

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

LAISE APARECIDA DIOGO VIEIRA

**ANÁLISE DE DISCURSO E TEATRO:
A INTERPRETAÇÃO E O SILÊNCIO EM CENA**

Pouso Alegre, MG,

2014

LAISE APARECIDA DIOGO VIEIRA

**ANÁLISE DE DISCURSO E TEATRO:
A INTERPRETAÇÃO E O SILÊNCIO EM CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS) para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Área de Concentração: Linguagem e sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi.

Co-orientador: Prof. Dr. Lauro José Siqueira Baldini.

Pouso Alegre, MG,

2014

Vieira, Laise Aparecida Diogo.

Análise de discurso e teatro: a interpretação e o silêncio em cena /
Laise Aparecida Diogo Vieira. – Pouso Alegre: UNIVAS, 2014.
81p. : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade
do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre (MG).

Orientadora: Profa. Dra. Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi.

Co-orientador: Prof. Dr. Lauro José Siqueira Baldini.

1. Análise de discurso. 2. Interpretação. 3. Teatro. 4. Linguagem.
I. Universidade do Vale do Sapucaí. II. Título.

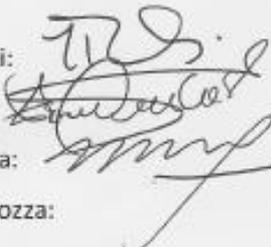
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

No vigésimo oitavo dia do mês de fevereiro de dois mil e quatorze, realizou-se a Defesa Pública de Dissertação de Laise Aparecida Diogo Vieira, aluna do curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, intitulada "ANÁLISE DE DISCURSO E TEATRO: A INTERPRETAÇÃO E O SILÊNCIO EM CENA". Compuseram a banca Examinadora: na qualidade de Presidenta, a Professora Doutora Eni Lourdes Puccinelli Orlandi, orientadora da aluna e docente da Universidade do Vale do Sapucaí (Univás); na qualidade de membros efetivos, a Professora Doutora Greciely Cristina da Costa, docente da Universidade do Vale do Sapucaí (Univás) e o Professora Doutora Lucília Maria Abrahão e Souza, docente na Universidade de São Paulo (USP). Iniciando os trabalhos, a Presidenta declarou aberta a sessão e passou a palavra aos examinadores para as devidas arguições sobre a dissertação, desenvolvendo-se as mesmas em conformidade com os termos regimentais. Nada mais havendo a ser questionado, a Comissão Examinadora deu seu parecer:

Banca Examinadora	Resultado
Profª. Drª. Eni Lourdes Puccinelli Orlandi	Aprovada
Profª. Drª. Greciely Cristina da Costa	Aprovada
Profª. Drª. Lucília Maria Abrahão e Silva	aprovada

Em seguida, os componentes deliberaram e chegaram à conclusão que a Defesa Pública de Dissertação de Laise Aparecida Diogo Vieira está aprovada em conformidade com o seguinte parecer: *A mestrande demonstrou bom domínio do tema e referencial teórico, capacidade de análise e consistência e originalidade na escrita. Apresenta inovação na articulação de diferentes pontos teóricos e abre espaço para novos campos de estudo do discurso e da arte.*

Nada mais havendo a ser tratado, a Presidenta deu os trabalhos por encerrados. A presente ata, lavrada por Guilherme Oliveira Santos, Secretário dos Cursos de Pós-graduação *Stricto Sensu*, foi lida e aprovada, sendo assinada por todos os participantes da reunião.

Eni Lourdes Puccinelli Orlandi: 

Greciely Cristina da Costa:

Lucília Maria Abrahão e Souza:

Newton Guilherme Vale Carrozza:

Guilherme Oliveira Santos:

Para meus pais, Cida e Lazineho, com amor e gratidão.

Para Carol, que me faz viver o sentido de memória.

AGRADECIMENTOS

Profa. Eni, pela escuta, carinho, silêncios e tantos conhecimentos sensíveis, que perpassam os limites da academia.

Prof. Lauro, que me apresentou dizeres e silêncios de Samuel Beckett... e que, talvez, por isso também, me faltam palavras para traduzir em sentidos o afeto.

À banca examinadora na qualificação e na defesa (Profa. Greciely, Prof. Guilherme e Profa. Lucília), pelas leituras e apontamentos de sentidos possíveis que se estendem.

Profa. Greciely, por dividir momentos de leitura atenta, desorientando os caminhos da obviedade.

Profa. Débora, Profa. Ana Cláudia, Profa. Miriam, Prof. Guilherme, Profa. Telma, Prof. Ronaldo, professores com os quais tive contato nas disciplinas, e que, certamente, muitos dos conhecimentos trocados se encontram aqui no texto.

Professores do curso e convidados, participantes dos eventos promovidos pelo NUPEL, que muito colaboraram com suas palavras e experiências nessa área.

Funcionários do PPGCL da Univás, pela atenção destinada às nossas solicitações.

Colegas do curso, em especial, os que também dividiram o mesmo teto, com os quais as descobertas discursivas foram se tecendo.

Coletivo Irmãos Guimarães, pela acolhida e por seus trabalhos de sensibilidade e arte.

Companheiros das artes: nos trabalhos ou na apreciação, os bons encontros *a la Spinoza!*

Minha família: mãe, pai, Rafael e Diogo, no amor.

FAPEMIG, pelo apoio fundamental para essa realização.

*“Mas acho que com você eu me esqueço
e em seguida eu aconteço”*

Ceumar in Avesso

*“[...] onde estou não é sempre
e o que sou é por um triz.”*

Maria Esther Maciel in Triz

RESUMO

Com base na teoria da Análise de Discurso de linha francesa, buscamos compreender nesta dissertação a interpretação cênica – ritual sujeito à falha – capaz de movimentar sentidos e não-sentidos a partir, também, do silêncio fundante. Neste percurso, ao considerarmos o funcionamento discursivo no acontecimento cênico, procuramos ressignificar algumas categorias teatrais, dentre elas, a noção de interpretação, do absurdo, do ator, este, em sua posição-sujeito. Essa compreensão da linguagem se constitui, em nosso trajeto, ao lidarmos com diferentes materialidades, tais como: fragmentos musicais da canção “Beatriz” e produções artísticas, passando pelo audiovisual – “Jogo de Cena” – e, sobretudo, processo teatral, por meio dos trabalhos do Coletivo Irmãos Guimarães. O que irrompe nesses acontecimentos vem nos significar a discursividade cênica, constituída no funcionamento da rede de sentidos escapantes, ou "em fuga", em que a incompletude e a memória discursiva compõem a interpretação.

Palavras-chave: 1. Análise de Discurso. 2. Interpretação. 3. Teatro. 4. Linguagem

ABSTRACT

Based on the theoretical French Discourse Analysis, we hope to comprehend in this master research the scenic interpretation – ritual subjected to failure – that can move senses and non senses, from founding silence, as well. In our investigation, considering the discursive process in scenic event, we search to re-mean some theatrical categories including a notion of interpretation, the absurd and the actor in the subject position. This comprehension of the language is constituted, in this work, by different materialities, such as musical fragments from “Beatriz” song and artistic production like audio-visual – “Jogo de Cena” – and theatrical process with some works produced by Coletivo Irmãos Guimarães. Whatever erupts in these facts means to us the scenic discursivity, constituted by network of escaped senses, that the incompleteness and discursive memory make up the interpretation.

Keywords: 1. Discourse Analysis. 2. Interpretation. 3. Theater. 4. Language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
INTERPRETAÇÃO	15
1.1 Interpretação, o devir de sentidos	15
1.1.1 A irrupção cênica.....	18
1.1.2 A interpretação e a historicidade	22
1.2 “E se ela só decora o seu papel?”	24
1.3 “Jogo de cena”: das condições de produção.....	28
1.3.1 Jogos de cena: língua, sujeito e ideologia	32
1.3.2 “Meu bebê”	35
1.3.3 “Todos desejam as lágrimas”	36
1.3.4 “Parece que eu estou mentindo para você”	37
CAPÍTULO II	
DISCURSIVIDADE CÊNICA	39
2.1 Algumas <i>ideias-teatro</i> e o acontecimento cênico.....	39
2.2 A cena, a tua ação	42
2.3 Sentidos e não-sentidos	45
CAPÍTULO III	
BECKETT, SILÊNCIO E DISCURSO	48
3.1 Silêncio e Beckett	48
3.2 Irmãos Guimarães.....	51
3.3 “no singular. nada se move.”	53
3.4 Um lugar do possível, o nada: Barros e Beckett	58
3.4.1 “nada. uma peça para manóel de barros”	58
3.4.2 “rumor”	62
CONSIDERAÇÕES	65
REFERÊNCIAS	67
ANEXOS	71

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, as noções de interpretação e representação no teatro tornam-se questões essenciais em nossa reflexão, sob a perspectiva da Análise de Discurso, apontando para a formulação do que denominamos de discursividade cênica. Para isso, atentamo-nos para a relação de construção de sentidos na interpretação a partir da reflexão com o silêncio (ORLANDI, 1992¹).

Nesse propósito, para trabalharmos discursivamente tais noções da Linguagem, é importante salientarmos o fato de que tomamos esta em sua equivocidade. Ou seja, trazemos a noção da interpretação, conforme Orlandi (2004, p. 18) desenvolve como “o vestígio do possível”, e propomos a continuidade dessa reflexão nas questões que envolvem a interpretação na conjuntura cênica. Assim, pretendemos tocar na questão de que a interpretação no teatro, sendo esta uma manifestação da linguagem, também não se revela pelo funcionamento da lógica, da evidência e da transparência. É esse percurso que nos permite analisar a questão da representação, assim como já apresentada por teóricos da linguagem, não tratando desta como representação do pensamento/ mundo. Esse espaço do equívoco e de silêncio inerente ao funcionamento linguístico são fundamentais para desenvolvermos o funcionamento da *interpretação cênica*, para então chegarmos ao que chamamos de discursividade cênica.

M. Pêcheux (1969, p. 82) formula discurso como “efeito de sentidos entre locutores”. Orlandi (2010, p. 15) explica que tais efeitos “resultam da relação de sujeitos simbólicos que participam do discurso, dentro de circunstâncias dadas”. Romão (2011, p. 115) também pontua que “a noção de discurso joga certezas pelos ares e dobra-se para escutar o sujeito implicado pela língua em seus movimentos de produção de sentidos, sempre inscritos na trama sócio-histórica”. Este embasamento teórico é fundamental para a compreensão da interpretação cênica, considerando esta em sua materialidade específica, em que a linguagem e a exterioridade são colocadas em questão. Ou seja, as condições de produção são elementos indispensáveis quando analisamos o funcionamento discursivo em cena. Sendo “o discurso a materialidade específica da ideologia e a língua a materialidade específica do discurso” (Ibidem, p. 17), Orlandi aborda a relação entre língua e ideologia, em que sujeito e sentido são afetados, postos em movimento e se constituem. Nesta constituição, interessam-nos as *versões* de sujeitos e sentidos que se *presentificam em cena* e como isso se dá no funcionamento da re-

¹ Ano da primeira edição de “As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.” Neste trabalho, utilizaremos a publicação de 2007, sexta edição.

apresentação. Nesta, em que se encontra a ideia da presentificação, o de tornar-se presente, apresentar-se, numa linguagem real, viva, em sua forma encarnada, em que “o corpo passa da invisibilidade para a significação” (ORLANDI, 2012a, p. 97). O representar assume, nesse sentido, o ato de estar ali, naquele momento presente, que se instaura a partir de um silêncio, de um não gesto, de um não sentido, que se sente. Então, o interpretável. Aliás, lembremos que pelo viés da Análise de Discurso, repetir não é reproduzir, mas retomar.

Apoiamo-nos na compreensão de sujeito, conforme J. Authier (1998) faz referência: aquele que é destituído do domínio de seu dizer, segundo a teoria do discurso e da psicanálise:

“[...] assim a teoria do discurso e do interdiscurso como lugar de constituição de um sentido que escapa à intencionalidade do sujeito, desenvolvida por M. Pêcheux; e, de modo central, a teoria elaborada por Lacan, de um sujeito produzido pela linguagem estruturalmente clivado pelo inconsciente –, consideramos que o dizer não poderia ser transparente ao enunciador, ao qual ele escapa, irrepresentável, em sua dupla determinação pelo inconsciente e pelo interdiscurso: nesse caso, impor-se-á a necessidade de repensar – de modo diferente do que um simples reflexo – o estatuto dos fatos, observáveis, da auto-representação.” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 17).

Sujeitos que se constituem na realização de uma cena, nas posições de ator e de espectador. Pelos efeitos de sentidos se constituindo e constituindo sentidos que também lhes escapam ao intencional. E que, em nosso percurso, constituem “sentidos em fuga” (ORLANDI, 2012b, p. 25), postos em relação com o silêncio (ORLANDI, 1992), que “faz sentidos deslizarem já que, [...] quanto mais silêncio, mais sentidos a se dizer.”

Versões, vestígios dos (im)possíveis apresentados, presentificados, representados em cena pela interpretação, na abertura do simbólico. Essa relação é o que nos faz pensar na obra do dramaturgo Samuel Beckett, como o vestígio do possível em análise para tais questões: a contradição fundante de dizer, não-dizer e, ainda assim, dizer. Segundo L. Baldini (2012),

“[...] Beckett sempre esteve *em* silêncio, preferindo deixar que suas obras produzissem efeitos por si mesmas, sem a presença obsedante do autor. Em suas obras, porém, parece-me que Beckett sempre procurou estar *no* silêncio, isto é, num certo modo de estar na linguagem que busca triturá-la, reduzi-la, desfeita-la, na busca de um ‘*silêncio que atravessa as palavras*’” (BALDINI, 2012, p. 106 – grifos do autor)

Por meio da leitura do romance *O inominável* (2009), de Samuel Beckett, e de suas obras teatrais, entre elas, *Esperando Godot* (2010b) e *Fim de Partida* (2010c), podemos notar isso na medida em que o autor se inscreve na desconstrução da narrativa padrão. Nessas

² Baldini explica em nota: “A expressão é de Orlandi, 1992, p.14. Embora a autora não esteja se referindo à obra de Beckett, essa reflexão me interessa.”

obras, o leitor, o artista e o espectador, inversamente seduzidos pela impossibilidade de expressar o que já foi dito, deparam-se com o que há de mais cru, sensível e desnudo universo, povoado por personagens que falham, que duvidam, que se vêem impossibilitados de seguir e que, no entanto, seguem: “(...) é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.” (BECKETT, 2009, p. 185)

Quanto à narratividade presente na obra e estilo “beckettiano”, temos, na área de artes e de estudos da linguagem, pesquisas que refletem sobre a palavra e a não-palavra, o dito e o mal-dito, o visto e o mal-visto. Nos colocamos na perspectiva da Análise de Discurso na busca por trilhar o campo da discursividade cênica: em que consiste interpretar “Samuel Beckett”, ou basear-se em seus textos na constituição de um espetáculo?

Para a compreensão deste funcionamento, apoiamo-nos, agora, ao que Beckett fala em uma de suas poucas entrevistas cedidas. Ao pesquisador Tom Driver ele diz: “A palavra chave nas minhas peças é ‘talvez’.” (ANDRADE, 2001, p. 194). Pois, uma das questões que ele traz para a reflexão é a “bagunça (*mess*)” (Ibid., p. 191). Nesse sentido Beckett explicita a opacidade presente nas relações:

“A confusão não é invenção minha. Não podemos escutar uma conversa por cinco minutos sem ficar extremamente conscientes desta confusão. Ela nos rodeia em tudo e nossa única chance agora é deixá-la entrar. A única chance de renovação é abri nossos olhos e enxergar a bagunça. Não se trata de uma bagunça da qual se possa fazer sentido.” (ANDRADE, 2001, p. 192)

Isso nos permite pensar na abertura do simbólico em Beckett, na contradição fundante que constitui sujeito e sentidos. Quando questionado se vida-morte seria uma parte do caos, ele responde:

“Sim, se a vida e 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. [...] No drama clássico, questões como esta não se colocam. O destino da Fedra em Racine está selado desde o princípio: ela caminhará para a escuridão. Enquanto ela se encaminha, ela própria estará iluminada. No começo da peça, ela tem iluminação parcial e, no fim, tem uma iluminação completa, mas nada está em questão exceto o fato de que ela se move para a escuridão. Isto é a peça. Dentro desta concepção, a claridade é possível, mas para nós, que não somos gregos nem jansenistas, não há tal claridade. A questão também seria removida se nós acreditássemos no contrário – salvação total. Mas onde temos tanto o escuro quanto a luz, temos também o inexplicável.” (Ibid., p. 193-194)

Tom Driver, ao final de seu texto, diz a respeito de Beckett: “‘Talvez’ ocupa o lugar do compromisso. [...] Se houvesse apenas a bagunça, tudo estaria claro, mas há também a compaixão.” (Ibid., p. 195) Interessados nessa opacidade, ecoamos em nosso trabalho: Se houvesse apenas o silêncio, tudo estaria claro, mas há também o rumor.

Do corpus

Iniciamos nosso trabalho, no capítulo I, com a reflexão acerca das noções de interpretação e representação cênica, tendo em vista uma leitura discursiva na medida em que tecemos algumas propostas de deslocamentos de categorias teatrais já existentes, tais como a intencionalidade no trabalho do intérprete e o teatro do absurdo, pensadas na relação com a equivocidade, o silêncio, o *non sense* e os “sentidos em fuga” (ORLANDI, 2012). Propomos, nesse gesto de leitura, os primeiros movimentos de análises, em que buscamos compreender o funcionamento da interpretação a partir da letra da canção composta por Chico Buarque e Edu Lobo, “Beatriz” (1982), que significa o *ser* ator, e também a partir do filme “Jogo de cena” (2007), dirigido por Eduardo Coutinho, cuja análise se dá pela questão da interpretação e da equivocidade.

No capítulo II, além dos teóricos da Análise de Discurso, somos apoiados por teorizações de diferentes campos de pesquisa, no caso, a filosofia por Alain Badiou e o teatro por Renato Ferracini. Buscamos articular tais reflexões com o funcionamento do discurso no fazer teatral contemporâneo para a elaboração do que compreendemos por discursividade cênica, processo que envolve o acontecimento e a opacidade de sujeitos e sentidos em movimento contínuo de desestruturação-reestruturação, conforme desenvolvem M. Pêcheux e E. Orlandi.

No último capítulo, chegamos ao corpus em que trabalhamos na especificidade de processo de criação pós-dramática, por meio das produções cênicas elaboradas pelo Coletivo Irmãos Guimarães – artistas e pesquisadores que se consolidaram no universo da arte pelas leituras e releituras acerca da obra de Beckett. A partir desses processos de criações cênicas, visamos à compreensão do silêncio, que funciona como um dos procedimentos de trabalho, no estabelecimento de relações entre os atuantes, durante os ensaios e improvisações e se significa e movimenta sentidos na peça e nas instalações a serem analisadas.

Tomados e retomados pelas formas de uma linguagem que contemplam o inacabado, optamos nesse percurso, por continuar num movimento que se faz no gesto de (des)construção e fragmentação e, a partir dele, tocar a iminência de objetos significativos, em suas materialidades específicas, que sensibilizam o artista, o homem, e que nos fazem reafirmar as palavras de Luis Jovet: “não há nada mais falso, mais fútil, mais vão, não há nada mais necessário que o teatro.”

I. INTERPRETAÇÃO

“Será que é uma estrela
 Será que é mentira
 Será que é comédia
 Será que é divina
 A vida da atriz”
 (Chico Buarque e Edu Lobo *in*
 “Beatriz”)

1.1. Interpretação, o devir de sentidos

Interpretar, representar, encenar, encarnar, fingir, decorar o papel, fazer de conta, denominações como essas sobre atuação nos servem de base para colocarmos em questão o estar em cena, ser em cena, presentificar-se pela interpretação.

Em nossos gestos de leitura sobre o teatro, recortamos dois elementos, que acreditamos serem fundamentais para nossa compreensão do que estamos denominando de *discursividade cênica*: a interpretação e o silêncio. O primeiro, em sua equivocidade na direção de sentidos (ORLANDI, 2004, p. 22) e, o segundo, no campo em que ele é fundador de sentidos, visto que “o não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in) definir-se na relação das muitas formações discursivas têm no silêncio o seu ponto de sustentação.” (ORLANDI, 2007, p. 15).

Segundo Orlandi, o “homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico” (Ibid., p. 30); assim, tomamos a interpretação como “‘um gesto’, ou seja, é um ato no nível simbólico” (ORLANDI, 2004, p. 18), conforme pontua Pêcheux (1969, p. 78), e pode, ainda, “transbordar para intervenções físicas diretas”.

“Vestígio do possível” (Ibid., p. 18), a interpretação “está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem” (ORLANDI, 2004, p. 9). Seu gesto “se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio.” (Ibid., p. 18). A partir dessas formulações, procuramos, neste capítulo, deslocar o efeito de evidência – “um jogo regrado e previsto pelo autor e pelo encenador” ou “transposição pessoal da obra” pelo ator (PAVIS, 2008, p. 212) – que, geralmente, é produzido a respeito da interpretação no funcionamento dramático. Anterior a isso, interrogamos a ocorrência dos termos *interpretação* e *representação*, se referidos num eixo de similaridade.

Numa pesquisa feita na grade curricular das principais universidades de Artes Dramáticas do país, encontramos a denominação de *Interpretação teatral* como uma das

habilitações no bacharelado em Artes Cênicas (USP, UFBA, UEL), ou como o nome de bacharelado na graduação em Teatro (UFMG), além das disciplinas nomeadas de *Interpretação* (USP), *Práticas Interpretativas* (UNICAMP) e *Práticas da interpretação* (UFBA). Refletindo sobre o uso dessas palavras, notamos que é possível as pessoas referirem a “interpretar um papel”, “representar um papel”, “interpretar um personagem” ou ainda “representar um personagem”.

