revista limiar
volume 8 | número 16 | 2. semestre 2021

samuel beckett:
literatura | teatro | filosofia

https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar

Fim de Partida: um Palimpsesto

Matteo Bonfitto*

Resumo: Neste artigo, Beckett e, mais precisamente, uma de suas obras-primas – *Fim de Partida* – são vistos através de lentes específicas, construídas na intensidade que permeia os processos criativos. Tais processos, que envolveram formação e criação, adquiriram cores e qualidades singulares através da condução ao mesmo tempo precisa e inefável de Yoshi Oida. Nesse caso, o escancarar-se dos jogos psicológicos, éticos e políticos presentes nessa obra de Beckett é matizado por atmosferas e latências que nos transportam para um vazio pregnante, que nos faz perceber os contornos do que não pode ser visto, camadas latentes atrás de camadas latentes, camadas atrás de camadas atrás de camadas...
Palavras-chave: palimpsesto, imaginação material, performatividade, jogo, percepção.

Abstract: In this article, Beckett and, more precisely, one of his masterpieces – *Endgame* – is seen through specific lenses, built in the intensity that permeates some creative processes. Such processes, which involved training and creation, acquired unique colors and qualities through the precise and at the same time ineffable direction of Yoshi Oida. In this case, the ostentation of psychological, ethical and political games present in Beckett's work is nuanced by atmospheres and latencies that transport us to a pregnant void, which makes us perceive the contours of what cannot be seen, latent layers behind latent layers, layers after layers after layers ...
Keywords: palimpsest, material imagination, performativity, game, perception.

* Ator-performer, diretor, escritor e pesquisador interdisciplinar. Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, publicou inúmeros livros e artigos sobre os processos de atuação. É diretor artístico do Performa Teatro (www.performateatro.org).
E-mail para contato: matteobonfitto@iar.unicamp.br

Dois atores-diretores-escritores. Tarde de janeiro de 2018, *boulevard* Voltaire. Eu e cinco tortas de limão subimos a escada em caracol para acessar um outro espaço-tempo.

Creio ser importante, antes de avançar, fazer algumas observações que julgo necessárias. O que proponho aqui é uma prática de escrita, não o espelho analítico de uma experiência, mas uma tentativa de capturar as com-presenças que permearam encontros ocorridos em processos de formação assim como durante a criação de um espetáculo. Desmontagem de processos, portanto.

Escrita, assim, que dá voz a não-especialistas; vozes, portanto, que saltam de uma corda bamba sem rede de proteção, desprovidas de validações teóricas e sem o apoio de referências cruzadas, extraídas de estudos já feitos na área. A 'área' nesse caso é a obra de Samuel Beckett.

Nesse sentido, não falarei aqui especificamente sobre Beckett, mas sobre um olhar que emerge de práticas e experiências que o atravessam. Poderia dizer que o olhar nesse caso se volta para uma obra específica, mas, na verdade, o que acontece é o desenvolvimento do olhar de dois-atores-escritores-não-especialistas que correm riscos a partir de um material que literalmente os faz inspirar: *Fim de Partida*.

Qual são os limites de abertura de uma obra? Umberto Eco, dentre outros, mestre querido que tive o privilégio de ter como professor, não ficou indiferente a essa pergunta e às possibilidades de super-interpretações que podem emergir dela. Sigamos, mesmo assim!

A chegada nessa obra não pode ser dissociada, nesse caso, do caminho que fez com que se chegasse até ela. Esse caminho percorre ao menos três etapas: a dos encontros de formação, a do encontro ocorrido em janeiro de 2018 e a da montagem propriamente dita de *Fim de Partida.* Por razões de desenvolvimento do discurso, que tem como foco a relação entre práticas de formação/pesquisa e práticas de criação, privilegiarei a primeira e a terceira etapas desse caminho. Sobre a segunda etapa, ou seja, o encontro ocorrido entre nós – eu e Yoshi Oida[1] – gostaria somente de registrar

