seja, em termos geométricos, totalmente determinado (um quadrado, com tais lados e diagonais, um círculo com tais zonas, um cilindro com ‘50 metros de perímetro e 16 de altura’ [...]) Do mesmo modo que a imagem aparece àquele que a cria como um ritornelo visual ou sonoro, o espaço aparece àquele que o percorre como um ritornelo motor, posturas, posições e maneiras de andar. Todas essas imagens compõem-se e se decompõem.¹⁶³

O que me faz pensar que o filósofo francês também esteja se referindo, aqui, à *Quad*, peça televisiva apresentada por Beckett na BBC, embora cite o esquema empreendido por Watt quando diz sobre sua forma de andar, “que vai em direção ao leste, girando o busto em direção ao norte e jogando a perna direita em direção ao sul e, depois, o busto em direção ao sul e a perna esquerda em direção ao norte.” – exaustão e preenchimento dos quatro pontos cardeais a partir de uma partitura do corpo esgotante. Segundo sua hipótese, “trata-se de cobrir todas as direções possíveis, indo, no entanto, em linha reta. [...] Essa consideração do espaço dá um novo sentido e um novo objetivo ao esgotamento: esgotar as potencialidades de um espaço qualquer.”¹⁶⁴ Um pouco mais adiante, Deleuze enfim apresenta *Quad*: assim sem mistério, como o título já anuncia, a obra, enquanto estrutura formal, “sem palavras, sem voz, é *um* quadrilátero, *um* quadrado. [...] 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

¹⁶³ DELEUZE, Gilles. “O esgotado” In *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Zahar, p.83. Grifo meu.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.84.

e em determinadas direções.”¹⁶⁵ O aspecto genérico de suas vestimentas e do espaço delimitado faz com que qualquer pessoa e qualquer espaço delimitado nas dimensões apropriadas e estipuladas por Beckett seja potencialmente saturado. Em suas palavras, os encapuzados de *Quad*, por si só, “são personagens indefinidos [*innaffecteds*] num espaço indefinível [*innaffectedable*]”,¹⁶⁶ o que, embora dificulte o reconhecimento, torna bem mais possível sua reprodução serial. A única diferenciação possível – e apenas no vídeo em cores – são as vestimentas amarela, branca, azul e vermelha. Outro ponto importante a ser levantado aqui é a definição dada por Deleuze à peça, resumindo-a enquanto um “ritornelo essencialmente motor, tendo por música o roçar dos chinelos”, isso apenas em uma das versões veiculadas. A outra versão ganha o acréscimo de uma música instrumental, que abafa o arrastar dos pés dos caminhantes no chão.

Se, para Deleuze, a forma privilegiada do ritornelo é a série, “que aqui não diz mais respeito a objetos a combinar” – como no episódio das pedras de chupar nos bolsos de Molloy –, “mas apenas a percursos sem objeto”,¹⁶⁷ dando ênfase à exaustão do espaço e de suas possibilidades e potências, percebemos que, mais acertado do que nos perguntarmos sobre a pertinência do ritornelo na obra de Beckett, seria distinguir as maneiras pelas quais o ritornelo encontra suas vias de aparecer. Ao que parece, poderíamos encontrar o vislumbre de uma resposta justamente na divisão proposta por Deleuze entre as três línguas: a língua dos nomes, a língua dos sons e a língua dos espaços e/ou das imagens. Sendo a primeira língua interessada, então, em percursos seriais de objetos, a segunda língua interessada na saturação da linguagem e das palavras que a constituem e a aprisionam, e a terceira língua, como vimos acima, no mapeamento compulsivo dos espaços até que não reste espaço algum.

¹⁶⁵ Ibid., p.87-88. Grifo do autor.

¹⁶⁶ Ibid., p.88. Grifo do autor.

¹⁶⁷ Idem.

3

Ao rés do chão

[Neste capítulo vou apresentar dois momentos em que a dança ativou os espaços de um museu a partir de movimentos coreográficos que buscaram re-pensar os usos dos planos vertical e horizontal, questionando os limites impostos aos corpos na obra de duas dançarinas e coreógrafas]

3.1

Derrubar um plano, morar nele: *It's a draw / Live feed*

Você nada na gravidade desde o dia em que nasceu.
Cada célula sabe em que direção é para baixo.
Algo facilmente esquecido. A sua massa e a massa
da terra atraindo-se mutuamente.

Steve Paxton, *Gravidade*

Em *It's a draw/Live feed* (2003),¹⁶⁸ Trisha Brown parece borrar os limites da dança e do desenho. Dentro de uma sala sem público, a dançarina interage apenas com um papel branco de largas dimensões e alguns bastões de carvão e cera dispostos ao acaso sobre a folha ao chão. Todos os seus movimentos são, com o

¹⁶⁸ LEPECKI, André. “Desabar a dança: A construção do espaço em Trisha Brown e La Ribot” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017 “Meados de março, 2003. Por dois dias consecutivos, a coreógrafa norte-americana Trisha Brown performou *It's a draw / Live Feed* [É um desenho / Projeção ao Vivo] no Fabric Workshop and Museum (FWM) da Filadélfia, um evento em colaboração com o Departamento de Arte Moderna e Contemporânea do Philadelphia Museum of Art. A performance de Brown era incomum: sozinha, numa das galerias cubo-branco do museu, ela daria forma ao que o release do FWM chamou de ‘desenhos monumentais em contexto público’. Essa performance de Brown, difícil de categorizar – um híbrido de dança improvisada e desenho automático – foi assistida ‘ao vivo’ por um público acomodado em outro espaço do museu, através de uma projeção simultânea em vídeo da dança-desenho.”

auxílio da tecnologia, projetados em uma sala à parte, onde o público é convidado a permanecer e acompanhar seus movimentos. Uma segunda e posterior etapa da obra consiste em expor as marcas deixadas no papel – rastros que atestam alguns giros, hesitações, posturas e pausas da artista. Pressionando seu pé contra um bastão de carvão, dando giros em seu próprio eixo a partir de um único impulso, essa obra de Brown é um dos paradoxos que nos coloca em um difícil lugar de escolha se quisermos classificá-la sob um só domínio. Entre a artista visual que dança, ou a dançarina que desenha, Trisha Brown não negocia: põe dois suportes em diálogo – o fugidio e o que deixa rastro. Portanto, quem ousar pretender assimilá-la como um produto simplesmente visual perderá toda a sua dimensão cinética, ao mesmo tempo em que, quem pretender compreendê-la apenas como uma obra de dança pós-moderna, deixará de lado sua exploração bidimensional, sua dimensão de testemunho da presença da artista e da imprevisibilidade de seus gestos. Então, para tatearmos algumas pistas a fim de resolver esse paradoxo, podemos voltar ao seu próprio título, que deixa explícita, se tão toda, grande parte da intenção desta obra: *It's a draw*. [É um desenho] *Live feed* [Projetado ao vivo] feito a partir de movimentos. Portanto, uma obra que sai um pouco da zona de registro à qual a dança permanece, de modo geral, ao longo de sua história enquanto *coreographie*. Isso porque Trisha Brown pode até pré formular alguns movimentos específicos, pontos de retomada que estruturariam seus movimentos ainda que de maneira mínima. Brown poderia, se quisesse, ensaiar previamente alguns movimentos que deseja performar sobre a folha durante sua performance. No entanto, nenhum ensaio, nem o mais extenso e exaustivo treino do corpo, poderia dar conta da sucessão de acasos que *It's a draw* gerencia. Então Brown aceita o imprevisível. Aceita e provoca o desprendimento do corpo (*coreo*) à escrita (*graphie*). Qualquer concepção prévia é estremeçada por aquilo que acontece na hora, e que só pode ser conhecido no instante brutal e irrepitível da presença. Um giz sobre a folha que precisa de insistência para aderir sem soltar de seus dedos do pé, a impossibilidade de controlar completamente as impressões que deixa no papel, sua rota ou desvio quando o afasta de seu corpo. Como aponta Lepecki, a obra de Trisha Brown articulária “um gesto explícito de reavaliar

criticamente a complexa relação da dança e das artes visuais com a horizontalidade”, complementando os debates de gênero no âmbito da arte surgidos no século XX.¹⁶⁹ Lepecki, no capítulo que dedica a Trisha Brown e a La Ribot, “Desabar a dança”, direciona a discussão sobre a horizontalidade enquanto um plano pouco explorado nas artes visuais, mas muito conhecido pela escrita, e para onde o diagnóstico do filósofo alemão Walter Benjamin se direciona em *Malerei und Graphik*.¹⁷⁰ Em linhas gerais, neste ensaio, Benjamin proporia “uma distinção entre os planos vertical e horizontal baseada na relação que cada plano mantém com a figuração e a escrita”.¹⁷¹ Sendo o plano vertical, o da representação (pintura); e o plano horizontal, o dos signos (escrita).¹⁷²

Como demonstra Lepecki, Rosalind Krauss, em seus estudos sobre a horizontalidade, aponta que essa destinação de planos e seus suportes, estruturada por Benjamin, foi subvertida pela primeira vez com o pintor Jackson Pollock e suas *actions paintings*. Como podemos ver em registros fotográficos, essas pinturas eram produzidas por meio de *drippings* – técnica que consistia em fazer gotejar tinta de seu pincel a partir de um gesto incisivo gerado pela mão do artista, suficientemente distante do papel para que pudesse deixar os rastros das salpicaduras sobre uma tela estendida no – até então – território específico da escrita.¹⁷³ Então a discussão se complexifica. Passa de um questionamento inicial sobre o lugar da obra – que estaria entre a fugacidade dos movimentos de dança e a fixidez do rastro deixado por esses mesmos movimentos – até chegar ao questionamento sobre quais espaços são potencializados pelas posturas atribuídas aos corpos que os ocupam. Essa complexificação da crítica se daria, portanto, pela performance de gênero, tendo como respectivo ao masculino os gestos

¹⁶⁹ Ibid., p.126.

¹⁷⁰ Cf. Horizontal Drawing studies drawing as a horizontal, symbolic medium. Disponível em: <https://www.sintlucasantwerpen.be/en/projects/horizontal-drawing/>. Acesso em 8 de Fevereiro de 2025.

¹⁷¹ LEPECKI, André. “Desabar a dança: A construção do espaço em Trisha Brown e La Ribot” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017, p.127.

¹⁷² Idem. “Para Benjamin, o plano vertical é o da pintura, da representação, daquilo que ‘contém objetos’, enquanto o horizontal é o plano da marca gráfica, da escrita – que contém ‘signos’.”

¹⁷³ Idem. “Seguindo essa ideia, Krauss defende que a derrubada da tela por Pollock subverte o favorecimento da verticalidade como plano de representação da pintura. Eu complementaria a observação de Krauss dizendo que essa derrubada permitiu a Pollock literalmente transformar a tela em chão, em terreno, em território limpo sobre o qual o artista pode pisar de acordo com sua vontade e imprimir os traços de seus movimentos.”

expandidos, e ao feminino uma certa gravitação em seu próprio eixo. Ao menos parece ser esse o sentido para onde Steve Paxton aponta quando nos conta que Martha Graham uma vez disse que “se deve dançar a partir da vagina”.¹⁷⁴ Embora essa afirmação de Graham não seja uma sentença, de que a dança só pode ser acessada por aquel_s que têm uma vulva, ela delimita um espaço para si.

A partir da crítica a um possível machismo presente nas *action paintings* de Pollock, percebido e denunciado inicialmente por Andy Warhol na década de 60, Lepecki chega a citar a performance *Vagina Painting*, de Shigeko Kubota, no cenário feminista daquele século. Apresentada durante o Perpetual Fluxfest,¹⁷⁵ a obra de Kubota partia “do centro criativo do corpo da mulher”¹⁷⁶ e se estabelecia também enquanto crítica ao modo como os territórios da arte são ocupados e dominados de forma majoritária por homens, restando às mulheres o papel de produto a ser representado. É significativo, portanto, que quarenta anos depois de Kubota, no mesmo território que Pollock “inaugura” enquanto domínio também artístico, *It's a draw / Live Feed* apresentaria alguns modos de relação com o horizontal” deixando surgir tanto “especialidades não falocêntricas”, quanto “territorializações não colonialistas”.¹⁷⁷

Apresentada essa discussão, podemos analisar as posições corporais adotadas por Brown como uma crítica elaborada a partir das perspectivas de gênero, entendendo a horizontalidade como uma recusa ao domínio cis-masculino, que tem pleno e expansivo domínio dos espaços que ocupa – e que pode ajudar a desenvolver uma compreensão mais expandida sobre as posturas políticas que os corpos assumem na arte conforme suas existências singulares e suas pautas sociais. Sendo, tanto a proximidade com o chão quanto a horizontalidade, símbolos não restritos ao cansaço, mas significativos da resistência de uma artista mulher – modos possíveis de explorar outros territórios e de romper com os caminhos já tão explorados do vertical.

¹⁷⁴ PAXTON, Steve. *Gravidade*. Trad. Rodrigo Vasconcelos. São Paulo: n-1 edições, 2021, p.54.

¹⁷⁵ Cinematheque, Nova Iorque, 4 de Julho de 1965.

¹⁷⁶ LEPECKI, André. *op.cit.*, p.128-129.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.130.

O que Brown faz tão logo ela se aproxima do papel é: primeiro, ponderar – tomar seu tempo pensativamente, concentrar-se, não mover – e, então, cair. De forma comedida, Brown cai para fora dos limites do papel, como a afrontar os limites impostos por esse às suas ações. Um atravessamento, desde o início: ela desterritorializa o horizontal ao executar um primeiro movimento de sua dança-desenho fora dos limites próprios do papel. Ela recolhe de suas juntas e músculos a quantidade exata de tensão para que seu corpo quebre suavemente o alinhamento vertical da postura do caminhante e ceda à gravidade [...] Já existe uma política no cuidadoso colapso de Brown para fora dos limites da página: um gesto sinalizando que sua dança sempre excederá o imperativo da marca como único modo da artista relacionar-se com o espaço.¹⁷⁸

Embora Brown varie entre as posições deitada, agachada ou sentada, está em diálogo constante com esse grande papel sob seus pés, mesmo quando decide extrapolar suas bordas – o que André Lepecki entende como uma escolha consciente de desterritorialização do horizontal. O autor sublinha que embora possam haver similaridades e possíveis comparações entre o cubo branco da sala, o plano branco do papel em *It's a draw* e o quadrado vazio enquanto espaço ideal para a dança segundo Raoul-Auger Feuillet, “o criador do neologismo ‘coreografia’”, a ênfase de Brown não está no rastro, mas na quebra provocada nos planos que ocupa. Lepecki ainda ressalta que em *it's a draw / Live Feed*, “Brown gera uma quantidade imoderada de movimentos, gestos, pequenos passos e microdanças que não são de forma alguma *direccionadas* ao papel, e que não deixarão absolutamente qualquer marca ou impressão”¹⁷⁹ na grande folha. O papel com as impressões, ao final, atesta no máximo que a artista esteve ali, presente, O que deixa claro que a dimensão do filmada do *Live Feed* não é secundária ao desenho mas complementar, no que captura os movimentos irrastráveis da artista.

Em oposição à assimilação da página branca ao espaço horizontal da significação gráfica, em Feuillet como em Benjamin, o que Brown faz no instante mesmo em que começa a desenhar-dançar sobre o ‘corte transversal’ do simbólico benjaminiano tem muito pouco a ver com assinatura ou mesmo com a escrita. Se ela desenha no plano horizontal, ela parece muito pouco preocupada em circunscrever uma marca significativa ou um sentido simbólico na transversal. Além disso, ela constantemente dança deitada ao longo do plano horizontal, rejeitando a associação de figura e verticalidade que Benjamin identifica com a função representacional do vertical.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Ibid., p.136.

¹⁷⁹ Ibid., p.138.

¹⁸⁰ Ibid. p.135.