Em tais ocorrências de “interpretação”, nos é permitido atribuir, discursivamente, as noções do efeito metafórico e seus deslizamentos, ao notarmos a inserção de “representação”. Isso por que, tanto no caso das disciplinas quanto no caso das expressões cotidianas, tais empregos se relacionam às práticas do ator, no exercício de seu “papel” / “personagem”, derivados para os sentidos de serem passíveis de interpretação. Interpretação esta, como práticas do ator ao se posicionar em diferentes versões, seja por meio do corpo, da voz, da indumentária, por exemplo. Isso se dá em meio ao funcionamento da historicidade, em que, de acordo com Pêcheux (1990 *apud* ORLANDI, 2012, p. 13), na produção de uma deriva, provoca-se também um efeito sobre o sentido produzido e sobre aquele de que se deriva. Assim, a expressão “representar um personagem” funciona, por meio da deriva, corroborando a historicidade, em seu sentido de interpretação.

Observemos, ainda, que não se trata de uma aproximação tautológica entre os termos. Por meio dos efeitos do deslizamento, notamos um distanciamento dessas utilizações se atentarmos ao fato de que, no uso cotidiano, a representação, muitas vezes, esteja ligada à imitação, conceito este formulado por Aristóteles. Em nossa análise, no entanto, delimitamos aquela à produção da imagem, coisa referente, ou ainda, produção discursiva do referente.

Nesse sentido, empenhados no campo discursivo e na atividade cênica, “a interpretação é o que decide a direção dos sentidos e do sujeito” (ORLANDI, 2004, p. 22) e a tomamos como o lugar possível e passível de versões, lembrando Orlandi (2001): “o que há são versões”. Ou seja, ainda com relação aos efeitos metafóricos, lembramos também do uso recorrente na atividade musical, o fato de o artista produzir versões sobre uma obra. Nesse caso, é comum ouvirmos a versão/interpretação de uma canção por um cantor, assim como outras possíveis versões da mesma, produzidas por outros artistas, também chamados de intérpretes, conforme vemos categorizados e enfatizados nos festivais de música. Interessante é observarmos que o que aparece como evidente num campo artístico, ou ainda, como o “já lá”, articulado pelo interdiscurso, em outro, isso se apresenta e funciona de outra maneira.

Quanto às referências advindas da área teatral, quando investigamos a posição do intérprete, observamos desde “somente” a relação de autocontrole que ele deve ter de suas

sensações e emoções, como infere Diderot, em o *Paradoxo do comediante* até a sistematização de um método por Constantin Stanislavski, por meio de suas três obras fundamentais: *A construção da personagem*, *A criação de um papel*, *A preparação do ator*. Há também os diretores que propuseram a desmitificação do ato cênico, tal qual Brecht, que põe em evidência a relação do ator e espectador, escancarando a noção de representação, o jogo e a realidade.

Interessa-nos nesse momento a reflexão acerca da obra de Stanislavski, ator e diretor, que não objetivava a escrita de um sistema de atuação que viesse a ser usado como uma “receita”, uma vez que é imprescindível aos artistas criadores perceberem suas necessidades para o respectivo trabalho, que irá variar a depender das condições de produção: quem, onde, hábitos etc. Isso foi o que Stanislavski disse a dois estudantes americanos quando foram à Rússia para obter conhecimento das técnicas e dos métodos de trabalho do fundador do Teatro de Arte de Moscou:

“Vocês estão aqui para observar e não para copiar. Os artistas têm de aprender a pensar e a sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com o que um outro já fez. Vocês são americanos, têm um sistema econômico diferente; trabalham em horas diferentes; comem comida diferente e uma música diferente agrada a seus ouvidos. Vocês têm ritmos diferentes em sua fala e sua dança. E se quiserem criar um grande teatro terão de considerar todas essas coisas. Terão de usá-las para criar seu próprio método e ele poderá ser tão verdadeiro e tão grande quanto qualquer método que já se descobriu.” (STANISLAVSKI, 2009, p. 17)

Considerando as proposições desse ator e encenador, torna-se sábia sua obra se lermos a arte do intérprete, não somente como estruturas a serem moldadas, formuladas, no caso, o “personagem”, o “papel” e o “ator”, mas no processo continuado em que se estrutura o acontecimento, nesse caso, tendo como foco: a “construção”, a “criação” e a “preparação” daqueles. É nesse sentido que colocamos em diálogo a proposta teatral de Stanislavski e discursiva de Pêcheux (2002), para que possamos analisar a produção discursiva do referente:

[...] todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida, em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações do inconsciente) de deslocamento no seu espaço [...]” (PÊCHEUX, 2002, p. 56)

No final da obra “A construção do personagem” (2009), o autor tece “algumas considerações sobre a representação” e aborda ao longo do texto termos, tais como: “sistema”, “sentido errado”, “condição falsa”. Nessas notas do autor, observamos a noção de funcionamento do teatro e a busca por uma verdade cênica. E isso, ao mesmo tempo que

parece ser evidente em um trabalho dramático, apresenta também a contradição: na ânsia da construção de uma personagem, há a desestruturação de valores, instalados, muitas vezes, no plano do estereótipo e da repetição do mesmo. Uma vez que tomamos a interpretação como um lugar do possível, alguns questionamentos nos surgem na compreensão da interpretação cênica: que verdade é essa que se busca? Que momento é esse que a cena presentifica, a personagem se *encarna*? Ou ainda, quando o sentido toma corpo? Ou, o corpo toma sentido? Onde se instaura a interpretação, o acontecimento da cena?

Ao seguirmos com essas indagações, passaremos para a tentativa de ressignificar algumas categorias teatrais já existentes para se compreender a cena, em seu acontecimento discursivo, tomando como base a necessária proposta na linha de reflexão de Pêcheux, de desestruturação-reestruturação, em que processo e construção são inerentes ao acontecimento.

1.1.1 A irrupção cênica

Em nosso percurso, estamos considerando a cena, discursivamente, por meio do acontecimento³ (PÊCHEUX, 2002), na materialidade que lhe é específica, considerando os efeitos de sujeito/sentido (intérprete/interpretação), temporalidade (o momento da apresentação em que se instaura o jogo entre os sujeitos) e espacialidade (aqui, compreendida como a área de atuação, ou ainda, “*aire de jeu*” (PAVIS, 2008, p. 23). Nessa direção, vale-nos refletir a cena em seu movimento discursivo, em que se relacionam tensão, reestruturação, ruptura, dadas, por sua vez, a partir de pontos de identificação e interpretação, e de uma posição ideológica. E esse movimento é possível de ser realizado, pelo fato de se tratar, também, de um ritual com falhas e incompletude. “Não descobrimos, pois, o real: a gente se depara com ele, dá de encontro com ele, o encontra.”, explicita M. Pêcheux (2002, p. 29). Assim, do modo como consideramos discursivamente o *efeito de interpretação* não cabe apenas a noção de intencionalidade do ator, do diretor; esse efeito é possível justamente por ter relação com o simbólico, e neste caso, (h)a possibilidade da “fuga dos sentidos” (ORLANDI, 2012b), na quebra do esperado, em que se rompe com o imaginário dos sujeitos em ritual – atores, espectadores. Tanto o corpo da linguagem quanto o corpo do sujeito (aqui, levados em conta todos envolvidos no acontecimento cênico: ator, espectador, diretor,

³ Enfatizarmos, neste momento, o fato de que estamos tratando da cena – acontecimento – não necessariamente ao que se refere à duração de todo espetáculo, instalação, etc. Interessa-nos destas manifestações de linguagem a sua ordem própria que é a da efemeridade e singularidade, elementos estes que serão abordados no segundo capítulo.

figurinista, cenógrafo etc) “são atravessados de discursividade, efeitos de sentidos constituídos pelo confronto do simbólico com o político em um processo de memória que tem sua forma e funciona ideologicamente”. (ORLANDI, 2012a, p. 92).

Essa observação também nos leva a pensar na condição do estereótipo – tão comum e, mercadologicamente, viável em algumas encenações – na medida em que refletimos a representação no teatro como uma construção discursiva do referente e não a representação referencial do objeto, que é uma ilusão. Assim, é pertinente trazermos a noção da representação teatral como bem nos lembra Pavis (2008, p. 338), quando aborda alguns sentidos dessa palavra no francês: “Representar [...] é também *tornar presente* no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou numa tradição teatral.” Ou seja, além da ideia “da repetição de um dado”, normalmente associada a esse termo, há, sobretudo, a “criação temporal do *acontecimento* cênico”. No caso da mera repetição, observamos, por exemplo, quando vamos a um teatro e embora haja toda uma estrutura para que creiamos naquilo que estamos assistindo, muitas vezes, nada daquilo nos convence, não nos atravessa, nem interioriza e, no íntimo, resta-nos uma questão: “Eu sei que o que estou vendo é algo que não é verdade”, em uma espécie de caricaturarização do mundo ou uma brincadeira de faz-de-conta. Não nos cabe aqui uma leitura ingênua de como isso é funcional uma vez que vivemos num sistema capitalista e que a produção teatral, não raras vezes, assemelha-se a uma mercadoria na prateleira. O que nos interessa indagar é que, diante das várias representações, há aquelas que atravessam o espectador, de modo que este entre no jogo, e que a peça não fica simplesmente no plano da encenação, mas na relação entre intérpretes – atores e atores, atores e espectadores, espectadores e espectadores – no real da interpretação, na possibilidade das versões. Ou seja, há o acontecimento presentificado. Eco que pode se estender e que, na fuga do(s) sentido(s) (ORLANDI, 2012b) – escapante(s) – a interpretação acontece.

Nessa direção de sentidos, significa para nós o que A. Badiou discorre (2002) a respeito da arte e filosofia, ancorando sua reflexão sobre três esquemas: didático, romântico e clássico. Em sua apresentação, uma das questões levantadas é *a verdade*. Embora não vamos trabalhar com o desenvolvimento dos esquemas, recortamos algumas passagens que potencializam nossa reflexão nas análises. Entre elas, o fato de Badiou considerar a arte como “produtora de verdades” (p. 09). E o segundo ponto é o critério clássico da arte: o agradar:

“O ‘agradar’ não é de forma alguma uma regra de opinião [...] o ‘agradar’ prende-se apenas àquilo que, de uma verdade, retém a disposição de uma identificação. A semelhança com o real só é exigida na medida em que envolve o espectador da arte no ‘agradar’, ou seja, em uma identificação, a qual organiza uma transferência e, portanto, uma deposição das paixões. Esse farrapo de verdade é bem mais *o que uma*

verdade coage no imaginário. Essa ‘imaginarização’ de uma verdade, deslastreada de qualquer realidade, é chamada pelos clássicos de ‘verossimilhança’.” (BADIOU, 2002, p. 14/15 – grifos do autor)

Tomamos tais passagens pela possibilidade de reflexão que se abre para a “produção de verdades”, no nosso caso, produção de “versões” de interpretação (ORLANDI, 2004). Além disso, esse “agradar”, conforme Badiou explica, permite uma abertura para a nossa linha de análise que tocará na questão de sujeitos e sentidos, numa conjuntura ideológica, em que condições de produção, identificação e memória são elementos fundamentalmente relevantes. Ou ainda, este agradar relaciona-se à cena em seu funcionamento discursivo, na materialidade do acontecimento.

É nesse caminho que consideramos discursivamente a interpretação cênica – estrutura e acontecimento –, que tem uma ordem e, por isso mesmo, um funcionamento. A representação que toca no real da interpretação, num processo de significação. Isso dialoga com a proposta de Orlandi (2012a) ao refletir sobre o corpo, a dança e a significação. Ao contemplar a relação da abertura do simbólico, a pesquisadora salienta sobre o seu trajeto que percorre a incompletude da linguagem e, conseqüentemente, a significação de movimentos do sujeito e dos sentidos. Sendo assim, Orlandi cita diferentes tipos de linguagens, pelas quais os sujeitos – e seus corpos – também se significam, entre elas, a dança, investindo na “linguagem posta em funcionamento” (2012a, p. 88). Nesse momento, a autora afirma que, por meio da dança, podemos identificar que nossas sensações, consideradas como “efeitos de sentidos relativos a práticas de existência”, são significadas através de gestos e movimentos do corpo dançante (2012a, p. 89). E isso nos aponta para o sujeito diante da sua necessidade das práticas de significação e de interpretação. Consideramos essas colaborações cientes também que estamos lidando com diferentes materialidades discursivas, no caso, o teatro e a dança.

Ao colocarmos o real da interpretação como em movimento de “desestrutura e reestruturação” com o sentido de história e da ordem, identificamos o trabalho de Samuel Beckett passível de ser compreendido como um desses momentos. E para essa compreensão, continuemos ainda no deslocamento das categorias teatrais.

Trazendo à tona o dito de Samuel Beckett “meu assunto é o fracasso” (*apud* BALDINI, 2012, p. 105), notamos que na sua narrativa e no teatro, o autor irlandês nos envolve na leitura e representação de personagens que não tendo nada a dizer, dizem, significam-se, não tendo nada mais a fazer, fazem, continuam. Nessa contradição, o texto e a cena respiram vida e verdade, numa realidade de seres fragilizados, que estão à margem de um mundo proposto por atos espetaculares. Exemplo disso: dois homens que esperam a vinda

de Godot. Mas quem é Godot? É Godot. É isso? Sim. Que conflitos são esses ditos por uma mulher, imobilizada durante todo o espetáculo e, que, no entanto, não se configura estanque em nenhum momento? Que efeitos de sentidos são esses agora produzidos? De quem falam? Pra quem falam? Do que falam?

Ao pesquisarmos em livros de teorias teatrais, encontramos a classificação do teatro de Beckett associado ao teatro do absurdo. Pavis, em “Dicionário de teatro”, retoma Jacquart ao descrever que esse tipo de teatro, algumas vezes, também é chamado de teatro de derrisão, “o qual procura eludir qualquer definição precisa, e progride tateando em direção ao indizível, ou, retomando um título beckettiano, em direção ao inominável”. (2008, p. 01). Essa categorização torna-se pertinente em nosso gesto: que *absurdo* que se instaura e em que contraponto? Em um plano generalizado, identificamos esse absurdo em contraposição a uma estrutura já consolidada numa forma de dramaturgia e produção teatrais, difundidas ao longo dos séculos. Em um ponto específico, o absurdo que se refere a uma não linearidade interpretativa, ao *non sense*.

A denominação *non sense* é passível de formulação na medida em que estamos nos referindo à linguagem. Esta, por sua vez, na perspectiva da Análise de Discurso,

“como tem uma relação necessária com os sentidos e, pois, com a interpretação ela é sempre passível de equívoco. [...] Dito de outro modo, os sentidos não se fecham, não são evidentes, embora pareçam ser. Além disso, eles jogam com a ausência, com os sentidos do não-sentido.” (ORLANDI, 2004, p. 9).

Assim, podemos pensar na relação do *non sense* que se significa, e por isso mesmo, absurdo. No caso de uma cena beckettiana, ela se instaura no absurdo, não por ser irreal ou surreal, mas por se significar no real, expandir-se nos efeitos de sentidos de sujeitos que se identificam, interpreta-dores. Essa interpretação que é buscada por meio de ensaios, ou ainda, “*répétition*” (em francês)⁴. É interessante observarmos que repetir, pelo viés da análise de discurso, não é reproduzir, mas retomar. E segundo Pêcheux (2002), representar é apresentar com transformação, colocando em relação a ilusão referencial, da evidência de sentido – necessária ao intérprete – e as projeções imaginárias, não desprovidas dos “sentidos em fuga” (Orlandi, 2012b) – conforme discutiremos em nossas análises nesse primeiro capítulo. A complexidade dessa relação contraditória que começa a ser elaborada toca no ponto em que o real é o absurdo e o absurdo é o real, ou ainda, uma apresentação com transformação. Na primeira inferência, o fato de a normatização da interpretação passar pelo plano de evidência

⁴ Pavis (2008, p. 129) nos lembra que no alemão (*probe*) e no espanhol (*ensayo*) tais palavras têm relação com *tentativa*, “o que traduz melhor a ideia de experimentação”.

dos atores, diretores, dramaturgos e espectadores, numa conjuntura em que o teatro passa a ser uma mera e simplificada repetição, numa imitação de vida, plastificada e, ao mesmo tempo, protegida pela quarta parede. Na segunda inferência, o acontecimento, na proposta que não passa pela “plasticidade” de relações e o que irrompe é o processo de construção, numa tentativa que é significação. Neste caso, quando consideramos o funcionamento dramático, tomamos o teatro como o lugar do possível e do impossível, em um batimento que bordeja a construção de relações, potentes de transformação a cada encontro. Esse absurdo, inicialmente, elaborado é o que se relaciona com o real.

Na medida em que consideramos o processo de construção cênica e sua significação, trazemos para nossa reflexão, o ato criativo, no discurso do teatro, em que um dos trabalhos fundamentais é o do diretor. Apontamos, assim, que essa posição sujeito está associada à direção que o sentido toma, em meio à injunção a interpretar:

“Há uma injunção à interpretação. Diante de qualquer objeto simbólico ‘x’ somos instados a interpretar o que ‘x’ quer dizer? Nesse movimento de interpretação, aparece-nos como conteúdo já lá, como evidência, o sentido desse ‘x’. Ao se dizer, se interpreta – e a interpretação tem sua espessura, sua materialidade – mas nega-se, no entanto, a interpretação e suas condições no momento mesmo em que ela se dá e se tem a impressão do sentido que se ‘reconhece’, já lá. A significância é no entanto um movimento contínuo, determinado pela materialidade da língua e da história.” (ORLANDI, 2004, p. 30)

Nesse sentido, mesmo que haja a função direção definida em um trabalho, notamos que além da figura do diretor e do ator – também chamado de intérprete, segundo a formalização nas grades curriculares apresentadas no início do texto – os outros sujeitos envolvidos com a montagem também interpretam e significam nas mais diversas materialidades: dramaturgia, cenografia, trilha sonora, indumentária etc. Nessas relações é interessante atentarmos ao como se realiza o processo criativo. Ou anterior a isso: se se trata, de fato, de criação ou de uma (re)produção teatral.

1.1.2 A interpretação e a historicidade

A fim de se estabelecer a relação entre a interpretação e a historicidade e parte do funcionamento desta, torna-se pertinente em nosso percurso atentarmos ao segundo capítulo da obra de Haroche (1992), no que se refere, principalmente, à questão da Crise Averroísta, instaurada a partir do século XIII e a modificação do sujeito-religioso para o sujeito-jurídico. Esses dois movimentos, apresentados, diacronicamente, neste texto, levam-nos à reflexão

sobre a questão da interpretação no teatro e da sistematização de elementos teatrais, a partir do século XIX.

O primeiro ponto a ser considerado, “a crise ‘averroísta’ da ‘Dupla Verdade’”, em que é posta a questão da origem do saber, no caso, fundada na fé ou na razão, Haroche nos aponta que se trata de um “processo irreversível” (p. 65). Nesse sentido, tal crise terá “incidência profundas sobre a pedagogia então concedida à ordem religiosa.” (p. 71) Isso no permite atentarmos para a modificação da noção da letra e do texto, até então vigentes.

Para essa compreensão, Haroche expõe a pedagogia religiosa nos seguintes processos: *Lectio, Quaestio e Disputatio e Determinatio*. A *Lectio*, praticada no período medieval até por volta do século XII, baseia-se estritamente na leitura dos textos, em que não há abertura para interpretações, sendo assim, o texto passível de uma única e verdadeira interpretação. Os elementos dessa prática consistem na dicção, recitação e repetição. (p. 72). Em um processo lento, começa a se impor a *Quaestio*, em que há vestígios de questionamento desse leitor. Isso vem suscitar a *Disputatio e Determinatio*, em que, apesar de se verificar a possibilidade de comentários, debates, conflito entre conceitos e contradição destes, tal pedagogia se encontra numa ordem vigiada, sob a ótica religiosa. O fato de o sujeito fazer questionamento ou de o texto apresentar algum tipo de ambiguidade é associado à incapacidade deste “leitor” ou “autor”, na sua compreensão ou na exposição de suas ideias, respectivamente. Portanto, trata-se de uma crença que se associa ao erro, à falha e que, naquele momento, deveria ser suprimida por meio da determinação do mestre, sob a orientação da Igreja (p. 74).

Ao tecer essa diacronia, a autora discorre sobre “as formas de assujeitamento e de fechamento do sujeito na ordem religiosa e depois na jurídica”, em que se nota uma passagem da “Letra” para as ‘letras’ (p. 70). No primeiro caso, a subordinação do sujeito à ordem religiosa, à Palavra divina e, no segundo, a relação do homem com as leis e o mercado, em uma conjuntura determinado pelos direitos e deveres. De acordo com a autora, tais movimentos afetam também a relação do homem com a linguagem, uma vez que o sujeito-jurídico da Idade Moderna é afetado por valores outros, em comparação ao sujeito-religioso do período medieval (p. 71). Essas transformações sócio, político e econômicas se ligam, portanto, com as práticas da pedagogia religiosa citadas anteriormente, em que se antes a palavra “interpretação” tinha o efeito de sentido de ser una, isso se modifica quando se abrem caminhos para interpretação das leituras. Aliás, segundo Haroche, “as palavras ‘interpretar’ e ‘interpretação’ datam do meio do século XII. A de ‘intérprete’ surgiu só no século XIV.” (p. 78).