1 Japonês radicado em Paris há mais de cinquenta anos, Yoshi Oida é um dos colaboradores mais importantes do diretor inglês Peter Brook, criador do CICT - Centre International de Créations Théâtrales, com sede no Théâtre des Bouffes du Nord. Além de seu trabalho como ator e diretor, é autor de três livros: *O Ator Errante* (São Paulo: Via Lettera Editora, 2012); *O Ator Invisível* (São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001) e *The Actor's Tricks.* (London: Methuen Drama, 2007). A montagem de *Fim de Partida* ocorreu em 2019. Após ensaiarmos em um espaço nas proximidades de Paris, retornamos ao Brasil e desde a sua estreia, ocorrida no SESC Ipiranga em São Paulo, mantém-se em circulação, com a participação no Festival Internacional de Teatro de La Havana, em Cuba, uma segunda temporada na

aqui a alegria pela resposta positiva dada pelo Mestre Oida ao meu convite, em que propus a ele a direção desse material de Beckett.

No que diz respeito aos encontros de formação orientados por Oida, longe de terem um caráter tecnicista, atravessaram insistentemente territórios impalpáveis e fugidios, explorando praticamente energias, atmosferas, ritmos, intensidades e forças que permeiam os processos de atuação, e que não estão desvinculados, por sua vez, das experiências pessoais e de vida. Ao mesmo tempo, essas camadas ou aspectos da atuação não foram tratados nesses encontros de maneira vaga mas em sua concretude, através de manifestações psicofísicas específicas.

As sessões de trabalho iniciaram com a inter-relação entre respiração e movimentos da coluna. Através dessa conexão, estímulos nervosos são enviados para todo o corpo e dessa forma tal procedimento funciona como um gerador de conexões, de gatilhos psicofísicos. Após esse trabalho inicial, praticamos um exercício que envolvia a visualização de três fios imaginários: um que saía do topo da cabeça, e os outros dois ligados aos pulsos. Esses fios poderiam nos puxar em direção ao céu, até que ficássemos suspensos com os braços levantados, e uma vez soltos, perceber a intensidade da força de gravidade. Essas podem ser vistas como práticas de base. Dentre aquelas mais específicas, merece ser mencionado o trabalho com o *hara,* uma vez que tal prática envolve procedimentos de ativação energética, aspecto central do trabalho de Oida. O *hara* é uma área do corpo situada a poucos centímetros abaixo do umbigo. Mas, como Oida nos explicou, na cultura japonesa o significado de *hara* não se limita a essa designação, ele representa o centro do *self*, que o conecta, por sua vez, a tudo o que nos cerca, da dimensão mais próxima à mais distante. Massageávamos o *hara* com a ponta dos quatro dedos (o dedão excluído) no sentido horário a fim de suavizá-lo. Caminhávamos então pelo espaço sem perder a consciência dessa ativação, conectando-a ao mesmo tempo com a posição dos pés, os fios imaginários e o *hara*. Em seguida vários procedimentos eram explorados a fim de ativar a relação entre corpo e voz.

Tais práticas podem ser vistas como constitutivas do que podemos chamar de ‘presença’, em termos expressivos. Passamos então a trabalhar com textos. Oida, nesse ponto do trabalho, chamou a atenção para a inter-relação entre *hana, tai* e *yu*.

Cúpula do Theatro Municipal de São Paulo e apresentações marcadas em unidades do SESC/SP, carreira temporariamente suspensa pela atual pandemia de Covid-19.

