

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**DESLOCAR-SE É PRECISO: ADÍLIA LOPES, TEAT(R)O OFICINA E O
CONTEMPORÂNEO**

Naielly Cristina Magalhães de Jesus

Mariana - MG
Fevereiro de 2025

Naielly Cristina Magalhães De Jesus

**DESLOCAR-SE É PRECISO: ADÍLIA LOPES, TEAT(R)O OFICINA E O
CONTEMPORÂNEO**

Monografia apresentada ao Colegiado do Curso de Letras - Estudos Literários como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras – Estudos Literários, pelo Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Carolina Anglada de Rezende
Coorientação: Prof.^a Dr.^a Larissa Ceres Rodrigues Lagos.

Mariana - MG
Fevereiro de 2025

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

J585d Jesus, Naielly Cristina Magalhães de.
Deslocar-se é preciso [manuscrito]: Adília Lopes, Teat(r)o Oficina e o contemporâneo. / Naielly Cristina Magalhães de Jesus. - 2025.
58 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende.
Coorientadora: Profa. Dra. Larissa Ceres Rodrigues Lagos.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Graduação em Letras Estudos Literários .

1. Literatura. 2. Literatura comparada. 3. Contemporâneo. I. Rezende, Carolina Anglada de. II. Lagos, Larissa Ceres Rodrigues. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU 82.091

Bibliotecário(a) Responsável: ELIANE APOLINARIO VIEIRA AVELAR - CRB6/3044



FOLHA DE APROVAÇÃO

Naielly Cristina Magalhães de Jesus

DESLOCAR-SE É PRECISO: ADÍLIA LOPES, TEAT(R)O OFICINA E O CONTEMPORÂNEO

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Estudos Literários

Aprovada em 12 de março de 2025.

Membros da banca

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto
Profa. Dra. Larissa Ceres Rodrigues - Coorientadora - Universidade Federal de Ouro Preto
Profa. Dra. Alice Vieira Botelho - Universidade Federal de Ouro Preto
Profa. Dra. Maria Rita Drumond Viana - Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 31/03/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Anglada de Rezende, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 31/03/2025, às 15:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0886237** e o código CRC **9FF2FDD5**.

*para meu sobrinho Josué,
pelo amor.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por realizar meus sonhos, pela força e pelo amparo.

À minha mãe Daniela e ao meu pai Vanderson, pelo amor incondicional e pela vida. Vocês são mais do que eu possa descrever, mais que poesia.

Ao meu irmão Nicolas, por fazer da minha infância a mais bonita. Aos familiares, sobretudo, àqueles por vir. Espero estar contribuindo para um futuro com mais oportunidades e possibilidades para vocês.

Às minhas amigas de caminhada na UFOP, em especial Maria Cláudia, Marcella e Isabela, pelas risadas e pelas lágrimas. Vocês são meu mundo em Mariana.

Às minhas orientadoras, Dr.^a Carolina Anglada de Rezende e Dr.^a Larissa Ceres Rodrigues Lagos, pela paciência e pelos ensinamentos nesses dois anos de parceria na pesquisa. Vocês me acolheram no ambiente mais hostil para alguém como eu, e isso fez essa graduação mais que possível.

À banca examinadora, composta pela Prof.^a Dr.^a Maria Rita Drumond Viana e Prof.^a Dr.^a Alice Vieira Barros, e aos professores Dr. Adail Sebastião Rodrigues Júnior e Dr. Jozé Luiz Vila Real Gonçalves, pela atenção e disposição dispensada nesse caminhar monográfico.

À UFOP, pela bolsa concedida para a realização da minha primeira pesquisa, em nível de Iniciação Científica (Edital PIP/UFOP-1S 2023/2024), que tornou possível essa monografia.

Às Dr.^a Kassandra Muniz, Dr.^a Ana Lúcia Silva e Souza, Dr.^a Áquila Bruno Miranda, Me. Adelina Malvina Barbosa Nunes e Dr.^a Cristina Carla Sacramento, pelo acolhimento e por serem meus exemplos de aquilombamento.

À Rever - Empresa Júnior de Revisão e Tradução de Textos, por me ensinar tanto sobre o trabalho em equipe e sobre a revisão de textos. Rever com vocês é a melhor lembrança que levarei dessa graduação!

À Gizelly, minha *sista*, pela amizade e pelo amor nesses nove anos e por me ouvir sempre que eu precisei. Com você enigmas e medos não existem.