Com base nessas formulações de Haroche, podemos estabelecer uma ligação desses acontecimentos para a própria noção de funcionamento do fazer teatral ao longo dos séculos. No período em que discorreremos, anteriormente, sobre a prática pedagógica religiosa, a atividade teatral, em um primeiro momento, não foi aceita de uma maneira receptiva por parte da Igreja. Isso porque os clérigos viam nesse tipo de manifestação uma forte concorrente com a palavra de Deus, a “Letra” (conforme Haroche nos apresenta). Nesse período, muitos espaços teatrais são fechados e a ideia de desqualificação da profissão *ator* é altamente produzida, visto que a Igreja ameaçava de excomunhão àqueles que exercessem tal ofício. Daí também a marginalização daqueles que continuavam em tal prática. Aumentam-se, assim, as manifestações itinerantes por meio dos saltimbancos, malabaristas, pantomimas nas feiras e nos circos, em lugar dos espetáculos anteriormente apresentados nos teatros (MAGALHÃES JÚNIOR, 1980, p. 9). Paradoxalmente, a mesma instituição que renegara o uso da prática teatral, vê nesta um recurso muito útil no sentido de atingir a população. Assim, cenas religiosas passam a ser encenadas como, por exemplo, os mistérios e os milagres, práticas comuns exercidas até hoje, em muitos lugares, geralmente na Semana Santa ou no Natal.

Nessa análise, tendo em vista as transformações do período medieval às Idades Moderna/Contemporânea, do sujeito-religioso ao sujeito-jurídico, da interpretação una à interpretação plural e, portanto, a instauração da condição de *ser intérprete*, observamos que é nessa passagem que se pluralizam as produções teatrais e que começam a ser desenvolvidos os processos da sistematização do fazer teatral. Quanto à diversidade das produções, muitos dramaturgos e atores passam a ter seus trabalhos financiados pelas cortes; e, mais tarde, pelo Estado, por meio de incentivos fiscais ou editais de fomento, como atualmente ocorre no Brasil. Quanto ao modo de processos de criação, isso passa a ter relevância para pesquisas e culmina no início do século XX, quando são publicadas as obras de Constantin Stanislavski, consideradas obras fundamentais para artistas dessa área de trabalho.

1.2 “E se ela só decora seu papel”

Atravessados pela questão do ser intérprete, revelou-se em sentidos possíveis a canção “Beatriz”, composta por Chico Buarque e Edu Lobo, em 1982, que, em sua letra nos fornece elementos essenciais, que acreditamos dialogar com nossas reflexões sobre interpretação cênica:

Beatriz

Olha

Será que ela é moça

Será que ela é triste

Será que é o contrário

Será que é pintura

O rosto da atriz

Se ela dança no sétimo céu

Se ela acredita que é outro país

E se ela só decora o seu papel

E se eu pudesse entrar na sua vida

Olha

Será que ela é de louça

Será que é de éter

Será que é loucura

Será que é cenário

A casa da atriz

Se ela mora num arranha-céu

E se as paredes são feitas de giz

E se ela chora num quarto de hotel

E se eu pudesse entrar na sua vida

Sim, me leva pra sempre, Beatriz

Me ensina a não andar com os pés no chão

Para sempre é sempre por um triz

Aí, diz quantos desastres tem na minha mão

Diz se é perigoso a gente ser feliz

Olha

Será que é uma estrela

Será que é mentira
 Será que é comédia
 Será que é divina
 A vida da atriz
 Se ela um dia despencar do céu
 E se os pagantes exigirem bis
 E se o arcanjo passar o chapéu
 E se eu pudesse entrar na sua vida

Na escuta da canção, na análise que abarca a polissemia “como diferentes movimentos de sentidos no mesmo objeto simbólico” (ORLANDI, 2012b, p. 12), observamos o título “Beatriz” em seu deslizamento de sentidos, tais como “Be atriz”, “Be a triz”, (de) “ser atriz”, (do) “ser atriz”, “ser por um triz”, ou ainda, “ser um triz”, efeitos metafóricos estes possibilitados durante a canção. A música, que se desenvolve numa gradação de indagações sobre *o que é esse ser*, poderia, por meio dessas marcas, nos incitar a dizer que atriz ele “É” e, ainda, “É por um triz”. Considerando essa possibilidade, o ser em teatro consegue ser por um triz; limiar este que se instaura entre o que é e o que vem a ser. Acontecimento que ocorre por nos deixar escapar à noção de realidade fixa e palpável, e por isso mesmo, talvez uma arte que em meio à tentativa fracassada de representar o *real*, torna-se absurda.

No desenvolver da música, o eu lírico dialoga com um tu na medida em que utiliza o verbo no imperativo “olha”, relação esta que está firmada desde os conceitos clássicos que significam o espaço teatro como o lugar aonde se vai para ver algo. No entanto, na própria canção, foge a noção de que a atriz seja vista apenas no espaço exclusivo para teatro, mas em sua “casa”, sua “vida”, sua intimidade. É por meio da dúvida do que ela seja, que imerge também a questão de que tudo pode ser representação daquilo que ela também não é: “Será que é moça/ Será que é triste/ Será que o contrário”, “Será que é mentira”.

No absurdo, ou ainda, no real da interpretação, esse indagador coloca-se numa posição de que lhe falta potência para entrar na vida da atriz. Talvez, ela apenas decore o seu papel, ou ainda, que, sozinha ela decore o seu papel. E para que ele possa entrar na sua vida, tal como a atriz já fez, não é permitido a mais ninguém. A sua versão já está constituída. O acontecimento como tal, que nos arrebatava em cena, nos escapa também à medida que queremos pegá-lo, possuí-lo. A respeito disso, relacionamos esse acontecimento à formulação de “sentidos em fuga”, em que nunca estamos “em tempo real”, uma vez que teatro é linguagem

e nesta, “nunca é tempo real”. Na simulação, o gesto de interpretar, ou ainda, equivocar-se se irrompe (p. 16). Orlandi salienta:

“[...] é preciso que fuga não seja entendida como o que foge, mas o que corre, desliza, vai, ressoa, ecoa, arrebanha sentidos em movimento, em outro lugar. Sem deixar de ter sua relação com o silêncio, com o silenciamento.” (ORLANDI, 2012, p. 19).

Silêncio e silenciamento, que se instauram na ilusão referencial, ligada, principalmente, ao esquecimento número 2, em que o intérprete se esquece de outros possíveis sentidos (Orlandi, 2010; p. 21). E nesse esquecimento, a indagação constante sobre o ser atriz, em representação, na contradição constitutiva de ser, continuamente indagada na gradação da música:

Será que é:

moça/ triste/ o contrário/ pintura = o rosto da atriz (?)

de louça/ de éter/ loucura/ cenário = a casa da atriz (?)

estrela/ mentira/ comédia/ divina = a vida da atriz (?)

Eis então a impossibilidade de se afirmar o que realmente é esse ser e daí também o fracasso anunciado do outro, na expressão “Se eu pudesse entrar na sua vida”; pois, *sendo por um triz*, o outro não pode abarcar todos possíveis sentidos, pois estes lhe escapam. Nesse fracasso, ou ainda, na equivocidade interpretativa – constitutiva – na rede de sentidos, que possibilita o real da existência, “Beatriz” (à deriva e em suas contradições) sabe “não andar com os pés no chão” e “que para sempre é por um triz”. O outro então deseja que ela o ensine isso e ainda lhe diga: “quantos desastres tem na (*sua*) mão”, “se é perigoso a gente ser feliz”. Ingênua crueza do ser, “tão concentrado se está... naquilo que se diz... o ser completo...”⁵, ao desejar estancar o percurso das travessias (em fuga) dos sentidos.

Nessa deriva, retomamos a noção do absurdo em cena, contraditoriamente, tão real à nossa existência. E só se torna “absurdo” quando tentamos totalizar os sentidos ali presentes. Ao deslocarmos essa categoria teatral em nossa análise discursiva, instauramos a proposta de que o absurdo instaura o *non sense*, não este comumente significado como desprovido de sentido, mas de sentidos esquecidos ou em fuga. Isso nos permite inferir o fato de que, muitas vezes, mais do que “*sem sentido*”, é aterrorizante irmos a um teatro, a um concerto, a uma exposição, ou apenas caminharmos na rua e nos depararmos com um movimento artístico, e nos encontrarmos diante daquilo sem a possibilidade dos “pés no chão”, ou sem saber dos desastres que ainda nos restam. Pode não ter nada a ver com nossos interesses, naturalmente,

⁵ Trecho da peça “Não eu”, de Samuel Beckett, traduzida pelo prof. Lauro Baldini (2013).

mas muito a haver com nossos sentidos esquecidos, diante de um sistema histórico, social, econômico e político que atesta a obviedade, para a manutenção de um sentido dominante e maniqueísta, para o exercício do poder arbitrário.

Nesse ponto, aproveitamos para retomar a nossa abordagem sobre a irrupção cênica (parte 1.1.1 desta dissertação), quando Orlandi (2010) analisa o corpo na dança e os efeitos de sentidos produzidos pela significação dos gestos e movimentos. Outro dispositivo teórico a que a autora faz referência é A. Badiou (2002), que se serve também de escritos de Nietzsche, ao tratar da dança como um espaço de libertação do corpo social, das convenções (p. 90). Ora, isso nos leva a refletir para o sentido de que todos nós estamos condicionados a determinadas posturas e movimentos, em um processo de assujeitamento, interpelados pela ideologia e pelo inconsciente (p. 95). Ao deslocarmos o real da dança, identificamos que essa manifestação artística “é uma instituição” (ORLANDI, 2012a), que se relaciona com processos de individuação e identificação do sujeito, num discurso articulado entre o simbólico e o político (p. 91). Interpretamos, assim, que, a não transparência do corpo social – investido de memória e sentidos – pode ser compreendida por meio da dança, ao instaurar um novo tipo de “escuta do corpo”, e considerar o sujeito em sua materialidade (p. 93).

Com base na escuta da canção, na escuta outra desse corpo (na relação estabelecida com a dança) e ainda, na materialidade própria do sujeito intérprete em atuação, compreendemos que a atriz só não atua no teatro. Pois, em deriva de sentidos, o teatro é o lugar onde é possível ser, e ser por um triz, na reestruturação de um corpo, não necessariamente preso às significações sociais, uma vez que interpretar é também transpor versões de. Versões estas que se apresentam constituídas pelo funcionamento do interdiscurso. E é nesse sentido que seguiremos na análise a seguir.

1.3 “Jogo de cena”: das condições de produção

No percurso inicial de leituras e discussão sobre o tema, fui *apresentada*⁶ ao filme “Jogo de Cena” (2007), do diretor Eduardo Coutinho, devido aos trabalhos que também desenvolvo na área do teatro. No primeiro momento, um arrebatamento a mim, quanto à atuação, à relação filme/documentário, à interpretação/ representação. E em convergência com os temas propostos, a possibilidade de se considerar essa produção audiovisual como um

⁶ Agradeço ao prof. Lauro pela sugestão.

dos materiais do nosso corpus a ser integrada a essa pesquisa e analisada foi sugerida pela professora Eni, minha orientadora.

Como já colocado anteriormente, acreditamos que a interpretação e o silêncio – o que equivoca o real e o “interpretado” – configuram-se como o fundamento desse trabalho na elaboração da discursividade da cena. E na formulação da interpretação, tomamos esse material para continuarmos em nossa elaboração.

Em 2006, Eduardo Coutinho e sua equipe iniciam o processo de produção do documentário “Jogo de cena”. Um anúncio é publicado em jornais e revistas da cidade do Rio de Janeiro em que mulheres maiores de idade que tivessem histórias para contar e quisessem contá-las eram convidadas a participar de um teste para um documentário.



Imagem 1⁷

Aparecem oitenta e três mulheres para este fim e, destas, vinte e três são selecionadas para serem filmadas no Teatro Glauber Rocha, contando a história a um interlocutor, no caso, o diretor. O cenário desse teatro foi composto por duas cadeiras no palco, uma para cada um dos locutores, e a equipe técnica, formada por seis profissionais, que se posicionaram de maneira a buscar uma distância, a fim de se ter um ambiente propício a uma conversa mais realista/intimista entre as duas pessoas.

⁷ Disponível em: <http://oteatrodavida.blogspot.com.br/2012/04/setima-arte-brasil-jogo-de-cena-eduardo.html>. Acesso em outubro de 2012.



Imagem 2⁸

O processo posterior a essas gravações é quando atrizes são convidadas a interpretar essas histórias. A partir da relação das histórias contadas por suas reais ‘donas’ e das interpretações realizadas pelas atrizes, o filme vai se tecendo em jogos que perpassam os limites do real e da representação. Segundo o relato na faixa comentada da obra, Coutinho e João Moreira Salles (um dos colaboradores) afirmam que a parte mais difícil do trabalho consistiu no ato “ético e estético” da montagem, uma vez que se pretendia a não previsibilidade e a não mecanicidade dos discursos das duplas, para que não se tornasse apenas um jogo para identificar se a história é contada pela atriz ou pela *personagem real* (expressão esta designada pelo diretor e que, em nosso trabalho, será evitada uma vez que se faz contraditório, na nossa elaboração, pensarmos em *personagem real* somente os relatos das mulheres que não estão na posição sujeito *atriz profissional* convidada).

Essa orientação de sentido se presentifica na obra, pois, no entremeio dos dizeres das personagens, não se torna pertinente a necessidade de identificar quem está dizendo o que (se é a *sua* história ou a história da *outra*), mas o efeito que se produz tanto nessas mulheres-atrizes, quanto nos telespectadores. Há uma história a ser contada pelas mulheres, um enredo a ser apresentado pelas atrizes. Mas nesta re-apresentação, se por um lado a narrativa se mantém, por outro, a maneira como é interpretada pode se apresentar em outro lugar, nem mais “real”, nem menos “real”. J. Authier (1998), ao trabalhar com a noção da reflexividade e das não-coincidências do dizer, formula:

“O modo ‘desdobrado’ de dizer próprio à configuração enunciativa da modalidade autonímica – acompanhando o dizer de um elemento X da representação reflexiva desse dizer – é sempre suspensão da evidência da naturalidade, da obviedade de uma nomeação: suas formas aparecem como as respostas alcançadas pelo enunciador

⁸ Disponível em: <http://oteatrodavida.blogspot.com.br/2012/04/setima-arte-brasil-jogo-de-cena-eduardo.html>. Acesso em outubro de 2012.

quando, em seu próprio dizer, depara com as não-coincidências que constitutivamente afetam esse dizer – a da relação interlocutiva, a da relação das palavras com as coisas, a do discurso atravessado pelo discurso outro, a das palavras nas quais jogam outras palavras – no momento em que, localmente, elas se impõem a ele.” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 53)

Isso, na interpretação cênica, nos interessa na medida em que há o eco da voz daquela que conta/narra a história e há produção de efeitos, instaurando versões. Há, portanto, interpretação. Na narrativa, os sentidos se reestruturam numa ordem em que o silêncio das atrizes é fundante e se significa, e por isso, os sentidos continuam, escapam, fluem, ecoam, escoam, conforme buscaremos analisar em nosso recorte.



Imagem 3⁹

Histórias, num primeiro momento, independentes, mas que vão se configurando permeadas numa formação discursiva, uma vez que consideramos a *mulher* significando-se nas mais diferentes posições-sujeitos: atriz, mãe, filha, esposa, namorada. A contradição existente nesse real da interpretação se dá quando esse lugar de evidência de ser x e estar interpretando y se desfaz. E nesse momento, temos pontos sublimes do documentário que, aos espectadores, nos é escancarada a injunção à interpretação e o funcionamento da ideologia e do inconsciente no sujeito que é dividido, individualizado pelo Estado e, por isso, histórico e social. Mulheres, atrizes, intérpretes de suas histórias (vivenciadas ou identificadas), elas narram acontecimentos que passam pela perda, pelo vazio, pela dor, num morrer e nascer

⁹ Disponível em: <http://arteeculturaunivali.wordpress.com/2010/09/06/dica-de-filme-jogo-de-cena/> Acesso em outubro de 2012.

constantes. Outra curiosidade apontada por Salles, é que as mulheres podendo contar qualquer história, elas contaram de si. Nesse revelar-se, apresentam-se em suas fragilidades, medos e fracassos. E isso, tão “beckettianamente”¹⁰ bem-vindo a compor nossa pesquisa. Baldini nos lembra que, segundo Orlandi, “no silêncio há pontos de possível (do impossível)” (2012, p. 107). Nas pausas, no silêncio, no silenciamento, no entre palavras dessas vozes, nos são apresentadas versões de si (opaco) e de outro(s) (projetado(s)), com direito à dança desses adjetivos.

1.3.1 Jogos de cena: língua, sujeito e ideologia

Ao articularmos essas três noções a que nos dedicamos nessa escrita, podemos notar o quanto elas se relacionam e atravessam uma à outra.

Na questão da língua, interessa-nos sua opacidade e sua incompletude, em que por não funcionar fechada em si mesma, abre para o equívoco, segundo Pêcheux. Aliás, nessa relação com o equívoco, retomamos Gadet e Pêcheux (2010) quando cita Milner, ao se referir ao “ponto de poesia”: “Sem a poesia, afirma ele, nós não teríamos a ideia de que a língua se inscreve no real, e os trocadilhos, lapsos etc seriam acidentes.” (p. 63). Essa referência se faz pertinente ao nosso trabalho uma vez que o “ponto de poesia” nos remete também à própria relação com a criação artística. Gadet e Pêcheux enfatizam:

“Não há poesia porque o que afeta e corrompe o princípio da univocidade na língua não é localizável nela: o equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (linguístico) vem aliar-se à contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história.” (GADET e PÊCHEUX, 2010, p. 64)

Assim, compreendemos que a língua (o impossível) e a história (em sua contradição) apresentam-se fundamentais nos gestos de interpretação, em que neles funcionam efeitos ideológicos. Ainda de acordo com Pêcheux, a ideologia é o processo de produção de efeitos de evidência e que funciona via imaginário (HENRY, 1997, p. 24). É esse funcionamento que nos permite pensar a representação cênica como um lugar do possível (em sua forma material pelas versões, os gestos de interpretação) em sua impossibilidade (que é própria da língua). Aliás, tanto mais silêncio, mais sentidos, aponta Orlandi (2007).

¹⁰ Recortes da obra do autor irlandês Samuel Beckett também compõem o nosso percurso da pesquisa de dissertação.

Em “Jogo de cena”, observamos o funcionamento de efeitos ideológicos na própria equivocidade: para os telespectadores, quando nós somos tocados pela noção de verdade, de que a história x tenha sido, de fato, vivenciada por aquela *persona* que está interpretando o relato. Para as atrizes, no momento em que essa noção de interpretação começa a lhe escapar daquilo que seria o representar a/de verdade. E nesse furo ou escape que essas várias vozes se presentificam sendo mulheres, e todas, donas de suas histórias.

Neste momento, retomamos uma questão bastante significativa ao nosso gesto de leitura: “as mulheres podendo contar qualquer história, elas contaram de si”. Mas que *si* é esse? Que sujeito é esse? Deslocando essa consideração dos diretores, compreendemos que as mulheres, podendo contar qualquer história, elas contam versões de si. Por meio dessas versões, significam e se significam, tocam num real de interpretação. Na representação encarnada, onde “o corpo passa da invisibilidade para a significação” (ORLANDI, 2012a, p. 97), ou ainda, na presentificação cênica, podemos perceber esse real que pode se instaurar no furo da evidência, isso por que, segundo Orlandi, “na deriva, o sujeito diz, se diz” (2012b, p. 21).

Para refletirmos sobre o sujeito, relevam-se as noções de formações imaginárias nos gestos de interpretação das participantes do filme. Isso por que podemos notar o quanto as projeções se presentificam durante a obra. Quanto a isso, Costa tece a seguinte reflexão acerca das formações imaginárias, a partir da contribuição pecheuxtiana:

“[...] Nessa rede imaginária, um sujeito projeta imagens do lugar do outro, de si mesmo e do referente (objeto imaginário), cujo funcionamento da linguagem é acionado pelo mecanismo de interpretação que representa, que atribui sentidos a cada um deles e aos dizeres. Trata-se do gesto de interpretação dos sujeitos e seus efeitos de sentido. Nesse jogo, a construção discursiva do referente é atravessada pela ilusão referencial que tem a ver, especialmente, com o esquecimento número 2.” (COSTA, 2011, p. 15)

Nesse percurso, atentaremos-nos às mulheres (donas das histórias) e às atrizes (profissionais), elencando as seguintes projeções:

Projeção que as mulheres (M) têm de si mesmas, no presente momento da entrevista (M).

Projeção que as mulheres (M) têm de si mesmas, na história contada (Mh).

Projeção que as mulheres (M) têm em relação ao referente, no caso, a história a ser contada (R).

Projeção que as atrizes (A) têm de si mesmas (A).

Projeção que as atrizes (A) têm da “dona” da história (M).

Projeção que as atrizes (A) têm da projeção que as mulheres fazem de si (Mh).

Projeção que as atrizes (A) têm do referente, a história a ser contada/interpretada (R).

Projeção que as atrizes (A) têm do referente, a partir da projeção das mulheres sobre o referente.

Com base nessas relações, estabelecemos o seguinte esquema, respectivamente:

IM (M)

IM (Mh)

IM (R)

IA (A)

IA (M)

IA (IM (Mh))

IA (R)

IA (IM (R))

É a partir dessa reflexão que observamos os efeitos ideológicos, em que as mulheres e as atrizes, afetadas pela língua, ideologia e inconsciente, individuadas pelo Estado e instituições, inscrevem-se nas diferentes formações discursivas e revelam-se nas diferentes posições-sujeito, sendo mãe, filha, esposa. Nesse sentido, considerando o discurso e a interpretação, como ponto do possível, Pêcheux infere:

“[...] só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de sua maneira ou de outra, por uma ‘infelicidade’ no sentido performativo do termo – isto é, no caso, por um ‘erro de pessoa’, isto é, sobre o *outro*, objeto da identificação. (PÊCHEUX, 2002, p. 56-57)

Sendo assim, a maneira como as atrizes se identificam com tais mulheres e se significam de formas distintas a estas, se dá pelo funcionamento de interpretar ser *possível de*. Isso por que, segundo Orlandi (1994, p. 56), o “sentido não está já fixado *a priori*”. Aliás, a autora enfatiza o sentido em relação à exterioridade e à historicidade e, por isso, traz o discurso como um processo social, em Análise de Discurso.