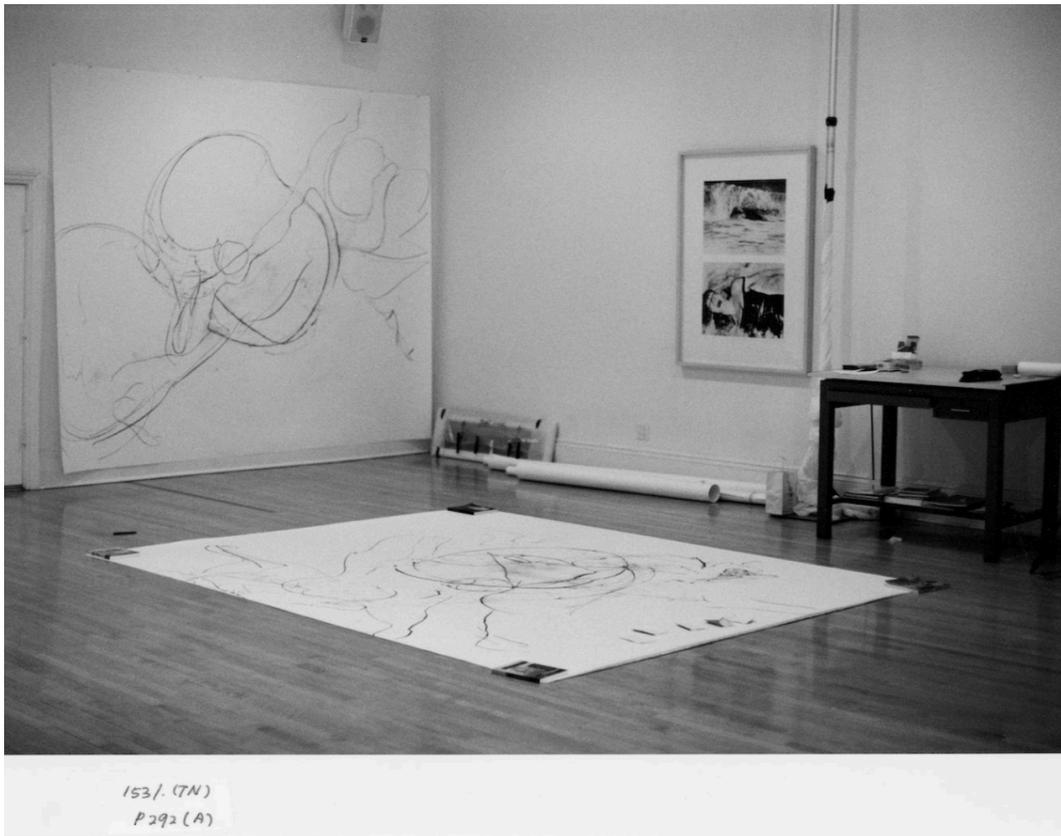
BROWN, Trisha. *It's a draw*, 2003. Philadelphia Museum of Art. Fotografia de Kelly e Massa Photography

O centro de gravidade dos desenhos de Trisha Brown é a sua própria massa corporal. É seu corpo, portanto, que serve de parâmetro para o traço. Os arcos de movimento, todos eles são uma extensão da envergadura do braço, da pressão do pé sobre o giz de carvão, dos giros e rodopios da dançarina equilibrada em seu próprio centro, como podemos ver mais de perto no registro da performance de 2008, no Walker Art Center, em Mineápolis, Minnesota.¹⁸¹ Logo nos primeiros instantes do vídeo, Trisha Brown entra no plano da câmera. Toda de preto, com luvas azuis e pés descalços, dá algumas voltas em torno do centro do grande papel estendido, como quem procura um ponto de início enquanto se prepara. Escolhe

¹⁸¹ Walker Art Center. Trisha Brown Drawing / Performance. YouTube, 19 de Agosto de 2013. (17min15s) Disponível em: <https://youtu.be/U7DQVW6qRq8?si=VIjNHLAcGpp1fIVV> Acesso em 31 de Janeiro de 2025.

um ponto, senta. Levanta e escolhe outro ponto, se agacha, levanta e escolhe um terceiro. A câmera suspensa não capta todo o percurso, mas logo é possível ver Brown colocando uma espécie de bastão de carvão entre os dedos de um de seus pés. Logo vai em linha reta, saltitante, da direita à esquerda do plano, e deixa um rastro. Desse ponto, toma impulso e gira. Marca, assim, o primeiro círculo na folha. O movimento da artista não é fluido. Após a maioria dos movimentos que faz, tem que ajeitar e reposicionar o bastão negro entre seus dedos. Então traça uma reta. Ajeita novamente o bastão, hesita, se equilibra, hesita novamente e consegue um giro em seu próprio eixo. Aqui, não é exatamente a géstica de seu braço ou de seu tronco que imprime o traço no papel, como em Pollock, mas o movimento de todo o seu corpo. E no entanto,

nada está sendo escrito, nada está sendo simbolizado. Seu corpo, carvão e giz pastel movem-se entre o intencional e o acidental, entre a premeditação e a espontaneidade, entre o marcar e o apagar, entre o quase desenhar e o quase



Dois desenhos dispostos no Loft da artista. BROWN, Trisha. Sem título, NY, 2001. Desenho. Carvão sobre papel. 259,1 x 304,8 cm

escrever, mas nenhum deles exatamente. Tanto o corpo de Brown quanto seu desenho não se referem a nada além deles próprios.¹⁸²



BROWN, Trisha. Sem título, It's a draw, 2006. Carvão e pastel sobre papel. 152.4 x 132 cm
BROWN, Trisha Sem título (Montpellier, It's a draw, 2002. Carvão sobre papel. 330.2 x 271.1 cm

Como vemos no artigo “If you couldn’t see me: The drawings of Trisha Brown”, Peter Eleey aponta que à procura de um método que a possibilitasse criar os movimentos que desejava, Brown começa a frequentar, ainda em 1961, um Workshop que Robert Dunn fornece no Merce Cunningham’s Studio. O que fez com que a dançarina se deparasse com uma ferramenta composicional que colocaria a notação gráfica antes do movimento de dança – e não depois, como estabelecia o método de Laban. Criadas ainda em 1920, as labanotations consistiam em uma espécie de partitura corporal para registrar os movimentos de uma coreografia.

Essa relação complicada entre movimento e sua representação é algo que Brown explorou largamente, começando, no início dos anos 1960, com o reconhecimento de que Labanotation, o vocabulário composicional que ela aprendeu na faculdade, era insuficiente para descrever o tipo de movimento que ela gostaria de produzir. Quando chega em Nova Iorque, em 1961, Brown se inscreve no workshop de Robert Dunn no Merce Cunningham’s Studio, se juntando a Deborah Way, Yvonne Rainer, Steve Paxton, e outros dançarinos com os quais ela rapidamente formaria o Judson Dance Theatre. De maneira significativa, Dunn viu no sistema de notação de Laban a proposta dual de documentação e geração, o espaço entre filmar o movimento e o insinuar. ‘A ideia de Laban’, explica Dunn, ‘era bastante secundária para criar uma coreografia, uma dança-escrita, uma forma de registro.’ Seu principal objetivo, mantido por Dunn, foi criar uma ferramenta composicional, colocando a notação antes do movimento. Em outras palavras, ‘fazer a *Schriftanz* usar inscrições gráficas-escritas e daí gerar atividades. Notação gráfica é um modo

¹⁸² Ibid., p.137.

de inventar a dança.¹⁸³

Subvertendo a força gravitacional que nos liga à Terra, que nos aterra nesse chão que andamos, Brown cria uma série de obras que experimentam e que hackeiam, para usar um termo de Steve Paxton, a ordem das coisas. O maior ganho de sua obra talvez seja sua maneira de bagunçar a ordem habitual, de desenhar sem deixar rastro. Caminhar em par com os pés juntos em uma simbiose desequilibrante, repetir movimentos cotidianos até deixar diminuta a distância entre o simples gesto e a dança, andar sobre a fachada de um prédio ou sobre as paredes de um museu. O que Brown experimenta é também outras formas de subverter a verticalidade. Parece colocar em prática aquilo que Lapoujade diz sobre uma certa zona de impossibilidade do pensamento, que é a justa condição para que o pensamento surja. Se permanece na verticalidade, é para logo evadí-la. Para tomá-la de assalto. Daí, então, caminhar pode ser uma maneira de nunca chegar a lugar nenhum, mas habitar outro mundo.

¹⁸³ ELEEY, Peter. If you couldn't see me: The Drawings of Trisha Brown. **Art Walk Center** Disponível em: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/> Acesso em 04 de Fevereiro de 2025. "This complicated relationship between movement and its representations is something that Brown has long explored, beginning in the early 1960s with the recognition that Labanotation, the compositional vocabulary she had learned in college, was insufficient to describe the kind of movement she wanted to make. When she arrived in New York in 1961, Brown enrolled in Robert Dunn's workshop at Merce Cunningham's studio, joining Deborah Hay, Yvonne Rainer, Steve Paxton, and other dancers with whom she would shortly form the Judson Dance Theater. Significantly, Dunn saw in Laban's notational system the dual purposes of documentation and generation, the space between recording movement and implying it. "Laban's idea," Dunn explained, "was very secondarily to make a Tanzschrift, a dance-writing, a way to record." His primary goal, Dunn maintained, was to create a compositional tool, putting notation before movement. In other words, "to make a Schrifftanz, to use graphic—written—inscriptions and then to generate activities. Graphic notation is a way of inventing the dance." Tradução minha.

3.2

“Com a boca e os olhos no peito”: (C)arbon e a circularidade do tempo¹⁸⁴

Com base temporária nas antigas instalações do *Whitney Museum of American Art*, o museu The Met Breuer apresentou em sua agenda, entre os dias 21 de Março e 22 de Julho de 2018, uma exposição voltada inteiramente aos modos de representação do corpo na arte ao longo dos últimos 7.000 anos. Partindo de obras datadas do século XIV, *Like Life: Sculpture, Color, and the Body*¹⁸⁵ teria por objetivo apresentar diferentes resultados conquistados a partir do desejo de figuração sem, no entanto, propor que essa história fosse contada de maneira linear e progressiva, como uma retrospectiva dos séculos e seus estilos.

Quão fidedigna ao corpo humano deve ser uma escultura figurativa? Histórias e teorias da escultura do Ocidente privilegiaram representações idealizadas, como temos exemplificado a partir do austero estatuário de mármore branco da tradição clássica. Tais obras criaram a ficção de corpos existindo fora do tempo, do espaço e da experiência pessoal ou cultural. Em oposição, *Like Life* reposiciona esculturas de diferentes eras em diálogo, ao invés de examinar o antigo problema do realismo e as diferentes estratégias levadas a cabo por artistas para borrar a distinção entre original e cópia, e entre vida e arte.¹⁸⁶

Como fica claro na citação acima, a proposta curatorial de Sheena Wagstaff e Luke Tyson não se organiza a partir do tempo histórico em que as obras foram produzidas, tendo como único crivo a datação, mas reúne séculos e técnicas em uma conversa sem que a temporalidade teleológica já naturalizada no Ocidente se imponha sobre outras inauditas associações de sentido. As obras são, aqui,

¹⁸⁴ Trailer disponível em: Gallim World Premiere: (C)arbon Trailer. Disponível em: <https://vimeo.com/282597299>

¹⁸⁵ SYSON, Luke; WAGSTAFF, Sheena; EMERSON, Bowyer; KUMAR, Brinda. *Like Life: Sculpture, Color, and the Body*. **The Met Publications**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/met-publications/like-life-sculpture-color-and-the-body> Acesso em 13 de Jan. 2025.

¹⁸⁶ Met Museum. *Exhibition Overview*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2018/like-life> Acesso em 8 de Fevereiro de 2025. Just how perfectly should figurative sculpture resemble the human body? Histories and theories of Western sculpture have typically favored idealized representations, as exemplified by the austere, white marble statuary of the classical tradition. Such works create the fiction of bodies existing outside time, space, and personal or cultural experience. *Like Life*, by contrast, places key sculptures from different eras in conversation with each other, in order to examine the age-old problem of realism and the different strategies deployed by artists to blur the distinctions between original and copy, and life and art. Tradução minha.

liberadas do tempo da história, alcançando uma espécie de tempo entremeado. Desse modo, a curadoria de arte se apresenta menos como um modo de desenhar e estabelecer aproximações guiadas pela lógica do tempo de *Cronos*, e mais como uma possibilidade de montagem, com a liberdade alcançada de aproximar obras distanciadas entre os séculos, subvertendo hierarquias criadas entre artistas com maior ou menor envergadura no mercado da arte do qual fazem parte. Propor essa conversa entre tempos teria por objetivo, como vemos acima, explorar mais a fundo o antigo problema do realismo, exemplificado nas diferentes estratégias desenvolvidas por artistas para borrar distinções entre o original e sua cópia, bem como entre a arte e a vida desde 1.300. Seguindo a lógica de *Like Life*, seria possível, por exemplo, pensar as esculturas clássicas produzidas a partir do mármore, retratando corpos hipertrofiados inseridos em cenas mitológicas, ao lado de obras hiper realistas inseridas em contextos de extrema casualidade. Reduzidas à mínima escala ou ampliadas, a identificação e espanto do público fica por conta da extrema minúcia conquistada pela técnica nas obras mais recentes. Rugas, marcas de expressão, unhas, veias, dobras cutâneas, suor, pelos, fios de cabelo, posturas, roupas e contextos cotidianos, tudo isso passou a ser explorado nas esculturas figurativas hiper-realistas, como se o tempo também tivesse passado por esses corpos.

Essa proposta de ruptura com a compreensão de um tempo único, que anda sempre para frente e obedece a um ideal ilusório de progresso seria, portanto, uma entre tantas possíveis portas de entrada para questionarmos o quão excludentes e ignorantes somos em relação a outros saberes. Que existem outras formas de organização cívica, temporal e espacial além da qual estamos inseridos, das quais sabemos nada ou muito pouco daqui de onde estamos. E que podemos, sim, ensaiar novos modos de organização dos nossos conhecimentos, validando outras experiências, outros modos de saber. Se olharmos para o que ensina Leda Maria Martins no livro *Performances do tempo espiralar*, onde é contada a história de privilégio da escrita sobre a oralidade e o modo como esse molde foi imposto a tantas culturas, podemos começar a vislumbrar, quem sabe, outros trajetos.

Esse modo de se pensar sobre o tempo como uma instância narrativa, subordinada a uma função da narração, habita muitas das formulações de um sem número de vários outros pensadores, que as destacam em vários gêneros e formas das mais diversas culturas e sociedades, pelas quais se narra pela palavra escrita o tempo, a sua noção heurística e holística, a sua compreensão empírica, a sua vivência ontológica, a sua representação cósmica, funcional e cotidiana, a sua figuratização em relógios e calendários. Entretanto, no seio mesmo das sociedades ocidentais, sobrevivem outros modos de conceber, experimentar e vivenciar o tempo e, também de expressá-lo como linguagem.¹⁸⁷

A partir da análise de Pomian, recortada e sublinhada por Leda Maria Martins em seu livro, filósofos e historiadores do século XIX “conceberam o tempo como meramente linear” – esta única compreensão de tempo foi instaurada de tal maneira que até hoje é sob esta noção que compreendemos o tempo e o desenrolar da história. Benjamin, em suas fundamentais teses sobre o conceito de história, relata o perigo de aceitarmos o progresso como norma histórica.¹⁸⁸ O perigo de contar a história dos vencedores, e não a dos vencidos, por exemplo, desagua no fato de que os povos e regiões que transmitiam seus saberes não pela escrita, mas pela oralidade, foram completamente apagados dos livros. Para Benjamin, “a ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha em um tempo homogêneo e vazio.”¹⁸⁹

No mesmo sentido de Benjamin, Leda Maria Martins sublinha que “o tempo linear, cumulativo e irreversível é identificado com o tempo da história a tal ponto que os povos nos quais não se consegue encontrá-lo não simplesmente povos sem história.”¹⁹⁰ O projeto de apagamento de sociedades inteiras que cresceram sob o domínio da oralidade faz parte de um projeto eurocêntrico que regulou quais grupos deveriam ser ouvidos, lidos, ensinados, e quais deveriam ser entregues ao destino de uma completa invisibilidade. Inclusive o tempo teleológico, baseado em um *telos*, remonta a Hegel, filósofo que afirmou que “a África não é parte histórica do mundo”. Essa exclusão se baseava no domínio da escrita alfabética e sua capacidade de fixidez. Hegel chegaria a afirmar que os povos do continente africano não teriam “progressos históricos próprios”, representando um espírito a-

¹⁸⁷ MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.30.

