



Notas sobre a dramaturgia de *Um corpo que não agüenta mais*

Manoel Moacir Rocha Farias Jr.

“Se moverá na areia se moverá no céu no ar no pó. Jamais senão no sonho belo não ter mais de um tempo que fazer. Corpo pequeno bloco pequeno coração pulsando cinza só em pé. Terra céu confundidos, infinito sem relevo, corpo pequeno só, em pé. Na poeira sem impulso outro passo em direção à lonjura ele dará. Silêncio nem um ânimo mesmo gris em tudo terra céu corpo ruínas” (Beckett, 1972, p. 12).

As aproximações formais das últimas peças de Samuel Beckett (dramáticas e não-dramáticas), e de sua criação ficcional em prosa com a dança por si só saltam aos olhos, pois sua obra configurou corpos com uma precariedade de elementos compositivos similares aos que, contemporaneamente, a dança cênica tem se visto às voltas, na busca por novas movimentações e dessacralizações da exigência de um virtuosismo associado ao balé clássico. Como exemplos disso temos duas distintas coreografias, “May B” (por Maguy Marin, 1981) e “Um corpo que não agüenta mais” (por Marta Soares, 2007). Em comum, ambas as peças foram criadas a partir de proposições das coreógrafas às suas companhias, para discutir relações

sociais atuais, estimuladas pelas disposições corporais dos personagens beckettianos.

“May B”, no caso, foi criada com o grupo que Maguy Marin fundou com Daniel Ambash em 1978, o Ballet Théâtre L’Arche, com o intuito de integrar dança, teatro e circo (depois passou a ser uma companhia com seu nome e, atualmente, está sediada no Centro Coreográfico Internacional de Rillieux-La-Pape, França) Foi a peça que deu projeção internacional à companhia e a Marin, sendo remontada nos anos 90 e apresentada até hoje em dia. Já “Um corpo que não agüenta” mais é uma criação de Marta Soares (coreógrafa, bailarina e professora) e um grupo de intérpretes-criadores: Anderson Gouvêa, Carolina Callegaro, Clara Gouvêa, Manuel Fabrício.

A (dês) leitura de Marin parte de elementos precisos pinçados em Beckett (do gestual e suas dinâmicas) e de certas sonoridades (vozes e passos) para desenhar uma conversa lúdica com a própria linguagem da dança, pensando-a a partir dos quadros de estatismo apreendidos em Beckett e dando uma nova forma ao tom cômico/trágico dos seus *clowns*, abrindo-os à possibilidade de serem dançados e/ou interpretados como partituras. As semelhanças com o traba-

Manoel Moacir Rocha Farias Jr. é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

lho de Marta Soares são, além da proposta inicial, uma mesma forma de solucionar o que poderia ser enquadrado como “pessimismo”, a partir da exploração de um potencial de ação no mínimo movimento. Isso faz com que surjam nesses trabalhos imagens que se comunicam, embora “Um corpo que não agüenta mais” se revele muito menos preocupado em provocar nosso interesse pelo lúdico de suas formas, mas por aquilo que é imprevisível na imobilidade, sem fazer uso de gestos espetaculares e por essa razão, além de sua recente estréia¹, será objeto principal de nossas considerações.

“Um corpo...” foi concebida por Soares a partir da proposta de *poor movement* (“movimento pobre”) de Lisa Nelson, com quem fez workshops, e com a leitura de textos filosóficos de: David Lapoujade (“O corpo que não agüenta mais”), Giorgio Agamben (“Homo Sacer”), Roland Barthes (“Como viver junto”) e Peter Pal Pélbart (“Vida Capital”), dentre outros, com os quais o universo de Beckett encontra forte afinidade.