Isso nos remete também ao que Pêcheux (1997) afirma sobre a relação em que o sentido é determinado na relação com outro sentido. Assim, podemos pensar na relação metafórica entre os sentidos, no jogo, em que “o sentido é sempre em relação a” (CANGUILHEM, 1980), como retoma Orlandi (2010, p. 28). “Jogo de cena” que se constrói,

tece, desliza e ecoa os sentidos em movimento para jogos de cena de *mulher*, que se versifica em posições outras. Em que ser atriz escapa à noção da simplista cópia ou *mimese*, ou ainda, da pura técnica, mas que se corporifica e se encarna em sujeito, projeções e posições, em face ao simbólico. Daí a complexidade de seu trabalho, da sua ação... atuação.

Considerando ainda o que Orlandi (1995) nos diz: "o silêncio indica o limite da interpretação e acompanha a concepção do movimento dos sentidos e dos sujeitos: incompletos e abertos para se tornarem outros", trazemos a seguir três recortes do filme "Jogo de cena". Nas cenas analisadas, tentamos movimentar o que estamos refletindo sobre a interpretação cênica – como lugar possível de versões –, assim como articular as noções da Análise de Discurso apresentadas anteriormente. No recorte desse material, nossa atenção volta-se para o questionamento sobre o que vem a ser *atuar*, e a relação das pausas e dos silêncios, como gestos de interpretação dessas atrizes.

1.3.2 “Meu bebê”

Uma mãe narra a morte de um filho recém-nascido, devido a problemas que foram identificados apenas após o seu nascimento. Ela narra esse acontecimento de uma maneira serena (IM (R)), colocando-se num discurso que passa pela crença espiritualista e na sua missão de receber esse feto e a missão do bebê de ter sido aquela, mesmo que no curto espaço de vida (IM (Mh)) . Em um momento, a história começa a ser interpretada por uma atriz, Andréa Beltrão, e o jogo dessa cena se inicia, em que se intercala a mesma história na voz das duas mulheres. Após a realização da cena, a atriz comenta sobre a interpretação feita (IA (R)) e da sua dificuldade diante da expressão “o meu bebê”, “o meu filho”, que a mãe sentia que estava ainda junto a ela. Para a atriz, a placidez presente no dizer da mãe era impossível de ser alcançada (IA (IM (R))). A ela lhe vinha o desespero, o choro. E o silêncio era onde ela significava, não igual àquela mãe, a “dona da história”, mas como uma outra, em seu pesar e no mais real exercício de maternidade. Beltrão revela que não havia preparado choro algum, que não queria chorar e que lutou pela serenidade. Mas não foi possível, talvez atravessada pelos valores que ela carrega, na descrença total na vida após a morte (IA (A)). Ela acrescenta que para representar esse papel da maneira como a mãe o faz, ela teria de ensaiar inúmeras vezes, para chegar nessa passagem do texto sem estar tão emocionada.

Estabelecendo uma relação dessa cena, discursivamente, notamos o funcionamento da projeção imaginária, assim como o mecanismo de antecipação. Ora, a atriz projetava

interpretar como a outra mulher fizera, mas em sua memória, no funcionamento do interdiscurso, algo anterior e em outro lugar já lhe significava outra coisa, tal como a memória da perda, em que para ela, quando se morre, tudo já está acabado. A atriz então silencia. Em uma longa pausa, em meio à história, ela apresenta esta, mas com transformação. Revela-se a sua interpretação daquela narrativa. Inclusive, a intérprete salienta a questão de que quando ela passava o texto mecanicamente, era até possível não se emocionar tanto. Isso é o que nos permite pensar também que representação não se simplifica em mera repetição. A retomada que se faz, enquanto intérprete, permite o seu gesto, no caso, aqui, o seu silêncio.

Assim, nessa descrição da primeira cena do filme, notamos o funcionamento cênico não como fórmula, mas formulação, por meio de gestos de interpretação e significação, nos quais identificamos noções como o interdiscurso, a presentificação e a legibilidade. Isso nos remete a:

“para que as nossas palavras façam um sentido é preciso que (já) signifiquem. Essa impessoalidade do sentido, sua impressão referencial, resulta do efeito de exterioridade: o sentido lá. A objetividade material contraditória.” (ORLANDI, 2004, p. 39)

Sendo assim, compreendemos que o fato de a atriz revelar-se em uma outra condição ao interpretar *as mesmas* palavras da mãe, se dá por algo já funcionar “em outro lugar e independentemente” (ORLANDI, 2012b, p. 14), anterior à aquela representação, apontando-nos o funcionamento da ideologia e da memória (interdiscurso). A memória fala por conta própria (ORLANDI, 2012b, p. 18).

1.3.3 “Todos desejam as lágrimas”

Continuando essa compreensão, trazemos outro fragmento do filme, no qual a atriz Marília Pêra, após interpretar o papel de outra mãe que vive um conflito com sua filha, revela também que num dado momento, ela precisa pausar, pois lhe toca a “memória afetiva”, em que lhe vem a imagem da filha e isso lhe emociona (IA (R)). Na sequência, Pêra reflete sobre o seu gesto em sua interpretação, pelo qual tentou trilhar na contenção do choro: “Quando o choro é verdadeiro, a pessoa sempre tenta esconder [...] a lágrima. E o ator, principalmente, o ator hoje tenta mostrar a lágrima. [...] As lágrimas sempre são muito bem-vindas [...] Todos desejam as lágrimas.” Ao dizer que se trata de um gesto bem-vindo, principalmente, nas telas, a atriz toca a noção do que faz crível a cena. E isso, em nossa leitura associa-se também ao

imaginário, este que não se encontra em sua forma individualizada, mas no social. Notamos o funcionamento do interdiscurso ou da memória, em que são constituídos sentidos e produção de afetos, tanto para o ator, em seu gesto de antecipação, quanto para o espectador, também intérprete. Romão (2011), ao retomar Pêcheux (1969) na formulação de que “o discurso é heterogêneo”, nos diz:

“[...] o já-dito faz eco, produz ressonâncias, possibilita a entrada na linguagem e não é entendido como uma soma de várias vozes, mas como marca da constituição heterogênea do sentido e do sujeito; isso implica considerar que todo dizer é caudal, na medida em que seus rastros e vestígios podem ser recuperados, apagados, reativados e deslocados dependendo das condições históricas, o que constitui um domínio da memória discursiva.” (ROMÃO, 2011, p. 116)

O interessante, ao que se segue após o relato de Pêra, é a continuidade do filme com mais uma história, em que outra mãe conduzirá a narrativa sobre a morte de seu filho (IM (R)). Uma versão que se segue na contenção do choro num relato em que pausas instauram no espaço do vazio, da perda, da dor. De forma surpreendente, apenas nos extras do filme, que podemos assistir ao relato da mãe, “dona da história”, pleno de lágrimas, numa voz que muitas vezes falha, quando o choro toma a garganta. Chamamos de surpreendente essa ocorrência nessa produção, porque nos é entregue que a interpretação não tem fórmula, não é uma estrutura fechada, e pode vir a ser no acontecimento. Ideologicamente, em meio à formação discursiva presente, nós, espectadores, somos levados a crer que a mulher que conteve o choro, principalmente após o comentário de Pêra, fosse, de fato, a mãe. E nesse sentido, nesse encarnar de papel, ela foi. Não a mãe que vivenciou aquela tragédia na vida corrente, mas na simulação da vida, tão trágica também. *Persona*¹¹ e sentidos que constroem a identificação para tantas outras histórias. Por isso, mais uma vez, ressaltamos que não se trata de assistir ao filme para saber quem é quem *de verdade*. Quando há o acontecimento, todas são de verdade em suas versões. A noção do interdiscurso, trazida para essa formulação da discursividade cênica, faz-se fundamental nessa nossa reflexão, justamente por ser ele irrepresentável, como disse M. Pêcheux (1975) (ORLANDI, 2012b, p. 14).

1.3.4 “Parece que eu estou mentindo para você”

Em nosso recorte, analisamos agora a cena em que a atriz Fernanda Torres interpreta a história de uma jovem (IA (M)), quando vivenciou uma gravidez não planejada e as

¹¹ *Persona*, aqui, tomada em sua etimologia “pelo som”, devido ao orifício das máscaras pelo qual se projetava o som.

consequências desse fato para sua vida (IM (R)). Nesse momento da produção audiovisual, podemos observar pausas recorrentes no discurso da atriz, seu silêncio, seu silenciamento, seu incômodo diante de algo que depois ela desabafa com o diretor Coutinho: sua dificuldade na interpretação, como se parecesse que ela estivesse mentindo para ele (IA (IM (Mh))). A atriz enuncia algumas vezes “Que engraçado...”, “Engraçado, né?!”, “Que loucura...”, o que nos faz lembrar um fragmento de Beckett: “Nada é mais engraçado que a infelicidade, com certeza.”¹². Infelicidade esta, que ecoa em nosso trabalho como a impossibilidade de representar algo exatamente como aquilo que se havia projetado. Nisso vemos operar o real da interpretação. A atriz, diante desse impasse, reflete sua atuação, tendo em vista o fato de se tratar de uma personagem-real, e que, por isso, ela percebe que não se chegou aonde deveria, em que não se aproxima à existência daquela jovem.

Lugar que não se sabe mais o que ou como fazer: quando essa projeção é colocada em questão, em que não se sabe se deve chorar ou não, olhar ou não nos olhos do diretor, não saber se aquilo está parecendo real ou não. Isso se revela pela língua, pelo gesto, pelo olhar, em que tudo está sujeito a falha. Não visto aqui como um erro da atriz, mas onde o limiar de representar e apresentar-se com transformação se presentifica. Em que ao interpretar, produzem-se sentidos que escapam à própria noção de representação.

Diante desses fragmentos, relacionamos tais acontecimentos à memória das atrizes e suas projeções. E consideramos essencial a reflexão de Orlandi (2012b) a respeito do passado, presente e futuro, diante da indagação que fizemos no início de nossa análise, quanto às histórias contadas e *as versões de si*:

“Nossa memória não funciona como a minhoca: ela se constitui pelo esquecimento mas não desaparece, ao contrário, o esquecimento aí é estruturante, produz seus efeitos e significa em nosso presente. Não é imóvel, não é determinística, mas é constitutiva. Sem passado, não temos história e sem esta não significamos no presente, tampouco nos projetamos no futuro. Ter um passado não é ter uma tradição imóvel, um patrimônio morto, uma herança (ao estilo genético). Sem passado não há projeto de futuro, projeção possível. O passado não é cronológico, é histórico. Ele é parte do futuro que se projeta, memória itinerante, melhor, memória estruturante da possibilidade do presente fazer sentido. É o sentido mesmo de memória, de historicidade que está em questão.” (ORLANDI, 2012, p. 18)

Diante desses elementos, tecemos aqui parte do que estamos considerando *discursividade cênica*, funcionando no movimento de sentidos e sujeitos “itinerantes, errantes”, em meio aos processos sociais, históricos e ideológicos.

¹² Fala da personagem Nell, na peça “Fim de partida” (2010c).

II. DISCURSIVIDADE CÊNICA

“Atuar é disparar um fluxo de forças de *criação* e *recriação*, enfim, atuar como composição.” (R. Ferracini, 2013, p. 74 – grifos nossos)

2.1 Algumas *ideias-teatro* e o acontecimento cênico

Neste capítulo, buscamos aprofundar a questão do funcionamento discursivo que envolve a interpretação no teatro. Para isto, consideramos fundamentais as reflexões feitas por A. Badiou (2002) e R. Ferracini (2013), o primeiro, no campo da filosofia, e o segundo, na pesquisa, docência e atuação e direção teatrais. Neste momento, portanto, propomos gestos de leituras discursivas num diálogo que abordaremos reflexões da filosofia e do teatro. E neste gesto, a teorização do funcionamento discursivo da cena.

Em sua obra acerca dos diversos campos artísticos, Badiou nos instiga quando nomeia o século XX como “conservador e eclético” (2002, p. 16) e, também, quando formula o conceito de “ideias-teatro”. Essas colocações feitas pelo filósofo lançam sentidos para possíveis articulações e ressignificações, quando citamos que a obra beckettiana, por meio do absurdo, abre fissuras no funcionamento teatral contemporâneo.

Em suas “Teses sobre o teatro”, Badiou nos apresenta onze apontamentos no que se refere ao funcionamento teatral, desde a concepção artística até o após da encenação. Para o nosso trabalho, selecionaremos algumas dessas teses que consideramos fundamentais para a questão da interpretação em seu movimento de sentidos.

A primeira delas é o fato deste teórico apresentar a formulação das “ideias-teatro”, cuja realização se dá pelo acontecimento, em sua singularidade:

“[...] o teatro é um arranjo. O arranjo de componentes materiais e ideias extremamente díspares, cuja única existência é a representação. Esses componentes (um texto, um lugar, corpos, vozes, trajes, luzes, um público...) então unidos em um acontecimento, a representação, cuja repetição noite após noite absolutamente não impede que ele seja todas as vezes um acontecimento, isto é, singular. Afirmaremos então que esse acontecimento – que é realmente teatro, arte do teatro – é um acontecimento do pensamento. O que quer dizer que o arranjo dos componentes produz diretamente ideias [...] Essas ideias – isso é um ponto fundamental – são *ideias-teatro*. O que quer dizer que não podem ser produzidas em nenhum outro lugar, por nenhum outro meio. E também que nenhum dos componentes isoladamente está apto a produzir as ideias-teatro, nem mesmo o texto. A ideia advém dentro da representação e pela representação. É irredutivelmente teatral e não preexiste à sua vinda ‘ao palco’.” (BADIU, 2002, p. 97)

Nesse acontecimento, em arranjo, é que podemos notar a questão do(s) discurso(s) postos em funcionamento na representação teatral. No acontecimento, as ideias-teatro,

segundo o autor, significam-se pela incompletude, no “tempo (breve) da representação” (Ibid. p. 99):

“Deve-se então compreender que a encenação, que rege – tanto quanto pode, já que são tão heterogêneos – os componentes do teatro, não é uma interpretação, como se acredita normalmente. O ato teatral é uma *complementação* singular da ideia-teatro. Toda representação é um remate possível dessa ideia. O corpo, a voz, a luz, etc. vêm rematar a ideia (ou, se o teatro faltar a si mesmo, inacabá-la ainda mais do que está no texto). O efêmero do teatro não é diretamente o fato de uma representação começar, acabar e só deixar vestígios obscuros no final. É, antes de mais nada, o seguinte: uma ideia eterna incompleta na experiência instantânea de seu término.” (Ibid. p. 99)

No acaso e, sobretudo, pela existência do público – este sim sendo capaz de fazer sobreviver a ideia-teatro – apontados por Badiou, compreendemos o paradoxo inerente ao fazer teatral por meio da representação (im)possível no teatro. Em uma leitura discursiva, retomamos o que citamos no capítulo anterior quanto ao funcionamento da ideologia em sua produção de efeitos de evidência, via imaginário: no imaginário, viabiliza-se a proposta dos diretores, atores, iluminadores, figurinistas e outros envolvidos na montagem cênica; há os sentidos que já funcionam em cada um desses sujeitos, identificados em diferentes formações discursivas. Entretanto, as possibilidades de sentidos não se fecham (ORLANDI, 2004, p. 09), visto a representação teatral não se realizar na apresentação repetida da cena, mas contemplar a apresentação a ser revista num contínuo. A cada apresentação, portanto, há a possibilidade de silêncios que se revelam (termo este usado aqui em sua ambiguidade: silêncio significado por silêncio ou silêncio que se significa pelas palavras). Badiou salienta que a “encenação é muitas vezes uma triagem pensada de acasos. [...] jamais uma representação teatral suprimirá o acaso.” (2002, p. 99) e completa na sua sexta tese: “No acaso, deve-se contar o público. Pois o público faz parte do que completa a ideia. [...] O público representa a humanidade em sua própria inconsistência, em sua variedade infinita.” (Ibid. 99/100). Isso nos permite tecer discursivamente o real a que Pêcheux (2002, p. 29) se refere, com o qual os sujeitos envolvidos no processo teatral – da produção inicial ao após encenação – se deparam, numa temporalidade específica, neste caso, do teatro, no inacabado, no impossível.

Ainda numa relação que envolve o público, o filósofo problematiza a relação do teatro com o Estado, de forma que, muitas vezes, o que vemos é uma dependência servil daquele sob este, principalmente, quando se refere à questão financeira. E de forma crítica, o autor nos apresenta a relação do teatro e do público, numa relação de comoção, na proposta de um teatro que possibilita e potencializa sentidos (em sua incompletude). Portanto, qualquer tentativa já implicada na ideia do preenchimento de sentidos ou do teatro na “função de”, nos

parece reduzir a questão do acontecimento da ideia-teatro, até por que em nossa leitura, não nos interessa a *função*, mas o *funcionamento* cênico:

“Só pode guiar-nos a convicção de que hoje, mais do que nunca, o teatro, na medida em que pensa, não é um dado da cultura, mas da arte. O público não vai ao teatro para se se deixar cultivar. Não é uma florzinha, nem um chuchu. O teatro depende da ação restrita, e todo confronto com os medidores de audiência lhe será fatal. O público vem ao teatro para se comover, comover-se com as ideias-teatro. Não sai culto, mas aturdido, cansado (pensar cansa), devaneando. Não encontrou, nem mesmo na maior gargalhada, com o que satisfazer. Encontrou ideias de cuja existência não desconfiava.” (Ibid. p. 102).

Isso nos conduz a pensar na própria condição de existência do teatro: dependente do atuator e daquele que vê. Sem este ou sem aquele, tal acontecimento não se realiza. Posições-sujeitos que viabilizam o acontecimento, na ideia incompleta, possível de ser apresentada e representada, movimentada por sentidos projetados e que escapam às projeções de quem produz e de quem assiste. Daí também retornarmos à etimologia da palavra *theatron* (lugar de onde se vê) e relacionarmos com o que Pavis (2008) define, ao discorrer sobre a origem dos termos teatralidade e teatro:

“O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.” (Ibid., p. 372.)

Pontos de vistas de atores e espectadores que se revelam em meio aos processos sociais, históricos e ideológicos, identificados em diferentes formações discursivas, o que nos permite considerar o funcionamento da historicidade e retomarmos Pêcheux (1975) quanto ao fato de o sujeito nunca poder falar do lugar do outro e aqui, no funcionamento cênico, nunca poder ver do lugar do outro, visto que o “sujeito moderno é ao mesmo tempo livre e submisso, determinado (pela exterioridade) e determinador (do que diz)” (ORLANDI, 1999). Em tal funcionamento, é que podemos também nos atentar para o fato de que o sensorial e o sentido são atingidos de modos diferentes:

“Como diz M. Pêcheux (1975) o sentido de uma palavra, uma expressão, de uma proposição etc., não existe em si mesmo [...] mas ao contrário é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões, proposições são produzidas (isto é, reproduzidas).” (ORLANDI, 2010, p. 17)

Seguem-se, assim, as ideias-teatro, no real que existe na *produção de efeitos*, conforme formulou Pêcheux (2002, p. 43).

2.2 A cena, a tua ação

No campo teatral, tomamos a obra de R. Ferracini (2013) para desenvolvermos algumas questões que tocamos anteriormente e que, neste momento, torna-se pertinente abordar na especificidade da atuação contemporânea.

O pesquisador cita algumas metáforas, partindo das ocorrências da natureza, tais como a chuva e o pôr do sol, para enfatizar a questão da unicidade e singularidade desses acontecimentos, que podem se repetir, no entanto, “o que se repetem são as diferenças” (FERRACINI, 2013, p. 67). E isso tem uma estreita relação com a criação cênica contemporânea, que parte da encenação dos atores, num processo que abrange possibilidades e experimentações de movimentos de sentidos.

Se Badiou nos permite uma leitura da abertura de sentidos das ideias-teatro, por nestas conterem o acaso e a incompletude, tendo como um elemento fundamental a existência do público; Ferracini nos faz refletir sobre a arte do atador, em sua materialidade específica, em que o corpo é essencial – não somente no plano físico, mas “corpo singular visto como potência-outro-corpo intensificado nele mesmo.” (Ibid. 29):

“Partamos do princípio presente no pensamento contemporâneo: a arte do atador ou do agente das artes performativas – seja ator, dançarino ou performador – coloca-se na área da atuação (seja ela cena, instalação, inserção, acontecimento, evento) enquanto materialidade de seu corpo. A materialidade do corpo potencializa o terreno performativo e gera nessa ação possíveis linhas de fuga das relações de representação e de modelos pré-estabelecidos.” (FERRACINI, 2013, p. 33)

Atentamo-nos para o fato de que, quando nos referimos ao termo performador apropriamo-nos dele em seu sentido mais amplo o qual, Pavis (2008, p. 284) explica que é “também cantor, bailarino, mímico em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo.” No sentido mais específico, nos estudos teatrais, é o termo que marca a diferença do ator, preso em sua representação. De forma oposta a esta, o *performer* é aquele que também apresenta sua subjetividade naquilo que faz. Em nossa compreensão, no entanto, conforme apresentado no primeiro capítulo, deslocamos a noção de interpretação como fechada em si. Logo, compreendemos o ator, o performador, na sua potência de intérprete, em que sujeito e sentido (se) constituem em cena.