¹⁸⁸ In BENJAMIN, Walter. “Reflexões Histórico Filosóficas / De Walter Benjamin – Transcrição Póstuma. Trad. Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva, p.118, VIII.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ MARTINS, Leda Maria. *Op.cit.*, p.33.

histórico. Mas vale aqui a reflexão: a quem interessa contar apenas a história de povos brancos e sua circulação estrita de saberes? Isso nos transporta diretamente a um outro livro, *O Perigo de uma história única*, de Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana que muda os rumos de sua escrita quando se reconhece na escrita de seus pares compatriotas, salvando-a – palavra que a autora mesmo elege – de uma história única e, por sua vez, reducionista. Um exemplo disso é o episódio em que John Lok se põe a descrever o povo africano, que chama atenção de Chimamanda.

Acho que essa história única da África veio, no final das contas, da literatura ocidental. Aqui está uma citação de um mercador de Londres chamado John Lok, que velejou para a África Ocidental em 1561 e fez um relato fascinante de sua viagem. Após se referir aos africanos negros como ‘animais que não têm casa’, ele escreve: ‘Também é um povo sem cabeça, com a boca e os olhos no peito’.¹⁹¹

E assim, toda a imagética reducionista e caricata criada ao redor de culturas deve ser questionada justamente porque raras vezes o papel da narração é atribuído ao seu próprio povo. Costumamos ter apenas um recorte ocidentalizado, uma visão deturpada, um olhar ignorante, que é sempre tendencioso sobre tudo aquilo que excede a nossa própria compreensão de existência. Quanto às histórias, Chimamanda aponta para o fato de que todas elas estão atreladas a certos domínios de privilégio. “Como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder.”¹⁹² Leda Maria Martins parece concordar quando afirma que

tornando exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber. Domínio de poucos, excluía, marginalizava, tornava alheio o que era antes familiar. Desconcertava a sociedade dos colonizados, invertendo as relações de poder entre os povos subjugados. A escrita alfabética se instalava como veículo instrumental de ostracismo, segregava, estigmatizava. Não era uma adição ou um suplemento, mas, sim, uma imposição, um recurso exclusivo de difusão, assim como os valores que disseminava, fossem eles sociais, religiosos, comportamentais e de visão de mundo.¹⁹³

¹⁹¹ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.19.

¹⁹² Ibid., p.23.

¹⁹³ MARTINS, Leda Maria. *op.cit.*, p.35.

Desse modo, a curadoria de *Like Life* – ao romper com a expectativa de narração de uma história linear – libera espaço para que a história da arte possa ser contada a partir de outros moldes que excedem o “tempo [regulamentado] da história”.

*

Maio de 2018 se aproximava do final quando *(C)arbon* teve lugar no museu *The Met Breuer*, extensão do tradicional The Metropolitan Museum of Art, anexo voltado inteiramente para a realização de exposições de arte moderna e contemporânea. No curto período de uma semana, mais especificamente entre os dias 18 e 24 daquele mês, justamente na metade da agenda da exposição *Like Life: Sculpture, Color, and the Body*, um andar inteiro foi destinado a pensar o corpo, agora não mais a partir do domínio das esculturas figurativas e da expertise da cor, mas com atenção ao movimento.

A Obra de Andrea Miller era apresentada de maneira programada, em poucas sessões ao longo de uma semana, e se estruturava a partir de três coreografias fixas nas três salas do andar, que ocorriam de maneira simultânea com a duração de vinte e quatro minutos cada. O projeto, em colaboração com o cineasta Ben Stamper, fez parte da residência artística de Miller e se resume, no site oficial da companhia, como uma “instalação performática de dança, filme, escultura e som sobre o fenômeno do corpo”,¹⁹⁴ pensada especificamente para a ocasião. Nesse mesmo programa, é descrito que *(C)arbon* se trataria de um estudo antropológico, onde cada coreografia se referiria a um estado particular, abordando desde uma perspectiva individual da experiência, até como o corpo se comporta em duelo ou em meio à massa. Daí o nome das três coreografias: *Survive, Love – Collide e Mass*.

¹⁹⁴ Ver a descrição de *(C)arbon* no Site Institucional da Companhia de Movimento Gallim. Disponível em: <https://www.gallim.org/carbon>. Acesso em: 8 de Fevereiro de 2025, “GALLIM’s Artistic Director, Andrea Miller closed 2018 as Met Artist-in-Residence with *(C)arbon*, a three-gallery performance installation of dance, film, sculpture and soundscape on the phenomenon of the body. Performed by six dancers, this anthropological study of the body dedicates each gallery to a state of the body’s experience (individual, duel relations, and en masse). *(C)arbon* was exhibited in conjunction with The Met Breuer’s exhibition, *Like Life: Sculpture, Color, and the Body*, examining 700 years of sculpture of the human body.” Grifo meu.

Para dar tónus à ideia, Miller contou com a interpretação de seis dançarin_s da Companhia *Gallim*, da qual é diretora artística e coreógrafa. São eles: Rakeem Hardy, Allysen Hooks, Sean Howe, Gary Reagan, Connor Speetjens e Georgia Usbourne na dança no solo, além de Zoe McNeil, Paul Morland, Matthew Perez, Haley Sung, que dançavam estritamente na parede da primeira e maior sala, destinada à Mass.

Já de início parece claro que *(C)arbon* põe em jogo algumas questões como o tempo, a fragmentação, a incompletude e o reposicionamento d_ espectador(), que ganha o *status* de participador() – ou ainda de montador() – da obra. Tendo em vista que partia do princípio do programa encorajar o público a traçar seu próprio caminho.¹⁹⁵ Podemos afirmar isso por alguns fatores, desde a disposição das salas, que induz o trânsito d_s dançarin_s e do público de maneira fluida e circular, até a duração de cada ciclo, em referência, talvez, às 24 horas que formam um dia completo, aqui reduzidas a uma escala mínima, para que a obra fosse factível no horário de funcionamento do museu. A estrutura da obra também apresenta alguns trios e seus múltiplos: são três coreografias, três salas, seis dançarin_s no solo e vinte e quatro minutos de duração para cada coreografia.

Regida pelo deus do tempo que passa, Cronos, a repetição das coreografias como estratégia disparadora de semelhanças mantém a crença no aprendizado do treino e na técnica a fim de performar, tão rente quanto possível, a mesma coreografia com intérpretes diferentes a cada ciclo. Diante do desenho da repetição, temos a fértil problemática da subjetividade, considerando que cada corpo que dança é único e possui suas minúcias intransponíveis, seus detalhes muito particulares que imprimem uma diferença, ainda que imperceptível.

Diante dessa condição subjetiva dos corpos e do fator incontornável de toda repetição, perdemos a – sempre ilusória – ideia de totalidade. Com a decisão de apresentar as três coreografias de maneira simultânea, *(C)arbon* não se completa enquanto obra fechada. Isso porque nos é retirada a possibilidade de assistir à obra completa, acompanhando o percurso de tod_s _s dançarin_s. Nesse caso, a compreensão é sempre parcial. Somos confrontados com a radicalidade de uma

¹⁹⁵ Cf. MILLER, Andrea. *Gallim World Premiere: (C)arbon Trailer*. Vimeo. 31 de Julho de 2018. (3min57s). Disponível em: <https://vimeo.com/282597299> Acesso em: 17 de Dezembro de 2024.



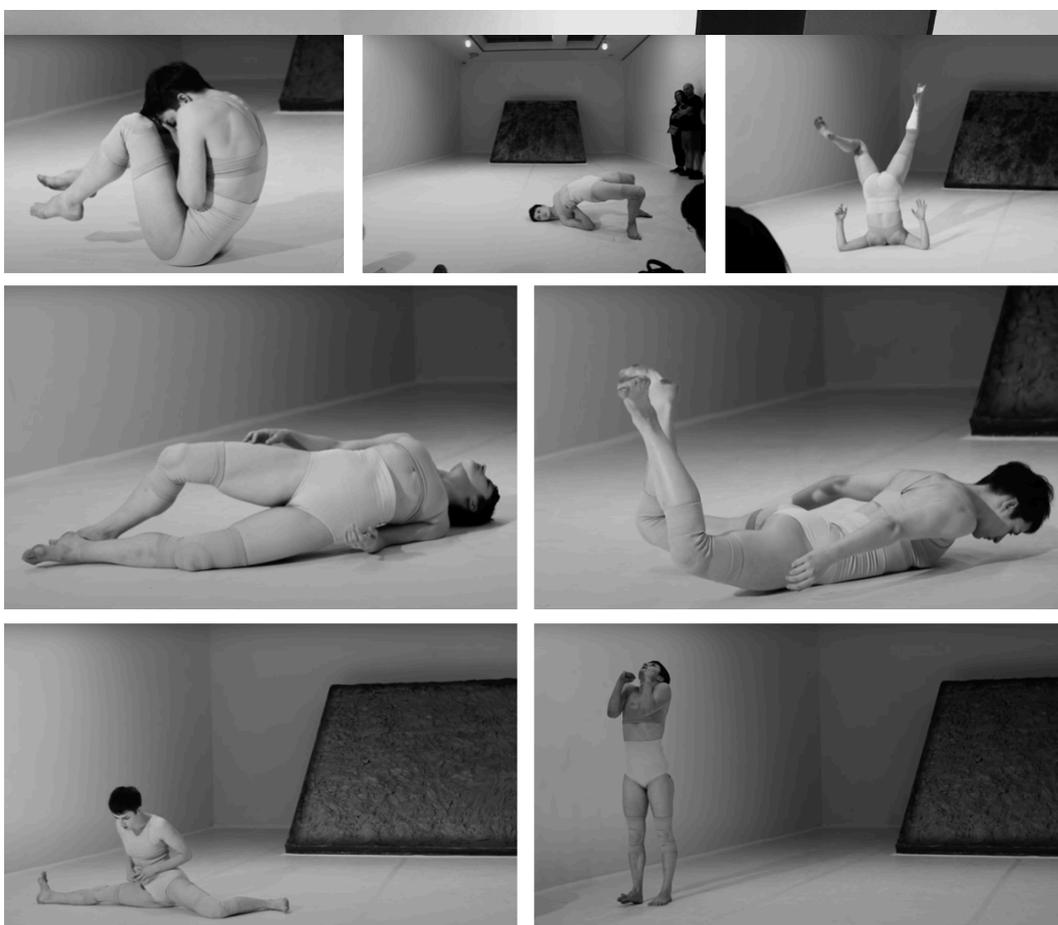
Intérpretes da Companhia *Gallim* durante *Survive* em momentos diferentes, o que fazia parte da estrutura circular pensada por Andrea Miller. Ao fundo e em relação, vemos a escultura de Eric Ehrnschwender e, sobre ela, uma projeção de mar. Fotografias de Sasha Arutyunova e Andrea Miller.

escolha. Podemos decidir livremente o quanto acompanhamos de cada intérprete. Cabe a nós, enquanto público, também decidir como montar essa obra. Como transitar por ela. Podemos, inclusive, escolher permanecer os vinte e quatro minutos em uma única sala, o que nos levaria a ver uma mesma coreografia ser performada por três dançarin_s diferentes, (experiência restrita à *Survive* e *Love – Collide*). Mesmo assim, ainda estaríamos lançados em um contato direto e inescapável com a incompletude da obra. Como um círculo, em *(C)arbon* as ideias de começo e final eram incabíveis. Emaranhadas, as noções de tempo iniciavam e terminavam em todos os pontos e em nenhum ponto sequer.

Depois de ter abordado como *(C)arbon* se insere em um contexto mais amplo, tanto em relação à exposição *Like Life*, quanto em relação ao próprio museu para o qual a obra é pensada, me direciono à descrição das três coreografias que a compõem. Se trata de algumas tentativas de rememoração para ambientar, através do texto, o que acontecia em cada espaço, esforço aliado às associações que surgiram posteriormente, nas vezes em que assisti aos primorosos registros de Ben Stamper para o *Met Lives*, e que estão indicados como nota de rodapé ao lado de cada título para que a discussão sobre a obra possa ser acompanhada e conhecida mesmo por quem não esteve presente.

Survive¹⁹⁶

Paredes, teto e chão, todos brancos. Passando o vão de entrada da sala, à direita e ao fundo, um elemento cor terra-cota, um plano inclinado rígido inicialmente intrigava o mistério da relação proposto entre a dança e a escultura de Eric Ehrnschwender. A massa de argila ocupava um espaço considerável na sala, então será que esse corpo, que até então fazia seu solo bastante rente ao chão, quase ensimesmado na compreensão de sua própria cinética, interagiria com ela? E caso sim, como? Quem entra, vai ocupando a sala como bem entende. Alguns sentam,



outros ficam em pé, o público se acomoda como pode e onde cabe. Ocupa a sala do modo que dá, devido à pequena capacidade do espaço. Quem está ali fica à vontade para sair e seguir a construção da obra a seu modo, visitando as duas outras salas e permanecendo o tempo que dura o interesse. A dança é intimista,

¹⁹⁶ The Met. (C)arbon—Mass. YouTube. 5 de Novembro de 2018. (25min42s). Disponível em: <https://youtu.be/V42WMMpBYTo?si=s65WD6ETblEkMoto> Acesso em: 9 de Fevereiro de 2025.

quem dança parece não se movimentar para ninguém, mas para si. Os movimentos parecem ser germinatórios, como segundos antes de romper um casulo e nascer. Nesta pequena galeria, um solo para um só corpo. Com vestimentas símiles ao tom de sua pele e alguns acessórios de proteção, como joelheiras, e o corpo – apenas. O corpo parece se apresentar em uma espécie de devir-animal. A familiaridade com o solo aparenta ser o primeiro estágio. Justo por isso, podíamos ver uma coreografia bastante voltada para o plano horizontal, onde se explorava dobras de articulações, movimentos e contorções muito próprios. Diferente de todo o repertório artístico e cinético que ocupa a nossa memória, coreografia e expectativa, aqui, raras vezes, quando muito, se encontravam.

Love – Collide¹⁹⁷

A menor dentre as três salas era destinada à coreografia de Love – Collide. Assim que se entrava, súbita penumbra. A escolha da iluminadora, Amanda K. Ringger, responsável pelo desenho de luz da obra, lançava uma atenção focada no centro da tensão: um ringue de boxe com o que parecia ser uma dupla de lutador_s – ao menos era isso o que indicavam os shorts que vestiam. Aqui, dois corpos estão



MILLER, Andrea. Love – Collide, (*C*)arbon, The Met Breuer, NY, 2018

¹⁹⁷ The Met. (C)arbon—Love, Collide. YouTube. 5 de Novembro de 2018. (23min45s) Disponível em: https://youtu.be/lt_8AoyEIfg?si=xmEfQl37hGD00ELp Acesso em 9 de Fevereiro de 2025.

sobre um ringue de boxe mas não lutam. A cena começa justamente como essa imagem. Dois corpos emaranhados que vão se desprendendo sem pressa. Amolecendo o vínculo das mãos, dos braços, do abraço. A tensão se apresenta não apenas nos corpos mas desde o título: Amar – Colidir. Um corpo como casulo de outro corpo. Como quem protege e nasce junto, tudo ao mesmo tempo. Em cena, uma constante variação entre zelo e disputa. Um paradoxo, uma coexistência tensa entre desejo e luta, encantamento e fúria. Desde o título, Love – Collide já insinua a cadência dessa relação complexa. Afinal, amor e colisão tem seus modos próprios de encontro.

Olhando para a imagem que abre Love – Collide podemos ver, sobretudo em relação às posições adotadas pelos corpos, uma semelhança com a fotografia de Mercy e Airaudó no chão em *Café Müller*, que analisei no primeiro capítulo desta tese. Andrea Miller e Pina Bausch estão, na singularidade dessas coreografias, empenhadas em compreender e retratar o amor, o embate, o desencontro e a solidão. No entanto, esses dois momentos muito particulares guardam uma diferença fundamental. Embora pareçam semelhantes no modo de apresentação, estão ligados a afetos diferentes. Enquanto em Love – Collide os corpos logo despertam, parecem acordar com calma, têm fôlego para a disputa que será travada depois, o par de *Wuppertal* apresenta o extremo cansaço depois do fracasso do amor, depois das reiteradas impossibilidades de sustentação do corpo e de suas sucessivas quedas ao chão. Fadiga que não apenas se apresenta em cena, mas que decerto também cansa _s intérpretes.