À minha psicóloga e analista, Susan, pela escuta e sabedoria sublimes, por me fazer refletir e encarar o que é mais meu.

Ao amor, por fazer de mim quem sou hoje, por me ensinar como é bom sentir, mesmo a pior das emoções, e por não me deixar desistir quando as coisas não dão pé.

À Beyoncé, por sua arte que torna tudo mais leve. Meu passado, presente e futuro sempre têm um pedaço de você.

Por fim, ao meu sobrinho Josué, a quem dedico essa monografia, por mudar minha vida drasticamente com o mais puro amor existente. Não há nada mais significativo e ressignificante que você, meu *geste à peau*.

*Não busco
o tempo
perdido
porque
é o tempo
perdido
que vem
ter comigo*

(Adília Lopes)

RESUMO

Considerando-se a possibilidade de se cotejar obras distantes no tempo e no espaço, por meio da Literatura Comparada, objetivou-se, nesta pesquisa, ler lado a lado o segundo livro de poemas de Adília Lopes acerca da Soror Marianna, *O Regresso de Chamilly* (2000), e a montagem brasileira do texto dramático *Esperando Godot* (2017), do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, *Esperando Godot no fim do mundo* (2023), apresentado pelo Teat(r)o Oficina, tendo como enfoque a passagem do tempo em sua inflexão no contemporâneo e a presença da angústia nesse processo. Elencamos como referencial teórico, os filósofos Agamben (2009), Didi-Huberman (2011) e Rancière (2005) para discutir a contemporaneidade; Kierkegaard (2015) para discutir a angústia como parte da existência humana; bem como Freud (2014; 2014) e Lacan (2005) para abordar a angústia como afeto. Este é, portanto, um estudo analítico-comparativo, em afinidade com os pressupostos teórico-metodológicos da Literatura Comparada, dado que cada um dos textos literários em questão é já a comparação com um texto anterior, além de que são também obras nas quais se narra o deslocamento para o contemporâneo provocado pelas releituras do tempo, e, portanto, permeada pela angústia, e agindo, por consequência desse processo, politicamente pela forma e pelo conteúdo das obras.

Palavras-chave: Literatura. Contemporâneo. Adília Lopes. Samuel Beckett.

ABSTRACT

Taking into consideration the possibility of collating works that are distant in time and space through Compared Literature, this research aims to make a side-by-side reading of the second poem book by Adília Lopes, written about Soror Marianna, *O Regresso de Chamilly* (2000), and the Brazilian staging of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (2017), by Tea(r)o Oficina entitled *Esperando Godot no fim do mundo* (2023), which focuses on the passage of time and its inflection on the contemporary and the presence of anxiety in this process. To discuss contemporaneity, we selected the philosophers Agamben (2009), Didi-Huberman (2011) and Rancière (2005); Kierkegaard (2015) to debate anxiety as a part of human existence; and Freud (2014; 2014) and Lacan (2005) to argue anxiety as affect. Therefore, this is a comparative-analytic study that is in agreement with the theoretical and methodological principles of compared literature. That is due to each of these literary texts already being a comparison to previous texts. Furthermore, both texts narrate the shift to contemporary caused by the re-readings of time, which is thus permeated by anxiety and, consequently, acting politically through their forms and contents.

Keywords: Literature. Contemporary. Adília Lopes. Samuel Beckett.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Vladimir e Estragão espantados	26
Figura 2 - O Mensageiro	30
Figura 3 - Árvore Cesalpina.....	35
Figura 4 - Vladimir encontra o Mensageiro.....	38
Figura 5 - Vladimir e Estragão se beijam	39
Figura 6 - Pozzo e Felizardo	50

SUMÁRIO

1	A LITERATURA COMPARADA ANGUSTIADA	11
2	O CONTEMPORÂNEO	17
2.1	O meio caminho andado: primeiros indícios do contemporâneo	17
2.2	A luz-escuridão intempestiva.....	20
3	ADÍLIA LOPES, SAMUEL BECKETT E TEAT(R)O OFICINA ANGUSTIADOS	25
3.1	A angústia como reação	25
3.2	A angústia como falta da falta	31
3.3	A filosofia da angústia.....	41
4	A ENCRUZILHADA POÉTICA	47
	REFERÊNCIAS.....	55
	APÊNDICE A - Ficha Técnica Esperando Godot no fim do mundo	57

1 A LITERATURA COMPARADA ANGUSTIADA

Como sabemos, é indiscutível o fato de que a necessidade de conhecer o outro perpassa grande parte da história da humanidade. Contudo, também é conhecido que esse interesse foi guiado pelo processo de dominação e, em um contexto tomado pelo neocolonialismo e pelo nacionalismo essencial, a Literatura Comparada (LC) surge, no final do século XIX, “como uma reação contra o nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX” (Wellek, 1994, p. 112). A Literatura Comparada é vista por Henry H. H. Remak (*apud* Carvalhal, 1991, p. 12) como “o estudo da literatura além das fronteiras [...], e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença [...] de outro” e compreendida por Tânia Franco Carvalhal (1991, p. 13) como “uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não”.