Hana significa flor, e diz respeito a uma qualidade de presença que é produzida pelo ator. De acordo com Zeami, há dois tipos de *hana*: o temporário, que é produzido quando o ator é jovem; e o *hana* real chamado de *shin-no-hana*, que revela a maturidade profissional do ator. *Hana* envolve por sua vez *tai*, que remete à estrutura fundamental da flor; e *yu*, seu perfume. Trabalhamos, então, com diferentes tipos de textos, escritos em várias línguas, buscando materializar expressivamente essas noções. Após explorar Ésquilo em grego antigo, experimentamos poemas escoceses além do *bashtahondo*, língua inventada no início dos anos 70 pelos membros do CIRT[2], grupo internacional criado por Peter Brook. Devíamos perceber nesse caso a qualidade particular de cada som, de cada língua, processo esse que envolve a escavação de imperfeições, do que é estranho sonoramente; envolve a capacidade de sermos tocados pelo som que fazemos, assim como a capacidade de perceber a ressonância desse som em nosso corpo e os efeitos produzidos por esse processo. Desse modo, deveríamos tentar ultrapassar os modelos culturais que determinam a nossa musicalidade e a entonação das palavras, a fim de buscar materializar, talvez, o que Roland Barthes chamou de "o grão da voz".[3]

Exploramos também procedimentos ligados ao ritmo. A fim de nos fazer perceber a importância desse aspecto, Oida descreveu uma cena em que atuou em *O Homem Que* (1993).[4] Nesse espetáculo, ele fez o papel de um paciente que havia perdido a capacidade de perceber o lado esquerdo de seu rosto. Durante uma cena, aquela referida por Oida, os médicos de um hospital pedem para que a personagem feita por ele raspe a própria barba diante do espelho. Ele obedece. Mas uma vez que ele não tinha consciência da parte esquerda de seu rosto, raspou somente a parte direita de sua barba. A personagem estava absolutamente certa de tê-la raspado por inteiro. Os médicos então pediram para que ele virasse o rosto em direção ao monitor onde a sua imagem estava projetada. Desse modo, ele pôde ver que metade de seu rosto estava ainda coberta com o creme de barbear. Naquele momento a personagem de Oida reconhece a existência de sua patologia. Após descrever a cena, Oida nos

2 CIRT – Centre International de Recherches Théâtrales, fundado em 1970, que passa a ser chamado de CICT – Centre International de Créations Théâtrales a partir de 1974.

3 Por "grão da voz" Roland Barthes entende a manifestação de qualidades presentes na fala/canto desvinculadas da palavra, procurando desvendar como se dá a escuta da voz, uma vez dissociada de seu significado verbal. Cf. BARTHES, R. *O Grão da Voz.*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

4 *L'Homme Qui.* Titulo do espetáculo do CICT dirigido em 1993 por Peter Brook, baseado no livro *O Homem que confundiu a sua Mulher com um Chapéu,* escrito por Oliver Sachs.

explicou o modo como percebeu o estado interno de sua personagem através do trabalho com a variação rítmica. Ele precisava olhar para o monitor e olhar de volta para o espelho por três vezes, a fim de comparar as duas imagens de sua face. A cada mudança de direção ele alterava o seu ritmo, construindo assim a conexão interna necessária para atuar essa cena.

Após compartilhar essa experiência executamos exercícios básicos de ritmos binários, ternários, e quaternários. Oida então se referiu ao princípio de *jo-ha-kyu* (início-desenvolvimento-conclusão). Ele explicou que esse princípio permeia todos os fenômenos naturais na cultura japonesa, como apontado por Zeami.[5] Oida demonstrou a aplicação prática desse princípio, fazendo perceber que ele pode ser explorado em qualquer ação, desde o caminhar até uma cadeira e sentar-se, por exemplo, até ações mais significativas dentro do percurso de cada personagem. Além disso, ele mostrou como esse princípio gera um processo infinito de detalhamento, penetrando partes cada vez menores da ação. A exploração prática desse princípio pode instaurar um grau cada vez mais acentuado de organicidade nas ações executadas em cena. De fato, Oida observou que esse princípio não pode ser dissociado do desenvolvimento de processos interiores. Em outras palavras, quando praticado corretamente, o *jo-ha-kyu* poderá gerar ressonâncias psicofísicas profundas no ator.

