

O diálogo entre performance e encenação na adaptação das peças curtas de Beckett

Prof. Dr. Tânia Alice Feix¹

Resumo:

A comunicação propõe uma reflexão sobre o diálogo entre performance e encenação a partir da apresentação do Projeto "Resta pouco a dizer", realizado pelos Irmãos Guimarães (Brasília). Elaborado a partir das peças curtas de Samuel Beckett, o Projeto propõe uma interação de pesquisas em artes plásticas, pesquisas sonoras, literárias e teatrais. Composto por três programas que apresentam encenações de peças curtas e performances inspiradas no universo do autor, o Projeto foi apresentado no Rio de Janeiro no mês de março de 2008. Considerando que performance e "Teatro do Absurdo" nasceram no contexto pós-guerra como duas formas de "anti-arte", procuraremos entender como se coloca a questão da Pós-Modernidade teatral a partir das noções de mistura e diluição genérica e da noção de "work in progress" (Cohen).

Palavras-chave: Beckett, adaptação, performance, encenação, estética teatral.

Introdução

Se a vida e a morte não se apresentassem ambas a nós, não haveria inescrutabilidade alguma. Se houvesse apenas a escuridão, tudo estaria claro. É porque não há apenas a escuridão, mas também a luz, que nossa situação se torna inexplicável.

Samuel Beckett²

No ensaio “Fim da arte ou fim da história?”, Fredric Jameson estabelece uma desdiferenciação entre o campo econômico e cultural no contexto da Pós-Modernidade. Para Jameson, nessa época de junção do capitalismo tardio com as formas culturais, emerge uma nova estética, que nasce a partir de uma rejeição do Alto-Modernismo. Essa estética pós-moderna teria várias características, que Jameson define em seu ensaio “Pós-Modernismo e Sociedade de Consumo”: rejeição dos modelos canônicos, abolição de fronteiras entre cultura de massa e cultura popular, surgimento do pastiche, fim da busca de um estilo pessoal, surgimento do modo nostálgico, entre outros. Para Jameson, as produções de Beckett e do antiteatro configuram um universo de ebulição teatral e dramática, no qual a performance nasce de forma natural. Para Jameson, a performance abole a fronteira e a distinção entre “ficção e fato”, “arte e vida”, levando a situação de crise do texto do teatro ao seu extremo. O Projeto *Resta pouco a dizer*, com direção de Adriano e Fernando Guimarães, propõe uma investigação do universo beckettiano. Essa investigação se situa no ponto de junção e interação de pesquisas em artes plásticas, pesquisas sonoras, pesquisas teatrais e pesquisas literárias. Apresentado no Rio de Janeiro no mês de março de 2008, o Projeto é composto de três programas, apresentados em dias diferentes; cada um deles é uma composição efetuada a partir das peças curtas de Beckett e de atos performáticos sobre o universo beckettiano. O próprio ciclo de cada programa, e dos programas como um todo, corresponde à idéia de Beckett sobre o absurdo da condição humana: algo se repete invariavelmente, algo respira e se asfixia, algo se torna insuportável e - mesmo que seja aliviado por algum tempo -, esse algo recomeça e o absurdo se universaliza. A percepção de Beckett a respeito da falta de sentido na regulação automática de nossas vidas é aprofundada tanto no trabalho

¹Tânia Alice FEIX, Profa. Dra.
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Departamento de Artes
taniaalice@hotmail.com

² Citado como dedicatória em GUIMARÃES, Adriano e Fernando. *Todos os que caem – All that fall*. Brasília: Editora do CCBB, 2004.

performático como na encenação das peças curtas, ou seja: a performance estabelece um diálogo com o texto da peça, e vice-versa. Esse diálogo entre performance e texto constitui o foco deste ensaio. Qual o foco comum entre “Teatro do Absurdo” e performance? Como o diálogo entre as duas formas teatrais corresponde, responde, ecoa com as peças de Beckett? Sendo assim, qual o limite entre espetáculo teatral e performance?

