

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38187>

DOI: 10.9771/rr.v1i36.38187

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2021 by UFBA/PPGAC. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

EM FOCO

BECKETT E OIDA: O DESAMPARO COMO DISSOLVÊNCIA DO REAL

*BECKETT AND OIDA: HELPLESSNESS
AS DISSOLUTION OF THE REAL*

*BECKETT Y OIDA: EL DESAMPARO
COMO DISOLUCIÓN DEL REAL*

RODRIGO POCIDÔNIO
MATTEO BONFITTO

POCIDÔNIO, Rodrigo; BONFITTO, Matteo.
Beckett e Oida: o desamparo como dissolvência do real.
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **190-210**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38187>

RESUMO

Esse artigo, escrito no fluxo de um jogo, adota como metodologia a “Prática como Pesquisa”, olhar que pode ser visto como sendo de matriz fenomenológica e que faz das experiências psicofísicas ignições concretas de elaborações e invenções. O objetivo é perceber o processo criativo do espetáculo *Fim de Partida* – a partir do olhar de dois atores que o vivenciaram – como sendo gerador de campos dramatúrgicos, que envolvem nesse caso, além da fricção entre o texto de Samuel Beckett e a encenação de Yoshi Oida, também o escancaramento de múltiplos jogos de representação. À guisa de conclusão abrimos a questão de que talvez tais jogos, uma vez expostos, permitam a percepção da noção de “desamparo” visto enquanto abertura perceptiva e criem espaço para a emergência de dissolvências no âmbito do assim chamado real.

PALAVRAS-CHAVE:

Samuel Beckett; Yoshi Oida; desamparo; real; ficção.

ABSTRACT

This paper, written in a game-like flow, adopts as a methodology the "Practice as Research", that can be seen as having a phenomenological matrix and that turns psychophysical experiences in concrete ignitions of elaborations and inventions. The goal here is to perceive the creative process of Endgame -- from the point of view of two actors who experienced it -- as being the generator of dramaturgical fields involving the friction between Samuel Beckett's text and Yoshi Oida's mise-en-scène, as well as the exposure of multiple representation games. We question if perhaps such games, once exposed, allow the perception of "helplessness" and its consequents dissolutions within the scope of the so-called real.

KEYWORDS:

Samuel Beckett; Yoshi Oida; helplessness; real; fiction.

RESUMEN

Este artículo, escrito en el flujo de un juego, adopta como metodología la “Práctica como investigación”, una mirada que puede considerarse de matriz fenomenológica y que convierte las experiencias psicofísicas en igniciones concretas de elaboraciones e invenciones. El objetivo aquí es percibir el proceso creativo de Final de Partida -- desde el punto de vista de dos actores que lo experimentaron -- como el generador de campos dramatúrgicos que involucran la fricción entre el texto de Samuel Beckett y la puesta en escena de Yoshi Oida, así como la revelación de múltiples juegos de representación. Como conclusión nos preguntamos si quizás tales juegos, una vez expuestos, permitan la percepción de la noción de “desamparo” y sus consiguientes disoluciones dentro del ámbito del así llamado real.

PALABRAS CLAVE:

Samuel Beckett; Yoshi Oida; desamparo; real; ficción.



PRÓLOGO

“MINHA VEZ DE JOGAR”¹ (BECKETT, 2010) é como a personagem Hamm, da peça *Fim de Partida* escrita por Samuel Beckett em 1957, começa seu monólogo inicial. Ele se apresenta para o (anti) jogo da peça, logo após o monólogo de sua dupla, a personagem Clov, que acabara de acontecer. E assim a obra segue: uma intermitência de vozes que ora dialogam, ora monologam e ora monologam uma em companhia da outra, emulando o diálogo. Vozes que se sobrepõem, justapõem, friccionam e assim constroem a peça propriamente dita. *Fim de Partida* emerge justamente nas dobras e fissuras dessas vozes (e nas dos outros dois personagens também).

Já o presente artigo se apresenta como uma prática de escrita reflexiva e não como a análise definitiva e unívoca de uma experiência. É uma tentativa de capturar as com-presenças que permearam encontros ocorridos em processos de formação assim como durante a criação de um espetáculo teatral e suas apresentações. Desmontagem de processos, portanto. Vozes distintas que habitaram experiências comuns e agora plasmam-se nessas linhas. Dois jogadores, como os seres beckettianos, em busca de sentidos possíveis para determinada realidade presente em suas memórias: Jogador Um (J1) e Jogador Dois (J2).

1 A tradução da peça *Fim de Partida* utilizada neste processo foi a realizada pelo Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade.

DUAS VOZES JOGAM ENTRE A MEMÓRIA, A FICÇÃO E O REAL

J1 - Tarde de janeiro de 2018, *boulevard Voltaire*. Eu e cinco tortas de limão subimos a escada em caracol para acessar um outro espaço-tempo. Apesar do impacto que este encontro teve nas trajetórias que serão visitadas neste texto, por razões de desenvolvimento do discurso, registrarei somente aqui a alegria pela resposta positiva dada pelo Mestre Oida ao meu convite, em que propus a ele a direção desse material de Beckett.

Creio ser importante, antes de avançar, fazer algumas observações que julgo necessárias: as vozes que aqui falam são vozes de não especialistas; vozes portanto que saltam de uma corda bamba sem rede de proteção, desprovidas de validações teóricas extraídas de estudos já feitos na área. A "área" nesse caso é a obra de Samuel Beckett.