Segundo Ferracini (Ibid., p. 31) o ator é “um profissional do afeto que engendra a ação e não um profissional da ação precisa e formalizada no tempo-espço para gerar afeto no outro.” Pois, pela materialidade do corpo do sujeito, é possível pensarmos na criação da

atuação que se dá no processo da construção do trabalho, em que se pode partir, *a priori*, de uma proposta (texto dramático, indicação do diretor), mas que esta também possa se modificar durante as improvisações, os ensaios (*répétition*), no estabelecimento de relações entre os atadores. Nesse sentido, o autor cita algo que nos remete ao funcionamento do interdiscurso, uma vez que ele retoma Grotowski: “o corpo não tem memória, ele é memória.” (Ibid., p. 81). Assim, o corpo significa e movimenta sentidos – *já lá e em fuga* – que potencializam a interpretação do sujeito ator, presentificando-a.

Ferracini aponta que, nas experiências de limites, há a intensificação e a potência do corpo, que geram as formas de forças (ações físicas ou matrizes):

“Quando o corpo é levado a experiências de fronteira dele mesmo pode desmoronar padrões conhecidos, desterritorializar-se, e, a partir desse território outro, reterritorializar-se de forma potente, gerando, então, não formas físicas mecânicas, mas formas de forças.” (FERRACINI, 2013, p. 29)

Nesse sentido, compreendemos o funcionamento discursivo cênico em que se articulam a desestruturação-reestruturação (PÊCHEUX, 2002, p. 56), em que são significados os sentidos em fuga, propostos por E. Orlandi (2012) e já citados neste texto, em que sujeitos e sentidos não são exatos (Ibid., p. 27), e que podem ser deslocados, fugidios, polissêmicos na ordem do interdiscurso e da historicidade. Articulamos esses elementos com o funcionamento do “corpo-em-arte” (FERRACINI, 2013), em constante movimento de sentidos, em que “as formas de força geram, portanto, zonas de jogo em que afetam e são afetadas mutuamente pelo entorno cênico, seja tempo, espaço, palco, outro ator, público e por ela mesma.” (Ibid., p. 30).

Torna-se pertinente em nosso gesto de leitura, tocar no termo *materialidade*, que, no teatro está relacionado com as forças que permeiam a atuação. A materialidade, neste caso, não deve ser reduzida ao objeto, tampouco às relações abstratas (Ibid., p. 35): “Ela os atravessa, os intensifica e os desconstrói” e (se) presentifica (n)o estado de criação. “E para manter-se nesse estado é necessária a contínua experimentação da ‘apresentação’ e da ‘escuta’ desses campos de força em atravessamento.” (Ibid.: 38).

A partir dessas especificidades da composição cênica, chegamos a um dos pontos fundamentais da nossa pesquisa que é a questão da interpretação, representação e atuação. Embora já abordada, discursivamente, no primeiro capítulo, com Ferracini, notamos a possibilidade do diálogo profícuo entre o teatro e o discurso. Principalmente, quando este pesquisador reforça a questão do entremeio: o ator é “um intermediário, alguém que está entre.” (BURNIER, 2001 *apud* FERRACINI, 2013, p. 50). E pelo viés da Análise de

Discurso, retomamos: “não há transparência mas opacidade na relação sujeito/sentido. Atravessamento.” (ORLANDI, 2012, p. 14)

No decorrer de algumas abordagens acerca da interpretação, o autor associa esta à sua multiplicidade de possibilidades, “que se reproduzem numa espiral infinita” (FERRACINI, 2013, p. 56). Isso, mais uma vez, nos permite pensar na questão da interpretação como o lugar possível de se criar versões, ancorado pela polissemia. Com relação à representação, Ferracini traça algumas das definições apoiadas na relação de “correspondência ou semelhança de algo” (Ibid., p. 57). No entanto, ao abordar a diferenciação entre interpretar e representar, na prática e na teoria proposta pelo fundador do Lume, L. Burnier, Ferracini explica que, para tal diretor, a interpretação tinha o texto dramático como norte e centro da criação teatral; e a representação, as ações dos atores. (Ibid., p. 60) E logo problematiza a questão dessa diferenciação, em que a primeira, apoiava-se no “textocentrismo” e a segunda, no “atorcentrismo” (Ibid., p. 61). Apesar da problemática levantada por essa diferenciação, visto marcarem o “centro” da criação, Ferracini enfatiza o quão importante isso se fez para este campo, visto ser um ato de resistência de Burnier ao marcar a posição ideológica deste diretor quanto ao “próprio fazer teatral” (Ibid., p. 62). Isso, pois, abriu-se espaço para questionamento do fazer teatral enrijecido e logocêntrico. Ferracini salienta que, na produção contemporânea teatral, não faz mais sentido tal discussão, visto que, agora, “não há [...] um logocentrismo criativo poético teatral, seja lá qual for” (Ibid., p. 63) e que temos outros paradigmas a serem refletidos, entre eles a *performance art*¹³ e o conceito de pós-dramático. Ferracini retoma que “a relação interpretação/representação cultivada no Lume teve seu papel histórico, gerando um território, mas como fluxo que foi deve ser reconfigurada, redimensionada e ressignificada.” (Ibid., p. 70).

Nesse sentido, o pesquisador desenvolve a questão da atuação cênica atual e define o que para nós vem ser fundamental para o teatro em sua discursividade: “Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes” (Ibid., p. 70). E explica: “O verbo atuar aqui funciona como um disparador de processos. Atuar = disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio.” (Ibid., p. 71)

Discursividade cênica, que se dá na relação do funcionamento de sujeitos, sentidos, no “espaço ‘entre’” (Ibid., p. 72), em que o atador “não mais interpreta, nem representa, ou

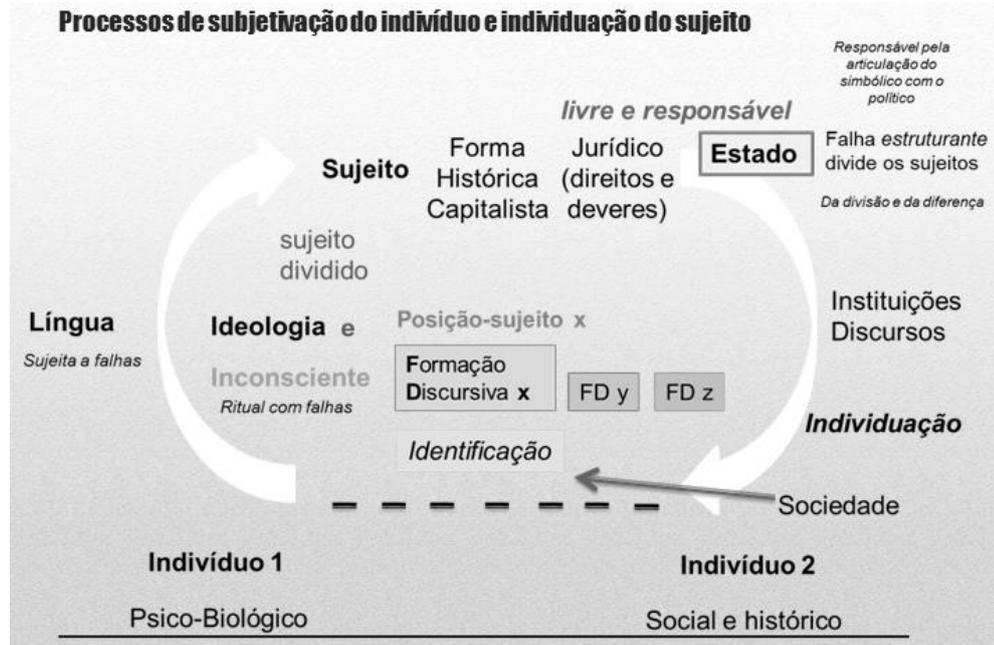
¹³ *Performance art*: aqui tomada pela abertura de sentidos nas manifestações artísticas, dentre elas as “artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema”. Nela, “ênfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada” (PAVIS, 2008, p. 284) e não é necessariamente apresentada nos espaços convencionais voltados para arte.

ainda interpreta e representa, mas ao largo dessas relações atua, age para criar afetos em um espaço-tempo constantemente reelaborado” (Ibid., p. 73). Ferracini declara: “toda atuação é paradoxal.” (Ibid., p. 73).

Acontecimento no teatro que se revela, que não está somente no *já lá*, em evidência. E quando se força a evidência, como uma legenda, parece-nos estancar a estrutura e não permitir o funcionamento, tal como quando se estanca o sangue, pressionando e diminuindo a vazão do líquido que escorre, mancha e produz novos efeitos. Acontecimento no teatro que se realiza num movimento de contradição fundante, numa arte que, a princípio, é dita na sua exterioridade – lugar aonde se vai para ver algo [acontecer]. No entanto, esse acontecimento não se reduz à exterioridade apenas, mas na borda, tal como a fita de Moebius, figura em que o dentro e o fora constituem o movimento em circulação, em fluxo. Acontecimento que pode se relacionar com o que se vê e, sobretudo, com aquilo que não se vê, mas desperta no sujeito ator e espectador memória, sentidos e *non sense*. Contradição fundante, em que sentidos estão em movimento, no acontecimento, pela equivocidade, pela falha, pelo *non sense*, pelo não-sentido, sem sentido, silêncios e suas formas, elaborados por E. Orlandi, conforme abordaremos a seguir.

2.3 Sentidos e não-sentidos

No primeiro capítulo, apresentamos o acontecimento cênico em meio à equivocidade da interpretação, no que irrompe na abertura do simbólico. No desenvolvimento daquela explanação, ressignificamos algumas categorias teatrais, como a questão da intencionalidade do ator, que funciona via imaginário, pelos efeitos de evidência de sentidos, além das projeções. No entanto, concomitantemente, funcionam no ator, no espectador, no sujeito, sentidos que também lhes escapam, visto haver, nos processos de subjetivação do indivíduo e individuação do sujeito, a interpelação do indivíduo pela língua (sujeita a falhas), pela ideologia e pelo inconsciente – rituais também sujeitos a falhas (ORLANDI, 2012):



Nesse percurso, tornou-se pertinente abordar o conceito dos “sentidos em fuga” elaborado por E. Orlandi (2012), dado num processo que abrange a compreensão da polissemia, do interdiscurso, do esquecimento e das projeções, analisados no filme “Jogo de cena”.

Ainda com relação às ressignificações, trouxemos o conceito do teatro do absurdo compreendido a partir do *non sense*. Voltemos, então, na definição de teatro do absurdo que Pavis cita Jacquart: “o qual procura eludir qualquer definição precisa, e progride tateando em direção ao indizível, ou, retomando um título beckettiano, em direção ao inominável”. (JACQUART, 1974, p. 22 apud PAVIS, 2008, p. 01). Pavis acrescenta que, às vezes, esse teatro também é chamado de “teatro de derrisão”, com o qual podemos relacionar a leitura de Fingermann quanto ao enlaçamento do silêncio com o “humano”, em Beckett: “o humor que fura o trágico irônico” (FINGERMANN, 2005, p. 03). Quanto à retomada de Jacquart, compreendemos esse *inominável*, como o que produz efeitos de absurdo, de *non sense*, em que quando se é, é por um triz, conforme elaboramos no movimento da canção “Beatriz”. É por um triz, pelo fato de o sujeito se posicionar no espaço (entre), em que urge o que lhe faz sentido e o que não lhe faz sentido, atravessado pela opacidade do ser, de ser.

Sendo assim, consideramos imprescindível trazer a nota de C. Fedatto, quando enfatiza a diferença entre o *não-sentido* e *sem sentido*, elaborada por E. Orlandi:

“chamamos a atenção para a diferença que eni orlandi elabora entre *não-sentido* e *sem-sentido*. segundo a autora, ‘o não-sentido [...] é da instância do interdiscurso, [...], domínio da memória em que há movimento possível do sujeito e dos sentidos.

esse movimento se dá a partir do silêncio fundador, *grave de possíveis*, onde o não-sentido é disponibilidade e não vazio. [já] o sem-sentido deriva do efeito imaginário, o que produz a evidência, a estabilização na relação com o outro. sem o silêncio que é disponibilidade, aflora o *silenciamento*, o *apagamento* da margem, do possível. o vazio, aqui o sem-sentido [,] é o *imaginariamente saturado (conteúdo)*.⁷ orlandi, e. do não sentido e do sem sentido. in: junqueira filho, l.c.u. (org.). *silêncios e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. são paulo: casa do psicólogo, 1998, p. 63, grifos nossos.” (FEDATTO, 2011, p. 53 [sic])

É nessa relação de atravessamento com o *non sense*, não-sentido e sem sentido, que estamos buscando compreender o absurdo pelo inominável. No (im)possível emaranhado de sentidos do acontecimento cênico, vemos o funcionamento da atuação, possível de rompimento, desordenação e reordenação: para Pêcheux (1982 *apud* ORLANDI, 2007, p. 171), “o *non sense* é fundamental para a ruptura, o novo, o outro sentido: ‘de modo que o irrealizado advenha formando sentido do interior do não-sentido.’”.

Nesse inominável, consideramos a obra de Beckett um lugar que potencializa o encontro com esse ‘irrealizado’, movimentando a ordem do funcionamento dramático contemporâneo, uma vez que em meio à forma histórica capitalista, cujo sentido de vida para o sujeito é a todo custo vinculado às necessidades do mercado, visando à completude, ao sucesso, ao mais e ao melhor, a obra de Beckett apresenta o não-sentido (absurdo) e “sem sentido” (silenciamento): sujeito em fragmento – significado pela parte do corpo que constitui o personagem ou por corpos mutilados – que se encontra no fracasso, na impossibilidade, pela impotência de fazer algo (mas faz, significa). Ou ainda, mais significativamente para a nossa leitura: nas obras desse dramaturgo permeia-se o silêncio; por meio delas, permite-se a relação com o silêncio. “É por fissuras, rupturas, falhas, que ele [o silêncio] se mostra, fugazmente” (ORLANDI, 2007, p. 46).

A pesquisadora Cavalcanti (2006) expõe que com Beckett é possível notar um deslocamento da etimologia *theatron*, visto que, sob sua orientação, o teatro apresenta-se como lugar de onde quase não se pode ver: “Deste modo, a cena¹⁴ [...] procede ao desmonte do conceito tradicional de representação teatral ao fazer do olhar da plateia, do espectador, do outro, um olhar que apenas entrevê, ou mal vê.” (Ibid. p. 37-38)

Nessa opacidade de sentidos e sujeitos, interessa-nos o silêncio em cena, pois, segundo E. Orlandi, “quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam.” (2007, p. 47)

¹⁴ A autora refere-se à peça “Not I”.

III. BECKETT, SILÊNCIO E DISCURSO

“Na perspectiva que assumimos, o silêncio não fala. O silêncio *é*. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*.” (E. Orlandi, 2007, p. 31 – grifos da autora)

3.1 Silêncio e Beckett

Nesse percurso em que trilhamos para o desenvolvimento da discursividade cênica, a partir da interpretação, na perspectiva teórica da Análise de Discurso, torna-se essencial, neste momento, voltarmos nossa atenção para a questão dos sentidos em sua relação com o silêncio. Agora, voltados para o diálogo com a obra do autor irlandês Samuel Beckett. Como aponta Baldini, a obra deste autor pode ser pensada também na relação com o silêncio e na produção de sentidos: “[...] o que se parece buscar no esforço beckettiano de uma literatura da *despalavra*, em oposição a uma literatura da *apoteose da palavra*, é a busca de um silêncio que parte da palavra, explorando-a ao máximo para se chegar a um outro lugar” (BALDINI, 2012, p. 106 - grifos do autor).

Com base na reflexão sobre a interpretação, foi possível deslocarmos algumas categorias teatrais e, a partir disso, tocarmos em nossas hipóteses em que apontávamos o silêncio, como gesto já de interpretação e significação. Nesse percurso, chegamos ao trabalho do *Coletivo Irmãos Guimarães*¹⁵, cujo trabalho será analisado a seguir por meio da entrevista, da exposição “no singular. nada se move” (2013) e do espetáculo “nada” (2012), em que o coletivo relacionou a obra de Samuel Beckett e Manoel de Barros. Esse possível diálogo artístico, nos fez lembrar um fragmento de Barros a respeito do autor irlandês: “Só Beckett não quer redimir nada. Beckett expõe, com crueldade, seus vermes de chapéu, seus pedaços de gente. Seu efeito é a pungência em nós. Ele ri de ser pedaços.” Punge em nós, analistas de discurso, esse *ser*, em pedaços. Esse ser, em ritual de falha. Falha essa que permite ao sujeito também se significar em silêncio, no não-dito, na sua gagueira, no seu tropeço. Em “Fim de Partida”, retomamos, mais uma vez, o que Beckett nos aponta por meio da personagem Nell que, “Nada é mais engraçado que a infelicidade” (2010c). Nesse sentido, *nada* significa, *nada* falha, *nada* escapa diante da (in)felicidade de nossa incompletude e opacidade.

¹⁵ Coletivo de Brasília, cujas criações e produções artísticas se realizam por meio de peças teatrais, instalações, exposições e performances. Há mais de vinte anos, os diretores Adriano e Fernando Guimarães têm como referencial para seus trabalhos as obras de Samuel Beckett.

Portanto, é na interpretação teatral que seguimos em nossa análise, lugar este em que é possível refletir e colocar *o nada a ver*, o nada a ser visto. Talvez por que não bastam a preparação do ator, a construção de seu personagem, ou ainda, a criação de seu papel, apenas pelo gesto em que se traduzem técnicas de corpo e voz em sua repetição, mas pelo gesto de significação, que se dá em meio a uma condição de produção, numa conjuntura histórica, social e ideológica. É nesse sentido que estamos considerando que é preciso pensar a relação entre teatro e discurso, em que os sujeitos – o ator, o diretor e todos envolvidos com uma montagem cênica, inclusive, o espectador – produzem seus gestos de interpretação, não apenas por cópia, mas pelos discursos em funcionamento, daí a nossa questão estreita com a memória discursiva. Tudo isso em funcionamento e tudo a que isso foge, escapa, ecoa, compõe a discursividade cênica, em que os sentidos e as posições sujeito se constituem na “relação do simbólico com o político” (ORLANDI, 2010, p. 28), e não apenas isoladamente – trincando a ilusão da totalidade de rede de sentidos. Isso, pois, o processo de criação teatral; assim como o discurso, trata-se de um processo social (ORLANDI, 1994, p. 56). Nesse sentido, a autora destaca que a noção de discurso:

“devolve à linguagem sua espessura material e ao sujeito sua contradição, coloca-se como historicamente necessária para o deslocamento dessas relações entre disciplinas e aponta para uma nova organização, novos recortes, novos desenhos de formas de conhecimento, se não se pensam mais essas regiões disciplinares (com seus ‘conteúdos’) mas um novo jogo entre as formas do saber.” (ORLANDI, 1994, p. 59)

Nessa compreensão, o acontecimento cênico, a partir da obra beckettiana, permite o estabelecimento não somente de uma reestruturação de sentidos por parte de seus intérpretes, mas também a possibilidade de se construir e ressignificar relações que se referem ao gesto interpretativo desses sujeitos, pertencentes a uma conjuntura histórica, com suas formas de assujeitamento e significação. Como já citado anteriormente, consideramos o fato de representar movimentar transformações. E isso nos instiga a mais reflexões na medida em que consideramos a memória discursiva, ou ainda, o interdiscurso, estar em funcionamento durante o processo criativo.

A respeito do silêncio, Orlandi afirma que ele não “é interpretável, mas compreensível. Compreender o silêncio é explicitar o modo pelo qual ele significa.” (2007, p. 50). Propomo-nos, portanto, não interpretar o(s) silêncio(s) dessas produções artísticas, mas compreender seu funcionamento no processo de constituição, em que as relações no acontecimento cênico, instaurado, são abaladas pelos efeitos de sentidos a devirem.

Na reflexão sobre o silêncio, Orlandi categoriza duas das formas do silêncio: *o silêncio*

fundante e a política do silêncio (o silenciamento):

“A primeira nos indica que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio; a segunda diz que – como o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito –, ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo ‘outros’ sentidos. Isso produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos. [...]”

Quando atentamos para o silêncio, tematizando razões ‘constitutivas’, fazemos o percurso da relação silêncio/linguagem e estamos no domínio do silêncio fundante. Quando circulamos pelas razões políticas, trabalhamos a dimensão do silenciamento na ‘formulação’ dos sentidos.” (ORLANDI, 2007, p. 53/54)

Essa categorização é significativa para nosso gesto de análise, na busca por compreender o silêncio nas manifestações artísticas. Aliás, a autora apresenta que a “necessidade de uma *ruptura*” é uma dificuldade na análise quando se trabalha esta questão. (Ibid. p. 55). Por meio da categorização e pelo fato de não compreender o silêncio pelo viés “negativo” (de falta *de*), e também por não colocá-lo como passível de tradução em palavras, E. Orlandi provoca uma ruptura acerca desse tema na compreensão dos estudos da linguagem. A pesquisadora desloca a evidência de que o silêncio seja apenas ausência e apresenta a opacidade dele, além da sua multiplicidade. Assim, ela formula que “a linguagem não é transparente, assim como o silêncio também não o é.” (Ibid., p. 67). Portanto, se no senso-comum, silêncio é ausência de sons, de palavras, discursivamente, é presença de sentidos, ou ainda, de sujeitos. Uma pista disso é o silêncio antes de uma apresentação teatral ou em uma exposição artística. Silêncio que se significa em espera, reflexão, estranhamento, ou fuga de tudo isso – que a nós também nos escapa e por isso não é possível ser citado aqui.