À esquerda, uma dupla de dançarinos da Companhia *Gallim* durante a performance de Love – Collide, de Andrea Miller. À direita, Dominique Mercy e Maleou Airaudó durante a performance de *Café Müller*, de Pina Bausch

Do *hall* onde se chegava, Mass era a primeira coreografia. Para continuar pelo espaço, era inevitável que se passasse por ela, essa zona de acesso por onde tudo se irradiava. Mass poderia ser vista como uma espécie de ambientação para a trilogia narrativa que compõe *(C)arbon*. No espaço, um pequeno iglu de argila do artista Eric Ehrnschwender, um tecido sintético levemente rígido e estruturado disposto sobre o chão e, em um canto da sala, um pequeno piano. Nas paredes, projeções em macro do cineasta Ben Stamper, junto ao som de Will Epstein. Ao público, embora a disposição das três salas fosse dada aos trajetos cíclicos, nada podia restringir que os caminhos fossem construídos em outros arranjos. Não era, no entanto, uma simples zona de passagem – mais que isso –, tratava da exploração do corpo em contato com outros corpos. O corpo como suporte de outros corpos. Corpos em equilíbrio e sustentação, estabelecendo zonas de atrito impensadas. Essa possibilidade cíclica e infinita, que borra início e fim da obra, me dá a possibilidade escolher finalizar a descrição das três coreografias com essa que era a porta de entrada para o universo criado por Miller – mas isso pode ser embaralhado, assim como a obra permitia. Então você pode reler e testar outras composições conforme o seu entendimento. Pode suspender a leitura, dar *play* no vídeo e voltar para completar as associações que crio. Finalizo com Mass porque entendo alguma uma ordem subjetiva na obra, que partiria da sobrevivência do nascimento, abordaria as relações amorosas, e terminaria na experiência em conjunto, testando modos de sobreviver junto.

Na coreografia, pouco ou quase nada de humano ou de familiar se nota. Vemos posturas, sustentações e gestos expressando uma certa animalidade não domesticada, uma desorganização do corpo em relação ao modo como geralmente o usamos – um exemplo, talvez, daquilo que Deleuze e Guattari formulariam enquanto uma noção, uma prática e uma experiência do Corpo sem Órgãos, a

¹⁹⁸ The Met. *(C)arbon*—Mass. YouTube. 5 de Novembro de 2018. (23min50s). Disponível em: https://youtu.be/WYTXx_ISluY?si=coj37R-0ER9_Yenj Acesso em: 9 de Fevereiro de 2025.



Andrea Miller, *Gallim* durante *Mass, (C)arbon*, The Met Breuer, NY, 2018. Fotografias de Sasha Arutyunova e Andrea Miller disponíveis no site da Companhia

partir de uma peça radiofônica de Antonin Artaud.¹⁹⁹ “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”, texto escrito à quatro mãos, disponível no terceiro volume da coleção *Mil Platôs*, não faz um ataque à biologia ou à anatomia, muito menos propõe a extinção ou esvaziamento do corpo, como pode-se pensar: sugere a experiência de outros possíveis usos e atribuições, outras experiências e intensidades que podemos acessar via corpo, liberado de seu regime e de suas funções, ou seja, a partir de sua desorganização funcional e anatômica. Em um de seus artigos sobre a prática performática, a artista ou propositada de ações, como ela gosta de ser referida, Eleonora Fabião, vai falar que “a inspiração para a inserção da palavra-conceito ‘programa’ na teoria da performance” viria justamente dessa proposição elaborada pela dupla de filósofos franceses no texto sobre o CsO. Segundo Fabião, a performance deve ser como um “motor de experimentação”. Artistas, a partir de seus programas, desorganizariam o hábito. “*Programas criam corpos* – naqueles que os perfuram e naqueles que são afetados

¹⁹⁹ ARTAUD, Antonin. Para acabar com o juízo de Deus. YouTube. 8 de Abril de 2022. (39min33s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TXKUP0TD4y4> Acesso em 03 de Abril de 2025.

pela performance.”²⁰⁰ Partindo desse conjunto de afirmações, podemos dizer que o programa de Andrea Miller é plenamente alcançado, quando de fato “desprograma organismo e meio”,²⁰¹ quando esgarça o sentido da palavra experiência.

Os corpos, em estágio primitivo, percorrem o chão e as paredes do espaço. Se movem, vagarosos, sob um tempo distendido. Talvez *Walking on the wall* (1971), de Trisha Brown, estivesse entre as obras com as quais Andrea Miller conversou e se inspirou durante o processo de idealização e construção de *(C)arbon*, tendo em vista que Andrea Miller explora não apenas a dança rente ao chão, mas também o caminhar nas paredes do espaço do museu. O curioso, e talvez até mesmo proposital, é que a obra *Walking on the Wall*, de Trisha Brown, foi apresentada em 1971 no mesmo espaço em que *(C)arbon* estava sendo proposta quarenta e sete anos depois. Isso porque o projeto do arquiteto Marcel Breuer foi concebido enquanto sede do Whitney Museum of Art e assim permaneceu desde a sua inauguração, na década de sessenta, até 2015 – quando passa a ocupar o projeto de Renzo Piano, em uma das pontas do *High Line Park*,²⁰² no Distrito de Meatpacking, na ilha Manhattan, momento em que o Metropolitan assume a sede.

Quanto a essa aproximação, duas diferenças devem ser notadas: a primeira delas é que em *Mass* a possibilidade do caminhar na vertical só é possível a partir do suporte de outros dançarinos, sem nenhum aparato externo de segurança, o que põe em jogo o esforço e a resistência de corpos que sustentam outro corpo contra a força gravitacional que faz pesar toda matéria na Terra. Já em *Walking on the Wall*, cada intérprete é sustentado por uma corda conectada a uma estrutura no teto, o que dialoga diretamente com a intenção de sublimação do peso, aqui

²⁰⁰ FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 8, p. 235–246, 2008. Acesso em: 9 de Fevereiro de 2025, p.237.

²⁰¹ Idem.

²⁰² BALDWIN, Eric. Met Museum desocupará o famoso edifício de Marcel Breuer em 2020. Trad. Vinicius Libardoni. 02 de Outubro de 2018. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/902901/met-museum-desocupara-o-famoso-edificio-de-marcel-breuer-em-2020>. Acesso em 28 de março de 2025.

LANDON, Robert. The Met Breuer: A Loving Restoration of a Mid-Century Icon. Archdaily. 11 de Março de 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com/783592/the-met-breuer-a-loving-restoration-of-a-mid-century-icon>. Acesso em 28 de Março de 2025.

secundarizada para o dispositivo. O que resulta, segundo os vetores que mobilizam, em uma obra aterrada e outra obra etérea.



MILLER, Andrea. Mass, (*C*)arbon. The Met Breuer, NY, 2018. *Take* retirado do filme de Ben Stamper



BROWN, Trisha. *Walking on the Wall*. Whitney Museum of Art, NY, 1971

4

Depois da queda

[A partir de agora vou analisar algumas performances onde artistas dissidentes de raça e gênero puderam explorar o plano horizontal como o eixo-emblema para denunciar a série de interdições aos seus corpos, dando a ver o que compreendo como a postura do esgotamento e da resistência na arte]

4.1 *Nonetheless*: à margem do corpo ou sobre como pensar um horizonte para corpos à margem

A fuga só acontece porque é impossível.

Jota Mombaça, *Pavement #1*²⁰³

O que os eixos poderiam ter a ver com os corpos? Com *Crawls, Eles fazem dança contemporânea* e *Corpo-colônia*, artistas como William Pope L., Leandro Souza e Jota Mombaça compartilham uma profunda crítica ao ambiente institucionalizado da arte, aos lugares de discurso e ação destinados aos corpos dissidentes, e às estratégias que validam e legitimam suas práticas. Três obras, duas performances e um solo de dança, onde três artistas negros e/ou *queer* testam a imaginação como possibilidade de denuncia, algo próximo, talvez, à potência do imaginário, à qual Grace Passô se refere no texto de abertura do livro *Preto*. Se, para Grace Passô, o teatro é o lugar por excelência onde a imaginação admite e potencializa o impossível, abrindo espaço para a compreensão de outras realidades, Pope L., Jota Mombaça e Leandro Souza traçam trajetos de evasão a

²⁰³ MOMBAÇA, Jota. *Pavement #1*, 2021. Sorocaba, Brasil. Intervenção urbana, Poema.

partir do que denunciam, para que possam imaginar outros lugares de pertencimento.

“Debt & Study”, capítulo do livro *Undercommons*, de Stefano Harvey e 202 Fred Moten, traz o acontecimento da escravidão e da colonização como agentes de uma complexa e impagável dívida denunciada pelo estudo radical negro. Se trata de uma denúncia elaborada sobretudo por filh_s, net_s, bisnet_s de pessoas escravizadas, que aponta para uma marca irreparável deixada nos corpos de seus ancestrais, com o aval do Estado, a partir do domínio sobre corpos negros e originários, tornando-os mercadoria de troca e produto a ser violado, violentado e subjugado.

Para Fred Moten, “o crédito pode se restaurar, se reestruturar, se reabilitar, mas a dívida perdoada é sempre injusta, sempre imperdoável.”Então como se 203 quita uma dívida se o valor do que foi roubado é inestimável? Esse caráter imperdoável do perdão me remete diretamente a Jaques Derrida em sua palestra sobre a hospitalidade e sua impossibilidade, ou sobre o caráter imperdoável do perdão, quando o filósofo franco-argelino vai dizer que só podemos falar de hospitalidade – e de perdão – quando a visita é inesperada e vem junto de uma desorganização profunda da casa que hospeda. Do mesmo modo que o perdão só existe frente ao imperdoável. Sobre essa impossibilidade de resolução, alinhada ao pensamento de Fred Moten, Denise Ferreira da Silva escreve *A dívida impagável*, e Jota Mombaça, *Não vão nos matar agora*. A partir da compreensão de que o dano do que foi feito deixa uma marca irreparável não apenas na história, mas também no modo como corpos negros ainda são vistos na nossa sociedade, Ferreira da Silva aponta para o fato de que jovens periféricos continuam, diariamente, sendo exterminados pela polícia e pela política de apagamento no Brasil. Atestando para o grave fato de que o que aconteceu ainda não terminou de passar, ainda que passe aparentemente de outra maneira. A palavra dívida ocupa aqui, obviamente, um lugar insubstituível. Porque sua condição de possibilidade é que nunca seja paga sem ônus ao devedor. No entanto, a sensação relatada por corpos dissidentes de raça e gênero é que são el_s que estão em falta. Que são el_s os endividados. Em *Não vão nos matar agora* Jota Mombaça nos conta que,

depois de ser acoçada por uma senhora Lusitana em Portugal, escreve numa calçada em letras garrafais, como quem grita: “VOCÊS NOS DEVEM”.

E, no entanto,

A SENSACÃO DE QUE DEVO ALGO É TÃO RECORRENTE, AINDA QUE
ISSO JÁ NÃO ME IMPEÇA DE DIZER A ELES – DE NOVO ELES, SEMPRE
ELES – QUE NÃO DEVO.

QUE A DÍVIDA É A HERANÇA DELES.

EU ESCREVI A SANGUE NA CALÇADA DOS INVASORES: VOCÊS NOS
DEVEM.

MINHA PROFECIA DIZ QUE, ASSIM COMO NÓS, OS NOSSOS
FANTASMAS VIRÃO COBRAR. QUE JÁ ESTÃO A CAMINHO.

ESCREVER A FRASE NA PELE DO PAÍS NÃO GARANTE QUE CESSE A
LUTA CONTRA A SENSACÃO DE QUE SOU EU QUE DEVO.²⁰⁴

Penso que as obras de William Pope.L, Jota Mombaça e Leandro Souza, apresentadas neste capítulo, caminham na direção de um redirecionamento dessa dívida. Suas obras não se regulam a partir da norma. Apesar de Jota Mombaça insistir na necessidade de nomear a norma, fazem isso para que possam cavar outros caminhos, novas rotas de fuga. A escolha de desviar a norma para contar a história de suas próprias vivências são evidências centrais nas obras desses artistas. Reunidos e aproximados aqui a partir de suas posturas. Pope.L, Mombaça e Souza estão, os três, rentes ao chão – assumem a horizontalidade enquanto eixo disparador de suas denúncias. Como o título sugere, neste capítulo serão trabalhadas obras que exploram outros vetores que não o vertical como postura-emblema de corpos dissidentes. Aqui serão vistas obras elaboradas por artistas para os quais os debates sobre raça e gênero atravessam também suas existências. Da realidade à margem que seus corpos enfrentam, trabalhar o corpo em sua

²⁰⁴ MOMBAÇA, Jota. “O mundo é meu trauma” In *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.31.

horizontalidade, agachado, rastejante, em contato rente com o solo, em uma verdadeira política do chão, faz parte de uma proposta que enfatiza não a potência do corpo, mas a sua capacidade de resistir, de ainda habitar esse mundo e se proliferar.

4.2

***Crawls*: um outro modo de locomoção?**

Pois o campo filosófico não é, evidentemente, poupado por este desmoroamento do corpo: vejam as descrições de Foucault, os corpos doentes e dissecados do Nascimento da clínica, ou a descrição do corpo supliciado de Damien que abre Vigiar e punir. Vejam as descrições do corpo masoquista ou os corpos deformados das pinturas de Bacon, tal como as descreve Deleuze: ‘... as deformações de Bacon são raramente compelidas ou forçadas, não são torturas, apesar do que se diga: ao contrário, são as posturas mais naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele: vontade de dormir, de vomitar, de se revirar, de ficar sentado o maior tempo possível... etc.’

David Lapoujade, *O corpo que não aguenta mais*

Quando o artista norte-americano William Pope.L começa sua série *Crawls* [*Rastejadas*], nos anos setenta, cujo programa enxuto consiste em se rastejar sobre as ruas de Nova Iorque, não estamos diante de uma questão simples. Pope.L, de terno e gravata protegendo um singelo vaso de flor em uma de suas mãos, na performance *Tompkins Square crawl*; ou fantasiado de super-homem com um skate amarrado às costas, em *The Great White Way*, agencia um estremecimento radical das bases da arte. Estabelece com seu gesto uma recusa, uma experimentação e uma denúncia.

No capítulo “Tropeçar a dança”²⁰⁵ André Lepecki aponta para a hipótese de que as críticas da ontologia elaboradas por Martin Heidegger e Frantz Fanon – guardadas suas graves diferenças de posicionamento sobretudo político e seus distintos contextos em relação à percepção das subjetividades – corroborariam para estremecer o chão sobre o qual Pope.L percorre em sua performance. Enquanto referências críticas confessas do artista, Heidegger e Fanon contribuiriam para traçar um plano de fundo crítico inusitado que dá

²⁰⁵ LEPECKI, André. “Tropeçar a dança: as rastejadas de William Pope.L” *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017, p.159-189.

forma a uma crítica profunda da negritude e da branquitude, da verticalidade e da horizontalidade, mas articula também uma crítica geral da ontologia, uma crítica geral da dimensão cinética da nossa contemporaneidade e uma crítica geral dos processos abjetos de subjetivação e corporificação agenciados pela máquina colonialista-racista – tudo isso ao propor uma forma particular de locomoção após o ‘tropeço’ fanoniano.²⁰⁶

Essa constatação de Lepecki o leva a compreender que o chão “ontopolítico” sobre o qual Pope.L pisa “não é plano ou estável, mas incessantemente trêmulo e assolapante”,²⁰⁷ o que o faria optar por explorar, de maneira crítica, uma locomoção bastante rente ao solo – depois de não poder sustentar o equilíbrio sobre as bases de uma ontologia agora conscientemente excludente. No mesmo capítulo, André Lepecki sublinha o diagnóstico preciso de Frantz Fanon ao afirmar que a ontologia de Heidegger e outros filósofos eurocentrados já seria por si só uma ontologia sobre o ser branco, e que, portanto, não possibilitaria “compreender o ser do negro” em profundidade, visto que este estaria sempre em uma condição de relação e de subordinação a algo que o antecede e o “regula”. Isso fica claro quando Lepecki afirma que

para Fanon, isto ocorre porque, primeiro, para o homem negro, o ser sempre acontece em relação (subordinada) à branquitude; e segundo, devido à particular ‘temporalidade da emergência’ específica à entrada do homem negro na visibilidade [...] De acordo com Bhabha, Fanon refere-se ao negro emergindo sempre ‘tarde demais’ em relação a branquitude, quando essa é tomada/construída como emblema da modernidade. E é essa defasagem temporal do negro esse caráter ‘tardio’ e não-estar-ainda lá no momento de sua emergência na presença.²⁰⁸

No entanto, Lepecki apresenta a lúcida compreensão de Stuart Hall, que chama atenção para o fato de que o pensamento de Fanon não deve ser visto de maneira paralela às bases dessa filosofia fenomenológica porque é de dentro dela que aponta para suas lacunas e defasagens, o que contribui para trazer “a questão do racismo e do colonialismo para o entendimento psicanalítico e filosófico de como a presença do sujeito é formada, e de como o ser é necessariamente articulado dentro de formações psicofilosóficas de exclusão e violência”.²⁰⁹As performances

²⁰⁶ Ibid., p.161.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸

²⁰⁹ LEPECKI, *op. cit.*, p.163.

de Pope.L, no que aderem à superfície horizontal do chão, depois da consciência fanoniada de que o corpo negro tropeça, direcionam-se não apenas à compreensão do Ser do negro e suas particularidades subjetivas (social, identitária, de gênero econômica), mas também à questão sobre eixos e posturas. Tratam, portanto, de evidenciar a disparidade que existe entre os eixos vertical e horizontal e quais corpos são permitidos ocupá-los.