Dentro do contexto da Contemporaneidade, o Projeto *Resta pouco a dizer* com certeza se integra nos projetos artísticos que operam uma grande desconstrução formal, sendo que também é – paradoxalmente – uma montagem extremamente fiel ao texto. As indicações do próprio Beckett sendo extremamente precisas, o texto não foge das indicações contidas nas didascálias do autor, mas propõe ao mesmo tempo uma estrutura extremamente novadora pela junção de linguagem performática com a encenação no sentido clássico da palavra, entendida como a organização cênica de um texto dramático. Numa evocação das diferentes composições resultando do trabalho de pesquisa sobre Beckett, Adriano Guimarães utiliza-se da metáfora da casualidade do jogo, numa perspectiva de plano lúdico da criação:

Beckett adorava jogos. A nossa proposta é de jogar com Beckett. É como se fosse uma partida de xadrez. Beckett escreve uma peça, nós criamos uma performance, surge a performance e volta o texto, e assim, vamos jogando um com o outro.³

É então instituído um jogo, no qual o motor é o tema da regulação. Regulação do corpo, do tempo, do espaço, da respiração, da fala. No espaço restrito em que Beckett aprisiona os personagens, as necessidades do corpo se tornam maiores do que as do espaço. A linguagem performática, que opera uma diluição das fronteiras, parece a mais apta a falar dessa diluição das fronteiras entre corpo e espaço, entre fala e respiração, entre texto e vivência.

Para melhor compreensão desse diálogo performance/encenação, uma breve descrição dos três programas que compõem o projeto faz-se incontornável.

O Programa 1 é composto dos trechos seguintes: [Respiração + (performance)] e das três peças de Beckett “Ir e Vir”, “Improviso em Ohio” e “Balanço”.

* *Respiração + (performance)*. A performance acontece em um espaço exterior com dois aquários cheios de água. Um ator entra, colocando duas escadas em frente aos aquários. Dois atores chegam e sobem dentro dos aquários. O primeiro ator retira as escadas, os mantendo presos dentro d'água. Os dois atores começam a falar um texto sobre respiração, entrando e saindo do aquário para respirar, cada vez que o primeiro ator apita. As falas se cruzam, se juntam ou se superpõem. Depois de terminar o texto, o primeiro ator coloca as escadas de volta e ambos saem do aquário. O primeiro ator volta, pega as escadas e vai embora.

* *Ir e Vir* (1965): A peça é uma das mais curtas escritas por Beckett. De estrutura circular, a peça gira em torno de três personagens, Flo, Viu, e Ru, e de uma fofoca secreta que nunca é revelada. As três mulheres estão sentadas em cadeiras e conversando, trocando ciclicamente de lugar. O ritmo cíclico, a repetição das falas e dos gestos, alude para a condição absurda da existência, ao mesmo tempo que ilustra a perda de fé no diálogo como vetor de comunicação.

* *Improviso de Ohio* (1980): No centro do palco, um foco de luz ilumina uma mesa retangular. Sentados à mesa estão dois personagens de idêntica aparência e na mesma pose: 'L', o leitor, e 'O', o ouvinte⁴; nesse confronto, L lê um texto para O. O texto, originalmente escrito para Stan Gontarski, evidencia uma total desconexão entre a localização geográfica do título e o próprio texto tetral.

³ Entrevista realizada com os Irmãos Guimarães na Oi Futuro, Rio de Janeiro, no dia 3/03/2008, as 17:00.

⁴ As apresentações cariocas nos dias 15, 16 e 17 de fevereiro contaram com a participação de Aderbal Freire-Filho.

* *Balanço* (1979/1989): Uma mulher balança numa cadeira, com uma iluminação suave. Enquanto ela balança, a voz gravada dela é projetada, falando da vida, da espera da morte, da atemporalidade da espera do nada, do absurdo da existência.⁵

O Programa 2 é constituído a partir de [Respiração + (performance) / Catástrofe / Respiração I (performance) / Ato sem palavras II / Respiração II (performance) / Jogo / Respiração Embolada (performance)].

* *Respiração + (performance)*. A performance é idêntica com a performance inicial apresentada no Programa 1.

* *Catástrofe* (1982). A peça, escrita para Vaclav Havel, tem por tema a encenação. Um diretor, sua assistente e um ator/boneco estão envolvidos na preparação de uma cena intitulada “Catástrofe”. O diretor decide de que forma ele vai ficar e no final decreta “Aqui temos uma bela catástrofe”. Ele descarta autoritariamente as sugestões da assistente para modelar arbitrariamente a tela da “catástrofe”, pedindo para a assistente fazer um trabalho subalterno, tirando a roupa do ator, juntando suas mãos, etc. A peça se apresenta como uma reflexão sobre o arbitrário da criação, o absurdo das decisões artísticas, a tirania do criador e o aspecto vazio da arte. O artista/ator é visto como um objeto sem vida nem vontade, uma marionete manipulada pelo diretor. No final, o personagem manipulado simplesmente levanta os olhos para a platéia. A luz faz flutuar sua cabeça.