O último aspecto a ser mencionado sobre as sessões de trabalho que antecederam a montagem de *Fim de Partida* é a exploração de improvisações, tal como feita por Oida. É importante, no entanto, antes de continuar esse breve relato, pontuar aqui o percurso preciso que permeou as práticas descritas até esse momento: da construção expressiva do corpo e de sua presença, passando pela conexão entre corpo e voz para chegar ao trabalho rítmico, todas essas etapas funcionando como geradoras de processos psicofísicos. Somente chegado a esse ponto, nos encontros de formação, foi possível iniciar o trabalho com a improvisação. A improvisação deve ser vista, dessa forma, como uma dimensão catalisadora dos aspectos mencionados anteriormente.

Iniciamos as improvisações utilizando primeiramente objetos. No meu caso, improvisei com uma cadeira. Após construir uma partitura de ações que envolveram

5 Zeami Motokyo (1363-1443) foi ator, diretor, dançarino, dramaturgo e teórico. autor de tratados sobre o Teatro Nô, como *Kadensho e Fushikaden.* Cf. RIMER & YAMAZAKI. *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami.* New Jersey: Princeton University Press, 1984. Além dos vários aspectos relacionados com a noção de "flor" na atuação, conceituou também o princípio de *jo-ha-kyu.*

diferentes níveis de relação com esse objeto, Oida pediu para que eu explorasse um fragmento extraído do texto de *Orghast*, que havia sido utilizado na produção dirigida por Brook no início dos ano 70.[6] Eu deveria então relacionar a sequência produzida com a cadeira com o fragmento de *Orghast*. Após construir a transição entre a sequência com a cadeira e o trabalho com o fragmento, apresentei o material para Oida, que observou: “Ok. Agora selecione o que deve ser mantido, e descarte o resto”. Duas horas mais tarde mostrei a ele as partes editadas e ele fez a mesma observação Esse processo continuou e ele repetiu o mesmo pedido.

Dois dias depois, a sequência inteira havia sido reduzida de quinze para três minutos. Percebi então que a redução não estava relacionada ao tempo em si. O material que permaneceu era aquele que reverberava em mim de um certo modo; a sequência final representa o material que funcionava como um gerador de ações psicofísicas, em que meus processos interiores e exteriores estavam friccionados, e nesse sentido a exploração do *jo-ha-kyu* cumpriu um papel importante no processo. Ao explorar esse princípio, as ações revelaram potencialidades expressivas que não havia percebido até então, e tal fato modificou a maneira como tais ações passaram a ser atuadas. Sobre essa exploração, Oida comentou: “você deve saber o momento em que deve desenvolver sua ação exterior, e o momento em que deve permanecer imóvel. A ação não se interrompe, ela se torna mais concentrada”. Eu deveria, assim, explorar momentos de imobilidade que poderiam ser considerados, paradoxalmente, como ápices de minhas ações.

No estágio seguinte do trabalho, eu deveria detalhar a minha sequência de ações psicofísicas que durava três minutos. As dificuldades não foram poucas, sobretudo porque, como apontado por Oida, o ator deve selecionar os detalhes que desenvolverá. Nesse ponto eu então perguntei a ele: “Como posso escolher esses detalhes que preciso desenvolver? Todos eles parecem ser importantes”. Oida respondeu: “Quanto mais você trabalha com o material, mais você percebe que há diferenças internas. Então, você verá que, internamente, há detalhes que não tem o mesmo valor, a mesma importância.”

Oida me pediu, então, para dar continuidade a esse processo de diferentes maneiras, algumas vezes dilatando minhas ações, noutras, reduzindo-as,

6 *Orghast* foi um espetáculo criado a partir do mito de Prometeu, e escrito por Ted Hughes e Peter Brook em 1971. A versão cênica foi apresentada no Festival de Shiraz no mesmo ano.