É por esse caminho que trilhamos na análise dos processos de produção de sentidos na discursividade da cena, na conjectura em que a relação “com os entremeios, os reflexos indiretos, os efeitos” se significam (Ibid., p. 56). Ainda nesse significar, há pontos que nos instigam e que parecem apresentar uma relação: o absurdo¹⁶ e o silêncio. Ambos, na compreensão discursiva, apontam para a abertura de sentidos. E isso pode provocar o efeito de desestabilização do sujeito, que aberto aos sentidos, vê-se descentrado. Isso nos leva a compreender também o fato de Orlandi fazer referência ao silêncio como insuportável ao sujeito (Ibid., p. 57). A não exatidão dos sentidos pode ter o efeito de caos. Segundo Beckett, o “talvez” é a direção de sentidos de suas peças. E retomando mais uma vez sua fala a Tom Driver: “A única chance de renovação é abrir os olhos e ver a bagunça.” (WEBB, 2012, p. 30). Webb, acerca da obra do dramaturgo, diz: “Sua obra pode representar o desespero, mas

¹⁶ Conforme abordado nos capítulos anteriores.

ela não se entrega a ele. O desespero é parte da realidade do nosso tempo, e como artista sincero Beckett teve de ser fiel a essa realidade. Para encontrar um caminho além do absurdo, é preciso atravessá-lo." (Ibid., p. 30).

Continuamos, assim, nossa travessia.

3.2 Irmãos Guimarães

“- Não entendi nada.

- É sobre a vida... você não viu os vídeos? O que a gente faz para viver, para ser feliz...

- Ah...”

Foram com essas palavras com as quais fui recepcionada na entrada da ocupação artística “Espaço Entre”, em Brasília, no Centro Cultural Banco do Brasil: aparentemente uma família (pai, mãe e filho) saindo da exposição, e o menino, com aparência de uns sete anos, comentando a respeito da experiência que acabara de vivenciar. “Espaço Entre”, no primeiro momento, soando como um convite a adentrar, a ocupar esse espaço, e mais tarde, a possibilidade do estar no (entre)meio das artes, significado através de instalações, cenas, áudio, vídeos, escuro e silêncio. Aceito o convite, entramos na exposição “no singular. nada se move.”¹⁷, dirigida por Adriano e Fernando Guimarães.

Durante a pesquisa sobre a representação teatral pós-dramática realizada no Brasil, chegamos à referência do Coletivo Irmãos Guimarães, de Brasília, que vem trabalhando há mais de vinte anos na pesquisa e produção artística-cultural. Releva-se a nós o fato de que nesse período o coletivo pautou seu trabalho, predominantemente, no estudo da obra de Beckett. De acordo com a entrevista¹⁸ com o diretor Adriano Guimarães, a realização das montagens cênicas a partir da obra beckettiana é vista pelo coletivo como uma possibilidade de discurso com a própria noção de ser artista. Isso por que trabalhar com o teatro é trabalhar com escuta. Nesse sentido, tal escuta torna-se fundamental para a elaboração dos procedimentos de trabalhos adotados durante a direção das montagens. Escuta que ecoa naquilo que não se diz e onde não se enxerga. Deste modo, tanto o silêncio como a escuridão constituem-se como elementos fundamentais a serem trabalhados durante os ensaios. Por

¹⁷ Nos Anexos, seguem fotos da exposição.

¹⁸ Encontro realizado no dia 26 de abril de 2013, em Brasília, no CCBB, na ocasião em que apresentei ao diretor a nossa proposta de trabalho.

meio de longos improvisos, é possível que o artista, não sabendo mais o que fazer ou dizer, ou como fazer ou dizer, permite-se uma escuta, em que se tornam relevantes o tempo presente, em sua real temporalidade e espacialidade, em que memória, sentidos, não-sentidos se movimentam e produzem sentidos outros.

Durante o encontro, ao apresentarmos nossa linha teórica ao diretor e a nossa fundamentação de trabalho que se tece por meio do funcionamento discursivo da cena, e esta, tal como acontecimento, Guimarães ressaltou a importância desse tipo de projeto, que reflete o funcionamento do teatro, uma vez que não se trata de uma manifestação estanque tal como, muitas vezes, a História traçou, restringindo-se a que peça se trata, de que autor, de que período. Aliás, Guimarães reafirma que no teatro, e por ele, permite-se transitar e construir relações.

Ao discorrer sobre seu percurso, tendo como base a obra de Beckett, Guimarães ressaltou que, em meio à escuta do trabalho (na temporalidade específica da montagem cênica e no procedimento em que se utilizam longos improvisos), não pretende a desconstrução de algo, uma vez que esse conceito de desconstruir abarcaria “desconstrução a partir do quê?”. Em seu trabalho, Guimarães diz preferir tirar outras referências, em que atores, “performers” possam estabelecer relações em seus trabalhos, no tempo presente, e então, interpretar, presentificar-se. Ao intérprete, não basta a ilusão de intencionalizar sua ação, seu gesto. Nesse sentido, o silêncio e o escuro somam aos procedimentos para instaurarem suas escutas. O diretor traz como metáfora-referência para esse tipo de trabalho o teórico da dança, André Lepecki, cujo interesse se volta para o tropeço, para a noção do desequilíbrio, e o cineasta, Jean-Luc Godard, quando disse ser uma espécie de gago mental: “Não ser gago em sua fala, mas ser gago da própria linguagem [...] É essa gagueira criativa, essa solidão que faz de Godard uma força.” (DELEUZE, 1992, p. 52). Daí esses procedimentos ecoarem a nós no funcionamento discursivo da representação – apresentação com transformação.

Antes de adentrarmos a análise da exposição “no singular. nada se move.”, vale recorrermos, mais uma vez, à colocação de Ferracini, quanto à arte do atador na contemporaneidade, em que na atuação está relacionada com a materialidade de seu corpo. Consideramos fundamental o posicionamento desse pesquisador, uma vez que ao falarmos da discursividade cênica, tendo como elemento a arte do(s) intérprete(s), valemo-nos de materialidades cênicas diversas, que ancoram nossa pesquisa no campo da interpretação.

3.3 “no singular. nada se move.”¹⁹

Na parede externa do prédio, observamos o escrito “Espaço Entre”, posto ao lado de um recorte de um olhar entrecortado, pela metade, investido de opacidade. Quem sabe um convite a revelar esse *espaço entre* sentidos?



Um segurança indica a direção da porta de entrada. Entramos. Estamos. Num espaço escuro. Vemos a penumbra de um cômodo feito de madeira. Seguimos no escuro, movidos pelo efeito do nome “Entre”. Caminhamos um pouco mais, quando chegamos à frente de três telas de *led*, que projetam cenas diferentes. Sala escura em que temos apenas a luminosidade advinda das telas.

Telas que projetam imagens e textos, estes que passam em forma de linha contínua abaixo daquelas. Não há sonoridade projetada nessas cenas. Há imagens, há textos e o silêncio que “escorre por entre a trama [...]”, fugazmente (ORLANDI, 2007, p. 32). Ao considerarmos que “[...] o silêncio não se reduz à ausência de palavras” e que estas “são cheias, ou melhor, são carregadas de silêncio” (Ibid., p. 67), interessam-nos os efeitos de sentidos que ecoam desta proposta de jogo imagético, textual e silencioso. Efeitos estes que não são *uno* – mas “plurais, escorregadios, deslizantes e bordeados pelos imprevisíveis do sujeito tanto em suas andanças na língua, quanto em seus movimentos de inscrição na história.” (ROMÃO, 2011: 115/116) – e que podem instaurar o caos e por isso, também, possibilitar o atravessamento do sujeito na posição de espectador no acontecimento cênico da instalação.

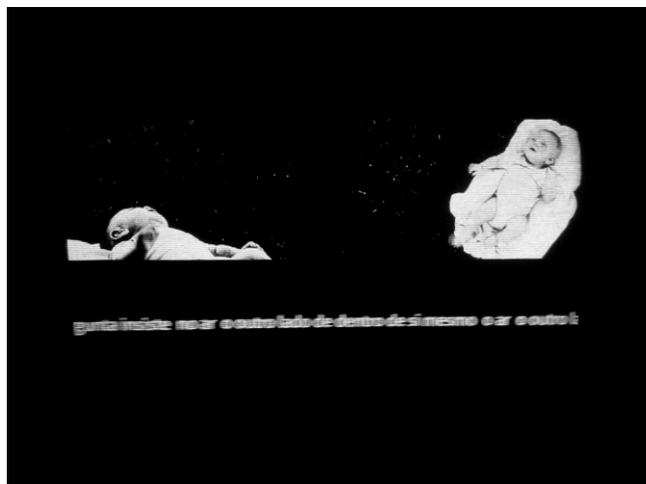
¹⁹ Exposição dirigida por Adriano e Fernando Guimarães, sob a curadoria de Marília Panitz.

As cenas projetadas referem-se às videoinstalações produzidas a partir da peça “nada. uma peça para manoel de barros”. Peça, até então, desconhecida a mim. Um encontro com três personagens: um bebê, um senhor e uma mulher.

Um bebê deitado em seu “bebê-conforto” a revelar-se em sutis movimentos, flagrado em seus gestos de descobrir-se, espreguiçar-se, estender-se. Corpo em extensão na galáxia. Ao fundo, parece a projeção de um céu negro e suas brilhantes estrelas. Bebê filmado de forma frontal e lateral. Imagem projetada em dois ângulos: que capta o seu olhar ao nada frontal e o seu olhar ao nada eterno. Imagem que se repete e se torna diferente pelo mínimo, pelo pouco. E o texto que se segue de forma linear, a correr por debaixo da cena instalada. Texto que se diz na palavra primeira, no primeiro gesto. Do bebê ou meu – gesto e olhar instalados na primeira videoinstalação.

“uma primeira palavra talvez seja luz o que se vê longe longe de si mesmo de um outro lugar de um outro espaço uma pergunta um ponto uma parte talvez seja o ar o branco do ar do outro lado de si um som o próprio som de si mesmo longe talvez seja o ar talvez seja eu o olho a pele por dentro do olho e por fora o ar a pele por dentro que toca na parte líquida de si a parte de dentro de si mesmo dentro de si mesmo o que se vê mínima contração dos músculos das pálpebras uma primeira pergunta” (ARAGÃO, 2013 – fragmento do texto da videoinstalação.)

As perguntas, a não definição, o talvez, o devir. A insistência da incerteza. O sujeito já marcado pelas subjetivações outras de quem o pôs ali (aqui), no espaço. O sujeito que, na mera produção de si por seus gestos primeiros, é projetado por voz, texto, fala de um outro, posto em significação. Em um texto que continua, segue, escoia na tela. Um sutil escurecimento da tela e o recomeçar, talvez, continuar.



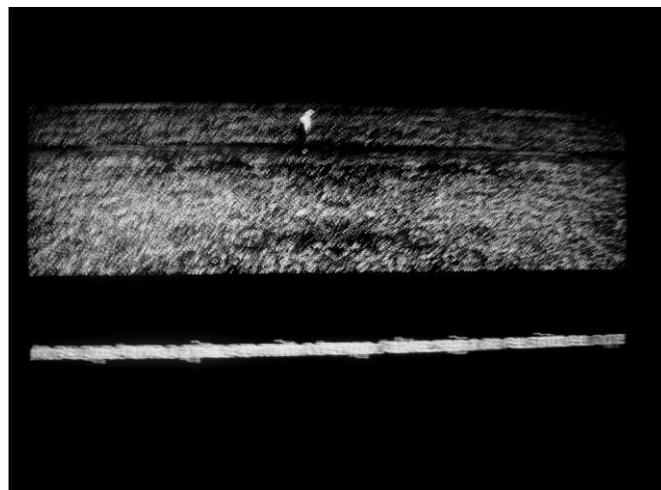
A próxima videoinstalação projeta a imagem de um senhor, que devagar, caminha. Em linha reta. Em meio a uma vegetação. Como na sequência anterior, o texto abaixo sendo projetado. Um ser que caminha, acompanhado de uma bengala. Passos curtos. Ao chegar ao meio da imagem, ele desaparece. Como se houvesse perfurado a vegetação ou encontrado a trilha que nossos olhos não captam. E ressurgue. Caminha até o final da tela. Quando tudo reinicia, mas o tempo, o espaço, os espectadores e os silêncios já não são os mesmos:

“O silêncio é fugaz. O homem não o suporta e assim não lhe permite senão uma existência efêmera. Pela relação entre múltiplos fragmentos de linguagem, pode-se construir uma certa duração para torná-lo observável, nas condições em que ele se produz. Ressalta-se assim sua materialidade histórica.” (ORLANDI, 2007, p. 57)

Logo, este silêncio, que é “fugaz” e que, em nossa escuta, soa também como “fuga” de sentidos (ORLANDI, 2012), se significa no insuportável ao sujeito diante da relação irremediável deste com o simbólico, conforme aborda Orlandi (2007, p. 30). Trata-se, portanto, do silêncio fundante. E sua efemeridade compreende a existência do próprio acontecimento cênico, em sua discursividade: sujeito e sentidos, temporalidade específica em funcionamento e espaço significado pelos corpos-em-arte.

Textualmente, há sentidos elaborados que compõem a fuga da iminente necessidade de significar o movimento apresentado na videoinstalação. Sentidos que, discursivamente, significam (im)possibilidade de continuar, o *talvez* que se instala nos corpos, nos movimentos, nos sujeitos em cena:

“talvez seja eu o movimento o tempo a escolha talvez seja eu uma enorme massa de tempo uma enorme massa de ar talvez seja o tempo esta é uma primeira imagem uma enorme massa de tempo que se desloca no ar o peso o tempo repete começamos aqui você começamos aqui eu em frente talvez seja o ar talvez seja uma escolha, o ar começamos aqui a escolha a necessidade de definição de um sujeito talvez seja eu” (ARAGÃO, 2013 – fragmento do texto da videoinstalação.)



Na próxima projeção, há uma mulher que incessantemente cava um buraco. Tenta a todo custo tirar algo (a terra) daquilo (o buraco). E os espectadores, talvez, na tentativa de tirarem os sentidos dali. A falta de algo a se materializar em um buraco que se funda e afunda. Ela parece se cansar. Sustenta. Continua. Ela de dentro de um buraco (de si?). O texto a correr: “repete de novo”. O vazio que se instala à medida que se tenta extrair algo. Posto à prova, um ser *a ser*. O esgotamento pela tentativa da retirada. E quanto mais se extrai. Mais vazio, “o *imaginariamente saturado de conteúdo*” (ORLANDI apud FEDATTO, 2011, p. 183). Mais *nada*. A impossibilidade do não-sentido (“devir próprio à ordem simbólica e ao domínio do interdiscurso; [...] é *disponibilidade de sentido e não vazio*”) (Ibid. p. 182), e talvez por isso, *non sense*. Revelar o indizível ao cavar o próprio chão. Cavar a própria cova, espaços que significam o nada, cavam o vazio.



“tudo poderia se encerrar aqui com essa sequência de palavras uma depois da outra uma escolha o verbo eu escolho o verbo eu verbo que sou eu escolha que sou movimento que sou eu, que insisto em repetir eu, que insisto na ordem das coisas eu, que insisto em escolher eu, que insisto eu, que causa eu, que insisto que causa eu, que sou eu, uma primeira palavra talvez seja eu a primeira palavra talvez seja eu, causa que sou eu e a enorme superfície negra que se estende em mim eu, o buraco eu, superfície eu, movimento que sou eu, verbo o esforço do verbo uma primeira gota que escorre pela superfície do esforço que sou a gota, que escorre, superfície que é o esforço repete de novo e de novo a gota a escolha da primeira palavra” (ARAGÃO, 2013 – fragmento do texto da videoinstalação.)

Direciono o meu olhar ao cômodo de madeira. A penumbra de uma porta, de cortina de retalhos. Sigo. Entro. No espaço, uma cadeira, uma mesa, uma luminária.



Sob a mesa um papel com a seguinte orientação: “1. Sente-se 2. Coloque o fone no ouvido 3. Apague o interruptor da luminária 4. Quando quiser parar, ligue o interruptor e deixe o fone sobre a mesa”. Sigo a orientação. E assim faço.

Memória de vozes já ouvidas, no funcionamento da memória do espectador. Segundo nomeado pelos diretores, esta é a sala do *texto do encontro*, visto contemplar fragmentos das videoinstalações percorridas. Agora, em plena escuridão, o silêncio que se significa no entre palavras de uma voz, no atravessamento; o silêncio que é “a matéria significante por excelência, um *continuum* significante [...] o real do discurso.” (ORLANDI, 2007, p. 29). Voz que pode arrebatá-lo o espectador, identificado com os dizeres ali presentes e silenciados. O espectador, intérprete de sentidos, significando-se também na materialidade do corpo (em arte) a compor a instalação, sentado, significando sentido na escuta. Sujeito e assujeitado, diante da cena em sua forma material, e em movimento:

“Um enorme bloco escuro que se estende por dentro de si/ Você continua/ Uma pergunta/ Uma primeira escolha/ Toca a superfície/ Um ponto/ A vontade de alguma luminosidade possível/ Toca o ar/ Uma parte/ Alguma claridade/ Toca a pele com a carne pelo lado de dentro/ Alguma clareza/ Toca o ar com a pele/ O ar/ O gesto/ O primeiro gesto/ Um som/ O gesto é a primeira escolha que me cabe/ O próprio som de si mesmo longe/ A primeira escolha que me cabe/ Eu/ Um enorme contorno de coisas/ Talvez seja eu mesmo/ A espera e o movimento/ O movimento/” (ARAGÃO, 2013 – fragmento do texto da instalação.)

Nessa ocupação, no observar do espaço, entre as videoinstalações – em imagens em preto e branco, em que ora se revelam, ora se escondem – compreendemos o *escuro* como o lugar do possível para despir-se, revelar-se e por isso, também, lugar de movimentos de sentido; onde o olhar do outro não dita o padrão estético e, por isso, se faz ético. Nesse sentido, o *silêncio* se configura na possibilidade dos sentidos funcionando, desordenadamente.

Escuro e silêncio, aqui, tomados como lugares da possibilidade do encontro com o íntimo. Este que, continuamente, é atravessado pelos medos, angústias e ilusões; lugar em que o “não-ser” é apontado e des(a)pontado. E, por isso, “espaço entre”, singular no acontecimento, onde se move o nada e se instala o furo aberto para atribuição de efeito.

3.4 Um lugar do possível, o nada: Barros e Beckett

3.4.1 “nada. uma peça para manóel de barros”²⁰

Uma peça que traz em seu material de divulgação uma “Ode a um encontro póstumo”:

“E se o poeta brasileiro Manoel de Barros e o dramaturgo irlandês Samuel Beckett se encontrassem? Embora tenham origens e trajetórias distintas, manifestaram interesse obsessivo pelo esvaziamento: fariam, ou podemos até dizer que talvez ‘silenciariam’, sobre o nada.

Se tal visão parece impossível ou insólita para a vida ordinária, trata-se de um acontecimento tão interessante, quanto real para a arte. Ao artífice, tudo é permitido: ele pode romper fronteiras e criar suas próprias regras, seu ímpeto é dirigido pela inspiração e o mergulho na linguagem.” (Panfleto da peça, 2013)

Dizeres estes que ecoam a mim como um encontro em vida – de sentidos – desde a espera no saguão de entrada, quando a equipe do espetáculo organiza o espaço em que será realizada a peça. Neste mesmo espaço, acontece, durante o dia, a exposição “rumor”.

Somos convidados a entrar no espetáculo e escolhermos qualquer um dos assentos: cadeiras, bancos, lembrando mobiliário de antiquário, são dispostos em uma ampla sala, que tem ao centro, uma mesa, e ao fundo, muitas luzes, que advém de muitos tubos de ensaio, vidros de laboratórios, dispostos em forma de um altar e com um piano ao centro. Os atores-personagens também já se encontram no espaço, em conversas informais, conduzindo-nos a um ambiente familiar, de acolhimento. Duas atrizes, que conversam sobre o tipo de roupa que a maioria das pessoas usa “É... o preto ainda prevalece”, ou um ator, que sentado à mesa descasca laranjas e as corta em cubos, que são servidos ao público pelos atores.

Num espaço, que comporta cerca de quarenta pessoas, então uma das personagens pede ao marido que vá buscar o seu pai. Aproxima-se um senhor em sua cadeira de rodas, que é então o aniversariante. Comemoramos ali os seus oitenta anos. De uma seriedade e humor

²⁰ Peça assistida no Sesc Belenzinho, em São Paulo, em 07 de setembro de 2013. Direção: Adriano Guimarães, Fernando Guimarães e Miwa Yanagizawa. Dramaturgia: Irmãos Guimarães e Emanuel Aragão. Agradeço a imensa receptividade dos diretores e atores neste encontro.

sarcástico, nos agradece pela presença, embora ele não tenha convidado ninguém, como bem nos lembra. A peça ocorre tal como um ritual de aniversário, em uma casa de família rural, simples, que tem suas memórias, e, sobretudo, seus silêncios. As relações se tecem entre olhares dos personagens – mãe, pai, filha, tia, jovem agregado e o avô aniversariante. Instaura-se, assim, um espaço significado para a área de atuação. E na medida em que se constituem os sentidos deste espaço, os sujeitos se constituem na posição do corpo-em-arte, presentificando-se: atores significados pelos personagens e os espectadores que se significam também como convidados.