Essa peça de dança se constrói a si mesma, na mobilidade paradoxal do aparente estatismo com qual os corpos se apresentam no espaço-tempo cênicos. Cria-se, desse modo, uma dramaturgia de micro-percepções, o que faz com que seu espectador desloque a atenção para o menor, e, por vezes, mais lento, gesto que aparece e desaparece sem intenções fixas, discerníveis e/ou atribuíveis a um personagem, mas como pura qualidade de movimento e presença. De acordo com Soares, durante o processo de ensaios havia um “filtro dramaturgico” já nas questões de composição colocadas pelos exercícios de aquecimento e exploração de movimento que incluíam, em suas diversas fases, a privação do olhar. O material surgido das improvisações de *poor movement* foi gerando um

conjunto de células organizáveis e autônomas. As imagens principais, que foram sendo incorporadas como partituras, vinham de exercícios como “fingir-se de morto” ou “tornar-se imperceptível”, com a formação de dinâmicas em uníssonos ou de movimentos seguidos de pausa, por meio da (auto-) observação de cada intérprete. Atentando para as qualidades sinestésicas dos objetos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, dentro do contexto das artes neo-concreta e tropicalista brasileiras entre os anos de 1960 e 1970, o grupo experimentou movimentos em calças coletivas formando “esculturas” que remetem às torções dos *Bichos*, de Lygia, e dos contatos com tecidos sobrepostos ao corpo, como acontece nos *parangolés* de Hélio.

Seu diálogo apropria-se também do ensaio de Gilles Deleuze (*O esgotado*) numa reproposição de David Lapoujade, no texto *O corpo que não agüenta mais*, para citar apenas um dos vários pensadores que permearam a concepção desta peça. Este texto que inspira seu título, parece tratar, junto com as etapas do processo, sobre como se dá a presença de Beckett nesse contexto de multiplicidade de referências, pois nada aí parece querer ser considerado como centralizador. As disposições corporais, espaciais e temporais destacadas por Deleuze constituem uma vertente muito rica para associações que visam re combinar esses signos ou simplesmente usá-los para criar outras formas. Daí que certas aproximações e/ou cruzamentos com outras artes sejam tão mais férteis como objeto de análise, pois encontram no viés do experimentalismo beckettiano a potência de continuidade de seu projeto estético, além de um ponto de convergência com contextos diversos, como ocorre com o dos coletivos teatrais reunidos na *performance* que tomou por alguns instantes uma passagem subterrânea do Viaduto do Chá² e que

¹ Entre os dias 24/11 e 16/12/2007, no SESC Avenida Paulista, em São Paulo (SP).

² Em Abril de 2008, numa passagem do Viaduto do Chá em São Paulo, os coletivos Teatro da Vertigem (Brasil), Lot (Peru) e Zikzira Teatro Físico (Brasil/Inglaterra) realizaram *A última palavra é a pe-*



pôde através de uma leitura filosófica acurada como a de Deleuze, pôr a obra de Beckett em diálogo com um outro tempo e um outro espaço, os nossos.

A imagem do *esgotado* é inspirada, basicamente, em alguns personagens da prosa beckettiana inicial (“Watt”, “Murphy”, “Molloy”, “Malone morre”, “Macmann”) e das peças televisivas e finais (“Quadrado”, “Nacht und Träume”, “Que Onde”, “Trio de Fantasmas”), nas quais percebemos uma qualidade mais radical de experimentação na escrita ao esgotarem-se, além das palavras e vozes, as imagens, sem perder a potência de silenciar/esgotar/combinar. Assim, “combinam-se variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objetivo, a qualquer significação” (Deleuze *apud* Henz, 2005, p. 231). Ora sentados ora deitados (e esse poderia, para Deleuze, ser um critério de distinção de tipos da obra beckettiana) são, em todo caso, imprestáveis. Essa galeria de danados remonta tanto à imagética do *Inferno* de Dante quanto ao dito do personagem central de “Bartleby, o escrivão” de Herman Melville, “Preferiria não o fazer”, cuja apatia diante do trabalho leva-o de um escritório na Wall Street à morte num cárcere.