Nesse sentido, não falarei aqui sobre Beckett, mas sobre um olhar que emerge de práticas e experiências que o atravessam, ou mais especificamente sobre o olhar de dois atores-pesquisadores que correram riscos a partir de um material que literalmente os faz inspirar: *Fim de Partida*.

J2 - Este artigo é fruto das experiências vividas por seus autores, eu Rodrigo de Oliveira e Silva (Rodrigo Pocidônio em artes) e meu colega e colaborador Matteo Bonfitto, tanto no processo de criação da peça *Fim de Partida* de Samuel Beckett, sob a direção de Yoshi Oida, quanto na realização de suas 30 apresentações. Nessa produção do Performa Teatro, Bonfitto e eu atuamos respectivamente os personagens Hamm e Clov e contracenamos com os atores Suia Legaspe e Milton de Andrade² que atuaram respectivamente as personagens Nell e Nagg. Os ensaios do espetáculo aconteceram em 2019, majoritariamente no espaço cultural La Guillotine em Montreuil, nos arredores de Paris. A peça realizou duas temporadas na cidade de São Paulo, uma no Sesc Ipiranga e outra no Theatro Municipal e apresentou três sessões no Festival Internacional de Teatro de La Habana de Cuba 2019, além de ter realizado apresentações pontuais na periferia

2 Milton de Andrade participou da criação da peça e realizou a maioria de suas apresentações, porém deixou o elenco em 2020 tendo sido substituído por Ary França.

da capital paulista e no interior do estado de São Paulo antes do início do isolamento social decorrente da pandemia de COVID-19.

J1 - Quais são os limites de abertura de uma obra? Umberto Eco (1995) dentre outros, mestre querido que tive o privilégio de ter como professor, não ficou indiferente a essa pergunta e às possibilidades de super-interpretações que podem emergir dela. A chegada nessa obra, portanto, não pode ser dissociada, nesse caso, do caminho que fez com que se chegasse até ela: não só o processo de criação da peça em si, mas também os encontros de formação que vivi com mestre Oida entre 1990 e 2005.

É importante pontuar, caso o leitor não conheça, a trajetória de Oida, pois é através do olhar deste mestre que os processos aqui investigados se desenvolveram. Japonês radicado em Paris há mais de cinquenta anos, Yoshi Oida tem formação em manifestações cênicas tradicionais como o Nô e o Kabuki e foi um dos colaboradores mais importantes do diretor inglês Peter Brook, em seu Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), e nas montagens do Théâtre des Bouffes du Nord. Além de seu trabalho como ator e diretor, é autor de três livros: *Um ator errante* (São Paulo, Via Lettera, 2012); *O ator invisível* (São Paulo, Via Lettera, 2007) e *Artimanhas do ator* (São Paulo, Via Lettera, 2012).

J2 - Depois dessas experiências marcantes vividas tanto durante os ensaios sob a direção de Oida quanto durante as apresentações, Bonfitto e eu sentimos a necessidade, nesta pausa forçada da carreira do espetáculo, de registrar algumas questões e desenvolver por escrito algumas dúvidas que surgiram destas práticas, sobretudo no que concerne à relação deste espetáculo com alguns territórios da dramaturgia contemporânea -- do *performativo aos teatros do real* -- e inevitavelmente com o momento atual de crises agudas nas assim chamadas democracias liberais.

J1 - No que diz respeito aos encontros de formação -- que vivi -- orientados por Oida, longe de terem um caráter tecnicista, atravessaram insistentemente territórios impalpáveis e fugidios, explorando praticamente energias, atmosferas, ritmos, intensidades e forças que permeiam os processos de atuação, e que não estão desvinculados, por sua vez, das experiências pessoais e de vida.

Ao mesmo tempo, essas camadas ou aspectos da atuação não foram tratados nesses encontros de maneira vaga mas em sua concretude, através de manifestações psicofísicas específicas. As sessões de trabalho iniciavam com a interação entre respiração e movimentos da coluna. Após esse trabalho inicial, fazíamos uma prática que envolvia a visualização de três fios imaginários: um que saía do topo da cabeça, e os outros dois ligados aos pulsos. Esses fios poderiam nos puxar em direção ao céu, até que ficássemos suspensos com os braços levantados, e uma vez soltos, perceber a intensidade da força de gravidade. Essas podem ser vistas como práticas de base. Dentre aquelas mais específicas, merece ser mencionado o trabalho com o *hara*, uma vez que tal prática envolve procedimentos de ativação energética, aspecto central do trabalho de Oida. O *hara* é uma área do corpo situada a poucos centímetros abaixo do umbigo. Mas como Oida nos explicou, na cultura japonesa o significado de *hara* não se limita a essa designação, ele representa o centro do *self*, que o conecta por sua vez a tudo o que nos cerca, da dimensão mais próxima à mais distante. Massageávamos o *hara* com a ponta dos quatro dedos (o dedão excluído) no sentido horário a fim de suavizá-lo. Caminhávamos então pelo espaço sem perder a consciência dessa ativação, conectando-a ao mesmo tempo com a posição dos pés, os fios imaginários e o *hara*. Em seguida vários procedimentos eram explorados a fim de ativar a relação entre corpo e voz. Tais práticas podem ser vistas como constitutivas do que podemos chamar de ‘presença’, em termos expressivos.