A mãe que conduz os procedimentos da festa, buscando os elementos, orientando os demais a pegar ou servir algo. O pai traz ao ambiente musicalidade, conversas com seu sogro acerca de sua chegada ali, da construção de sua família e que revela o amor à sua mulher, em singelas palavras, no momento em que todos nós nos encontrávamos em oração, de mãos dadas, em pé, num grande círculo. A filha auxilia a mãe e está atenta a tudo e todos. A tia, que parece sofrer de males psíquicos: ela se confunde com os acontecimentos, memórias do passado e do presente. Ela sorri dolorosamente, o olhar dela é vazio, mas de tanto cheio já vivido ou sonhado. E silencia ausente-presente. Momento este em que toda a família se modifica: ou amenizando a sua confusão mental ou mudando de assunto, para algo menos denso àquela família. O agregado, que traz o humor por meio da figura *gauche*, desarranjada, que não sabe quase nunca como colocar-se bem nas palavras, e então escorrega, falha. (Nessa hora, quase sempre, o público sorri). A festa se segue, servimo-nos água, sucos e até algumas doses de aguardente. Até que um fato modifica a trama: a mãe sai de cena e, ao longe, ouvimos seus gritos. O pai vai ver o que está acontecendo. É o retorno da filha mais velha, num vestido longo branco, sujo de terra na barra. Ela que um dia foi embora, parecendo trazer um desgosto aos demais, por sua ausência perdurada por muitos anos. Ela aproxima-se do avô, com quem troca algumas palavras de afeto e gestos de carinho. A confraternização continua, apesar de um novo movimento instaurado. A filha mais nova, que tenta manter diálogos com sua mãe, tia e irmã, trazendo memórias de brincadeiras. Num tanto falar, mas parecendo não ser nada daquilo que deveria ou gostaria de dizer, especialmente, naquele momento. “É preciso continuar”, lembro-me de Beckett em “O inominável” (2009). Petiscamos jujubas, pão de queijo, bolo. Discorrem diálogos sobre as brincadeiras do passado, sendo uma delas a que instaura a memória e o presente: eles tentam falar o que será que deve estar acontecendo neste momento. Lembram-se das “melhores” respostas que eles já haviam ouvido e trazem o que está acontecendo naquele momento – presente – da apresentação, tais como: “Há pessoas pensando em pessoas que gostariam que estivessem aqui”, “Alguém

balança sua perna e faz barulho em seu assento”. O aniversariante quase sempre calado, olhar cabisbaixo. Num momento, quando a filha mais velha tenta tocar uma canção no piano e não se lembra direito, e as teclas e notas tropeçam em seus dedos, a mãe aproxima-se para lhe ajudar. E num súbito conflito, a tampa é fechada. E a filha se vai. Sai de cena, da casa, da vida deles? A mãe que, silenciosamente, chora. Está tudo desapontado – sujeitos e sentidos. O pai e o agregado lembram-se do som da vitrola, das boas modas. E somos convidados a dançar. Mas como dançar? Músicas que poderiam alegrar, que ambientalizam um bailão do interior, mas que, ao mesmo tempo, não é isso... Quando, finalmente, é chegada a hora do parabéns e do bolo. Ritual realizado, a mãe recolhe algumas louças e não volta mais. Logo depois, o velho anfitrião é retirado. E a festa acaba.

Difícil tarefa esta de trazer a descrição de um acontecimento (singular, único) vivenciado, mas que como integrante do público, continuo a movimentar a ideia-teatro, tocando em pontos que constituem fragmentos do acontecimento. Apesar de estarmos numa situação de espectadores, isso não nos abstém de afetos, principalmente, pela posição-sujeito visitante daquela casa, e que, por isso mesmo, sorri, come, bebe e se constrange pelas íntimas e dolorosas relações que nos são (re)veladas em meio aos olhares e silêncio. Muitas vezes, as palavras são colocadas, no entanto, parecem não ser delas o seu lugar, o que nos remete à fala de um dos personagens de Lispector “Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio.” (1998, p. 37).

Na peça, sobretudo, tomamos como base as categorias elaboradas por Orlandi (2007) acerca das formas do silêncio. Com relação ao silêncio fundante, no acontecimento cênico-discursivo, sentidos se tecem na constituição também dos sujeitos, nas posições de personagens e espectadores, ou ainda, intérpretes, criadores de versões. Orlandi nos lembra que tal “silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*.” (Ibid., p. 68)

No que tange ao silenciamento, compreendemos esta categoria na posição-sujeito ator, na interpretação de seu personagem. Isso por que entre o dizer, há momentos em que não se pode dizer algo, de acordo com a trama. Isso se movimenta pelo próprio gesto físico dos atores em cena. Aliás, Orlandi comenta:

“Também a gestualidade, a relação com o corpo, está orientada pela fala. Quando alguém se pega em silêncio, rearranja-se, muda a ‘expressão’, os gestos. Procura ter uma expressão que ‘fala’. É a visibilidade (legibilidade) que *se* configura e *nos* configura. A linguagem se constitui para asseverar, gregarizar, unificar o sentido (e

os sujeitos).” (ORLANDI, 2007, p. 34)

Nessa direção de sentidos, quando o não poder dizer de um personagem se instaura na configuração da trama, seja por envolver uma tensão familiar, um problema, um segredo, (*caos* nas relações), há uma reorganização dos gestos dos personagens, posterior a um silêncio, no caso, relacionado à política do silêncio. Este desestrutura a ordem da festa e é reconfigurado por um novo gesto, uma nova palavra. E, nesse rearranjo, instala-se também o silêncio fundante, que continua a significar.

Em conversa com os diretores Adriano e Fernando, eles afirmam que um espectador não atento à sutileza da cena, dos movimentos, das relações instauradas, pode ser que tenha a sensação que *nada* está acontecendo. E para nós, o *nada* é o que faz acontecer. A fissura pela palavra, a trama que bordeja num rastro de descontração e tensão, de memórias – faladas e silenciadas:

“Assim é que vemos a relação entre palavra e silêncio: a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevum*) dos sentidos no silêncio. Podemos enfim dizer que há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem.” (ORLANDI, 2007, p. 25)

Quanto às condições de produção, os diretores falam que o processo da construção deste trabalho se deu numa duração de três meses, com ensaios de cinco horas diárias. O texto a ser falado não era propriamente uma questão. Eram estabelecidas aos atores algumas indicações de relações entre os atores, que, aos poucos, foram se constituindo personagens. No entanto, estas direções eram oferecidas individualmente, sem que os outros soubessem. Seguiam-se, então, horas de improvisação, criação. Aproveitando o que era profícuo ao acontecimento cênico. Conforme informado pelos diretores, eles tinham um roteiro aproximado para suas indicações. No entanto, o que lhes importava no trabalho era o acontecimento das relações entre os personagens:

“No tempo estendido dos improvisos, os atores conviveram muito tempo realizando o delicado exercício de escuta do outro, onde um pequeno deslocamento no espaço, ou uma sutil troca de olhares, podia redefinir completamente o fluxo das ações. Com o passar dos dias, a família foi sendo construída silenciosamente, através das relações tecidas pelo fio que a convivência soube costurar, alinhavando os pensamentos, as memórias e as experiências de todos em um corpo único.” (Material de divulgação, 2013)

Isso ilustra o fato, por exemplo, de chegarem ao aniversário do avô apenas na última semana antes da estreia; antes disso, a festa já havia sido de vários outros personagens. Outro ponto a destacar é que desses encontros e pelo conhecimento do Coletivo às várias obras de

Beckett e aos escritos de Barros, é que foi possível o estabelecimento da fala, do diálogo: “Mais do que a reprodução literal dos poemas, o que nos interessou foi imaginar um trabalho que pudesse se aproximar da percepção que tivemos ao ler seus escritos.”, refletem os diretores quanto à apropriação do trabalho de Manoel de Barros. Nessa medida, as relações estabeleceram-se *além*, ou ainda, *aquém* palavras, e se significam nos gestos, nos olhares e nos silêncios entre os personagens, procedimentos esses que permeiam as montagens das obras de Beckett. Por isso, também, que a cada apresentação algumas dessas falas migram de personagens, uma vez que a proposta deste tipo de trabalho se volta para o acontecimento, para a presentificação de relações – dos personagens e do público. E o acaso, nesse sentido, constitui o repetir com transformação, uma vez que a cada apresentação, esta se revela alhures. Pois, como já nos disse o poeta muito bem presentificado nessa peça: “Repetir repetir - até ficar diferente./ Repetir é um dom do estilo” (BARROS in *O livro das ignoranças*, 1993).

“nada” que é espetáculo, “nada” que se revela discursivamente por meio do acontecimento cênico. “nada” que põe em funcionamento a discursividade, numa relação que envolve e movimenta sujeitos e sentidos, aqui analisados na relação com o silêncio. “nada” que acontece num tempo que lhe é material e específico. “nada” que significa um espaço cênico por meio de uma festa. “nada” que é discurso e, por isso, se multiplica em sentidos. “nada” que, em sua existência efêmera, continua a produzir efeitos de *talvez*:

“É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o ‘nada’. Mas o silêncio significa esse ‘nada’ se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam.” (ORLANDI, 2007, p. 47)

3.4.2 “rumor”

No outro dia, retorno ao SESC com o objetivo de ver a exposição “rumor”, criada por Adriano Guimarães, Fernando Guimarães, Ismael Monticelli, sob a curadoria de Marília Panitz. A exposição que acontece no mesmo espaço onde havia assistido ao espetáculo. A porta aberta, porém, a entrada restrita, pois a equipe de montagem estava ajustando alguns detalhes. Nesse espaço entreaberto de porta, algumas pessoas circulavam com curiosidades daquela exposição. Algumas famílias aguardavam. Assim que abriu, fiquei a notar as entradas

e saídas daquelas pessoas: criança que volta com medo do escuro, pessoa que logo sai da sala e outras que ali permanecem. Entro.

Agora no cenário, não há mais os móveis de madeira (cadeiras, armários, mesas) que concernem a uma casa. Permanecem o “altar” de vidros, o piano ao centro, abaixo dessa estrutura de vidros e luzes. Sobre o uso desse cenário, isso ocorreu, no começo do processo da construção da peça, quando os atores e diretores, no processo de criação, depararam-se inesperadamente com um quintal cheio de vidros empoeirados. Segundo os diretores, eles ficaram muito tempo naquele espaço, “olhando em silêncio, a monumental grandeza do desimportante.”. Acontecimento este que vem compor tão bem os dizeres de Barros sobre o nada, as *insignificâncias*, o vazio.

Em “rumor”, a luminosidade que, ora se acende, ora se apaga, num ritmo lento. Ao centro da sala, abaixo do lustre, formado pelo mesmo tipo de vidros, há uma cadeira de madeira, sobre a qual há um foco de luz. Abaixo da cadeira, advém uma voz masculina, bem impostada, num ritmo lento. Trata-se de fragmentos inspirados na obra de “O inominável”, de Beckett. Além dessa voz, não há mais som projetado pela exposição, a não ser pelos ruídos externos e internos dos transeuntes. Uma pessoa por vez senta sobre a cadeira e ali fica um tempo.

Novamente, o escuro fazendo(-se) sentido, após tudo estar iluminado por instantes e depois escurecido. A fala que ecoa por todo ambiente e reflete metalinguisticamente o fazer teatral, na voz de um ator prestes a entrar em cena, com as últimas indicações do diretor, suas sensações, impressões: “espera-se que o espetáculo comece”.

“Tudo o que está exposto na sala silenciosa ecoa a potência do som: a cadeira vazia, o piano mudo, a profusão de vidros... Ao sermos acolhidos pelo trabalho, apresenta-se um vir a ser nunca alçado: o devir rumor”, descreve a curadora, no material de divulgação da exposição.

Na posição de analista e visitante da exposição, um silêncio também se instaura. E, aqui, salientamos o fato de que “quando não falamos, não estamos mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação etc.”, de acordo com E. Orlandi (2007, p. 35). Nesse silêncio que significa *em si*, abre-se uma possível escuta do ver e fazer, um *não-sentido*. Escuta do ver e fazer teatral, nas posições-sujeito que se movimentam, assim como o silêncio, em suas formas, “no movimento dos sentidos”, conforme Orlandi bem o apresenta.

O absurdo e o silêncio que se significam no acontecimento da cena em suas diferentes materialidades – videoinstalação, peça, ensaios, exposição – e produzem efeitos *não-um*.

Seres *de* e *na* linguagem que nos constituímos, somos convidados, nesta compreensão, a atravessar o *talvez*, e abriremos nossa escuta às possibilidades de sentidos e, também, de sujeitos intérpretes. Assim, o questionamento de Baldini nos soa fundamental e como um convite à rede do inacabado:

“Mas que fazer, senão perder-se nisso, a linguagem? Que outra saída para o ser falante senão a de poder contar justamente com aquilo que o tortura, a linguagem, para que, num movimento de retorno, elas possam lhe trazer algo de outra ordem, de um novo começo, de uma nova relação em que a hesitação dá lugar ao risco de um ato? Pois é na linguagem que deitamos nosso corpo, ainda que esse leito seja leito de rio: correnteza de palavras.” (BALDINI, 2012, p. 114)

Por meio do silêncio, do resto, da sobra, do acaso, aqui analisados em nosso trabalho, é que podemos afirmar que estes furam o efeito de evidência da completude, do acabado, para chegarmos então ao real da interpretação. Esta, que não se finda, e é por um triz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Essa travessia é cheia de percalços, e para sair do pior, para que se possa (re)começar, é preciso primeiro admitir o pior como traço do humano, como faz Beckett [...]” (BALDINI, 2012, p. 114)

Em uma das primeiras leituras realizadas neste percurso acadêmico, uma formulação de Pêcheux significou de maneira instigante para nosso trabalho: “As ‘coisas-a-saber’ representam assim tudo o que arrisca faltar à felicidade (e no limite à simples sobrevivência biológica) do ‘sujeito pragmático’.” (2012, p. 34) Lidarmos, portanto, com “coisas-a-saber” envolve a compreensão da incompletude, do inacabado na/da linguagem, o que nos leva à escuta outra do absurdo, do *non-sense*, do silêncio, pois estes passam a ser considerados em seus efeitos, uma vez que nos posicionamos pela perspectiva teórica da análise de discurso.

Nem ponto de chegada, nem ponto de partida, Beckett nos pareceu ser (e é) esse atravessamento, não com a crueldade do *pior*, de infelicidade da abertura do simbólico, mas em sua *crueza*, por meio de suas peças, de seus personagens que se revelam, muitas vezes, na impossibilidade *de*. Ao refletirmos sobre isso, movimentamos nossas hipóteses, a princípio, na relação entre o silêncio e a interpretação cênica, nos processos e produções de grupos teatrais que se orientam pela obra beckettiana. Assim, tornou-se necessário posicionarmos discursivamente a nossa compreensão de interpretação e representação cênica. Nesse movimento, trazemos a noção da equivocidade que é também própria da língua, nos gestos de interpretação. Resignificações, deslocamentos e articulações permeiam nosso gesto de leitura no que diz respeito à ordem do acontecimento cênico na contemporaneidade.

Nesse trajeto, pensando no acontecimento cênico – discurso –, posto em funcionamento em seus efeitos e movimento de sentidos, procuramos desenvolver a noção da discursividade cênica, em sua materialidade específica. Nela, portanto, buscamos analisar a questão do sujeito, “corpo-em-arte” em cena, nas suas posições-sujeito intérpretes, interpelados pela história, ideologia e inconsciente. Na forma material da cena, atentamo-nos, nessa pesquisa, para a questão da interpretação que envolve sujeitos, sentidos e não-sentidos, significados na relação com o silêncio. No entanto, conforme algumas abordagens teatrais a que recorreremos, a materialidade temporal e espacial são elementos fundamentais para a constituição da cena.

Buscamos, assim, trilhar por uma pesquisa capaz de “abordar explicitamente o fato linguístico do equívoco como fato estrutural implicado pela ordem do simbólico”

(PÊCHEUX, 2002, p. 51), nesse caso, por meio da interpretação cênica. Na posição de analista de discurso e, também, atriz e espectadora, busquei com meus professores significar aqui algumas versões, dos sentidos que, neste momento, me fazem continuar, falhar e continuar.

Há um silêncio, agora, que se significa por sentidos aqui propostos e outros a devirem. Continuamos, rumo ao fim, certos da incompletude.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fabio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- AUTHIER_REVUZ, Jaqueline. *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- _____. “Verdade e ciência” in *Estudos Avançados*, 1994.
- BALDINI, Lauro José Siqueira. “Beckett e a cesura”. In: Lucília Maria Sousa Romão e Fernanda Correa Silveira Galli (Org.). *Conceitos discursivos em rede*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- _____. “Quando faltam palavras, quando as palavras são demais”. In: Eduardo Alves Rodrigues; Gabriel Leopoldino dos Santos; Luiza Katia Andrade Castello Branco. (Org.). *Análise do Discurso no Brasil: pensando o impensado sempre*. Campinas: Editora RG, 2011, v. 1, p. 133-148.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1993.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. Cartas e depoimento: Alan Schneider e Martha Fehsenfeld. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.
- _____. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.
- _____. *Fim de partida*. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010c.
- _____. *O inominável*. Tradução Ana Helena Souza; prefácio João Adolfo Hansen – São Paulo: Globo, 2009.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett: (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- COSTA, Greciely Cristina da. *Discursos sobre a milícia: nomes, vozes e imagens em movimento na produção de sentidos*. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Campinas, SP: 2011.
- COUTINHO, Eduardo. *Jogo de Cena*. Audiovisual, 107 min. Brasil, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

- FEDATTO, Carolina Padilha. *Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira*. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Campinas, SP: 2011.
- FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FINGERMANN, D. “Os passadores do pior – Beckett, Blanchot, Duras: Travessias”. In: *Por causa do pior*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GADET, F. & HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Bethânia S. Mariani [et al.] – 3ª ed – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- HAROCHE, Claudine. “Elementos para uma análise diacrônica do modo de formação e funcionamento da noção de determinação na gramática”. In: *Fazer dizer, querer dizer*. Trad. Eni P. Orlandi. São Paulo: Hucitec, 1992.
- LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy e ORLANDI, Eni P. (Orgs.) *Introdução às ciências da linguagem – Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Estabelecimento do texto Marlene Gomes Mendes, 1998.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *Biblioteca educação é cultura*. Teatro I. v.7. Rio de Janeiro: Mec: Bloch: FENAME, 1980.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- _____. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 2012a.
- _____. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- _____. “Discurso, imaginário social e conhecimento”. In: *Em Aberto*. Ano 14, n.61. Brasília: 1994.
- _____. “Do Sujeito na História e no Simbólico”. In: *Escritos 4*. n.04. Campinas: 1999.
- _____. *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.
- _____. “Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio”. In: *Sujeito, sociedade, sentidos*. Guilherme Carrozza; Mirian dos Santos; Telma Domingues da Silva. (Orgs.) Campinas: Editora RG, 2012b.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. trad. bras. sob direção de J. Guinsburg e M. L. Pereira. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 2008.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi et al. 4.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. (1969) *Análise Automática do Discurso (AAD-69)*. In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Bethânia S. Mariani [et al.] – 3. ed – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____ e GADET, Françoise. *A língua inatingível: o discurso na história da linguística*. Trad.: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Campinas-SP: Ed. RG, 2010.

ROMÃO, Lucília Maria Sousa. *Exposições do Museu da Língua Portuguesa: arquivo e acontecimento e(m) discurso*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Teatro Vivo. *Introdução e História*. São Paulo: Abril Cultural; Editor Victor Civita: 1976.

WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. Trad.: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

<http://nadadedois.wordpress.com/>. Acesso em: 24/05/2012.

<http://ciateatroautonomoirmaosguimaraes.wordpress.com/nucleo-de-pesquisa-resta-pouco-a-dizer/>. Acesso em: 24/05/2012.

<http://www.questaodecritica.com.br/2012/06/misterios-da-fala-no-corpo/>. Acesso em: 26/06/2012.

<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,o-eloquente-silencio-de-samuel-beckett-,662943,0.htm>. Acesso em 26/06/2012.

http://www.iar.unicamp.br/cenicas/cen_curriculonovo.php Acesso em 15/10/2012

<http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2009/cursos/cur26.html> Acesso em 15/10/2012

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/listarGradeCurricular?codcg=27&codcur=27221&codhab=501&tipo=N> Acesso em 16/10/2012

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=&nomdis=interpreta%E7%E3o> Acesso em 16/10/2012

<http://www.eba.ufmg.br/graduacao/teatro/curriculopadrao2009.pdf> Acesso em 15/10/2012

<http://www.teatro.ufba.br/> Acesso em 15/10/2012

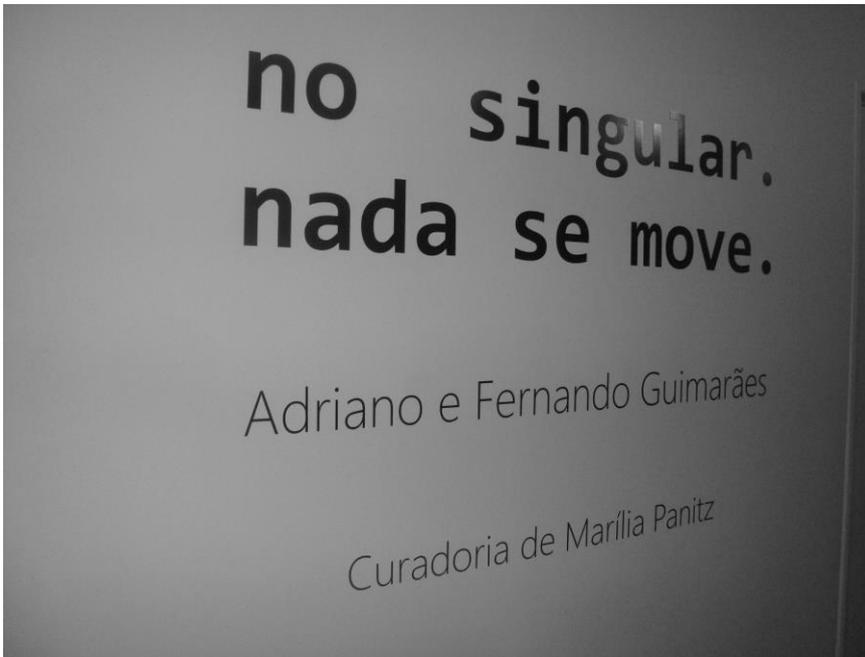
http://www.uel.br/prograd/?content=cursos-graduacao/lista_cursos.html Acesso em 15/10/2012

<http://www.coletivoirmaosguimaraes.com/> Acesso em 27/08/2013.

<http://www.questaodecritica.com.br/tag/isabel-cavalcanti/> Acesso em 24/10/2013.

<http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos4.pdf> Acesso em 24/10/2013.

ANEXOS



ANEXO A – Entrada da exposição “no singular. nada se move”.