* *Respiração I (performance)*. Um ator enfia a cabeça dentro de um balde cheio de água e retira a cabeça muito tempo depois, a beira da asfíxia, falando de respiração. É importante ressaltar que no início do Programa 2, os espectadores da primeira fila receberam capas de chuva, o que gera uma expectativa que a performance aquática vem reforçar.

* *Ato sem palavras II* é uma peça curta que retrata o absurdo do cotidiano, seja qual for a postura adotada diante da vida. Dois personagens estão enrolados em sacos de plástico em cima de uma plataforma retangular fortemente iluminada. Sucessivamente, ambos saem dos sacos, cada um em sua hora e a sua maneira e cumprem uma rotina, realizando tarefas cotidianas. Diante da repetição e rotina do cotidiano, um deles adota uma postura muito lenta e atrapalhada e o outro uma postura dinâmica e funcional. A repetição dos atos evidencia o absurdo da existência, seja qual for a postura adotada.

* *Respiração II (performance)* é a mesma performance que *Respiração I*, só que realizada simultaneamente por dois atores.

* *Jogo* (1962-1963) narra a história de um adultério, contado simultaneamente por três personagens, um homem e duas mulheres, todos três presos em três caixas que deixam somente suas cabeças aparecer. Um foco de luz que apaga e acende determina quem fala a continuação do texto. A história vai se perseguindo na narração dos três atores. No início, o texto é falado em alta velocidade e somente depois, mais lento. O ritmo, porém, continua acelerado durante toda peça.

* *Respiração embolada (performance)*. Quatro atores enfiam as cabeças nos baldes. Um tempo passa, a cortina abre e atrás deles, são fileiras de atores com cabeças presas em baldes. Acontece então uma coreografia a partir do movimento dos atores entrando e saindo dos baldes, acompanhados de uma música animada de batucada nos baldes, com uma letra repetida e cíclica. A Embolada é um ritmo musical que deixa a fala desesperada; sem respiração, o modo de falar/cantar corresponde as falas desesperadas dos personagens de Beckett, que povoam o vazio. O Programa 3 é constituído por [Respiração – (performance) / Eu Não / Luz – (performance) / Rascunho para Teatro / Luz + (performance)].

⁵ As apresentações cariocas nos dias 15,16 e 17 de fevereiro contou com a participação de Vera Holtz.

* *[Respiração – (performance):* Dois atores dentro de caixas se movimentam assim que a luz dentro da caixa deles se acende. Os espectadores podem manipular os interruptores e controlar assim a movimentação e a fala dos performers, que vão falando um texto sobre a respiração.

* *Eu Não* (1972). Numa escuridão quase total, uma Boca fala de maneira frenética. A Boca é projetada em 10 televisões de cores diferentes e, simultaneamente, em cima de um telão.

* *[Respiração – (performance):* Um ator entra dentro de uma caixa de vidro, na qual ele fica preso, enquanto outro ator lê um texto sobre respiração. A respiração do ator vai ficando difícil de segundo em segundo e as paredes da caixa de vidro vão ficando brancas, até o ator desaparecer inteiramente e ficar sem ar.⁶

* *Rascunhos para Teatro II:* Um personagem está prestes a pular de uma janela. Dois outros personagens ficam pensando se devem impedi-lo de pular, ou não. Enquanto isso, eles vão procurando justificativas para o comportamento deles dentro de arquivos antigos, travando pequenas brigas e quase esquecendo da situação. A peça mostra os personagens absorvidos dentro de um mar de palavras sem sentido, que lhes fazem esquecer do essencial.

* *Luz – (performance):* Dois atores lêem o verbete da palavra “Escuridão” no Dicionário, somente com a luz de fósforos que vão ascendendo e apagando, o que demonstra o absurdo da situação da tentativa de entendimento do mundo.

* *Luz + (performance):* Cinco atores devem ler um texto sobre claridade enquanto a luz dentro da caixa em cima da qual repousa o texto vai acendendo aos poucos, até se tornar insuportável.