miniaturizando-as. O trabalho vocal seguiu a mesma lógica, mas por contrastes. Além disso, ele disse para que eu concentrasse a energia em diferentes partes do corpo, enquanto a ação era desenvolvida. Observou que esse modo de trabalhar poderia ser útil porque os detalhes a seu ver não podem ser selecionados intelectualmente. Ao desenvolver minhas ações dessa maneira, dirigi a minha atenção para os processos perceptivos que envolveram tensão muscular, sensação e posição corporal, e tais aspectos me ajudaram a perceber quais eram os detalhes que deveriam ser escolhidos. Nesse sentido, Oida comentou ainda: "Não se prenda somente às circunstâncias que envolvem suas ações, pense sobre o fio que as conecta ao céu e à terra". Eu deveria voltar minha atenção para diferentes aspectos, e assim perceber que o material pode ser explorado em muitos níveis gerando assim diferentes camadas expressivas. No último dia de uma das sessões de trabalho, ocorrida em Roma, antes da apresentação das partituras de ações criadas por cada ator, Oida comentou sobre a maneira como o *self* é percebido em relação ao vazio na cultura japonesa, aspecto esse examinado pelo filósofo japonês Watsuji Tetsurô.[7] Ele observou que uma qualidade de vazio pode permear também a relação entre ator e público, aspecto esse abordado também por Zeami. O vazio ajuda o ator a perceber o público, a ajustar suas ações, e a estar completamente presente no que está fazendo.

Essa breve descrição de algumas das práticas de atuação desenvolvidas por Oida, juntamente com @s participantes de sessões de trabalho ou *workshops*, representa uma camada importante da construção do olhar que permeia esse escrito. Em outras palavras, o Beckett, ou mais precisamente, o *Fim de Partida* que será comentado nesse caso é fruto de uma articulação de filtros, sendo as práticas acima referidas o primeiro deles. Já os outros filtros – filosóficos, intelectuais, estéticos, espirituais… – emergiram do calor do próprio processo criativo, da fluidez de sua dinâmica cênica.

Falar sobre a experiência vivida com Yoshi Oida, um dos mestres mais importantes do teatro, é como aceitar o desafio de fazer de uma complexa construção harmônica uma linha melódica. Nessa experiência singular, de transmissão direta, vi

7 Watsuji Tetsurô (1889 -1960), filósofo e historiador japonês. Cf. a propósito da noção de vazio a publicação de SEVILLA, A. L.. *Watsuji Tetsurô's Global Ethics of Emptiness: A Contemporary Look at a Modern Japanese Philosopher.* London: Palgrave MacMillan, 2017.

um mestre se transformando num verdadeiro canal, colocando-nos – eu e os outros três cúmplices dessa aventura[8] – num lugar onde passado e futuro são dissolvidos.

Dentre as inúmeras operações concretizadas por Beckett em *Fim de Partida*, há um escancaramento dos múltiplos jogos que podem atravessar a nossa existência, todos eles bem perceptíveis hoje: jogos de linguagem primeiramente, jogos psicológicos, sociais, amorosos, de poder… Mas ao mesmo tempo, ao saturar tais jogos, assim como os discursos que os instauram, Beckett abre fissuras por meio de silêncios e suspensões de ações que permitem entrever possibilidades que escapam dessas engrenagens. Outros modos de vida?

Preparativos para a apresentação do ensaio aberto de *Fim de Partida*.