J2 - A primeira frase dita por Yoshi Oida no primeiro dia de ensaio se caracterizou como um evento significativo do processo criativo. Esse encontro inicial aconteceu no apartamento de Oida, que acabava de nos receber de maneira muito gentil à porta, pedindo que entrássemos. Ele fez questão de salientar que não era necessário que tirássemos o sapato, porém, nós -- por nossa vez -- depois de o cumprimentarmos acabamos por insistir em sim tirar nossos calçados ao que ele então se pôs de acordo. Logo depois nos conduziu até a sala onde apontou o sofá e algumas poltronas e pediu que escolhêssemos onde queríamos nos sentar. Após termos nos acomodado, ele então escolheu o seu lugar, sentou, e depois de uma breve pausa disse: “Por que vocês estão ali?”³

Essa pergunta veio de maneira tão direta que achamos que se tratava de uma continuação da conversa cotidiana que tínhamos travado a pouco -- entre

3 Tradução dos autores: “*why are you there?*”. Toda nossa comunicação nos ensaios, discussões e conversas informais se dava prioritariamente em inglês.

cumprimentos e a questão dos sapatos. Pensamos que ele se referia ao apartamento que havíamos alugado para morar nesta temporada de ensaios, na periferia de Paris, pois talvez ele estivesse estranhado a razão de termos escolhido um lugar tão distante do espaço onde estávamos realizando os ensaios. Pelo seu tom de voz parecia claro que Oida se referia a algo no plano da realidade objetiva e não no plano da ficção teatral. Porém, o que ele realmente perguntava era a razão das personagens Hamm e Clov estarem juntos naquele refúgio, como escreveu Beckett.

Acredito que esse tenha sido o primeiro deslocamento entre realidade e ficção movido por um enunciado performativo em nosso processo. O enunciado performativo segundo o filósofo John L. Austin (1990) é um ato de fala que não comunica ou indica algum evento ou objeto ausente, mas sim presentifica -- no momento em que é proferido -- uma ação que justamente tem o poder concreto de mover agentes e forças envolvidos em tal ato. Neste caso vislumbro um enunciado performativo na pergunta de Oida pois ela perturbou aquela realidade nos chamando à ação de justificar a razão de termos escolhido um apartamento tão longe do local de ensaios, ainda que ele estivesse perguntando sobre a razão dos personagens de Beckett habitarem o seu refúgio.

A força performativa da pergunta foi tão intensa que nos confundiu, nos fez acreditar que se inseria na mais objetiva de nossas realidades -- a material/geográfica daquela temporada de ensaios --, quando ela se referia à realidade ficcional do processo criativo que acabava de inaugurar. E agora, olhando para a trajetória vivida - dos ensaios até as apresentações -- tenho a sensação de que esta aparente confusão entre as identidades de intérpretes e personagens, operada pela linguagem, não foi coincidência e sim consequência do próprio material dramático que começávamos a investigar e do olhar de Oida sobre este material. Tentarei desenvolver as razões que provavelmente criam essa sensação no decorrer deste artigo.

Essa pergunta de Oida, que a primeira vista pareceu trivial, abriu uma série de investigações sobre as situações, os personagens da peça e suas ações, e desta maneira definiu uma espécie de olhar metodológico sobre a obra, que se estendeu por todo o período de ensaios: a busca pelo entendimento de “porquê eles

se encontram ali e não em outro lugar” revelava uma *perspectiva consequencialista* no entendimento da peça, revelava uma abordagem de Oida em relação a construção das ações dramáticas, as encarando como lineares e causais. E assim seguimos nos ensaios “entendendo o porquê” de cada fala, cada gesto, cada deslocamento, enfim, de cada ação.

É importante salientar, porém que o que descrevo aqui como «entender», na falta de uma palavra melhor dentro dos limites desse tipo de comunicação escrita, era uma ação processual provocada pelo mestre Oida e a qual tentávamos eu e os outros atores realizar, numa atitude ativa de análise que ocorria no aqui-e-agora da tridimensionalidade da cena.

J1 – Passávamos, então, nesses encontros de formação, a trabalhar com textos. Devíamos, ao mesmo tempo, perceber a qualidade particular de cada som, de cada língua, do que é estranho sonoramente, e a ressonância desse som em nosso corpo e os efeitos produzidos por esse processo. O trabalho rítmico exerceu um papel importante aqui. Executávamos exercícios básicos de ritmos binários, ternários e quaternários. Oida então nos fez explorar o *jo-ha-kyu* (início-desenvolvimento-conclusão), princípio que permeia todos os fenômenos naturais na cultura japonesa, como apontado por Zeami.⁴ Oida, além de demonstrações práticas desse princípio, mostrou como ele gera um processo infinito de detalhamento, penetrando partes cada vez menores da ação. Percebi naqueles encontros que quando explorado corretamente, o *jo-ha-kyu* pode gerar ressonâncias psicofísicas profundas em quem o pratica.

J2 - Oida, neste processo, nunca evocou diretamente motivações psicológicas ou consequências filosóficas das ações que deveríamos executar. Tais ações eram sempre abordadas pela sua materialidade: ritmo, tônus muscular, desenho dos movimentos e deslocamentos, qualidades, intenções e texturas vocais, manipulações dos objetos, relação com a arquitetura cênica etc. A maneira pela qual essas materialidades eram abordadas também costumava ser guiada por conceitos muito claros e bem definidos como por exemplo a estrutura rítmica japonesa *jo-ha-kyu*.