Antes de refletir propriamente sobre o diálogo entre performance e encenação neste Projeto, gostaria de lançar algumas pistas de reflexão a respeito da particularidade do “Teatro do Absurdo” e da performance dentro do contexto do Pós-Modernismo. A ligação entre economia e cultura foi analisada por Jameson, para quem o Pós-Modernismo é fruto do capitalismo tardio. Nesse sentido, o “Teatro do Absurdo” e a performance se apresentam como reações à mercantilização da arte. performance e “Teatro do Absurdo” discutem questões ligadas à existência humana, afastando-se do que Adorno chama de “indústria cultural” ou ainda de “barbárie estética” (ADORNO, 2007. p.22). Sendo assim, são duas formas de contestação – embora o “Teatro do Absurdo” não efetue tanto uma contestação politizada, do que um questionamento do sentido da existência de uma forma geral. Para Steven Connor em *Cultura Pós-Moderna*, o Pós-Modernismo no Teatro teria seu início com o “Teatro do Absurdo” e o surgimento da performance; ambos se opõem à uma forma essencial, trabalham com a dispersão da identidade da obra de arte e contemplam sua imersão no contexto social e político. Em “Performance Pós-Moderna”, Connor escreve que “o teatro pós-moderno é muitas vezes datado a partir do surgimento da arte performática na década de 60, com seus *happenings*, espetáculos, dança-teatro, etc.”, sendo que o teatro pós-moderno opera um afastamento do texto, da marcação e privilegia o experimento, a sensação, a vivência, a experimentação de novas linguagens, o instante – o que Connor qualifica de uma forma geral de “estética da impermanência”. Essa estética privilegia a imediatez e a singularidade, mais do que “a memória, o legado e a repetibilidade”.

Como o destaca Connor, a herança artaudiana é fundamental nessa (r)evolução, visto que Artaud vai conferir ao teatro um novo *status*, libertando-o do peso da tradição representativa e da idealização da palavra. O ideal de Artaud se origina no pensamento de Nietzsche, para quem o teatro deve resgatar sua força dionisíaca, perdida com o decorrer dos séculos. Nesse sentido, Artaud como ator, diretor, performer, poeta e pensador, sempre procurou um teatro da exaltação, da força, diferente das formas do teatro ocidental, que são para ele condenadas à morte. Para Artaud, o teatro é alquimia, ele deve produzir ouro; para essa metamorfose, a utilização de todos os elementos da

⁶ Na temporada no Rio de Janeiro, esta performance contou com a participação da atriz Vera Holtz.

terra e do corpo é fundamental, como o gesto, o som, a palavra, o fogo, o grito. Para Artaud, o teatro deve ser uma manifestação do espírito, uma pureza absoluta e abstrata. A revolução artaudiana vai ser decisiva para o surgimento da performance nos anos 60 e para a mescla que estas formas vão estabelecer com a encenação. Para Birringer, em “Postmodernism and Theatrical performance”, o Teatro Pós-Moderno não se inicia ainda com o teatro radical proposto por Artaud ou o teatro épico de Brecht, porque eles seriam uma continuação dos projetos das primeiras vanguardas, que queriam destruir a ilusão teatral e o significado único e autoritário da peça. Nesse sentido, as vanguardas, que se opõem ao teatro textocentrista, propõem uma rejeição da relação tradicional com o texto, as ações, a interpretação, a direção e a relação com o espectador. Para Artaud, o Teatro da Crueldade é uma alquimia, uma transformação ao vivo. A linha que vai seguir essa aspiração do teatro oriental vai seguir uma tradição não representativa, onde a dramaturgia corporal se opõe à dramaturgia textual. Ou seja, os grandes reformadores do teatro, como, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Artaud ou Ariane Mnouchkine, vão encontrar no Teatro Oriental formas de ação que não respondem à lógica causal ou interpretativa. Para Artaud, mais do que o sentido das palavras, importa o som, o gesto, o ritmo encantatório.