A posição de Lepecki é clara quando apresenta o debate sobre a relação entre uma coreopolítica e uma cinética do corpo e acrescenta a essa equação mais um elemento: a discussão sobre o Ser. Com essa afirmação, Lepecki parece querer dizer que as *Rastejadas* de Pope.L – além de apresentarem uma relação extracotidiana do corpo com a rua, além de mostrarem o que é da ordem do irrepetível quando pensamos no encontro do performer com outros corpos, além de fomentarem alguns debates fundamentais para a luta antirracista, além de questionarem e explorarem o significado político dos eixos ao evidenciar os modos pelos quais os corpos são subjugados justamente pela característica que os fazem excederem a norma (sua cor) – giram a engrenagem do debate sobre (o) *ser* negro. A palavra *ser*, aqui, explorada tanto enquanto sujeito quanto como verbo, considerando o passado colonialista-racista ainda tão presente. A partir da compreensão política que quem se é, a performance do norte-americano criaria uma espécie de sismo que estremece tanto o chão sobre o qual se pisa, quanto o fundamento ontológico. Em outras palavras, Pope.L reclamaria, junto a Fanon, os espaços de possibilidade de existência para corpos racializados. Pois se Heidegger, em *Ser e Tempo*, compreende o ser como incontornável variação entre presença e ausência, luz e sombra, visibilidade e invisibilidade, onde estaria o ser negro nessa equação dicotômica?

Martyna Ewa Majewska, no texto “‘I believed in the image’: Pope.L, photography and the spectacle of racial oppression”,²¹⁰ desenvolve um argumento sobre o papel da fotografia e do vídeo enquanto testemunhos da contradição posta em evidência na série de performances criada pelo artista mais amistoso da

²¹⁰ MAJEWSKA, Martyna. I believed in the image. Disponível em: <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/i-believed-in-the-image-pope-l-photography-and-the-spectacle-of-racial-oppression>. Acesso em 27 de Janeiro de 2025.

América, sobretudo em suas obras em espaços públicos, onde se insere *Crawls*. Segundo ela, enquanto registro fotográfico de uma performance, esses arquivos nos fazem lidar com uma primeira ausência: o artista não está presente. Temos acesso apenas ao rastro de uma ação e suas reverberações.²¹¹

A particular contradição que Pope.L apresenta para a câmera ao se rastejar de terno nos coloca diante de um conjunto ainda maior de paradoxos em torno da visibilidade e da invisibilidade. Indivíduos economicamente mais privilegiados podem, de fato, ser considerados mais visíveis – ao menos ‘em termos do quão dominante a cultura representa uma vida legítima’, como explica Rothwaite –, e, ao mesmo tempo, menos visíveis, devido à esfera doméstica privada. Invisibilidade, nessa leitura, deixa de representar opressão estrutural para constituir um luxo, algo que pode ser herdado ou adquirido – uma mercadoria. Em uma sociedade racista e de alta vigilância, a invisibilidade não se condiciona apenas pela classe, também está atrelada à branquitude. Branquitude esta que pode, também, ser herdada e reproduzida, como Sara Ahmed aponta. Se reproduz ao ser uma forma de residência positiva: como fosse uma propriedade de pessoas, culturas e lugares. Complementando o ponto de vista fenomenológico de Ahmed, a estudiosa dos direitos civis, Cheryl Harris, demonstra que em uma sociedade estruturada pela dominação racial, a branquitude funciona como um bem, um conjunto de privilégios e benefícios, afirmados, legitimados e protegidos pela lei.²¹²

Então, na balança instável de uma sociedade racista, visibilidade poderia



POPE.L, William. *How Much is that Nigger in the Window (Tompkin Square Crawl)*, 1991

²¹¹ Idem.

²¹² Idem. “The particular contradiction that Pope.L stages for the camera by crawling in a suit directs us to the larger set of paradoxes surrounding visibility and invisibility. Economically privileged individuals can in fact be deemed more visible – at least ‘in terms of how dominant culture represents a legitimate life’, as Routhwaite explains – and, at the same time, less visible, because of the shelter afforded by the private domestic sphere. [...] Invisibility, in this reading, ceases to stand for structural oppression and instead constitutes a luxury, something that can be inherited and purchased – a commodity. In a racist, high-surveillance society, invisibility is not only conditioned by class but also tied to whiteness. Whiteness, too, can be inherited and reproduced, as Sara Ahmed informs us. It is reproduced ‘by being seen as a form of positive residence: as if it were a property of persons, cultures and places. Complementing Ahmed’s phenomenological viewpoint, the civil rights scholar Cheryl Harris demonstrates that in a society structured by racial domination, whiteness functions as an asset, a set of privileges and benefits, which are ‘affirmed, legitimated, and protected by law.’” Tradução minha.

significar ao mesmo tempo um luxo, uma zona de proteção, privacidade e cuidado; e uma maldição, na ausência de políticas públicas e acessos básicos a corpos racializados, condenados a terem visibilidade apenas em termos de exposição, fetichização e precariedade.

Quando em *How Much is that Nigger in the Window* (Tompkin Square Crawl), 1991, o performer decide vestir um terno marrom e rastejar pela movimentada Times Square com um singelo vaso de flor amarela em uma de suas mãos, ele está, de certa forma, descalibrando a balança de um imaginário que consumimos e aceitamos como único. Se corpos são políticos, e podemos afirmar isso com convicção, as roupas e os gestos são códigos porque instauram signos codificados e decodificáveis. No trecho acima, Majewska aponta para o fato de que o trânsito entre o público e o privado é uma rota de privilégio exclusiva da branquitude. O paradoxo evidenciado pelo artista não é simples de resolver, é como se Pope.L mesclasse signos de visibilidade e de invisibilidade, causando bem no cerne desta difícil resolução uma reviravolta. É muito interessante o modo como Majewska apresenta a invisibilidade ora como uma conquista – uma mercadoria a ser comprada –, ora como um símbolo de opressão estrutural, a depender do sujeito. Para pessoas em situação de rua, por exemplo, a rua comporta simultaneamente o público e o privado. O que é do âmbito privado se torna extremamente público, enquanto as existências se tornam radicalmente invisibilizadas em relação à ausência de políticas públicas. Aqui talvez valha a apropriação daquele pensamento de Édouard Glissant em relação à opacidade, ao qual Jota Mombaça se refere quando compõe 2021: *Spell to become invisible* junto à Musa Michelle Mattiuzzi – entendendo a opacidade como a dimensão do segredo, daquilo que não se deixa ver com clareza e que, portanto, não pode ser plenamente decifrado.

Acho que roupas são um modo de te projetar no mundo e, ao mesmo tempo, te esconder. E acho que isso é necessário para as performances que eu estou tentando fazer. O Superman foi apresentado para mim pela minha tia Jenny. Ela costumava assistir a versão para a TV nos anos 50 com George Reeves. Todo santo dia. Eu diria que existiam duas principais coisas religiosas na vida da minha tia Jenny, uma era a igreja e a outra era o Superman. Ela amava aquele cara branco. E levei isso comigo. Então, quando eu tentava imaginar qual seria o próximo personagem para a rastejada, eu disse ‘Bem, o que seria mais viril que aquele cara?’ Então de algum

modo eu cai de para-quedas nisso. No lugar de um traje, seria um super traje. Em um momento eu entendi que aquelas conversas com o público quando você está deitado nas ruas são um instante, você não faz aquilo sempre. E as pessoas, elas falam com você de modo diferente quando estão em pé sobre você. Elas pensam que são superiores. Exceto nesse caso, quando tenho um super traje.²¹³

Se lançarmos luz à aproximação arriscada de Lepecki, veremos que, enquanto o autor de *Ser e Tempo* “projetava a *destruktion* de velhas suposições da metafísica ocidental que alinhavam o ser com uma visibilidade inteiramente autopresente”,²¹⁴ ao pensar o ser a partir de uma porção equilibrada entre presença e ausência, entre o que vemos e o que se esconde,²¹⁵ Pope.L entenderia sua crítica à verticalidade a partir da consciência da falta do corpo racializado e que, portanto, experienciaria uma “impossibilidade de pertencer totalmente a si mesmo”.²¹⁶

A relação entre falta e raça no trabalho de Pope.L é essencial. É também por essa via que podemos começar a compreender sua ‘desistência da verticalidade’ e sua adoção do rastejar como manifesto coreopolítico. As rastejadas de Pope.L propõem uma crítica cinética da verticalidade, da ligação entre verticalidade e eretividade fálica e sua íntima associação com a ‘brutalidade do poder político, dos meios de controle/contenção: polícia, exército, burocracia. Ao adotar tão claramente o ato de rastejar.²¹⁷

A partir dessa ideia de falta, essa lacuna intransponível e insaciável que não pode se completar, como aponta a psicanálise, podemos compreender a série de paradoxos posta em jogo pelo artista a partir dos signos que acompanham o imaginário cinematográfico, lúdico e também capitalista-produtivista das vestimentas de Pope.L.

²¹³ Trecho de uma fala de William Pope.L Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/298/3909> Acesso em 9 de Fevereiro de 2025. “I think costumes are a way to project yourself into the world and at the same time conceal yourself. And I think that's necessary for the performances I'm trying to do. Superman was introduced to me by my Aunt Jenny. She used to watch the TV version of Superman in the 50s with George Reeves. Every single day. I'd say that there were two main religious things in my Aunt Jenny's life, one was Church and the other one was Superman. She loved that white guy. And it stayed with me. So when I was trying to figure out what the next step of a crawl figure would be, I said, “Well, you know, what is more manly than that guy?” So somehow I landed on this, this next step of success, if you will. Instead of the suit, it would be the super suit. At one point I realized that talking to people when you're laying down on the street is a moment, you don't get to do that very much. And people, they'll talk to you differently when they're standing up over the top of you. They think they're like instant superiority. Except in this case, I have the super suit.” Tradução minha.

²¹⁴ LEPECKI, André. *op.cit.*, p.160.

²¹⁵ HEIDEGGER, Martin Apud LEPECKI, André. *op.cit.* p.165.

²¹⁶ LEPECKI, André. *op.cit.*, p.169.

²¹⁷ *Ibid.* p.168.

Em *The Great White Way: 22 miles, 9 years, 1 street* (2001 - 2009), William Pope.L percorre, de maneira intermitente ao longo de oito anos, uma longa extensão da Broadway, articulando desde o título, de maneira ambígua, tanto a carga histórica que remonta à chegada da luz elétrica na região do *Theatre District*, quanto uma denúncia aos posicionamentos privilegiados de pessoas brancas. Daí vemos a denúncia do grande caminho branco, percorrido por um homem negro de maneira nada usual, ora vestido com uma fantasia de super-homem, símbolo que permeia o universo infantil, ora trajando terno e gravata



POPE.L, William. *The Great White Way: 22 miles, 9 years, 1 street*, 2001 - 2009

trazendo uma crítica ao capitalismo e à supremacia da postura vertical enquanto símbolo de produtividade e poder. Sobre o chão quente, super-herói e homem de negócios são explorados sob a perspectiva de uma grave desagregação, evidenciando uma fratura intransponível na nossa sociedade. O estremeço que a consciência de si provoca no corpo negro a partir do olhar judicativo e racista do outro, como se certos corpos fossem mais merecedores de habitar o mundo, mostra que na construção de nossa sociedade não se compartilha o mesmo chão.

Pope.L trabalharia de maneira crítica uma obra consciente das múltiplas dimensões coreográficas dos corpos segundo seus contextos raciais, sociais e econômicos. Na construção de uma obra interessada em múltiplos suportes, desde a performance, até à instalação e a pintura, põe no centro de seu discurso um passado que insiste em passar. Então, ao abordar temas como valor, mercado, raça, gênero, classe, política e poder, fala de um agora, mas desvela uma série de camadas apenas convenientemente soterradas de um passado colonialista e escravocrata. Quando Lepecki aproxima a teoria crítica de Martin Heidegger e a

de Franz Fanon à prática de William Pope.L enquanto artista, se abre diante do pensamento um terreno bastante mais complexo do que o explorado na elaboração da fenomenologia hermenêutica da tradição filosófica européia. Isso porque o projeto crítico de Fanon se introjeta no cerne desse pensamento para apontar suas falhas. O que o leva a acreditar que o projeto fenomenológico que se dobra sobre o ser para pensá-lo, parte de uma grave exclusão. Afinal, a fenomenologia elaborada no Ocidente não tratava da multiplicidade do ser, mas da especificidade do ser branco. O que aponta para o perigoso fato de que o dissenso das subjetividades foi achatado sob uma ótica racista e colonialista, subordinada a uma raça detentora de privilégios e produtora de pensamento. Desse modo, a nossa compreensão ontológica ocidental, os modos pelos quais a sociedade deste lado do globo traçou seu percurso para melhor compreender o ser no mundo, incluindo os meios pelos quais se apresenta, se move e transita, parte de um projeto excludente de “branquidade” enquanto norma, e mais, é pautado a partir da figura do homem, heterossexual, cisgênero e branco no centro, ao passo que qualquer existência dissidente seria posta diretamente como desviante.

4.3

Com quantos negros se ocupa um espaço branco? *Eles fazem dança contemporânea*²¹⁸

Do que você não se esquece nunca que você é?

Márcio Abreu, Grace Passô e Nadja Naira, *Preto*

“Am I Black Enough for You?” [Eu sou preto o suficiente para você?] – como um eco que reverbera em um espaço completamente vazio, essa é uma das frases escolhidas pelo dançarino Leandro Souza na obra *Eles fazem dança contemporânea*, solo que ele mesmo compõe e performa durante a 8ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-sp). A inspiração vem do título de uma música do cantor Billy Paul, quinta faixa do álbum *360 Degrees of Billy Paul*, símbolo da resistência negra norte-americana. Ao longo dos 40 minutos de



SOUZA, Leandro Souza. *Eles fazem dança contemporânea*, (MIT-sp) Fotografia de Guto Muniz

duração da obra, Leandro Souza afunila ainda mais a provocação, acrescentando à luta racial e à sua história de resistência em um cenário de segregação de pessoas

²¹⁸ SescTV. dança...breve: Eles Fazem Dança Contemporânea / Trança / Os Corvos. Youtube, 25 de Outubro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6ALRKOUuQ4>. Acesso em: 9 de Fevereiro de 2025.

negras em espaços públicos, a questão da validação de corpos subalternos no cenário de arte contemporânea. Mas afinal, quem são *eles* que podem fazer dança contemporânea?

Em uma sala multiuso do teatro Arthur Azevedo, no bairro da Mooca, SP uma espécie de lona branca com fundo infinito cobre das paredes ao chão. Margeando a sala, alguns bancos, também brancos, e entre eles alguns bastões verticais de luz. Leandro está sentado próximo ao centro da sala. Vestindo calça cinza e casaco de moletom branco, com as pernas cruzadas, inicia seu discurso antes mesmo do público terminar de se acomodar nos espaços a ele destinados. A denúncia de Leandro não esgota, mas varia entre perguntas e respostas, dadas pelo próprio artista como quem se justifica: “I get stay black. Am I black enough for you? I get stay black enough for you. I get stay preto. Am I preto enough for you? [...] I get stay enough negro for you”. [Tenho que ficar preto. Eu sou preto o suficiente para você? Tenho que permanecer preto o suficiente para você. Tenho que permanecer preto. Eu sou preto o suficiente para você? [...] Tenho que permanecer suficientemente negro para você.] A frase-título da música de Billy Paul é articulada por Leandro Souza, de modo a ser infiltrada por pequenas variações. Na primeira parte da obra, a palavra black é alterada para negro e preto, na língua materna do performer.