Para discorrermos sobre o peso da criação e da permanência da LC, bem como para entendermos o modo que os pressupostos metodológicos da LC serão utilizados nesta pesquisa, voltemos a René Wellek em seu texto “A crise da Literatura Comparada”, publicado na década de 1950, que trata um pouco da história da LC ao mesmo tempo em que a critica.

Wellek (1994, p. 108) inicia a discussão afirmando que “o mundo (ou melhor, nosso mundo) encontra-se em estado de crise permanente, pelo menos desde 1914”. Tal asserção nos leva ao cenário da história em que esse texto é produzido. Em uma humanidade pós-guerra, as ideias vigentes começam a perder força porque o neocolonialismo extremamente presente, até mesmo na criação da LC, como vimos, é questionado. Junto ao pensamento neocolonial, a ideologia de dominação consequentemente também é contestada, como o cientificismo evolucionista utilizado na metodologia da LC.

Orientado pelo ponto de vista do evolucionismo em que alguns são superiores a outros, o método comparativo dos primórdios da LC até sua crise consistia-se em comparar hierarquicamente objetos literários, procurando estabelecer qual obra exerceu influência sobre a outra, verificando, portanto, uma fonte e uma origem. Além da metodologia restritiva, a LC sofria com uma limitação em seus objetos. Ainda dentro do esforço neocolonialista, emerge uma regra importante: não se deve comparar literaturas de mesma língua. Desse modo, entendemos a crítica de Wellek (1994, p. 109) acerca da perspectiva da LC como “um estudo do ‘comércio exterior’”, pois é a partir dessa reflexão que o crítico literário apontará a possibilidade de um futuro melhor para a área. A epistemologia de estudo explicitada acarretou para a LC um paradoxo, visto que ao se criar uma disciplina para dissipar o “isolacionismo de

muitos historiadores” (Wellek, 1994, p. 112), se produz um efeito de contabilização nacionalista em que comparatistas operavam com o esquema fonte-influência em favor do próprio país. Portanto, partindo dessa visão sobre o histórico da LC até 1950, Wellek destrincha e prospecta para a Literatura Comparada novas aberturas.

Dentre as concepções que o teórico debate está a retenção de objetos a se comparar. Como dito acima, havia o pressuposto de que literaturas de mesma língua não deveriam ser comparadas; isto é, ainda que sejam de países diferentes, se são escritas em uma única língua, não seriam elegíveis para o estudo da LC. A crise empregada por essa regra está no fato de que a amplitude proposta inicialmente pela disciplina se quebra. Sabemos, hoje, que a língua em que uma obra é escrita não é o único critério para que a torne semelhante de outra – seja ela do mesmo país ou não –, bem como que não há contrariedade em comparar similares. O que Wellek deseja nos mostrar é que a LC precisa ver o texto literário como seu objeto, logo, nos voltaremos, neste estudo, às obras literárias pelo seu preceito estético, político, contemporâneo e, portanto, sensível, analisando-as em conjunto com outras áreas do conhecimento: a metapsicologia e a filosofia.

Considerando que a Literatura Comparada (LC), como já discutido, é a ciência que torna possível a leitura conjunta de obras distantes no tempo e no espaço, devemos apontar como motivação para esta pesquisa, amparada nos pressupostos epistemológicos dessa área, o fato de termos observado, nas obras de Adília Lopes, de Samuel Beckett e do Teat(r)o Oficina, não só um mesmo tema, o da espera e da angústia provocada pela expectativa, também uma semelhante abertura para estudos sobre o contemporâneo. Almejamos, com esse estudo, ler lado a lado duas obras de origem europeia, sendo que uma delas foi reapropriada, em outro tempo e espaço, pelo Teat(r)o Oficina: o texto de Beckett.