No *Performing Arts Journal*, Bonnie Marranço fala das novas formas teatrais de Bob Wilson ou Richard Foreman como de “formas que excluem o diálogo ou usam o mínimo de palavras em favor de imagens aurais, visuais e verbais que exigem do público formas alternativas de percepção” (1985:78) – o que define tanto a performance, como também o “Teatro do Absurdo” – e com certeza, o programa *Resta Pouco a Dizer*. A constituição de uma linguagem auto-suficiente, bem como a idéia de imediatez, constituem alguns dos paradigmas da Pós-Modernidade. A performance não representa, mas apresenta. Segundo Josette Feral – citada por Connor –, a especificidade do teatro pós-moderno consiste em sua recusa da narrativa e, ao lado disso, em sua recusa “da organização simbólica que domina o teatro” (FERAL, 1982. p. 175). Assim, segundo Connor, a característica do teatro pós-moderno é justamente o fato de que ele “escapa ao museu, ao roteiro ou à gravação, sendo ele ao mesmo tempo a forma discursiva que legisla precisamente sobre as condições dessa fuga”(CONNOR, 2000. p.127). No ensaio *Le théâtre de dérision – Beckett, Ionesco, Adamov*, Emmanuel Jacquard analisa as condições de nascimento do “Teatro do Absurdo” através de uma lista de recusas: recusa das preocupações não artísticas, recusa do realismo e do naturalismo, recusa do psicologismo e da causalidade, recusa do texto exclusivamente literário e do teatro com diálogos, recusa das convenções passadas e do passado. É exatamente esse contexto que Renato Cohen descreve em *Performance como linguagem* no capítulo “Das Raízes: Uma arte de ruptura”. Mesmo se Cohen ressalta a radicalidade da performance, ideologicamente ligada a destruição da arte, à não-arte, à intervenção e à modificação concreta e presente, à ligação com o “Teatro do Absurdo” é estabelecida em função da ruptura radical com as formas artísticas então presentes.

Em seu artigo sobre o teatro pós-moderno, Edélcio Mostaço constata que o “Teatro do Absurdo” na França e a performance nos Estados-Unidos são eventos simultâneos que marcam a entrada do teatro na Pós-Modernidade:

O absurdo, embora recusado como rótulo pela maioria desses autores, triunfa como um mal-estar num mundo que começa a se perceber na Pós-Modernidade. (...)

[Simultaneamente], os EUA vão conhecer as experiências pioneiras de John Cage em 1952 quando ele, juntando princípios do zen, do I Ching, do atonalismo de Stockhausen, de Artaud, apresenta um histórico evento no Black Mountain College: o primeiro happening documentado. (MOSTAÇO, 2005. p. 562)

Ele ressalta igualmente que umas das performances realizadas por Richard Schechner em 1961 tem como partida o texto *Vítimas do Dever* de Ionesco.⁷ “É sobre os escombros dessa revolução cênica que o pós-moderno fará sua entrada em cena, ajuntando e dispersando o caos da história.” (2005:564). Após um panorama internacional, Edélcio Mostaço busca definir o que seria especificamente o Pós-Modernismo teatral brasileiro. Para Mostaço, a “ante-sala” da Pós-Modernidade começa com a encenação do *Rei da Vela* de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa em 1967 e continua com a montagem de *Cemitério de Automóveis* de Arrabal por Victor Garcia (1967) e *Somma* de Amir Haddad (1974), entre outras. Porém, a verdadeira entrada na Pós-Modernidade teatral brasileira é realizada com o espetáculo *Macunaíma* de Antunes Filho em 1978.

Recorrendo em modo desenvolvimento à intertextualidade, [Antunes Filho] procedeu a uma releitura da cultura brasileira, obtendo por meio de sínteses imagéticas e entrecruzamentos sobre linguagens uma radiografia da Nação. O herói mutante – índio, negro e branco – buscava não apenas uma identidade, como também uma alteridade projetada no futuro, redimensionando a antropofagia moderna de Mário de Andrade. Procedimentos da paródia e da carnavalização subvertem os códigos cênicos então em curso, produzindo metáforas cênicas inovadoras e desconcertantes. (MOSTAÇO, 2005. p.571)

Para Edélcio Mostaço, a partir desta data, o Brasil entra na Pós-Modernidade teatral, com eventos como *14 Noites da performance* em São Paulo (1982) e montagens como *Aponkânlipse* do Grupo Ponkã (1984) ou *Pássaro do Poente*, de Marcio Aurélio (1987), ambos inspirados no teatro oriental, os espetáculos de Gabriel Villela, Aderbal Freire-Filho, José Celso Martinez Corrêa, Antonio Araújo – que explora os espaços não teatrais para as apresentações –, Gerald Thomas ou ainda Renato Cohen. A junção “Teatro do Absurdo” e performance na cena brasileira marcariam então a entrada na Pós-Modernidade teatral internacional e nacional.