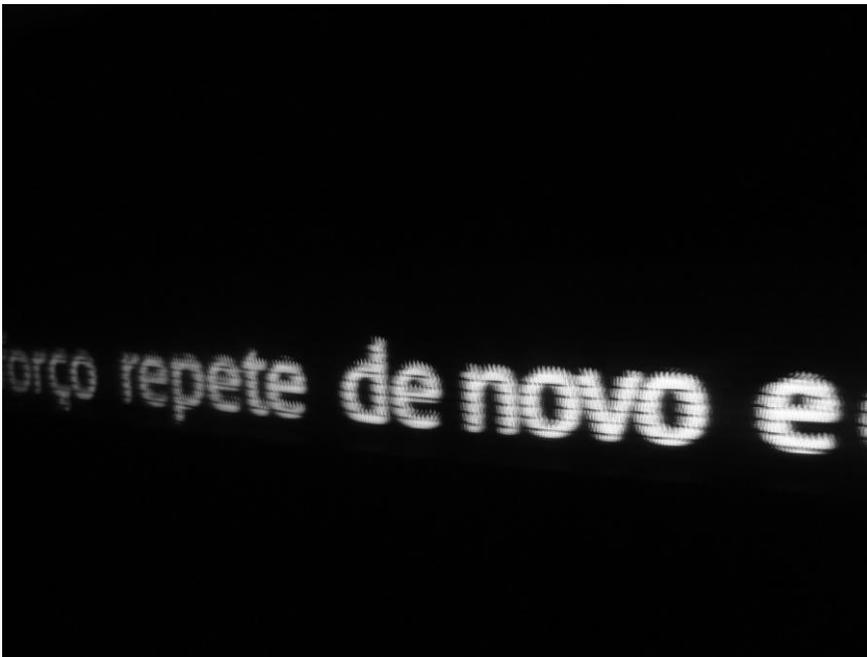
ANEXO B – Entrada da exposição “no singular. nada se move”.



ANEXO C – Imagem da exposição “no singular. nada se move”.



ANEXO D – Imagem da exposição “no singular. nada se move”.



ANEXO E – Imagem da exposição “no singular. nada se move”.



ANEXO F – Imagem da exposição “no singular. nada se move”.



ANEXO G – Material de apresentação da exposição “rumor”.



ANEXO H – Imagem da exposição “rumor” e parte do cenário que compõe a peça “nada. uma peça para manoel de barros”.



ANEXO I – Imagem da exposição “rumor”.

ANEXO J: Textos presentes em “no singular. nada se move”, disponibilizados pelo Coletivo Irmãos Guimarães para esta pesquisa.

Vídeoinstalação “bebê”:

uma primeira palavra talvez seja luz o que se vê longe longe de si mesmo de um outro lugar de um outro espaço uma pergunta um ponto uma parte talvez seja o ar o branco do ar do outro lado de si um som o próprio som de si mesmo longe talvez seja o ar talvez seja eu o olho a pele por dentro do olho e por fora o ar a pele por dentro que toca na parte líquida de si a parte de dentro de si mesmo dentro de si mesmo o que se vê mínima contração dos músculos das pálpebras uma primeira pergunta as células por dentro do olho que produzem a lágrima de dentro quem é as células em torno do olho o ar quem é a lágrima a gota o ar uma primeira pergunta talvez seja o ar a parte de dentro líquida a parte de dentro líquida talvez seja o ar uma primeira pergunta longe de si mesmo uma primeira palavra gota ar célula líquido de si mesmo as células por dentro do olho que produzem a lágrima uma primeira palavra talvez seja eu uma primeira palavra branca a cor a substância uma primeira palavra branca não está verbo olho vontade que insiste em si a

lágrima o líquido a parte de fora de si a ausência completa de peso em uma frase eu córnea
 veia sangue eu eu enquanto superfície eu enquanto eu que enquanto eu enquanto eu
 palavra imagem vontade de imagem de a superfície líquida que insiste eu a célula que
 insiste eu uma primeira imagem uma primeira pergunta eu talvez seja o ar eu a ausência
 completa de peso em uma frase uma primeira pergunta que insiste a pele a célula que insiste
 o líquido um ponto um vazio um nada um ponto completo de si mesmo pelo lado de dentro
 a pele pelo lado de dentro eu um ponto de si mesmo que insiste uma primeira imagem uma
 primeira pergunta de si mesmo longe um som talvez seja o ar longe de si um som talvez
 seja eu por dentro de si mesmo talvez seja eu mesmo por dentro de si mesmo longe do ar e
 repete o ar de si mesmo longe e repete e insiste eu o movimento eu a célula eu lágrima
 eu olho eu vontade eu eu lágrima de si mesmo por dentro de si de novo insiste uma
 primeira pergunta insiste no ar o outro lado de dentro de si mesmo o ar o outro lado de
 dentro de si mesmo eu outro uma primeira palavra outro ou eu célula eu enquanto
 superfície eu enquanto eu que enquanto eu enquanto eu superfície eu olho lágrima ar
 repete frase verbo sujeito eu uma enorme massa de ar eu verbo uma primeira imagem
 frase uma primeira frase talvez seja o ar talvez seja o ar longe de mim mim repete sujeito
 eu a ausência de peso eu que olha o ar longe de mim eu líquido dentro e fora que sou eu
 lágrima que sou uma primeira palavra antes antes agora antes o tempo uma primeira
 imagem talvez seja o ar longe de mim que insiste agora de novo repete eu longe de si
 mesmo longe do ar e o ar longe que insiste longe talvez seja o ar uma primeira imagem que
 insiste longe de mim uma primeira frase talvez seja o ar uma primeira frase que insiste longe
 de mim eu, vontade que sou uma primeira escolha talvez seja o ar uma primeira imagem
 uma primeira pergunta uma primeira dúvida escolha frase repete de novo eu célula eu
 movimento eu líquido eu lágrima eu e insiste na dúvida e no movimento eu, eu que sou

Videoinstalação “senhor caminhando”:

uma enorme massa disposta em uma circunscrição específica um limite talvez seja um
 círculo uma elipse um contorno uma série de contornos um depois do outro o último
 contorno talvez seja o ar você continua toca a superfície toca o ar toca a pele com a carne
 pelo lado de dentro toca o ar com a pele o lado de fora toca o chão um enorme contorno de
 coisas talvez seja eu o movimento o tempo a escolha talvez seja eu uma enorme massa de
 tempo uma enorme massa de ar talvez seja o tempo esta é uma primeira imagem uma
 enorme massa de tempo que se desloca no ar o peso o tempo repete começamos aqui você
 começamos aqui eu em frente talvez seja o ar talvez seja uma escolha, o ar começamos

aqui a escolha a necessidade de definição de um sujeito talvez seja eu talvez seja o ar uma enorme massa de tempo que se desloca no ar uma escolha talvez seja, afinal, uma escolha talvez seja eu, buscando uma saída única uma primeira imagem talvez seja o tempo que repete uma primeira imagem circular elíptica acidentada possível qualquer imagem que sirva para descrever eu uma primeira escolha a palavra tempo que insiste, surda o tempo eu e de novo toca a superfície eu e de novo repete o tempo uma enorme massa de tempo que se desloca sobre mim uma primeira escolha, talvez seja eu uma primeira escolha, talvez seja o tempo a superfície que toca, talvez seja eu eu enquanto tempo eu enquanto superfície eu enquanto eu que insiste que enquanto eu enquanto eu superfície escolha eu enquanto eu que torna a pisar em mim o tempo talvez seja o ar eu sinto eu o peso, eu o primeiro contorno o primeiro passo o primeiro som, surdo o primeiro sentido que repete e uma enorme massa de tempo que se desloca talvez seja eu, o tempo que insiste talvez seja eu, a enorme massa de ar talvez seja eu, o contorno do que toca em mim e insiste talvez seja eu a escolha do tempo o peso a carne a escolha circular de tocar em mim uma primeira imagem talvez seja eu a primeira imagem do que toca em mim vazia um primeiro sentido vazio, talvez seja eu eu sinto agora a superfície que se desloca, lenta um sujeito que se perde no tempo o que resta sou eu, o tempo eu sinto a escolha do peso que se desloca eu sinto a escolha do tempo o que resta é o tempo que sinto do peso que se desloca o sujeito a carne o que me resta é o tempo do sujeito que se desloca sobre mim eu, contorno que sou a escolha que sou, o tempo o que me resta é a escolha do peso que toca em mim vazia, a escolha agora repete de novo a escolha ele insiste, repete a escolha o peso pisa de novo insiste repete pisa ele insiste em pisar o contorno que sou eu

a enorme massa de tempo, o contorno, o limite, que sente o peso sobre si eu sinto agora, eu sinto afinal o peso o sujeito o homem que insiste que escolhe surdo eu sinto a escolha, superfície que sou eu sinto o tempo a primeira escolha o primeiro passo e de novo, ele insiste, repete de novo ele insiste repete eu sinto, superfície que sou eu sinto, movimento que sou eu sinto, tempo que sou, enquanto ele insiste surdo e o que me resta é a escolha do tempo de continuar de insistir o movimento circular de continuar enquanto ele pisa sobre mim sou eu que escolho o tempo, que continue, o movimento uma primeira escolha, o tempo sou eu que escolho o movimento para que ele possa insistir em pisar sobre mim eu, coisa que sou uma primeira escolha o tempo que insiste surdo talvez seja o ar uma enorme massa de ar surdo que se desloca sobre mim

Videoinstalação “mulher cavando”:

Um primeiro momento movimento um primeiro gesto é o que se estende de mim um primeiro eu é que se estende de mim a cor o preto a palavra preto quem é não está um enorme buraco negro que se estende à minha frente um enorme bloco escuro que se estende por dentro de si uma primeira escolha a vontade de alguma luminosidade possível alguma claridade alguma clareza o gesto o primeiro gesto o gesto é a primeira escolha que me cabe eu a primeira escolha que me cabe eu a espera e o movimento a vontade de luz eu, vontade de luz que sou o enorme buraco vazio que sou eu antes de ser o enorme buraco vazio que sou que se estende diante de mim talvez seja eu o gesto o movimento o gesto repetido o movimento que se repete na forma de gesto que rompe o ar como palavra, o gesto que rompe o ar eu a enorme massa escura talvez seja eu a escolha o gesto que repete em mim encontra o ar uma primeira gota encontra o ar uma primeira escolha e o gesto encontra o ar e repete uma superfície encontra a outra a escolha

o esforço que carrega a escolha e de novo o que está lá e o que não está o enorme espaço negro que se estende diante de mim e a escolha do esforço a origem da escolha do esforço eu o porquê da escolha o porquê do esforço eu, que insisto, eu a causa a origem do movimento do gesto um primeiro gesto, eu a escolha em insistir o gesto que se repete a escolha em repetir o gesto que sou eu a escolha que se estende diante de mim é isso que é esta enorme massa negra diante de mim a escolha a escolha do movimento a escolha do primeiro esforço encerrado na escolha que cabe a mim enquanto cabe a mim enquanto eu que enquanto escolha a primeira superfície e o primeiro movimento o encontro o esforço que carrega o encontro o primeiro encontro que se repete o gesto repete o gesto que insiste em repetir uma causa uma origem eu o gesto como primeira causa do movimento a escolha como causa o movimento causa eu escolha gesto movimento eu causa escolha movimento encontro tudo poderia se encerrar aqui com essa sequência de palavras uma depois da outra uma escolha o verbo eu escolho o verbo eu verbo que sou eu escolha que sou movimento que sou eu, que insisto em repetir eu, que insisto na ordem das coisas eu, que insisto em escolher eu, que insisto eu, que causa eu, que insisto que causa eu, que sou eu, uma primeira palavra talvez seja eu a primeira palavra talvez seja eu, causa que sou eu e a enorme superfície negra que se estende em mim eu, o buraco eu, superfície eu, movimento que sou eu, verbo o esforço do verbo uma primeira gota que escorre pela superfície do esforço que sou a gota, que escorre, superfície que é o esforço repete de novo e de novo a gota a escolha da primeira palavra a ordem causa a ordem colocar em ordem algo que sempre segue depois de antes outro ordenar esforço continuo em ordenar esforço

que sou eu enquanto eu que enquanto eu, sou verbo a primeira palavra, talvez seja o verbo esforço o verbo o verbo esforço o discurso a necessidade da ordem e o esforço que repete cada gesto em busca da ordem o cansaço o esgotado o esgotar talvez seja eu, a busca da ordem que esgota que retira a necessidade de ordenar A necessidade de ordenar que retira que causa que falta eu talvez seja falta, eu verbo que sou em mim em mim a necessidade de ordenar em mim cada escolha a necessidade de ordenar em mim, talvez seja a primeira escolha propor prepor Prépropor eu eu, proposição que sou eu, preposição que sou que eu palavra palavra eu que sou ser verbo que sou eu, o esgotado que sou, a palavra eu eu, o esgotado que sou, verbo que sou, a palavra eu verbo que sou a palavra eu e repete, sempre repete sempre o verbo eu e o cansaço de ser eu, tudo que sou que escolhe que cria que causa eu, a primeira escolha eu, a primeira palavra e o cansaço de ser a primeira palavra vontade de não cansaço de ser excesso de ser falta que sou eu palavra verbo escolha ordem eu, deus que sou eu, que sou eu deus o esforço a palavra eu, palavra deus que sou eu eu, que sou o esforço de ser eu, que sou o esforço a palavra eu, que sou o esforço de ser a palavra deus e repete de novo talvez seja eu, a palavra e repete eu, finalidade que sou e repete, desde o começo, princípio que sou de ser fim o cansaço de ser e repete

[vozes da sala escura]

Um primeiro momento/ Uma primeira palavra/ Movimento/ Um limite/ Talvez seja luz/
 Um primeiro gesto é o que se estende de mim/ O que se vê/ O que não se vê/ Um primeiro eu/
 Uma elipse/ Um arco/ Longe/ Um contorno/ Longe de si/ O preto/ Uma palavra/ Quem é/ Não está/ O ar/ Um enorme buraco negro que se estende à minha frente/ Talvez seja o ar/ Um enorme bloco escuro que se estende por dentro de si/ Você continua/ Uma pergunta/ Uma primeira escolha/ Toca a superfície/ Um ponto/ A vontade de alguma luminosidade possível/ Toca o ar/ Uma parte/ Alguma clareza/ Toca a pele com a carne pelo lado de dentro/ Alguma clareza/ Toca o ar com a pele/ O ar/ O gesto/ O primeiro gesto/ Um som/ O gesto é a primeira escolha que me cabe/ O próprio som de si mesmo longe/ A primeira escolha que me cabe/ Eu/ Um enorme contorno de coisas/ Talvez seja eu mesmo/ A espera e o movimento/ O movimento/ Talvez seja o ar/ A vontade de luz/ Talvez seja eu/ Eu, vontade de luz que sou/ O tempo/ O olho/ O enorme buraco vazio que sou eu/ Talvez seja eu/ Você/ A pele por dentro do olho/ Antes de ser/ A escolha/ E por fora o ar/ O enorme buraco vazio que sou/ Que se estende diante de mim/ Uma enorme massa de tempo/ Talvez seja eu/ Uma enorme massa de ar/ Talvez seja o tempo/ O que se vê/ O movimento/ Esta é uma primeira imagem/ O gesto

repetido/ Uma enorme massa de tempo que se desloca no ar/ O movimento que se repete na forma de gesto/ O peso/ Dos músculos das pálpebras/ Que rompe o ar/ Como palavra, o gesto que rompe o ar/ Uma pergunta/ Eu/ Começamos aqui/ Uma primeira pergunta/

A enorme massa escura/ Você/ Começamos aqui/ De dentro/ A escolha/ Eu/ Quem é/ Em frente/ Talvez seja o ar/ Uma primeira escolha e o gesto encontra o ar e repete/ A escolha/ Uma superfície encontra a outra/ O peso/ A célula/ Que movimenta/ Um vazio/ Um nada/ O esforço que carrega a escolha/ O que está lá e o que não está/ Necessidade de definição de um sujeito/ O enorme espaço negro que se estende diante de mim/ Talvez seja eu/ Você/ E a escolha do esforço/ Talvez seja eu/ Você/ A origem da escolha do esforço/ Talvez seja o ar/ Uma primeira pergunta longe de si mesmo/ Eu/ Uma enorme massa de tempo que se desloca no ar/ Uma primeira palavra/ O porquê da escolha/ Talvez seja eu, o ar/ O porquê do esforço/ Eu, que insisto, eu/ A superfície/ Célula/ A causa/ Algo, eu, que se encerra em mim/

O tempo que repete em mim/ Talvez seja o ar/ O peso do ar em mim/ Um primeiro gesto, eu/ A escolha em repetir o gesto que sou eu/ Talvez seja, afinal, uma escolha/

Talvez seja o ar/ Talvez seja eu, buscando uma saída/ Talvez seja o tempo/ Uma primeira palavra/ Talvez seja/ Eu/ É isso que é esta enorme massa negra diante de mim/ A escolha/ A escolha do movimento/ A escolha do primeiro esforço encerrado na escolha/ Que cabe a mim/ Enquanto cabe a mim/ Enquanto eu/ Que enquanto/ Contorno/ Peso/ Carne/ Pele/ Não está/ Mas o olho/ Insiste/ A escolha em insistir/ O encontro/ O esforço que carrega o encontro/ Eu/ O contorno eu/ A pele/ Eu/ Aqui/ O tempo repete uma primeira imagem/ Você/ Aqui/ Córnea/ Veia/ Sangue/ Célula/ Eu/ Eu enquanto superfície/ Eu enquanto eu/ Que enquanto/ Eu enquanto/ Eu/ Superfície/ Célula/ Escolha/ Palavra/ Imagem/ Uma causa/ Uma origem/ Eu/ O gesto que insiste em repetir/ O gesto como primeira causa do movimento/ A escolha como causa/ O movimento causa/ Elíptica/ Acidentada/ Qualquer imagem que sirva para descrever eu/ Uma primeira imagem/ Talvez seja o ar/ Um enorme bloco de tempo/ Um enorme bloco de si/ Talvez seja eu, a escolha/ Talvez seja eu, o tempo/ Talvez seja eu, a enorme massa de tempo/ A palavra tempo/ Talvez seja eu/ Talvez seja eu a palavra tempo/ Talvez seja uma escolha/ O tempo/ Que insiste/ Eu/ A célula que insiste eu/ Toca a superfície/ E de novo/ O tempo/ Uma primeira escolha, talvez seja o tempo/ Eu enquanto tempo/ Eu enquanto superfície/ Eu enquanto eu/ Que enquanto/ Eu enquanto/ Eu/ Uma primeira pergunta que insiste/ Tudo poderia se encerrar aqui/ Com essa sequencia de palavras uma depois da outra/ Uma escolha/

O verbo/ Eu escolho o verbo/ Eu/ Verbo que sou/ Um primeiro som/ Surdo/ Vazio/ Um primeiro sentido/ Talvez seja eu um primeiro sentido que repete/ Uma primeira vontade de

sentido/ Um ponto completo de si mesmo/ Que insiste/ Um som/ Vazio/ Que insiste em repetir/ Eu, que insisto em repetir/ Eu, que insisto em escolher/ Eu, que insisto/ Eu, que sou/ Eu, uma primeira palavra/ Eu e a enorme superfície negra que se estende em mim/ Eu, buraco que sou/ Eu, verbo/ O esforço do verbo/ O esforço/ De novo/ E de novo/ A superfície, a carne, o peso, em mim/ Uma enorme massa de tempo sobre mim/ Talvez seja eu, o tempo/ Um som/ Vazio/ Longe/ E insiste/ Uma primeira palavra/ Outro/ Ou/ Eu/ A necessidade/ O cansaço/ O esgotado/ O esgotar/ Talvez seja eu, a busca *de*/ Um sujeito que se perde no tempo sobre mim/ O que resta sou eu, o tempo/ Eu sinto o peso da carne/ Eu, contorno que sou/ Eu sinto a escolha do tempo/ O que resta é o tempo que se desloca sobre mim/

A escolha que sou, o tempo/ Sujeito *eu*/ Uma primeira palavra/ Antes/ Agora/ Antes/ O tempo/ Que esgota/ Que retira/ A necessidade *de*/ A necessidade *de* que retira/ Que causa/ Que falta/ Talvez seja falta, eu/ Verbo que sou/ Em mim/ Em mim, a necessidade *de*/ A necessidade *de*, talvez seja a primeira escolha/ E de novo/ Você insiste/ A escolha/ O peso/ O sujeito/ O homem/ Que escolhe/ A célula/ Que insiste/

A célula eu/ Que insiste/ Agora/ De novo/ Propor/ Prépor/ Prépropor/ Eu/ Eu, proposição que sou/ Eu, preposição que sou/ Verbo que sou/ Eu, o esgotado que sou, a palavra eu/ Eu, o esgotado que sou, verbo que sou, a palavra eu/ Eu sinto o tempo/ A primeira escolha/ De novo, você insiste, repete/ Vazio/ Surdo/ Eu sinto, superfície que sou/ Eu sinto, movimento que sou/ O que me resta é a escolha do tempo/ De continuar/ De insistir/ O movimento/ Sou eu que escolho o tempo, que continue, o movimento/ Eu, coisa que sou/ Uma primeira escolha/ O tempo/ E o cansaço de ser/ Eu, tudo que sou/ Que escolhe/ Que cria/ E o cansaço de ser a primeira palavra/ Vontade de não/ Cansaço de ser/ Excesso de ser/ Falta/ Que sou/ Eu/ E o ar que insiste longe/ O esforço/ A palavra/ Eu, que sou o esforço/ De ser/ Você/ Desde o começo, princípio que sou de ser fim/ O cansaço de ser/ Você que insiste em continuar/ Sempre/ Você, olho que é/ E de novo/ Talvez seja o ar/ Você/ Em busca de uma saída/