4 Zeami Motokyo (1363-1443) foi o criador do Teatro Nô e é autor de tratados sobre essa forma teatral, como o *Kadensho* e o *Fushikaden*.

[...] (A palavra *jo* significa literalmente ‘começo’ ou ‘abertura’, *ha* significa ‘intervalo’ ou ‘desenvolvimento’, e *kyu* guarda o sentido de ‘rápido’ ou ‘clímax’) Nessa estrutura, começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro *jo-ha-kyu*. Este é um ritmo orgânico que pode ser facilmente observado nas mudanças do corpo ou no ato sexual, em busca do orgasmo. (OIDA, 2007, p. 61)

Ou, em outro exemplo, o princípio da composição paradoxal na partitura vocal que segundo Oida deveria mudar seus parâmetros (textura, ritmo, intenção, tom etc.) praticamente a cada oração. “Mude!”⁵ era uma espécie de mantra nos nossos ensaios, uma tentativa de Oida de nos estimular para criarmos partituras vocais que captassem e re-captassem seguidamente a atenção do público por não se manterem previsíveis, revelando assim o movimento dinâmico do pensamento das personagens. Era justamente a partir de abordagens como essa que Oida conduzia o “entendimento” das ações e das cenas.

5 Tradução dos autores:
“Change!”.

J1 - O último aspecto a ser mencionado sobre as sessões de trabalho dos encontros de formação é a prática de improvisações que sucedeu e catalisou as etapas anteriores, ou seja, a construção expressiva do corpo e de sua presença, passando pela conexão entre corpo e voz para chegar ao trabalho rítmico. Dentre os aspectos a serem destacados aqui, o traço fundamental das improvisações colocadas em prática foi o de articular as etapas anteriores de maneira fluída, a fim de retirar qualquer resquício tecnicista para reforçar a conexão entre expressividade e a complexidade da dimensão humana.

Assim como a improvisação dentro do trabalho proposto por Oida é a articulação-em-ação de fundamentos que foram desenvolvidos anteriormente, o espetáculo *Fim de Partida*, processo que gerou a criação deste artigo, é fruto de uma articulação de camadas, sendo as práticas acima referidas uma delas. Já os outros aspectos que permearam nossos ensaios – filosóficos, intelectuais, estéticos, espirituais... – emergiram do próprio processo criativo, da fluidez de sua dinâmica conduzida por Oida.

J2 - Depois de suas indicações verbais de cada “problema” de entendimento que ele percebia em nossas atuações, nós investigávamos em ato, na cena, refazendo o trecho até encontrarmos um novo “porquê” ainda que provisório e acomodássemos então aquela ação no fluxo causal da peça de maneira satisfatória. Obviamente esse ideal nem sempre era alcançado por completo e nesse embate de tentativas, experimentações e fracassos seguíamos construindo a peça.

Assim, a assunção da lei da causa e efeito como geradora do desenvolvimento das ações da peça – esse modo de operação presente na maioria das peças ditas dramáticas segundo a concepção aristotélico-hegeliana de drama: apresentação, acúmulo, desenlace (HEGEL, 2004) - foi, eu ousar dizer, o grande mote da encenação de Oida para o nosso *Fim de Partida*, ou seja, a encenação se deu como consequência direta do fato de Oida ter encarado essa dramaturgia, ao menos neste processo criativo, como um drama no seu sentido clássico.

Sabemos, porém, que Beckett não é considerado um autor de obras estritamente dramáticas, pelo contrário, sua escrita é famosa por subverter a estrutura clássica do drama. Foi justamente no seio dessa contradição que a encenação parece ter se desenvolvido.

Para seguirmos com nossa trajetória reflexiva irei exemplificar uma das consequências desta leitura do material beckettiano realizada por Oida através um aspecto específico da encenação, que tem relação direta com o personagem Clov, que eu atuo. Na trama tecida por Beckett, Clov é um criado, uma espécie de escravo, mas que também é tratado como um filho adotivo. Ele trava uma relação híbrida, perversa e amorosa, ao mesmo tempo tóxica e simbiótica, com Hamm.

Durante a peça as ações de Clov (descritas pelo autor nas didascálias ou subentendidas através dos diálogos) consistem basicamente em realizar suas tarefas domésticas e atender – imediatamente – às ordens de Hamm.

Oida, apesar de em geral agir com um rigor profundo na execução das palavras e rubricas de Beckett, desta vez propôs uma série de ações exógenas ao texto original para Clov realizar. Sua proposição veio em forma de uma partitura de ações físicas que nos foi apresentada no início dos ensaios, como algo “pronto”,

como um disparador/provocador do nosso processo. Ou seja, uma parte do nosso trabalho de criação, como atores, seria preencher de vida essa partitura.

Ao longo de todo o espetáculo, nos momentos em que pelo texto de Beckett Clov estaria “sem fazer nada”, ou seja, apenas dialogando com Hamm, Oida indicou que Clov deveria estar na realidade se preparando para partir daquele lugar: limpando, lustrando e colocando cadarços em suas botas; separando e tirando o pó de seu sobretudo; vestindo camadas de roupas de viagem (pullover, as próprias botas, uma gravata, etc.); e finalmente arrumando a mala que levaria dali consigo.