Da mesma forma que o corpo do texto beckettiano e a essência performática se entrelaçam, no espetáculo dos Irmãos Guimarães, a encenação de texto beckettiano e apresentação performática se relacionam intimamente, como o evidencia a própria organização dos Programas. É importante ressaltar que os diferentes componentes dos programas são parte integrante de uma vasta pesquisa, que conta com dezenas de espetáculos/performance sobre o universo de Beckett, sempre re-combinadas em função do local de apresentação. Para Fernando Villar, não há fronteira entre esses dois territórios artísticos da performance e da encenação, idéia que ele aprofunda em seu ensaio “performanceS”:

Batendo de frente com a visão antagonista quando exclusivista do teatro como domínio da literatura dramática, o texto performático seria o texto da encenação em curso, a *mise en scène* fluindo ante e entre os sentidos dos presentes, la *puesta en escena* acontecendo, uma rede intertextual. Ainda há uma defasagem da jovem academia de teatro em reconhecer o texto performático artístico na linguagem cênica. Isso pode dever-se em parte à supervalorização persistente e historicamente descontextualizada da visão aristotélica do teatro em *Poética*. (VILLAR, 2003. p.75)

Essa análise estabelece uma ligação íntima entre performance e encenação. O texto pode gerar uma performance da mesma forma que pode gerar uma encenação. Essa composição alterada é o que constitui o que Renato Cohen chama de *work in progress*, a obra sempre aberta, infinita, sujeita à perpétua modificação.

O *topos* da encenação é o da justaposição e espacialização (*mise en place*) de todos os elementos da operação cênica: atuentes, cenários (*environment*), textos (tramas

⁷ A ligação parece evidente, mesmo se em seguida, Schechner aprofundou a pesquisa sobre a pesquisa ritual, dentro de uma perspectiva antropológica.

de leitmotiv), imagens, ruídos, partituras, são estruturados e passam a vivificar uma retórica de signagens e significações: o discurso da *mise en scène*. (COHEN, 2004 p. 98)

Essa junção é uma anti-completude, uma anti-fusão. O rascunho, o ensaio, a tentativa, o imediato são privilegiados além da estrutura fixa e definitiva. Assim, os próprios personagens de Beckett são incompletos. Somente partes do corpo aparecem: cabeças são completadas por caixas (*Jogo*), Bocas se fundem na escuridão (*Eu não*), os corpos se integram nas sacolas de plástico (*Ato sem palavra II*), a cadeira é um prolongamento do corpo (*Balanço*)...

Da mesma forma que o corpo encontra uma prolongação na matéria, a encenação encontra uma prologação na performance. Assim, a performance “Respiração +” se apresenta mais como uma variação realizada a partir do texto de Beckett, *Breath* (1969), do que como uma montagem. O texto original constitui a peça mais curta da história do teatro, com 35 segundos de duração, sem atores e sem palavras: somente uma grande respiração e um grito. A performance dos Irmãos Guimarães propõe variações em cima desse tema da respiração original, que surge sem motivo, a partir do impulso vital. A curadora Adrienne Samos, que convidou, juntamente com Gerardo Mosquero, a performance na Mostra de Arte Brasileira do MAM em 2003 escreve:

A performance está centrada no próprio ato de respirar para expor a banalidade do poder e a vã impotência que obriga tanto o fraco como o forte a repetir ações estéreis, risíveis e esvaziadas de sentido, que ainda por cima acabam no inevitável fracasso. (SAMOS, 2003. p. 62).

“O termo performance designa uma poética originária no teatro, e utilizada pelas artes visuais, como é também aplicado à instrumentalização da lei do capital”, escreve Cristina Freire em seu ensaio “Afasias na Crítica de Arte Contemporânea” (FREIRE, 2005. p. 74). A instrumentalização dos personagens pelo capitalismo pós-moderno em *Ato Sem Palavras II* (onde a “performance”, no sentido literal, consiste em levantar e passar uma jornada no trabalho), por exemplo, corresponde tanto a uma realidade exterior, como a uma questão estética. A questão da repetição vem reforçar o absurdo da situação: repetição da ação, mas também simultaneidade dos acontecimentos em cena. Se a performance é uma reação contra essa tentativa de dominação dos corpos, o texto beckettiano é igualmente uma interrogação sobre o sentido dessas domesticações corporais, impostas pelo capitalismo tardio. A performance, bem como a encenação, restituem aos corpos a densidade, a presença, que o contexto tende a retirar para uma melhor funcionalização dos espaços, como o fazia a arquitetura moderna. “Pouco a dizer, mas muito a mostrar”, como indica o título da crítica de Jefferson Lessa ao espetáculo (2008): pois são essas zonas de tensão que o espetáculo justamente revela.