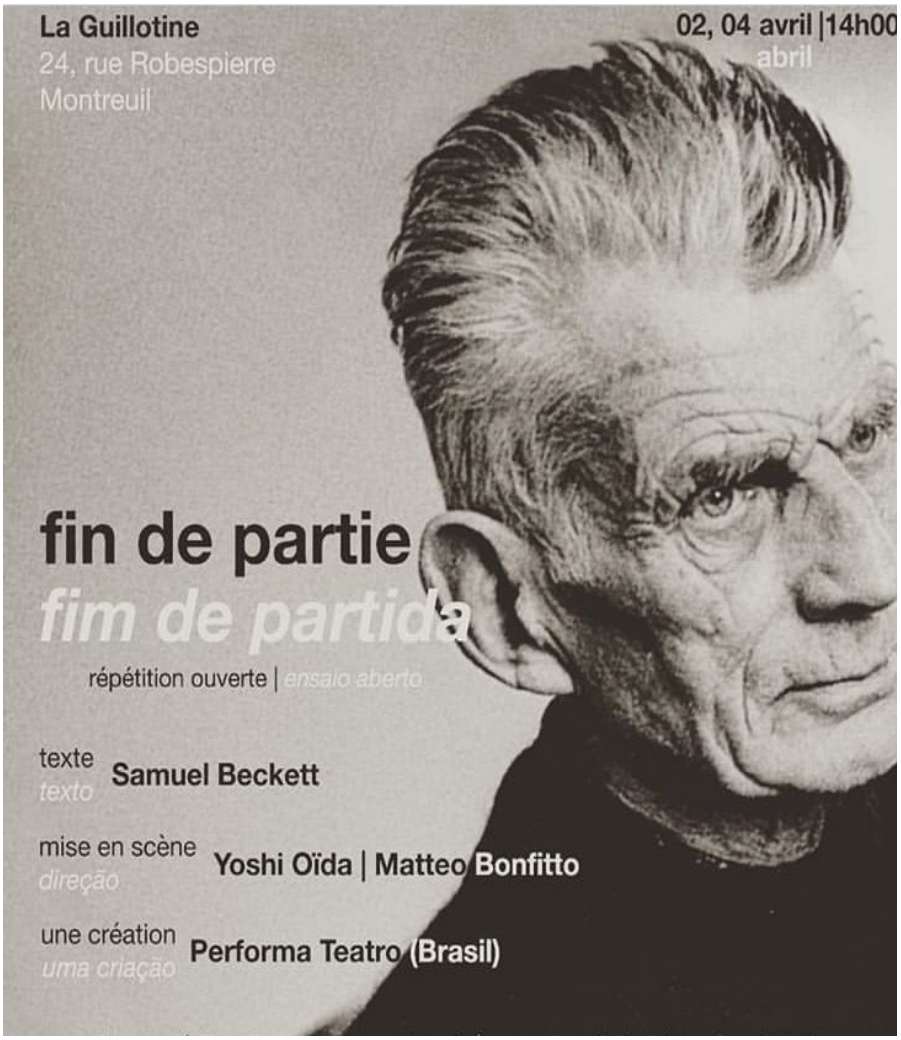
Aqui nos deparamos com pontes concretas, através das quais pode-se reconhecer o encontro entre a maestria de Beckett e a maestria de Oida. Em sintonia com a artesania colocada em prática por Peter Brook, Oida destilou *Fim de Partida*

8 Suia Legaspe, Rodrigo Pocidônio e Milton de Andrade.

desespetacularizando-o, a fim de escancarar o humano em toda a sua vulnerabilidade. Tal operação guiou profundamente os nossos ensaios e é presente nesse espetáculo não somente na atuação mas também no minimalismo cênico proposto. Com poucos elementos e sem a presença de paredes, Oida, com Beckett, nos coloca em um *topos* aberto, movediço, profundamente existencial.

No que diz respeito à atuação, as práticas descritas acima funcionaram, ao mesmo tempo, como preparação e como lapidação dos jogos e camadas presentes no material beckettiano. Nesse sentido, o 'tensionamento' entre a exposição de vulnerabilidades humanas e a exposição dos jogos mencionados se materializou através do trabalho muitas vezes induzido, feito de forma tácita, a partir dos procedimentos referidos inicialmente nesse escrito. De fato, no processo de montagem, Oida não mencionou as noções e práticas exploradas em seus *workshops,* mas as explorou tacitamente, a partir de indicações ora pragmáticas, através de detalhes corporais e rítmicos, ora filosóficas ao falar sobre aspectos existenciais que percebe nessa obra de Beckett, ora estéticas ao falar sobre a importância das formas e estruturas na atuação e da importância do minimalismo no dispositivo cenográfico, ora espirituais, ao ver em Hamm não simplesmente um opressor cruel mas alguém extremamente complexo, um caleidoscópio em movimento. Mesmo ali, aprisionado em sua cadeira, Hamm revela e percebe outras dimensões perceptivas na visão de Oida, que atravessam o campo do sensível assim como os fazeres artísticos. Contador de histórias compulsivo, o velho cego e paralítico de *Fim de Partida* parece perceber não somente o esvaziamento de sentido das relações e coisas do mundo, mas, ao mesmo tempo, a força de fenômenos invisíveis, revelada através de suas ações e perguntas reincidentes, como "O que está acontecendo, o que está acontecendo?".