Não demora muito para que Leandro comece a engatinhar pela sala, empurrando, desfazendo e reorganizando uma pilha de perucas *afro* feitas com fio sintético, enquanto vai se despindo, peça por peça, conforme circula no espaço. Em entrevista, Leandro Souza conta que no início do projeto, acabou se encaminhando para questões que não eram sobre movimento. E então percebe que “não fazia sentido me colocar fazendo qualquer tipo de movimento corporal. A obra caminha nesses dois lugares, a manipulação do material e como essa manipulação e a fala vão mudando com o meu jeito de me mover no espaço”.²¹⁹ O esgotamento da fala acontece junto ao esgotamento do corpo.



Vista geral da Sala Multiuso do Teatro Arthur Azevedo durante a performance de Leandro Souza

Depois de um tempo, as luzes do teto se apagam e as luzes dos bastões se acendem. Logo o desenho de luz de Gabriele Souza prescreve a substituição da luz branca por uma luz ultravioleta, popularmente conhecida como *luz negra* que, ao se situar no final do espectro de radiação UV, não é percebida pela visão. Leandro, nesse momento, está completamente nu e, em pé, movimentando a pilha de perucas com a propulsão de todo o corpo. A pergunta “Am I black enough for

²¹⁹ SescTV. dança...breve: Eles Fazem Dança Contemporânea / Trança / Os Corvos. Youtube. 25 de Outubro de 2022. (3min38s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6ALRKOUuQ4> Acesso em: 20 de Dezembro de 2024.

you” [Eu sou preto o bastante para você?] se intensifica com a exaustão do performer e ganha mais uma variável: “Am I contemporary enough for you?” [Eu sou contemporâneo o bastante para você?], afunilando a questão da presença dos corpos negros nos círculos artísticos ao pôr em questão quais realidades compõem o cenário de dança contemporânea a partir da pergunta em segundo plano sobre quais corpos são validados enquanto artistas. Ou ainda, lança a provocação sobre se a dança, sem partir do movimento como regulador de sua validade, pode ser compreendida plenamente enquanto arte pela crítica e pelo público. Se no início da obra temos a sensação de estarmos atrasados, no final da obra, é o performer que abandona a sala, deixando reverberar o eco gerado pela provocação.



4.4

Planejar uma fuga: três obras-performances de Jota Mombaça para o nosso tempo

Gostaria de apresentar algumas performances da artista Jota Mombaça, tendo em vista o modo como a autora transita entre a escrita e suas proposições artísticas para pensar maneiras a partir das quais esses suportes podem se retroalimentar em sua pesquisa. Em entrevista a Will Furtado, ela diz:

Penso que minha escrita influenciou minha performance e vice versa. Existem diversos assuntos em comum entre o meu trabalho como escritora e o meu trabalho como performer, como colonialidade, lutas encarnadas, violência global, política de opacidade, e por aí vai [...] É curioso porque escrita e performance se juntam precisamente quando eu não estou fazendo exatamente nem performance nem texto, mas criando algum tipo de instalação, objeto, ou o que quer que seja [...] A palavra com a qual me sinto mais conectada é “mover”, como se meu trabalho devesse ser entendido não como escrita ou performance, mas como uma espécie de “movimento”. O movimento da minha ferida em direção ao mundo; o movimento do meu corpo apesar das fronteiras; o movimento da minha escrita em direção à contraelegibilidade. Isso é o que eu tenho tentado ativar através da escrita e da obra performativa.²²⁰

2021: *Spell to become invisible*

“Não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui. Com nossas mortas amontoadas, clamando por justiça, em becos infinitos, por todos os lugares.” Assim escreve Jota Mombaça já no início de sua “Carta às que vivem e vibram apesar do Brasil”.²²¹ O modo como Jota se posiciona, tornando explícito esse desejo de sobrevivência diante do poder cisnormativo, diante dos “cálculos da política” que “falham em atualizar suas totalizações”, é um desejo, antes, de vida.

²²⁰ MOMBAÇA, Jota. *Exploring the Body as Colonial Occupation* [Entrevista concedida a] Will Furtado. **C& Print**. “I think my writing has influenced my performance and vice versa. There are several topics in common between my work as a writer and my work as performer, such as coloniality, embodied struggles, global violence, politics of opacity, and so on [...] It’s curious because writing and performance come together precisely when I’m not exactly making a performance or a text, but creating some sort of installation, object, or whatever. [...] the word that I am most connected with is “move”, as if my work should not be read as writing or performance, but as some sort of “moving”. The moving of my wound towards the world; the moving of my body in spite of borders; the moving of my writing towards counter-legibility. That is what I’ve been trying to activate through writing and performative work.” Tradução minha.

²²¹ MOMBAÇA, Jota. “Carta às que vivem e vibram apesar no Brasil” In *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: editora Cobogó, 2021.

Constrói, assim, como ode às existências minoritárias, o que chama de mapa das brechas – que é para ofuscar o alvo nas costas de pessoas que fogem à norma cis, hétero e branca, que regula e impõe o padrão dos corpos na sociedade. Para existir, então, foi necessário que Jota Mombaça, assim como tantos corpos-alvo, fugisse do Brasil, país que mais mata pessoas transgênero e travestis no mundo pelo 16º ano consecutivo, onde a expectativa de vida, no ano em que esta tese é finalizada, é de 35 anos.²²² Jota escreve seu livro, então, não como uma pista, mas “como uma barricada, para roubar tempo”. Segundo ela, na *live* de lançamento de seu livro, o título “Não vão nos matar agora” tem uma ênfase na urgência desse instante, o *agora*, isso que é uma espécie de *ainda não* que todo corpo não normativo deseja prolongar por infinitos segundos por vir, mas também é uma espécie de birra, de bater de pé que afirma a sobrevivência de existências minoritárias. Mas talvez não baste sobreviver. Então constrói armas, como lanças, galhos com pontas de vidro amarradas com linha vermelha.²²³ Se põe em quatro apoios enquanto seu corpo é coberto por britas ao som de sua própria voz que ecoa uma crítica sobre os corpos colonizados.²²⁴ Elabora com Musa Michelle Mattiuzzi fragmentos de escritas e estudos, críticas filosóficas, pensamentos sobre opacidade, representação, luta anticolonial, e os rasura.²²⁵ Escreve em carvão negro sobre papéis brancos e depois os expõe, lendo-os em voz alta, resultado que chega ao público a partir de dispositivos de sobreposição de vozes, gerando uma espécie de eco, impossibilitando a compreensão do que é dito em totalidade,^{226a} fim do que chama de “compartilhar o segredo”. Na obra *2021: Spell to become invisible*, Musa Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça dão ênfase, seguindo as pistas de Édouard Glissant, ao direito à opacidade, elogiando isso que se neblina, que não se deixa ver por completo, que não se deixa compreender de imediato, visto que “barbárie” seria “justamente impor ao outro a sua própria transparência”.²²⁷

²²² Dados apontados pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA)

²²³ Mombaça, Jota. *A gente combinamos de não morrer (# bandeira 1). Us Agreed Not To Die (FLAG #1)*, 2018-2019. Performance, Flag.

²²⁴ Id., Tobias, Patricia (Vendaval Caprichosa). *Corpo-colônia*, 2013. Performance.

²²⁵ Mombaça, Musa Michelle Mattiuzzi; Jota. *2021: Spell to become invisible*, 2019-2020. Performance, desenho (papel e carvão) e vídeo.

²²⁶ Idem.

²²⁷ GLISSANT, Édouard. Direito à opacidade - Édouard Glissant. YouTube. 18 de Janeiro de 2022. (4min46s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qu9dHpzSeNQ>. Acesso em 7 de Fevereiro de 2025.

Deste modo, as artistas enfatizam o excesso, a rasura e o risco; não o apagamento, a anulação propriamente dita. Justamente porque aprenderam com Denise Ferreira da Silva que “menos com menos dá mais e, portanto,” que suas “vidas negativadas se somam e se multiplicam à revelia.”²²⁸ Então cantam à revelia.

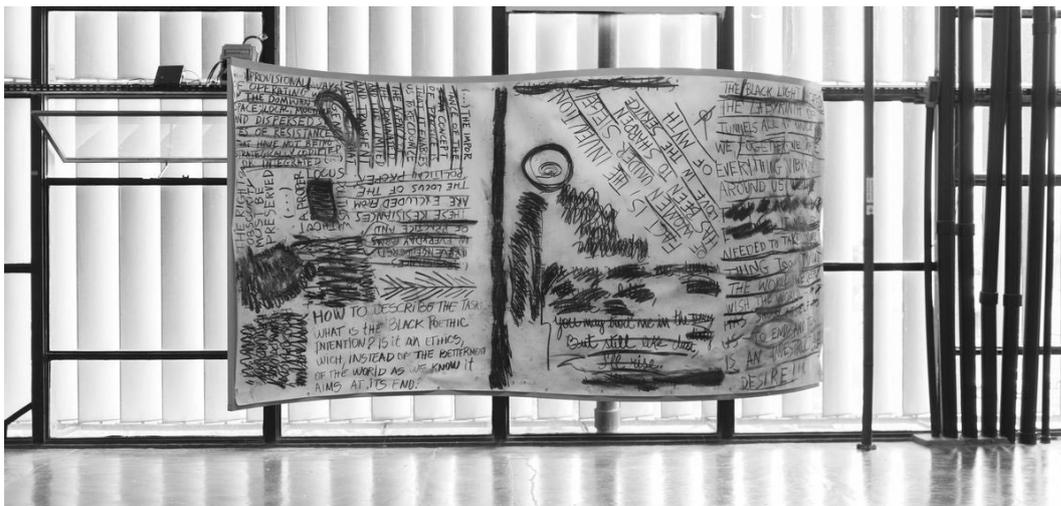


Musa Michelle Mattiuzzi durante a primeira etapa de *2021: Spell to become invisible*, 2019-2020

~~[who writers who chose to exit // you are the ones that listed ant the ones
google has no name for / you are the disappearances that do not go on
record / you are the disappearance / you share stage with who no longer
uses microphones as sires // you are the sirens you are the blue light
rushing to save everyone // but yourself] [but was any era ever kind with
us?] [the enunciation in every] [the sun is a negra] [rise] [and we knoll
we'll witness a brutal era][A hungry mob is an angry mob] em espiral, [I
no longer wait for the better times] [violence, the analysis of racial
subjugation begins with the acknowledgment that (for instance)
emancipated slaves were not only]~~

²²⁸ MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.14.

Como um pensamento que se elabora em conjunto, na co-autoria com Musa e ouvindo o sussurro de muitas vozes silenciadas, *Spell to become invisible* rasura como que para proteger os vencidos. Como uma cortina de fumaça que neblina o espaço e permite a fuga, vemos a recusa de ceder às forças que castram os corpos e que os regulamentam. *Spell to become invisible* é, como o nome anuncia, um feitiço para escapar do alvo, uma magia para continuar existindo. Para sair, mesmo que só por hoje, da mira.



MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Michelle. 2021: *Spell to become invisible*. 34ª Bienal de São Paulo Paulo. © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala.

Michel Foucault, *A ordem do discurso*



Jota Mombaça e Patrícia Tobias (vendaval caprichosa) durante a performance *Corpo-colônia* “Que pode o Korpo?” UFRN, RN, 2013

No centro da fotografia, Jota Mombaça está nua e em posição de quatro apoios enquanto Patricia Tobias (vendaval caprichosa), de pé e com o rosto coberto, lhe joga britas sobre o corpo com uma pá de ferro. Nas mãos de Jota – ainda que encoberto na fotografia –, um microfone conectado a um amplificador projeta sua voz no espaço durante o tempo da ação. Trata-se da performance *Corpo-colônia*. Me parece simbólico que a artista reposicione seu corpo,

²²⁹ MOMBAÇA, Jota. TOBIAS, Patricia. *Corpo-Colônia*. Vimeo (47s) Disponível em: <https://vimeo.com/64778343> Acesso em 28 de Março de 2024.

historicamente marcado por reiterados silêncios e apagamentos, como detentor de uma voz amplificada, a ser ouvida sem dúvidas, onde a recusa da escuta não é nem mesmo opção. Nessa performance, Jota, enquanto uma artista bicha, trans não binária, gorda e nordestina – como se autodefine –, realoca regimes de poder e privilégio. Seu corpo sempre à margem em cada dissidência apresentada, se centraliza na cena a partir de uma constante tensão entre vulnerabilidade e denúncia, submissão e provocação. No chão, agachado, o corpo da artista é atingido pela representação de um regime de violência em permanente manutenção. No microfone, ela dispara:

Corpo, território ocupado pelo sex-Império. Objeto a ser moldado pela tecnocultura heterocapitalista. Corpo de macho. Corpo de macho castrado de cu. Corpo-colônia. Corpo marcado. Corpo usurpado pelos sistemas classificatórios. Corpo lacrado, embalado a vácuo ou triturado e encapsulado para facilitar o tráfego. Tráfico de corpos. Corpo produto. Corpo de macho emburrecido enlatado. Corpo-colônia. Corpo desencarnado. Corpo submisso ao Eu, à identidade transcendente. Corpo de macho dominador submisso. Corpo de macho enclausurado em seus privilégios. Corpo de macho vigiado. Corpo de macho drogadiço e vigiado. Corpo de macho covarde drogadiço e vigiado. Corpo devastado. Corpo photoshopado devastado. Corpo photoshopado sarado devastado vazio. Corpo desabitado. Ruína de corpo. Corpo bombardeado em Gaza. Corpo que se atira da ponte. Corpo suicidado. Corpo sem vida. Corpo impensável. Corpo, território isolado pelo sex-Império. Corpo prozac. Corpo scotch. Corpo cocaine. Corpo desidratado. Corpo de nóia. Corpo amputado de nóia desidratado. Economia de corpos. Corpo, objeto a ser moldado e descartado pela tecnocultura heterocapitalista. Corpo gramacho. Corpo de lixo. Lumpencorpo. Então... Como vergar esse corpo? Como dobrá-lo?²³⁰

Como explica durante uma entrevista,²³¹o texto que lê durante a performance trabalha uma noção do corpo enquanto uma ocupação colonial. Então a denúncia da artista tem um destino e é, ao mesmo tempo, uma pergunta. Como escapar de certas imposições, de tudo aquilo que dizem que se deve ser e o que se acredita ser? Como burlar e hackear as forças normativas, as forças castradoras, as forças ideológicas, as forças fetichizantes, as forças produzidas pela soberania de corpos sobre outros corpos? Na provocação, Jota embaralha os personagens que dominam e suas vítimas. Os corpos fetichizados, os corpos com desejos castrados, colonizados, corpos violentados, adoecidos pelo sistema

²³⁰ Transcrição do discurso de Jota Mombaça durante a performance *Corpo-Colônia*.

²³¹ MOMBAÇA, Jota. Exploring the Body as Colonial Occupation [Entrevista concedida a] Will Furtado. **C& Print**. Disponível em: <https://contemporaryand.com/magazines/exploring-the-body-as-colonial-occupation/> "I also was reading a text of mine about this notion of body as colonial occupation." Acesso em 27 de Março de 2025.

cisgênero, suicidados e viciados estão emaranhados com o regime que os adocece, que os enclausura e que os classifica. O que Jota Mombaça faz é nomear as vítimas e as estruturas de poder.

Ainda quanto a essas estruturas, silenciosas ou não tão silenciosas assim, em um dos capítulos de seu primeiro livro, *Não vão nos matar agora*, Jota Mombaça compõe uma série de apontamentos que nomeia enquanto algumas “Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala”. Nessas considerações, aponta que, embora se tenha prestado alguma atenção aos modos como esse conceito – de lugar de fala – é usado para permitir ou interditar que certas pessoas possam falar sobre determinados assuntos, “com base nas posições e marcas políticas que um determinado corpo ocupa num mundo organizado por formas desiguais de distribuição das violências e dos acessos”, pouco se percebeu a existência silenciosa de “uma política (e uma polícia) da autorização discursiva que antecede a ruptura promovida pelos ativismos do lugar de fala”.²³²

Quero dizer: não são os ativismos do lugar de fala que instituem o regime de autorização, pelo contrário. Os regimes de autorização discursiva estão instituídos contra esses ativismos [...] **Se o conceito de lugar de fala se converte em uma ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas, é porque este está sendo operado em favor da possibilidade de emergências de vozes historicamente interrompidas.** Assim, quando os ativismos do lugar de fala desautorizam, eles estão, em última instância, desautorizando a matriz de autoridade que construiu o mundo como evento epistemicida; e estão desautorizando a ficção segundo a qual partimos todas de uma posição comum de acesso à fala e à escuta.²³³

Os exemplos não estão distantes. Podemos nos lembrar do episódio ocorrido durante a fala da Vereadora Marielle Franco na Câmara do Rio de Janeiro, no dia 08 de Março de 2018, onde vemos a parlamentar do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), ser interrompida por um homem situado na Tribuna, defensor da Ditadura Militar, enquanto falava sobre os índices de violência contra as mulheres no Brasil.