O diálogo a respeito do tema da luz acontece no *Programa 3*, onde as três performances têm por tema clareza/escuridão. Dentro de *Rascunhos para o Teatro II*, os personagens lutam contra a arbitrariedade de uma luz que apaga e acende nas duas mesas nas quais eles estão sentados, os impedindo assim de decifrar os arquivos que forneceriam uma explicação sobre a decisão do terceiro homem de pular da janela. Esse obscurecimento é retomado de maneira metafórica quando ambos esquecem do que eles estão procurando, deixando-se envolver pelo mar de arquivos. Da mesma forma, a performance Luz – e Luz + demonstram o absurdo da tentativa de ter clareza dentro de uma situação absurda e que vai se obscurecendo após poucos. A tentativa de se enxergar algum sentido na vida se obscurece: a metáfora performática sublinha então a questão beckettiana fundamental: a angústia do nada, do vazio, quando não há mais nada para esperar – nem Godot.

Concluindo, percebe-se que a linguagem performática – e seu diálogo com a encenação – nasceu no mesmo contexto que o “Teatro do Absurdo”, sendo ambas as linguagens formas de se perceber o mundo e dialogar com ele nesse novo contexto filosófico e estético. Se o Teatro como tal – com seu esquema de encenação de texto, de produção e divulgação – parece hoje uma forma mais arcaica de se perceber o fazer artístico atual, a performance se apresenta com a linguagem

artística da Pós-Modernidade, pelo diálogo que ela propõe com as outras artes, pela relação que estabelece com o espectador, a abertura, a permeabilidade e a amplitude. Assim, da mesma forma que muitas vezes é fantasiada uma partida de xadrez entre Beckett e Duchamp como anedota emblemática para a compreensão dos anos de 1920 e 1930, a partida de xadrez entre os Irmãos Guimarães e Beckett revela o ponto de tensão entre performance e teatro e a crise da representação tradicional dos últimos anos⁸. O Projeto evidencia essa tensão e estabelece um diálogo entre os dois universos, deixando o espectador na expectativa de que – se não há nada, e se esse nada não tem sentido, como escreve Beckett – exista pelo menos um diálogo possível no universo pós-moderno –, um diálogo entre encenação e performance, diálogo este, enfim, que aproximaria o Homem da Arte.

Referências Bibliográficas

- [1] ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- [2] COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- [3] CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna – Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- [4] FERAL, Josette. “Performance and Theatricality” in *Modern Drama*. New York: 1982.
- [5] FREIRE, Christina. “Afásias na crítica de arte contemporânea”, in GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (org.), *Os lugares da crítica da arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- [6] GUIMARÃES, Adriano e Fernando. *Todos que caem – All that fall*. Brasília: Editora do CCBB, 2004.
- [7] JACQUARD, Emmanuel. “Soixante-dix années d’avant-garde et de contestation”, in *Le théâtre de dérision – Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris: Gallimard, collection Tel, 1998.
- [8] JAMESON, Fredric. “Fim da arte ou Fim da história?”, *A virada cultural – Reflexões sobre o Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- [9] LESSA, Jefferson. “Pouco a dizer, mas muito a mostrar”. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 2007.
- [10] MARRANCA, Bonnie. “The Theatre of Images”, in *Performing Arts Journal Publicatinos*. New Yor: 1985.
- [11] MOSTAÇO, Edécio. “O Teatro Pós-Moderno”, in GUINSBURG e BARBOSA (org.). *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- [12] SAMOS, Adrienne e MOSQUERA, Gerardo (org.) *Panorama da Arte Brasileira (dessarrumado) – 19 desarranjos*. São Paulo: Editora do MAM, 2003.
- [13] VILLAR, Fernando. “performanceS”, in *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2003.

⁸ O mito desse jogo de xadrez é analisado por Marília Panitz Silveira em seu artigo sobre o trabalho dos Irmãos Guimarães em “Sobre Armários e seus Vazios”, em GUIMARÃES, Adriano e Fernando. *Happily ever after / Felizes para sempre*. Brasília: Editora do CCBB, 2001.