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



Flyer de divulgação do ensaio aberto de *Fim de Partida* em Montreuil

Refletindo ainda sobre as pontes entre as práticas de atuação propostas por Oida e esse material de Beckett, penso sobre a criação de Hamm. A conexão entre os pés, os fios e o *hara* se dá nesse caso através dos impulsos e contra-impulsos que envolvem a relação do corpo com a cadeira de rodas, relação essa que literalmente se objetifica em alguns momentos, produzindo dessa forma um estado vibratório: um corpo-cadeira. Além do início e fim do espetáculo, esse estado também erupciona em alguns momentos, como aquele em que Hamm dorme durante a cena dos pais. A conexão entre *hana, tai* e *yu* emerge em várias passagens, onde nuances energéticas e sutis são exploradas corporalmente e vocalmente de maneira concreta e variada,

como na cena do louco, a cena do cachorro ou aquela do suposto visitante que poderia passar pelo Planeta Terra,... Já o princípio de *jo-ha-kyu* é explorado o tempo todo, mas fica mais evidente em termos expressivos em alguns momentos, como na cena da cegueira onde Hamm parece 'jogar uma praga' em Clov ou ainda na cena em que conta a sua longa história para o pai.

Conversa com o público após e ensaio aberto de *Fim de Partida*

Esse processo de montagem, assim, é ao mesmo tempo uma história de dissolvências. Além daquela entre passado e futuro, que me fincou no presente contínuo das ações de Hamm, também a dissolvência entre o Eu e o Outro e ainda entre realidade e ficção. O Hamm que surge nessa montagem não é o "Hamm de Beckett" (há o Hamm de Beckett?), mas um Hamm feito de inúmeras vozes. Para além das leituras reducionistas, Beckett nos mostra como nos ficcionalizamos o tempo todo, num processo de perene autoconstrução, tal como Hamm parece revelar a partir de leitura de Oida.

Conversa com o público após e ensaio aberto de *Fim de Partida*

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

Com a equipe de documentaristas japoneses: Akiko Funatsu, Masayasu Eguchi e Toyomichi Kurita.

Processos criativos podem ser liminares e criar condições para que fronteiras sejam cruzadas. A experiência vivida nesse caso teve esse valor, um valor de corte, corte existencial e artístico. Curioso, nesse sentido, o fato dessa experiência de montagem de *Fim de Partida* ter ocorrido em um espaço chamado La Guillotine (A Guilhotina), localizado em Montreuil, nas imediações de Paris.

Foto 1 – Placa localizada na entrada do Espaço La Guillotine.

Concluo esse escrito com as palavras de Oida publicadas no programa do espetáculo. Faço essa escolha não somente a fim de homenagear alguém que considero um mestre, mas para buscar evidenciar, uma vez mais, a sobreposição das escritas visíveis e invisíveis dessa experiência, seu palimpsesto:

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

Referências

BARTHES, Roland *O Grão da Voz.*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

OIDA, Yoshi. *O Ator Errante.* São Paulo: Via Lettera Editora, 2012.

_____. *O Ator Invisível.* São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

_____. *The Actor's Tricks.* London: Methuen Drama, 2007.

RIMER & YAMAZAKI. *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami.* New Jersey: Princeton University Press, 1984.

SACHS, Oliver. *O Homem que confundiu a sua Mulher com um Chapéu.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEVILLA, Anton Luis. *Watsuji Tetsurô's Global Ethics of Emptiness: A Contemporary Look at a Modern Japanese Philosopher.* London: Palgrave MacMillan, 2017.

© 2021 Matteo Bonfitto
Esse documento é distribuído nos termos da licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional
(http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)