J1 - Falar sobre a experiência vivida com Yoshi Oida nos ensaios de *Fim de Partida* é como aceitar o desafio de fazer de uma complexa construção harmônica uma linha melódica. Nessa experiência singular, de transmissão direta, vi um mestre se transformando num verdadeiro canal, nos colocando – eu e os outros três cúmplices dessa aventura – num lugar onde passado e futuro são dissolvidos. Dentre as inúmeras operações concretizadas por Beckett nesta peça, há um escancaramento dos múltiplos jogos que podem atravessar a nossa existência, todos eles bem perceptíveis hoje: jogos de linguagem primeiramente, jogos psicológicos, sociais, amorosos, de poder... Mas ao mesmo tempo, ao saturar tais jogos, assim como os discursos que os instauram, Beckett abre fissuras por meio de silêncios e suspensões de ações que permitem entrever possibilidades que escapam dessas engrenagens. Outros modos de vida?

Aqui nos deparamos com pontes concretas, através das quais pode-se reconhecer o encontro entre a maestria de Beckett e a maestria de Oida. Em sintonia com a artesanania colocada em prática por Peter Brook, Oida destilou *Fim de Partida* desespetacularizando-o, a fim de escancorar o humano em toda a sua vulnerabilidade. Tal operação guiou profundamente os nossos ensaios e é presente nesse espetáculo não somente na atuação, mas também no minimalismo cênico proposto. Com poucos elementos e sem a presença de paredes, Oida, com Beckett, nos colocou em um *topos* aberto, movediço, profundamente existencial.

J2 - Em primeiro lugar tal partitura de ação servia como uma espécie de contraponto (no sentido da lógica de composição musical renascentista) ao diálogo de Clov e Hamm. Através de suas falas Clov revela sua vontade de fugir daquele

refúgio, mas também revela que algo o impede de fazê-lo. Em nossa encenação enquanto suas palavras dizem isso ele realmente age no sentido de realizar sua fuga. Toda a contradição presente na condição de Clov de estar ali naquele refúgio apesar de sua vontade, revelada ao longo do texto de Beckett, ao ser friccionada com as ações concretas e vetorizadas de Clov arrumando suas coisas para ir, gera uma nova camada de entendimento e reforça tensões do texto.

Além deste aspecto, que se opera no ponto de vista da recepção da trama e da revelação da personagem a partir de suas ações, tal partitura também serve como um dispositivo narrativo fundamental para uma peça de estrutura dramática: ela justifica a presença da personagem na cena. Clov poderia muito bem se recolher à sua cozinha para se poupar da presença de Hamm que ao longo do espetáculo reiteradamente se revela extremamente desagradável. Tais ações preenchem de sentido (na acepção vetorial do termo) a presença de Clov na cena, como se todos os jogos psicológicos torturantes estabelecidos em seus diálogos com Hamm, fossem uma consequência desagradável a ter de se suportar para realizar aquelas ações tão fundamentais para sua trajetória interior: se preparar para finalmente ir embora. Essa justificativa suaviza a presença, muitas vezes dura e áspera de Clov, faz espectadores e ator, “entenderem” a partir de uma lógica causal – dramática por excelência – a presença e as ações de Clov na cena.

J1 - No que diz respeito à atuação, as práticas dos encontros de formação descritas anteriormente funcionaram, ao mesmo tempo, como preparação e como lapidação dos jogos e camadas presentes no material beckettiano. Nesse sentido, o “tensionamento” entre a exposição de vulnerabilidades humanas e a exposição dos jogos mencionados se materializou através do trabalho muitas vezes induzido, feito de forma tácita, a partir dos procedimentos referidos inicialmente nesse escrito.

De fato, no processo de montagem, Oida não mencionou algumas noções e práticas exploradas em seus *workshops*, mas as explorou tacitamente, a partir de indicações ora pragmáticas, através de detalhes corporais e rítmicos, ora filosóficas ao falar sobre aspectos existenciais que percebe nessa obra de Beckett, ora estéticas ao falar sobre a importância das formas e estruturas na atuação e da importância do minimalismo no dispositivo cenográfico, ora espirituais, ao

ver em Hamm não simplesmente um opressor cruel mas alguém extremamente complexo, um caleidoscópio em movimento. Mesmo ali, aprisionado em sua cadeia, Hamm revela e percebe outras dimensões perceptivas na visão de Oida, que atravessam o campo do sensível assim como os fazeres artísticos. Contador de histórias compulsivo, o velho cego e parálítico de *Fim de Partida* parece perceber não somente o esvaziamento de sentido das relações e coisas do mundo, mas ao mesmo tempo a força de fenômenos invisíveis, revelada através de suas ações e perguntas reincidentes, como “Mas o que está acontecendo, o que está acontecendo?”. (BECKETT, 2010, p. 55)

J2 - Porém, Beckett não se inscreve dentro da dramaturgia dramática por excelência, como já foi dito acima, pelo contrário ele pode ser considerado um grande provocador de perturbações da noção clássica de drama, um exemplo de autor da crise do drama. Julgo necessário antes de seguir com nosso caminho, precisar essas duas noções: tanto a de drama absoluto quanto a de crise do drama, ambas conceituadas pelo filólogo Peter Szondi (2001). Recorrerei às definições propostas por Jean-Pierre Sarrazac (2013, p. 23), grande estudioso da dramaturgia moderna e contemporânea e um dos mais importantes discípulos da escola Szondiana:

Para resumir, poderíamos dizer que essa crise, que irrompe nos anos 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Essas novas relações instalam-se sob o signo da separação. O homem do século XX - o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. - é sem dúvida um homem ‘massificado’, mas é sobretudo um homem ‘separado’. Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado. [...] No momento em que marxismo e psicanálise partilham a interpretação e a transformação das relações entre o homem e o mundo, o universo dramático - que se impôs, grosso modo, do Renascimento ao século XIX, essa esfera das ‘relações interpessoais’ em que drama significa ‘acontecimento interpessoal no presente’ - não é mais válido. Submetida

à pressão, à invasão de novos conteúdos e novos temas [...] a forma dramática - na tradição aristotélico-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se com uma catástrofe - começa a rachar em toda parte.

O complexo modo como Beckett opera o drama - uma espécie de autópsia como propôs o filósofo T. W. Adorno (1985) em seu célebre ensaio *Trying to Understand Endgame* - nos foi revelado processualmente pela hábil condução de Yoshi Oida. Pois Oida sabia da natureza desviante do drama beckettiano e de como ele contém armadilhas que perturbam a si próprio por dentro como simulacros, deslizamentos, negações e contradições: furos na estrutura dramática, porém sem aniquilar a própria estrutura dramática. Uma implosão do drama e não sua explosão. O fato de Oida pedir que tratássemos *Fim de Partida* como se as regras de sequência causal das ações -- com seu princípio, meio e fim -- dessem conta de sua narrativa, acredito ter acontecido justamente por que ele sabia que se assim o fizéssemos, ou melhor tentássemos fazer, iríamos falhar e neste fracasso poderiam performativamente emergir na cena -- fora do campo da representação ou em fricção com ele -- a beleza das contradições e das impossibilidades: do drama e da vida, ou seja, a matéria prima central da obra de Beckett.

J1 - Hamm-caleidoscópio gira nessa montagem dirigida por Oida, mostrando incansavelmente as suas facetas: martelo destruidor, canastrão, e também o retrato de um Hamlet amputado, sobrevivente que recusa o próprio destino ficcional e é engolido por seu próprio solilóquio sem resolvê-lo, aprisionado numa engrenagem voraz que patina ganhando cada vez mais velocidade, através da qual é possível “ser” E “não ser”. Por fim, há nessa montagem também o Hamm visionário, projetado por Oida, que parece em alguns momentos ter uma consciência profunda de sua própria aporia.

Refletindo ainda sobre as pontes entre as práticas de atuação propostas por Oida e esse material de Beckett, penso sobre a criação de Hamm. A conexão entre os pés, os fios e o *hara* se dá nesse caso através dos impulsos e contrapulsos que envolvem a relação do corpo com a cadeira de rodas, relação essa que literalmente se objetifica em alguns momentos, produzindo dessa forma um estado vibratório: *um corpo-cadeira*. Já o princípio de *jo-ha-kyu* esteve presente o tempo

todo, mas fica mais evidente em termos expressivos em alguns momentos, como na cena da cegueira onde Hamm parece "jogar uma praga" em Clov, ou ainda na cena em que conta a sua longa história para o pai.

J2 - Talvez *Fim de Partida* seja uma peça-aporia, um drama irrealizável na perspectiva puramente dramática. E talvez assim ele se mova, de maneira muito própria, por diversos territórios que hoje identificamos como sendo da dramaturgia contemporânea como o do performativo e o dos teatros do real. Esse caminho proposto pela encenação de Oida me parece justamente tentar concretizar em cena a contradição atávica proposta no texto de Beckett: um jogo teatral de uma complexidade absurda porque nega a si mesmo o tempo todo, formal e tematicamente, através da linguagem.

Fim de Partida põe em cena personagens agindo em situações dramáticas que negam a própria estrutura do drama. Os diálogos e situações circundam o tema do fim: o fim do mundo; o fim das relações amorosas; o fim da noção de tempo; o fim da natureza; o fim da humanidade; o fim do discurso racional; o fim das narrativas etc. A partir deste mote, numa operação narrativa extremamente complexa, Beckett começa a peça depois do fim: "Acabou, está acabado". (BECKETT, 2010, p. 38) Esta é a primeira fala de Clov, a fala que abre o espetáculo. De cara se coloca a pergunta: o que há para ser apresentado/representado/dito depois que "acabou"? A própria continuação imediata deste monólogo nos dá uma pista: "quase acabando, deve estar quase acabando" (BECKETT, 2010, p. 38) ou seja, acabou mas continua, ou então, ainda está acabando de acabar.

Desta maneira o autor cria sua peça como um prolongamento, uma espécie de agonizar, um fim que se recusa a acabar: "O fim está no começo e entanto, continua-se" (BECKETT, 2010, p. 128) diz Hamm em determinado momento da peça. Este é o primeiro aspecto que perturba drasticamente a noção de causalidade do drama absoluto, pois tal noção justamente implica que uma ação leve à outra, desde o início, passando pelo meio, até o fim. Quando o fim está no início, para onde as ações podem nos levar? A este problema insolúvel, ao longo da peça, Beckett vai habilmente acumulando outros que ajudam a perturbar ainda mais sua própria estrutura.