A gente tem um senhor que está defendendo a Ditadura e falando alguma coisa contrária, é isso? Eu peço que a Presidência da Casa, no caso de maiores manifestações que venham atrapalhar minha fala, assim proceda como a gente faz quando a Tribuna interrompe qualquer Vereador. Não serei interrompida, não

²³² MOMBAÇA, Jota. “Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala” In *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.85.

²³³ Ibid. p.85-86. Grifo meu.

aturo interrompimento dos Vereadores desta casa, não aturarei de um cidadão que vem aqui e não sabe ouvir a posição de uma mulher eleita.²³⁴

Ao falar da “possibilidade de emergência de vozes interrompidas” enquanto forma de desautorizar a matriz de autoridade que conforma a construção da episteme, Jota ressalta o fato de que os debates propulsionados por esses ativismos não estariam realmente interessados na acusação de um “quem” que detêm ou se apropria do discurso, mas em uma espécie de contra-ataque, um pedido de escuta às vozes nunca antes ouvidas, questionando sobre “como” tem se estabelecido “modo privilegiado de enunciar verdades”. Ou seja, como o acesso à educação, os marcadores socioeconômicos, de raça e de gênero têm conformado o modo como os saberes são produzidos e a maneira através da qual eles circulam. Em última instância, o que os ativismos realmente fazem é pôr em evidência a necessidade de revisão de uma específica e restrita circulação de verdades, uma produção de episteme que se opera de maneira viciada, apontando para como o privilégio do amparo pela norma perpetua e retroalimenta a manutenção dos mesmos poderes há tanto tempo. Desse modo, “ao marcar o não marcado, estamos fazendo com que o modo como a violência foi socialmente distribuída seja bagunçado”.²³⁵ Nas palavras da escritora:

No limite, o que vem sendo desautorizado pelos ativismos do lugar de fala é um certo modo privilegiado de enunciar verdades, uma forma particularizada pelos privilégios epistêmicos da branquitude e da cisgeneridade de se comunicar e de estabelecer regimes de inteligibilidade, falibilidade e escuta. Não é que brancos não possam falar sobre racismo, ou que pessoas cis não possam falar de transfobia, é que elas não poderão falar como pessoas cis brancas, isto é: como sujeitos construídos conforme uma matriz de produção de subjetividade que sanciona a ignorância, sacraliza o direito à fala, secundária o trabalho da escuta e naturaliza a própria autoridade. Isso significa também o fato paradoxal de que eles não poderão falar como se não fossem cis e brancos, isto é: apagando as marcas da própria racialidade e conformidade de gênero, a fim de agir como se os privilégios da branquitude e da cisgeneridade não fossem coextensivos aos sistemas de opressão das vidas e vozes não brancas e trans.²³⁶

Assim, podemos concluir que a desautorização dos lugares de fala visa revisar a zona de sedimentação do discurso, a zona de estagnação do pensamento e como

²³⁴ Para isso, ver fala de Marielle Franco. Disponível em: <https://youtu.be/fl8czAgJGUE?si=vKGgMXbPF3acS0V6> Acesso dia 28 de Março de 2025.

²³⁵ Ibid., p.89.

²³⁶ Ibid, p.86.

essa circulação truncada da episteme é prejudicial para a sociedade de modo geral, em sua multiplicidade e em sua disparidade. Olhando para um cenário mais amplo, a própria disparidade social e as heranças da colonização apontam para uma dificuldade grave quando pensamos na possibilidade de um equilíbrio epistemológico ou de um rebalanceamento entre discursos e escutas. Afinal, como falar sobre transfobia, homofobia ou racismo partindo da posição daquel_ que desconhece as reais vivências e impasses impostos a esses corpos? Por outro lado, é preciso pensar como pessoas cis e/ou brancas poderiam, então, contribuir de fato para que haja uma efetiva redistribuição dos saberes e seus acessos.

Quando o silêncio continua fazendo apenas a manutenção da disparidade entre quem sempre teve a vez da voz, ele custa muito caro. O que Jota Mombaça faz é dar conta do lugar que ocupa. Refletir sobre os acessos e interdições que atravessam a existência de seu corpo “normativamente classificado como parto, e portanto politicamente negro e indiretamente atravessado pelas memórias indígenas (potiguares e ‘tapuias’) e seus apagamentos na construção da identidade brasileira”, o que lhe permite pensar os sistemas excludentes ou includentes infiltrada na mecânica de funcionamento desses mesmos sistemas. O que faz, em última medida, é apontar não apenas para a violência paralisante, para os ataques de ódio, mas também para os “modos sutis e não tão sutis de atualização da violência sistêmica da branquitude e do fundamentalismo cisgênero”,²³⁷ seus processos velados de silenciamento e apagamento.

Soterramento²³⁸

Em *Soterramento*, vemos a imagem de um corpo impresso em baixo-relevo em um monte de areia. Nas telas posicionadas ao lado, a imagem do corpo da artista aparece como uma fantasmagoria, apresentando uma presença ausente ao

²³⁷ MOMBAÇA, Jota. “Carta às que vivem e vibram apesar do Brasil” In *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.17.

²³⁸ Id. *Soterramento*. Transnational Dialogues | Soterramento (Burial): A Performance by Jota Mombaça. YouTube. 01 de Março de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=liY0-LERErA>. Acesso em 05 de Abril de 2025.

articular rastro e apagamento. Um paradoxo se mostra desde o título: um desencaixe entre o que se enuncia e o que se anuncia, ou seja, entre o título da obra e o que a instalação apresenta de fato, visto que o que vemos não é o soterramento propriamente dito, mas a memória dessa ação e, enfim, a carga simbólica que ela carrega. Denise Ferreira da Silva escreve e publica um texto²³⁹ que, dentre a análise de diversas obras de artistas, propõe algumas similaridade entre *Soterramento* (2017), de Jota Mombaça, e *Ali entre nós um invisível obliterante* (2020), de Iagor Peres, no que ambas denunciam a violência direcionada aos corpos negros, compartilhando o interesse em prolongar vidas



MOMBAÇA, Jota. *Soterramento*, 2017. Fotografia de Douglas Lopes

minoritárias através da noção de opacidade. Em *Soterramento*, o recurso da voz – muito utilizado enquanto linguagem artística por Jota Mombaça também em obras futuras – escancara um projeto necropolítico posto em prática pelo Estado e pela polícia do Rio de Janeiro, que partem de critérios próprios para selecionar quais corpos são matáveis. Então Jota enumera e nomeia os vencidos.

A performance *Soterramento* (Burial, 2017), na qual Mombaça tem seu corpo seminu coberto com areia e cascalho enquanto uma lista de nomes de pessoas que desapareceram ou que foram assassinadas pela polícia brasileira desde 2013 é lida.

²³⁹ SILVA, Denise Ferreira da. Denise Ferreira da Silva em Refusal and Fugivity. *Frieze*. 07 de Dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/denise-ferreira-da-silva-refusal-and-fugitivity> Acesso em 25 de Março de 2025.

Em ambas as obras [a de Peres e a de Mombaça] a ‘visibilidade da negritude’ serve como um espelho que reflete a violência colonial e racial. Ao libertar o corpo negro do medo (medo de ser alvo e de ser visto como um produto da violência), esses artistas expõem e confrontam precisamente isso que se esconde pelas ferramentas que produzem os materiais que informam o discurso crítico, cujos fracassos parecem não deixar outra alternativa senão incendiar o mundo.²⁴⁰



MOMBAÇA, Jota. *Soterramento*, 2017. Fotografia de Douglas Lopes. Vista aérea

²⁴⁰ Idem. “in Mombaça’s performance *Soterramento* (Burial, 2017), in which the artist’s semi-naked body is covered with sand and gravel while a list of names of those who have gone missing or who have been murdered by Brazilian police since 2013 is read out. In both works, Blackness’s ‘visibility’ serves as a mirror that reflects colonial and racial violence. By releasing the Black body from fear (the fear of being subjected and of being seen as a subject of violence), these artists expose and confront precisely that which is consistently occluded by the tools that produce the materials that inform critical discourse, whose failures seem to leave no other alternative than to set the world on fire.” Tradução minha.

Olhando para a trajetória da artista, para suas instalações e performances, podemos perceber a recorrência de elementos naturais e o que eles representam em nosso imaginário coletivo, tecendo críticas ao passado colonialista-racista brasileiro, ao processo de urbanização das cidades em que vive, ao projeto de genocídio direcionado a corpos dissidentes, e à catástrofe climática mundial que se precipita no presente. Assim como exercita escutar as memórias do futuro, como faz na experiência e texto “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes dessa época foram acendidas”,²⁴¹ Jota ensaia como seria atravessar o horror em companhia e como o afeto nutre a possibilidade de imaginação de um amanhã. Nos diferentes aparatos que cria para sobreviver à ferida no mundo, Jota envia cartas cifradas, desenha um mapa das brechas, redistribui papéis de gênero, nomeia a norma e dá um nó na linha do tempo. Tudo isso com a lúcida consciência de que pensar no futuro e planejar um futuro guardam uma diferença radical. Para algumas vidas, pensar em planos de envelhecer consiste em sobreviver ao agora, a esse instante que insiste em se renovar, que é sempre atual e ao mesmo tempo extremamente fugidio. Então a sobrevivência passa a ser uma preocupação de um agora que se renova a cada segundo de um tempo que se conta no relógio – afinal, é sempre agora. Talvez por isso a escolha do título que dá ao seu primeiro livro, *Não vão nos matar agora*, anunciando sua contra-resposta para o mundo, uma certa esperança no tempo presente.

Parece contraditório, em meio a todas essas formas de colapso, enunciar o que este título anuncia. Não vão nos matar agora, **apesar de** que já nos matam. Não preciso retornar aos cenários. Os nomes não saem de nossas cabeças, **apesar de** concorrerem aos campos de esquecimento que formam a memória brasileira [...] Não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui. Com nossas mortas amontoadas, clamando por justiça, em becos infinitos, por todos os lugares. Nós estamos aqui e elas estão conosco, ouvindo esta conversa e nutrindo o apocalipse do mundo de quem nos mata. Já não temos tempo, mas sabemos bem que o tempo não anda só para a frente.²⁴²

²⁴¹ MOMBAÇA, Jota. “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas” In *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. Como descrito pela escritora e artista, esse texto teve uma leitura pública junto à Michelle Mattiuzzi e Paulet Lindacelva no dia 24 de Novembro de 2018 no Sesc Pompeia, em São Paulo.

²⁴² MOMBAÇA, Jota. “Carta às que vivem e vibram apesar do Brasil” In *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.14. Grifo meu.

De forma recorrente, vemos a lama, o barro, a terra e a pedra, mas também a água como elementos naturais que cumprem a função de representar os apagamentos, soterramentos, aterramentos e afundamentos, materializando tanto uma crítica tecida sobre o que resta da memória social no processo de urbanização das cidades, quanto sobre os profundos processos de resistência e apagamento vividos por povos minoritários, não normativos e dissidentes de raça e gênero. Como exemplo dessa exploração em algumas de suas obras, podemos notar a presença do barro, em *Saberá / As filhas do menor chuvisco* (2024);²⁴³ dos escombros e pedaços de solo, em *Absence vessel, or I head to invent a face for you, and now it is your flash that I am* (2023-2024);²⁴⁴ da terra, em *Voices, voices...Inexplicable Machinery!* (2022-2023);²⁴⁵ e da lama em *I have nothing beautiful to give* (2023).²⁴⁶ Já a água aparece presente em *What is coming for you is only dawn* (2022),²⁴⁷ performance que pretende pensar sobre como “habitar justamente aquele momento depois da exaustão, quando se é engolido pela dor e pela possibilidade, continuando o projeto de pesquisa [...] sobre a catástrofe planetária, luto e a performatividade radical que existe no afundar.”²⁴⁸ Ainda em relação à água, Em *Saberá / As filhas do menor chuvisco*,²⁴⁹ Jota diz tentar pensar sobre os cenários produzidos não pelas secas – como é comum no nosso imaginário social –, mas pelo excesso de água das chuvas e alagamentos causados atualmente com o processo de ebulição global do planeta. A instalação sonora e escultórica que é *Absence vessel, or I head to invent a face for you, and now it is your flash that I am* foi pensada, segundo a artista, como forma de abordar a

²⁴³ Id. *Saberá / As filhas do menor chuvisco*. 2024. Instalação escultórica, cerâmica, pintura e vídeo. São Paulo / Bruxelas.

²⁴⁴ MOMBAÇA, Jota. *Absence vessel, or I head to invent a face for you, and now it is your flash that I am*. 2023-2024. Instalação escultórica e sonora, desenho. Kunstinstitut Melly, Rotterdam.

²⁴⁵ Id., Anti Ribeiro, Leda Maria Martins, Tania Kolbe, Rajyashri Goody, Ola Hassanain e Anja Kaiser. *Voices, voices...Inexplicable Machinery!* 2022-2023. Performance, desenho, intervenção espacial, som, publicação. GfZK, Leipzig.

²⁴⁶ Id. *I have nothing beautiful to give*. 2023. Instalação escultórica, tecido, desenho, som. Ludwig Forum, Aachen.

²⁴⁷ MOMBAÇA, Jota; RIBEIRO, Anti; AGANJU, Marcos; Ventura Profana. *What is coming for you is only dawn*, 2022. Performance. IASPIS Konstnärnsnämnden, Estocolmo.

²⁴⁸ Idem. “Is a performance and reading session that dwells in the moment after exhaustion, when the body is engulfed by pain and possibility. It continues a research project on the dynamic qualities of water, restlessness in the face of planetary catastrophe, grieving and the radical performativity of sinking.” Tradução minha.

²⁴⁹ Informação retirada do site Disponível em: <https://www.jotamombaca.com/work/sabera>. Acesso em 20 de Março de 2025.

imagem da avó como uma ausência, mas também como uma possibilidade de pensar, a partir da lacuna, o processo de miscigenação que marca sua própria ancestralidade.

Junto a tantos elementos naturais, encontra na terra e nas pedras a metáfora mais aguda para falar do apagamento de corpos e vidas. Usa incontáveis vezes a força de sua voz para ativar a reflexão crítica em suas instalações, para contextualizando-as e tornando-as ainda mais graves. Brinca com o que esconde e o que deixa ver. Parte do texto, do rastro, da rasura para indicar a necessidade da memória e apagar o acesso às pistas.

5

Conclusão

Essa tese parte de duas intuições centrais: a primeira se pergunta sobre se poderia haver uma noção de ritornelo, elemento próprio às partituras musicais, na coreografia de *Café Müller* levando em conta a especificidade da cena entre Malou Airaudo e Dominique Mercy. A segunda intuição gira em torno de como corpos marginais exploram o plano horizontal para expressar suas críticas em relação às suas dissidências raciais e/ou de gênero, apresentando uma denúncia sobre o processo de invisibilidade, os apagamentos, os extermínios de suas vivências, mas também explorando posições menos usuais na arte, como engatinhar, rastejar, rolar.

A leitura do livro de Ciane Fernandes sobre a obra extensa de Pina Bausch contribuiu para que fossem estabelecidos os contornos do recorte histórico e social de suas peças, assim como as referências internas e biográficas exploradas em *Café Müller*. Já a análise de José Gil direcionou a compreensão sobre a estrutura fragmentária presente no processo de composição e montagem das obras, contrastando com a monumentalidade vista sobre o palco, na etapa de realização.