A contemporaneidade, ou ainda o deslocamento até esse instante contemporâneo, perpassa todo o conjunto das obras aqui analisadas, uma vez que o ato de reescrever e o de montar agem como transporte nesse movimento temporal. *O Marquês de Chamilly* (1987) é a primeira obra de Adília Lopes sobre a Soror Mariana Alcoforado, essa que no romance epistolar, *Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado*¹ ([1669] 2023), ao ser enganada e abandonada pelo amado – Marquês de Chamilly e Conde de Saint-Léger – em Beja, transporta a saudade dos acontecimentos vividos para o papel e transforma a amargura causada por essas

¹ Se estamos mencionando uma abertura da Literatura Comparada para outras metodologias e objetos, importante frisar que as *Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado* foram originalmente publicadas em língua francesa e na França. Desde o início, uma obra como essa já se mostra como um empecilho para os métodos mais tradicionais da LC, por se colocar como “portuguesa”, já que portuguesa seria a sua autora, Mariana Alcoforado, ainda que, por muito tempo, só tenha circulado em francês e nesse outro país.

lembranças em prazer no exercício de escrita: “Desde que partiste nunca mais estive bem um momento que fosse, e não tenho outro prazer senão o de invocar o teu nome mil vezes cada dia.” (Alcoforado, 2023, p. 188). Para ela, escrever é resgatar a experiência ao lado do amado, mas nesse ciclo vicioso de ficcionalização, Mariana é presa pelo próprio afeto do amor. Lopes, por meio da poesia, isto é, de outro gênero discursivo, irá reescrever tal narrativa com um novo olhar e outra dicção, afastando-se da carta, já que esta constitui o maior indício de destruição do relacionamento. Com a possibilidade de livrar-se da tormenta, ela, a Marianna de Adília, se prende ao meio-caminho andado que a leva até o correio e permanece nesse impasse até *O Regresso de Chamilly* (2000), em que o seu amado finalmente volta para seus braços. Libertada do esquema enganoso da situação epistolar, Marianna, dessa vez, está presa a ele em outro ponto: no fato de sua presença excessiva e violenta. A presença do Conde impõe à relação uma disputa de poder, não se trata mais de uma relação puramente amorosa. Ela, que antes tanto o amava, agora deseja fugir dele porque só assim é capaz de verdadeiramente amá-lo sem se sufocar. O regresso do sujeito desejado provoca destruição, pois transforma-o em realidade, em comércio, em político. Nesse caso, o paradoxo do amor, sempre insatisfeito, quando realizado ou quando não-realizado, não se faz sem a angústia.

A peça *Esperando Godot* (2017), traduzida por Fábio de Souza Andrade, por outro lado, não reescreve uma narrativa propriamente dita, mas a forma em que as narrativas são encenadas no palco. Com dois vagabundos dialogando sobre a vida, sobre as experiências e sobre as possibilidades enquanto esperam por esse ser – ou algo – chamado Godot, o texto dramático de Samuel Beckett remete ao próprio fazer teatral, colocando-o diante da realidade humana. O Teatro do Absurdo inaugura-se com peças como essa que colocam em destaque uma questão: o que acontece com a existência quando percebe-se a inutilidade dela? Já não se trata tanto do paroxismo da relação amorosa, mas do paroxismo da existência em toda a sua amplitude. Em Beckett, perde-se o sentido do que se diz e agarra-se a uma capacidade enganosa de esperar. Ao mesmo tempo, torna o que está sobre o palco mais identificável, afinal “ainda assim, são seres humanos. Até onde se vê, pelo menos. Da mesma espécie que eu. Da mesma espécie que Pozzo. Feitos à imagem de Deus.” (Beckett, trad. Andrade, 2017, p. 32). Esse mecanismo, nomeado somente a posteriori de Teatro do Absurdo, de desvalorização da linguagem e prestígio da ação no palco que retorna com *Esperando Godot no fim do mundo* (2023) é uma característica importante para as investigações desta pesquisa, uma vez que desloca essa linguagem absurdistas e angustiada para o Brasil pandêmico e pós-pandêmico.

A montagem brasileira do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, assim como Beckett que de alguma forma transpassa os efeitos da Segunda Guerra na população europeia, estreia no

momento durante e pós-pandemia da covid-19 e a escolha da peça para voltar aos trabalhos do Teat(r)o explicita um traço marcante dessa narrativa. Como já dito, *Esperando Godot* (2017) e *Esperando Godot no fim do mundo* (2023) não contam uma história, pelo contrário, brincam com os modelos tradicionais da Dramaturgia, ancorados na linearidade temporal e no espaço cartesiano e mapeável. Dividida em dois atos, que parecem ser apenas repetições ou duplos, a peça mostra Vladimir e Estragão no processo de espera de Godot. Não sabem quem ele é, muito menos o que ele é. Não sabem porque o esperam, só que ele prometeu chegar. Entre conversas sem sentido, interações desesperadas, encontros com personagens ainda mais esgotados e a procura pelo sentido, os protagonistas também retratam esse meio-caminho que os predem à espera do nada.