J1 - Hoje, as múltiplas camadas que tornam essa experiência criativa específica me fazem pensar sobre a noção de formação. Não qualquer formação, mas aquela gerada pelas investigações e encontros artísticos, que faz com que o diverso e o estranho funcionem como geradores de ampliações subjetivas. Impossível, também, não mencionar a presença da equipe de documentaristas japoneses que captaram incansavelmente todo o nosso percurso, desde o primeiro encontro, passando pelos ensaios e por nossas moradias, até o jantar de celebração, ocorrido após os ensaios abertos do espetáculo. Criadores de um documentário sobre Oida que será lançado internacionalmente, esses “anjos silenciosos” eternizaram a intimidade de nosso trabalho com ele, registrando o que não pode ser descrito e nos protegendo com a delicadeza do olhar encantado, que testemunha a mágica transformação das palavras impressas em ações, assim como as ações para além das palavras.

J2 - O autor também questiona, através da linguagem, a própria natureza da identidade de seus personagens e consequentemente a própria noção moderna de sujeito. Ainda que a dramaturgia moderna e contemporânea tenha lidado com a questão da identidade e do próprio sujeito de diversas maneiras, muitas vezes borrando ou até aniquilando a noção clássica de personagem, criando vozes, personagens ou actantes, por exemplo, não é este o caso desta peça. Em *Fim de Partida* Beckett cria personagens mais ou menos bem delineados, com traços de personalidade razoavelmente fixos, continuidade de ação e até com o luxo da personagem dramática por excelência: um nome – ainda que sejam nomes curtos, espécie de amputação substantiva que os aparenta a criaturas, animais ou apelidos infantis.

Ou seja, mais uma vez sem aniquilar a noção de personagem, Beckett propõe desvios, distorções e deslocamentos que a perturbam. Por exemplo, ele cria bolsões de diálogos que questionam a identidade daquelas figuras e escancaram as frágeis estruturas da representação:

‘Será que não estamos significando alguma coisa?’, diz Hamm a Clov em *Fin de partie* [Fim de jogo], de Beckett. Ouve-se essa réplica entre o júbilo e o terror dos que se expõem ao olhar dos outros e que literalmente correm o risco de ficarem surpreendidos por serem tomados pelo que não são ou pelo que não desejariam ser. Em outras palavras, eles correm o risco, como que à sua

revelia, de ser ‘interpretados’ no simulacro de vida que levam e de ver atribuídos a seus atos mais anódinos indícios de significação, ‘idéias’. Essa brincadeira humorística de Beckett evoca sua desconfiança dos símbolos e, mais ainda, dos exegetas de todos os tipos diante da representação. Somos o que somos e fazemos o que estamos fazendo, diz o olhar cúmplice dos atores fingindo espanto por serem tomados pelo que são, isto é, atores interpretando personagens. Esses mesmos personagens se inquietam ou se alegram por ver atribuído um sentido à ‘representação da vida’ que eles se esforçam para reviver maquinalmente sob o olhar dos espectadores. (RYNGAERT, 1998, p. 3-4)

Esse excerto da excelente análise de Ryngaert (1998) explora um desses bolsões. Quem se questiona se está significando algo é o personagem ou o ator? É personagem ou ator que nega a possibilidade de seu significado, a possibilidade de ser percebido e em última análise de ser interpretado? Acredito que não há resposta unívoca para essas perguntas, mas ao falar tais linhas os seres beckettianos mostram certa consciência incompatível com sua condição de personagens dramáticas. Em outro momento Hamm diz “estou repassando meu monólogo final” (BECKETT, 2010, p. 139) e talvez no mais vívido exemplo deste tipo de dupla-consciência Clov pergunta a Hamm “Pra que eu sirvo?”, Hamm responde: “Para me dar as deixas”. (BECKETT, 2010, p. 114)

Minha experiência nas apresentações do espetáculo me trazem uma impressão muito profunda destes momentos específicos, citados acima. Me parece que essas falas, ao serem pronunciadas sobre o palco nos deslocam – atores e espectadores – violentamente do plano da representação para o plano da presentificação. Como conjurações performativas elas fazem com que o binômio ator-personagem, que até então vibrava de maneira relativamente estável dentro do pacto da representação teatral, se perturbe. Ao falar tais palavras sinto que estamos no território do discurso performativo, sinto que tais palavras já não somente representam ou indicam uma ficção, mas simultaneamente apresentam um ato real - a agonia do ator diante da impossibilidade da representação, o questionamento direto à plateia: vocês conseguem perceber o beco sem saída que todos nós estamos metidos?

EPÍLOGO

Abro a porta da cela e vou. Estou tão curvado que só *vejo meus* pés, se abro os olhos, e entre minhas pernas, um punhado de poeira escura. Me digo que a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa. (Pausa) É assim mesmo. (Pausa) Quando eu cair, chorarei de felicidade. (BECKETT, 2010, p. 127)

Essas são as últimas palavras de Clov. Depois delas, ele sai de cena e volta completamente montado para sua partida: chapéu, sobretudo e maleta, e assim assiste ao monólogo final de Hamm que é uma espécie de aceitação da partida de Clov e do consequente fim de sua própria vida. Então, nesse momento a cortina se fecha.