Ao me apropriar de uma noção musical como o ritornelo e aplicá-la em outro contexto, como o da dança, a fim de compreender melhor as diferenças operadas pela repetição em *Café Müller*, pude perceber outros modos a partir dos quais a repetição foi explorada na arte. Para analisá-los, tomei como ocasião propícia a adaptação *Por que não vivemos?*, do dramaturgo Márcio Abreu junto à Companhia Brasileira de Teatro, e a prosa de oitenta, *Pra frente o pior*, do escritor Samuel Beckett, porque nelas vislumbrei ao menos mais duas possibilidades a partir das quais podemos pensar a repetição além da operada por Bausch.

No caso, enquanto na peça *Por que não vivemos?* seria operada a repetição através de uma circularidade do tempo, possível a partir da inserção de dispositivos tecnológicos sobre o palco, emaranhando gestos e frases, causando uma sensação compartilhada de angústia; *Pra frente o pior* apresentaria a repetição no texto como quem lança luz às suas engrenagens internas, expondo de maneira forjada o erro e os descaminhos do pensamento na tentativa de criação de uma obra para mostrar sua interdição também como possibilidade constitutiva do texto.

Logo após, pude analisar com mais clareza o momento em que coreógrafos e dançarinos passaram a se perguntar sobre os requisitos da crítica de dança e o modo como uma obra era ou não legitimada enquanto tal. Pude notar que, com influência do movimento Fluxus, das performances e *happenings*, as décadas de sessenta e setenta foram fundamentais para esgarçar a antiga concepção de dança e sua associação ao movimento e à escrita a partir da contração do termo “coreografia”. Essa expansão de horizontes me parece ter sido importante para que se pudesse pensar questões políticas, identitárias e sociais via corpo, além de abrir espaço para se pensar as posturas adotadas não como poses sustentadas por um tônus conquistado em exaustivos treinamentos, mas como uma ocasião para que coreógrafos e dançarinos começassem a se posicionar de maneira crítica em relação às questões que lhes atravessam enquanto sujeitos no mundo. Isso possibilitou que se questionasse o modo de se fazer dança, admitindo as quedas, atritos, balanços e pausas em seus contextos singulares e no que cada gesto em particular significava. A leitura sobre a maneira como André Lepecki reconstrói a trajetória da dança foi fundamental para que eu pudesse compreender um ponto de virada que ocorreu de maneira proeminente a partir da década de setenta, a partir de algumas tendências à interrupção do movimento, esgarçando sua relação com a cinética dos corpos.

Essa análise sobre três maneiras diferentes a partir das quais a repetição é abordada na dança, no teatro e na literatura, me levou à constatação de que nem todo cansaço surge de uma série de repetições, embora a repetição também possa atuar cansando os corpos. Quando Deleuze aborda as posturas dos personagens de

Beckett no texto “O esgotado”, entende a postura sentada como expressão-emblema do esgotamento. No entanto, pude verificar que sua teoria, embora se aplique muito bem à situação dos personagens imersos em cálculos e combinatórias da obra de Samuel Beckett, não seria suficiente para que eu pudesse compreender a importância da construção de uma obra ao rés do chão como expressão do esgotamento e da resistência de corpos que excedem a norma hehetro cis e branca. De maneira resumida, compreendo o cansaço como um estado natural e intermitente do corpo; e o esgotamento como um estado intensivo do cansaço. A posição sentada, na minha interpretação, atuaria enquanto um patamar de manutenção onde os estados fisiológicos se estabilizam. Ou seja, onde o cansado permanece cansado e o esgotado permanece esgotado. Como um acréscimo às teorias sobre as representações do corpo na arte, abordei as considerações de David Lapoujade sobre os momentos em que o corpo moderno foi desdobrado justamente em seu momento de impotência depois da consciência de seu esgotamento.

No ponto de transição entre o cansaço gerado pelas repetições, e o esgotamento expresso a partir do plano horizontal, trabalhei as posturas, equilíbrios e tensionamentos agenciados em duas danças/performances apresentadas no contexto de um museu: *It's a Draw / Live Feed*, de Trisha Brown; e *(C)arbon*, de Andrea Miller. Trisha Brown, que já havia explorado o eixo vertical e novas formas de percorrer espaços impossíveis para o corpo na dança e na performance, como nas performances *Walking on The Wall* e *Walking Down the Side of a Building*, agora percorre o eixo horizontal, apresentando uma obra no limiar entre dança e desenho e que, embora deixe rastros no papel, recusa a ser codificada enquanto escrita. Já Miller ativa tanto o espaço do museu quanto a exposição *Like Life* no que apresenta outros modos possíveis de experiência do corpo e de construção do tempo de sua narrativa, ao trabalhar em sua estrutura uma noção de tempo circular e que depende d_ espectador(_) como um agente capaz de montar a narrativa ainda aberta da história.

No último capítulo busquei apresentar algumas obras de artistas dissidentes de raça e gênero, que encontram no eixo horizontal um espaço de pura

potencialidade para a denúncia de suas interdições. William Pope.L, Leandro Souza e Jota Mombaça estão reunidos no que apresentam a possibilidade de uma obra ser construída depois da queda, na impossibilidade e na precariedade de um mundo excludente. No que abordam, enfim, suas denúncias às violências sutis e escancaradas e à política e a polícia que regula quais corpos têm direito à vida e quais estão destinados às margens.

Ao longo desta tese não procurei fazer uma leitura pormenorizada de cada obra apresentada, mas encontrar as perguntas internas que elas lançam. Procurei entender suas estruturas, seus contextos históricos e como operam suas denúncias. Então, como consequência, embora as hipóteses centrais da tese me pareçam ter se confirmado, essas páginas buscam, mais do que concluir e encerrar o pensamento, se abrir à possibilidade de que outros pensamentos se somem aos meus. Torço para que essas obras e as relações críticas propostas contribuam, de alguma maneira, para que possam viver mais do que a memória que tenho delas.

6

Bibliografia

ACKERLEY, C. J. ; GONTARSKI, Stanley. *The Grove Companion of Samuel Beckett*.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALVES, Renata Cristina; RIBEIRO, Martha de Mello. Repetição: Movimento e transformações. *Revista Poiésis*, n 27, p.93-104, Julho de 2016.

_____; VIEIRA, Alba Pedreira. Pina Bausch, estética da repetição e uso de objetos cênicos. In: 12º Seminário Nacional de Dança Contemporânea: Concepções Contemporâneas em Dança. *Anais....* CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

ANDRADE, Fábio de Souza. “O olho devorador, o olho criador: A narrativa beckettiana para além do inominável” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. “In Terra Samuelis” In *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. “O inominável ou a Vida no Limbo” In *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. “Prefácio” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso em 16 de Setembro de 2024.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o juízo de Deus. YouTube. 8 de Abril de 2022. (39min33s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TXKUP0TD4y4> Acesso em 03 de Abril de 2025.

A wake for Samuel with Billie Whitelaw (1990). Youtube. 16 de Dezembro de 2017. (15min10) Disponível em: https://youtu.be/amz2Wew4aJE?si=5i76_79L2a8gU162 Acesso em 31 de Março de 2025.

BECKETT, Samuel. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a ‘Carta Alemã’ de 1937 In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. “Companhia” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

_____. Entrevista com Beckett. Entrevista concedida a Gabriel D’Aubarède. *Nouvelles Littéraires* (16.2.61,1,7) In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Imaginação morta imagine. Trad. Luiz Costa Lima. **Eutomia**. v. 1 n. 12. Julho-dezembro, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/451>. Acesso em 6 de Fevereiro de 2025.

_____. *Malone morre*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014.

_____. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014.

_____. *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Play Beckett: uma pantomima e três dramáticos*; ato sem palavras II; Comédia/Play; Catástrofe; Improviso de Ohio [Trad. Luana Gouveia, Rubens Rusche, Leyla Perrone-Moisés.] Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.

_____. “Pra frente o pior” In *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

_____. Tom Driver no Columbia University Forum - Summer 1961, 21-5 (excerto) In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Três Diálogos com Georges Duthuit (1949). *Transition*, Paris, n.5 In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Uma entrevista com Beckett. Entrevista concedida a Israel Shenker. *New York Times* (5.5.56,II, 1,3). In. ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BENETTI, Liliane. Exercícios de contenção, saturação e reiteração: Algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett. *ARS* (São Paulo), [S. l.], v. 9, n. 18, p. 174–193, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/52792>. Acesso em 6 de Fevereiro de 2025.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor” In. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/43332959/Benjamin_Escritos_sobre_mito_e_linguagem Acesso em 8 de Fevereiro de 2025.

_____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. “Reflexões Histórico Filosóficas / De Walter Benjamin – Transcrição Póstuma. Trad. Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. Disponível em: https://www.academia.edu/86530682/BENJAMIN_Sobre_o_Conceito_de_História_T4. Acesso em 9 de Fevereiro de 2025.

BOGART, Anne. Entrevista sem título. [Entrevista concedida a] Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo Bonfitto. *Percevejo*, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.1-7, julho-dezembro, 2010.

CHEJOV, Anton. *Platónov*. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/89713.pdf>. (Versão em espanhol).

_____. *Platonov*. Disponível em: <https://www.dramatists.com/previews/5195.pdf>. (Versão em inglês).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Acerca do ritornelo” In *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia - Vol. 4*. Trad. Suely Rolnik.

_____. *Diferença e Repetição*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. “Gaguejou...” In *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Perbart. São Paulo: 34, 1997.

_____. “O esgotado” In *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

_____; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento” Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374669/mod_resource/content/1/DERRIDA_Uma_certa_posibilidade_impossivel_de_dizer_o_acontecimento.pdf.

DESCARTES, René. *Meditações. (Os Pensadores)* São Paulo: Abril Cultural, 1983. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7888155/course/section/6531687/DESCARTES, R. Meditações \(1ª e 2ª\).pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7888155/course/section/6531687/DESCARTES,_R._Meditações_(1ª_e_2ª).pdf).

ELEEY, Peter. If you couldn't see me. The drawings of Trisha Brown. Disponível em: <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/> Acesso em 04 de Fevereiro de 2025.

ESCUADERO, María Carolina. La prática artística como generadora de sujeitos políticos: Una leitura de Jacques Rancière. *Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, Argumentos*, 22, n. 60, ago 2009, p.27-38.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos** - Eletrônica, Vol. 10 - n.3, 2010. pp.321-326.

_____. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 8, p. 235–246, 2008. Acesso em: 9 de Fevereiro de 2025.

FELICIANO, Anderson. *Tropeço*. Belo Horizonte: Javali, 2024.

FERNANDES, Ciane. “A Dança-Teatro Alemã: Considerações Estéticas” In *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. “Apêndices: *Café Müller*: Um Lugar de Difícil Encontro” In *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. “Entre Artificialidade e Experiência: O Gesto Re-presentado” In *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. “O Processo Criativo do Wuppertal Dança-Teatro” In *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. “Repetiçãotransformação: corpos em espiral ou o fim dos opostos” In *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. “Repetitivos Laços de Poder: A Tortura, o Valor e as Necessidades do Corpo nas Obras de Bausch” In *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2017.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições LOYOLA, 2014.

_____. *O corpo utópico; As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRESCHI, Romina. Samuel Beckett. Lenguaje y representación en Worstward Ho. *Beckettiana*. Disponível em: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/7011/uba_ffyl_a_beckettiana_9_121-137.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em 31 de Março de 2025.

GATTI, Luciano. Samuel Beckett e o minimalismo. **Viso: cadernos de estética aplicada**. n.23. Julho-dezembro de 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/330641840_Samuel_Beckett_e_o_minimalismo, p.210-237.

GIL, José. “Os gestos do pensamento: Pina Bausch” In *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógios D’Água Editores, 2001.

GONTARSKI, S.E. Samuel Beckett: Hacia una crítica menor In **Beckettiana**. Buenos Aires, n.14, 2015. p. 07-17.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. “Deuda y estudio” In *Los abajocomunes: planear fugitivo y estudio negro*. Trad. Juan Pablo Anaya, Cristina Rivera Garza e Marta Malo. Disponível em: https://www.academia.edu/35667943/Los_Abajocomunes_by_Stefano_Harney_and_Fred_Moten. Acesso em 30 de Janeiro de 2025.

HEFFESSE, Solange Aurora. Samuel Beckett por Gilles Deleuze: Acontecimiento y construcción de posibles. **Beckettiana**. Buenos Aires, n.19, 2022.p.39-52.

KENNER, Hugh. *A Reader’s Guide to Samuel Beckett*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1973.

LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais” In *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo* / organizadores Daniel Lins e Sylvio Gadelha. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e Desporto, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/15578003/O_Corpo_que_não_aguenta_mais Acesso em 05 de Abril de 2025.

LEPECKI, André. “A Ontologia Política do Movimento” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. “Desabar a dança: A construção do espaço em Trisha Brown e La Ribot” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. “Masculinidade, solipsismo, coreografia: Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. “Tropeçar a dança: as rastejadas de William Pope.L” *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. “Uma ‘ontologia mais lenta’ da coreografia: A crítica da representação em Jérôme Bel” In *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LÓPEZ, Olga de Pilar. El ritornelo: un cristal sonoro. **La Deleuziana**, n.5, 2017, pp.106-123.

MAJEWSKA, Martyna. I believed in the image. **The Burlington Magazine**. 2022. Disponível em: <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/i-believed-in-the-image-pope-l-photography-and-the-spectacle-of-racial-oppression>. Acesso em: 24 de Janeiro de 2025.

MALUFE, Annita Costa; SHIMBO, Renata Vaz. Deslocamentos contínuos: territórios e línguas em Samuel Beckett. **Soletras**, n.38, jul-dez. 2019, pp.54-71.

_____. A invisibilidade da imagem na prosa final de Beckett. **Literatura e Sociedade**, v.18, n.17, 2013, pp. 76-87.

_____. O que Beckett ensina a Deleuze. **Limiar**, v.8, n.16, 2021, pp.28-37.

MARCONDES, Danilo. “Introdução” In *Raízes da dúvida: ceticismo e filosofia moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota. Exploring the Body as Colonial Occupation [Entrevista concedida a] Will Furtado. **C& Print**. Disponível em: <https://contemporaryand.com/magazines/exploring-the-body-as-colonial-occupation/> Acesso em 27 de Março de 2025.

_____. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. Notas estratégicas en cuanto al uso político del concepto de lugar de habla / Lauren Lamina y yo en las puertas del fin del mundo. Trad. Diego Posada e Lior Zalás. #Re-visiones 9/2019.

_____. Pode um cu mestiço falar? Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar->. Acesso em 28 de Janeiro de 2025.

_____. Transnational Dialogues | Soterramento (Burial): A Performance by Jota Mombaca Disponível em: <https://euroalter.com/resources/videos/transnational-dialogues-soterramento-burial-a-performance-by-jota-mombaca/> Acesso em: 28 de Março de 2025. (3min15) 1 de Março 2016.

MUELLER, Ellen. Walking as Artistic Practice. Disponível em: <https://teaching.ellenmueller.com/walking/2021/11/26/trisha-brown-its-a-draw-live-feed-2003-2008/> Acesso em 31 de Janeiro de 2025.

PAXTON, Steve. *Gravidade*. Trad. Rodrigo Vasconcelos. São Paulo: n-1 edições, 2021.

PESSOA, Patrick. “poderoso antídoto contra a melancolia” In *Dramaturgias da crítica*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PRIMO, Larissa. Ritornellos de Pina Bausch. **Alter**, v.13, n.02, 2018.

ROSENFELD, Anatol. “O Teatro Épico” In *Brecht e o Teatro Épico*. Org e notas: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SYSON, Luke; WAGSTAFF, Sheena; BOWYER, Emerson; KUMAR, Brinda. Catalogue Like Life: Sculpture, Color, and the Body. New York: The Metropolitan Museum of Art; Yale Press. New Haven and London, 2018. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/met-publications/like-life-sculpture-color-and-the-body>. Acesso em 30 de Jan. 2025.

SILVA, Denise Ferreira da. Refusal and Fugivity. **Frieze**. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/denise-ferreira-da-silva-refusal-and-fugitivity> Acesso em 03 de Abril de 2025.

S/A. Horizontal Drawing studies drawing as a horizontal, symbolic medium. Disponível em: <https://www.sintlucasantwerpen.be/en/projects/horizontal-drawing/>

UNIVESP. Literatura Fundamental 06 – Esperando Godot – Fábio de Souza Andrade. YouTube. 17 de Junho de 2013. (29min20s)Disponível em: <https://>

www.youtube.com/watch?v=zx5kV1QEQPo&t=1113s. Acesso em 31 de Março de 2025.