A partir disso, pontuamos, nesse momento, as considerações iniciais sobre esse estudo. Desenvolvida a partir do Projeto de Iniciação Científica (IC) “Adília Lopes e Samuel Beckett à espera da Literatura”, na qual destacamos semelhanças e dissemelhanças acerca da espera e da angústia no texto dramático de *Esperando Godot* (2017) e no livro de poemas *O Marquês de Chamilly* (1987), o presente estudo pretende abordar as obras *O Regresso de Chamilly* (2000), da poeta contemporânea Adília Lopes, e *Esperando Godot* (2017), do dramaturgo irlandês Samuel Beckett – tendo, contudo, como foco, a montagem *Esperando Godot no fim do mundo* do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (2023), dirigida por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso). Nelas nos propusemos a estudar os aspectos dos deslocamentos temporais, tratando, desse modo, da passagem para o presente, bem como da tradição criada ao redor dessas narrativas e, por meio dos estudos comparados norteadores dessa pesquisa, dos efeitos do deslocamento dessas obras no que não é puramente textual, mas tocado por ele: o *sensível*. Tudo isso considerando que a comparação não visa o estabelecimento de hierarquias nem entre os textos, quanto menos entre as culturas – ainda que haja, sim, disputas geopolíticas em questão.

Portanto, por meio de uma análise comparativa das obras, sendo elas prolongamentos de obras anteriores, objetivou-se realizar um estudo dos livros *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O Regresso de Chamilly* (2000), de Adília Lopes, e *Esperando Godot* (1949), de Samuel Beckett, e *Esperando Godot no fim do mundo* (2023), do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, no que tangencia aspectos comuns e incomuns aos pares por meio do estudo comparativo, teórico e interpretativo delas, assim como de suas relações intertextuais, levando em consideração, ainda, um aparato filosófico, teórico, metapsicológico e analítico, capaz de oferecer perspectivas críticas sobre os fenômenos da angústia, do deslocamento e da política, estruturante nos textos.

Devemos pontuar que trabalhamos tais obras por meio da análise literária permeada pelos estudos metapsicológicos freudianos e lacanianos sobre a angústia, porém, expandimos o escopo teórico com *O conceito de angústia*, de Sören Aabye Kierkegaard para discutir tal noção por uma perspectiva filosófica. O motivo pelo qual esta monografia toma-os como base teórica está no fato de que esse tema apresenta fenômenos e efeitos já discutidos pelos pensadores de formação fenomenológica, bem como pelo filósofo da corrente existencialista. Como veremos mais adiante, a angústia se mostra como um aparato de aproximação entre as obras, o que, de todo modo, contribuiu para enriquecer a análise comparada desses textos, como também um estado presente no processo de deslocamento para o contemporâneo. Seria a angústia o que faz de uma obra uma obra contemporânea, ou seja, em diálogo com a ausência de sentido de cada tempo?

Devemos mencionar também as questões norteadoras desta pesquisa, às quais buscamos ao fim responder: quais as semelhanças e dissemelhanças entre as obras *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O Regresso de Chamilly* (2000), de Adília Lopes? E entre o texto dramático de *Esperando Godot* (2017), de Samuel Beckett, e a montagem de *Esperando Godot no fim do mundo* (2023), do Teat(r)o Oficina? Quais implicações ocasionadas pelos contextos políticos das obras e da montagem? Há algo nesse deslocamento de textos do passado para o presente que são semelhantes nos dois casos? O que há de já analisado acerca dos estudos psicanalíticos sobre a angústia de Sigmund Freud e de Jacques Lacan que se apresenta nessa nova perspectiva? O que diz Soren Kierkegaard acerca da angústia e como esta se relaciona com as obras literárias? É possível pensar a literatura a partir da política ou, ainda, o inverso?