As questões postas por Lapoujade giram em torno da potência corporal, partindo de exemplos colhidos da prosa de Beckett. Sem citar as fontes específicas, observamos nesse texto duas “vozes” no mínimo, a do filósofo e a do artista. Valendo-se da distinção entre matéria (potência, ato virtual ou possível) e forma (determinação, ato puro), presente em Aristóteles, enuncia que há na incapacidade de responder às imposições formais uma qualidade de re-

sistência. Assim, “a potência do corpo (aquilo que ele pode) se mede pela sua exposição ao sofrimento e às feridas”. (Lapoujade, 2002, p. 88), observando certas atitudes corporais dos personagens beckettianos, (comparando-as àquelas presentes no trabalho da *performer* Marina Abramovic), as quais podem sugerir a seguinte aproximação:

“Somos como os 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 se mexer durante um longo tempo? É, sem dúvida, o problema central dos personagens de Beckett, uma das grandes obras sobre os movimentos dos corpos, movimento de si e entre os corpos. Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não agüenta mais. 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” (Lapoujade, 2002, p. 82).

Com base, sobretudo, neste ponto, podemos ver como a coreografia de Soares e de seu grupo explora toda a potência daquilo que cenicamente chama a atenção como negação de todo gesto espetacular, como no caso do drama descomposto em Beckett. O “menos é mais” é incorporado, e ganha um sentido de negação ao corpo virtuoso da dança clássica ocidental.

núltima. Uma “intervenção cênica”, com base no ensaio *O esgotado* do filósofo Gilles Deleuze, “aliando a isso a perspectiva de investigação do universo interpretativo, o grupo se apropria da criação a partir da ‘experiência’ do corpo do ator e do estudo sobre os conceitos da *performance*” (Programa da peça, 2008).

Esse traço se espalha por toda a estrutura de “Um corpo...”.

O espaço cênico está tomado por carpetes, há uma cadeira e uma caixa. O desenho sonoro de Lívio Tragtenberg é pontual. Ao final dos primeiros dez minutos quase nada acontece, a não ser uma série de deslizamentos e volumes de carpete que se enrolam, até que uma perna saia de uma das pontas do rolo. Algo vai se revelando pelas posições fetais, um bailarino saído de um dos rolos ou de um conjunto de formas enroladas em calças comuns, atravessa o palco, como um animal em fuga. Não há, contudo, qualquer gesto que demonstre uma intenção de dançar um animal, mas apenas de sê-lo “de maneira amorfa”. Assim, quando uma boca encontra um pé, o faz sem nenhuma expressão sentimental, perdendo o rosto sua eficácia e importância como figuração de um sujeito governado pela mente.

Os intérpretes dessa coreografia não representam os personagens em potencial, como fazem os de *May B*, mas trazem suas qualidades como modo de experimentação e construção de vários tipos de cenas; o improvisado e a quebra de um mesmo regime de movimento, a coreografia composta pelo acaso e pela acomodação contínua, o que também está presente quando os bailarinos se amontoam dentro de uma caixa, convocam a idéia de um processo sem forma, de um corpo (coletivo e individual) múltiplo e polimorfo. Esse processo de resistir à forma de desenhar um grande gesto, ou forma que determine uma alma para o corpo, sua “interioridade” como Lapoujade afirma (recorrendo para tanto às idéias afins de Nietzsche, Artaud, Deleuze e Guattari) e investigar as potencialidades de “corpos ruínas” é uma das principais comunicações deste trabalho com o universo de Beckett.

Referências bibliográficas

- BECKETT, Samuel. *Collected shorter plays*. New York: Grove Press, 1984.
- _____. *Sin y El despoblador*. Barcelona: Tusquets, 1972.
- HENZ, Alexandre de Oliveira. *Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.
- LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro, Fortaleza: Relume Dumará, SECULT-CE, 2002.
- MARTA SOARES e GRUPO. “Um Corpo Que Não Agüenta Mais”. Programa da peça, 2007.
- MELLVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão – uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PROGRAMA DA PEÇA. *A Última Palavra É A Penúltima*, 2008.



RESUMO: O texto explora as afinidades entre o teatro de Samuel Beckett e dois espetáculos: “May B” de Maguy Marin e “Um corpo que não agüenta mais” de Marta Soares. A análise é feita na perspectiva do texto de Gilles Deleuze sobre as peças televisivas de Beckett, “O Esgotado”.

PALAVRAS CHAVE: Corpo, silêncio, esgotamento, dramaturgia, decomposição.