Talvez o afeto mais operado nessas imagens finais seja o desamparo: Clov prestes a se lançar à sorte de um mundo hostil e inabitável e Hamm se entregando ao seu próprio fim, cego e paralítico, abandonado em seu refúgio. A fragilidade humana parece atingir o paroxismo e todos os jogos e estratégias usados ao longo do espetáculo para adiar o fim são suspensos: aqueles seres aceitam seu desamparo.

Através das dobras da dramaturgia beckettiana a instauração deste afeto extrapola as fronteiras da ficção e os atores em sua fragilidade diante da precariedade da representação – minada por seguidos dispositivos linguísticos perturbadores da estrutura dramática – também se sentem desamparados, na exposição crua da falência do próprio simulacro.

A encenação de Oida, verticaliza ainda mais essa exposição através de sua desespetacularização e da humanidade desvelada através da impossível atuação “não atuada” que ele nos provocava a tentar e consequentemente a não conseguir. “Não atuem!”⁶ Oida nos dizia insistentemente.

O fracasso e o desamparo também podem ser enxergados na perspectiva do drama em si, da peça de teatro que já começou depois do fim e, portanto, agora

6 Minha tradução: “Don’t act!”.

quando acaba realmente, apresenta-se como contradição-em-ato, como uma drama-falho, como desamparo-em-ação.

Isso tudo à primeira vista aponta para uma visão pessimista ou mesmo niilista da obra de Beckett. Porém Oida sempre negou veementemente essa leitura: ele insistiu ao longo dos ensaios que o universo beckettiano nos indica uma realidade invisível, além da miséria do mundo material. Esse desamparo beckettiano, catalisado pela crueza e ultraexposição da encenação de Oida, aponta para possíveis outros modos de existência, alguma emancipação advinda da única saída que parece possível: assumir o abismo do desamparo da condição humana.

Talvez seja isso que o filósofo Vladimir Safatle indique ao evocar o modo como Freud entendia a teoria dos afetos spinoziana como mobilizadora da experiência social e política. Talvez seja essa uma possibilidade de caminho para lidarmos com as crises humanas e sociais de nossa época, tão bem catalisadas pela dramaturgia contemporânea em seu campo expandido, mas também já explorada habilmente pelo jogo da linguagem beckettiana: “ele [o desamparo] não é um afeto a ser esquecido o que, do ponto de vista do ser, seria uma simples ilusão reativa. O desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma”. (SAFATLE, 2016, p. 19)

É a partir desse sentido de afirmação do desamparo que o processo criativo examinado e compartilhado neste artigo, torna evidente a emergência de um campo dramatúrgico expandido. Tal campo se materializa aqui não somente através do intertexto reconhecido ao logo desse escrito – que articula diferentes saberes de atuação, filosóficos, espirituais e sociológicos, dentre outros – mas sobretudo através das processualidades psicofísicas que uma vez operadas, fazem dos jogos propostos por Beckett e ressignificados por Oida verdadeiros bisturis que produzem autópsias na representação dramática, expondo seus limites aporéticos e dissolvendo fronteiras entre *Eu* e o *Outro*, passado e futuro, realidades e ficções, revelando assim o desamparo tanto da possibilidade do teatro quanto da condição humana. Dissolvências que habitam muitas eclosões contemporâneas dos chamados teatros performativos e também nas múltiplas poéticas do real, mas que também parecem permear profundamente o desamparo pessoal de Oida (2019, p. 2):

Uma sociedade cruel e eu, as dificuldades que permeiam as relações humanas e eu, a finitude da vida e eu. Todos os medos que tive em minha vida estão presentes nessa peça. Dor, sensação de desorientação, tristeza, raiva e um incrível senso de humor. Já o protagonista dessa peça – HAMM – *não age de maneira desesperada, porque parece consciente de sua dupla existência: de um lado a vida ordinária, cotidiana, com seus amores, ódios, rancores, esperanças... e de outro a vida invisível, que ultrapassa as emoções reativas do dia-a-dia para observar o existir com serenidade, tentando não se perder em inúteis confusões. Mesmo após os momentos de confronto com CLOV, ele diz: 'estamos progredindo'.*



REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. L. W. Trying to understand endgame. In: BLOOM, H. (ed.). *Modern critical views: Samuel Beckett*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1985. p. 119-150.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BECKETT, S. [T.E.R.A.]. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Ed. USP, 2004. v. 4.
- OIDA, Y. *Artimanhas do ator*. São Paulo: Via Lettera, 2012a.
- OIDA, Y. *O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- OIDA, Y. *Programa do espetáculo fim de partida na temporada do teatro na cidade de São Paulo*. [S. l.: s. n.], 2019. (Acervo pessoal dos autores).
- OIDA, Y. *Um ator errante*. São Paulo: Via Lettera, 2012b.
- RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo, fim do indivíduo*. 2. ed. São Paulo: Autêntica, 2016.
- SARRAZAC, J-P. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

7 Ver: www.performa-teatro.org

RODRIGO POCIDÔNIO: é ator, dramaturgo e pesquisador. Bacharel e mestre em artes da cena pela UNICAMP. Fundador do núcleo Máquinas Desejantes e colaborador do núcleo Performa Teatro.

MATTEO BONFITTO: é ator-performer, professor titular do IA/Unicamp e diretor artístico do Performa Teatro.⁷