Para obtermos respostas, avançamos com estes objetivos específicos: i) levantar e verificar os efeitos causados pelas diferentes obras: *O Marquês de Chamilly* → *O Regresso de Chamilly*, *Esperando Godot* → *Esperando Godot no fim do mundo*. Estabelecendo respostas para as seguintes questões: o que é o contemporâneo de acordo com os pensadores Giorgio Agamben (2009), Jacques Rancière (2005) e Georges Didi-Huberman (2011)? O que o contemporâneo faz com esses textos? Por quê a angústia tem a ver com a contemporaneidade? Há uma angústia propriamente contemporânea nessas obras?; visamos ii) estudar a crítica dos autores por intermédio das pesquisas de Llewellyn Brown (2017), Darlene Vianna Tronquoy (2016) e Rosa Maria Martelo (2004; 2010), assim como as concepções de angústia à luz dos estudos de Sigmund Freud (1926; 2014), Jacques Lacan (2005) e Soren Kierkegaard (2015). É nosso objetivo, ainda, iii) analisar a aproximação das obras por meio do estudo sócio-

historiográfico, político e interpretativo dos elementos literários à luz do repertório teórico e iv) investigar a interseccionalidade entre política e estética, observando-as nas obras literárias.

Realizadas todas as considerações iniciais, expliquemos como essa monografia foi estruturada para que a leitura literária comparada fosse produzida. No tópico seguinte, discutiremos o contemporâneo para então, no tópico seguinte, abordar o afeto da angústia segundo Sigmund Freud e Jacques Lacan e comparar a sua aparição nas obras já analisadas e no *corpus* dessa pesquisa; bem como a angústia pela perspectiva da filosofia e o que há de indicativo sobre a angústia de Kierkegaard e o contemporâneo nelas. Nesse percurso, trataremos a interseccionalidade entre política e estética pelas teorias do contemporâneo e da angústia aqui abordadas. No próximo, desenvolveremos as obras como propriamente angustiadas e contemporâneas, detendo-nos, para isso, em uma análise de poemas e trechos das narrativas. Concluindo todo o estudo, recapitulando os pontos levantados e discutindo o papel dessas obras de Lopes, Beckett e Teat(r)o Oficina e da construção delas como políticas, devido ao seu caráter angustiado e contemporâneo.

2 O CONTEMPORÂNEO

Considerando-se a importância que o aspecto temporal tem na existência humana, principalmente no meio sociocultural, a separação e nomeação de épocas torna-se um mecanismo de organização simbólica e histórica. Porém, esse movimento também cria certas limitações ao paradigma temporal. Por esse motivo, há hoje o costume de chamar aquilo que é presente, ou mais radicalmente o que é *pós-moderno*, de *contemporâneo*, o que dá origem a termos tão disseminados como: arte contemporânea, música contemporânea, moda contemporânea, entre outros. Entendendo a problemática de limitar o termo apenas ao tempo, discutiremos, nesse momento, a partir dos aspectos temporais das obras e das considerações filosóficas de Giorgio Agamben (2009), Georges Didi-Huberman (2011) e Jacques Rancière (2005), o lugar do contemporâneo na literatura, bem como a condição política que o acompanha.

2.1 O meio caminho andado: primeiros indícios do contemporâneo

Em *O Marquês de Chamilly*, Adília retoma a história da Soror Marianna, autora de *Cartas Portuguesas* (livro publicado no século XVII que insere a presença da freira na literatura, a princípio, francesa), e a desenvolve de forma que o cotidiano da espera seja enfatizado ironicamente. Já em *O Regresso de Chamilly*, Lopes retoma tanto a história-fonte da Soror quanto a própria reescrita, construindo um novo estágio interpretativo sobre a narrativa: “Mas Chamilly chega/ e fica para sempre” (Lopes, 2000, p. 425). Como dissemos anteriormente, agora, com a volta do Marquês, os poemas passam por uma transformação que foge da ordem do amor fantasiado no livro anterior. Chamilly não é mais fruto da imaginação e do desejo, mas um corpo, uma presença, uma voz em ato. Agora, fisicamente presente, esse afeto do amor é transportado para a realidade. Esse Real, tão temido na primeira obra e sinalizado pela angústia, é apresentado pela vivência empírica, mostrando-nos a passagem para o contemporâneo, em que o *fin’amor* passa de um tópico literário para a realidade da relação amorosa, no mundo determinado pelo falocentrismo (Derrida, 2007).

Chamilly tem
muito sono
adormece
na cama de Marianna
Marianna a seu lado
não dorme
porque quer ver
Chamilly a dormir (Lopes, 2000, p. 430)

O que era desejo se torna angústia; antes sonhar com Chamilly do que tê-lo ao lado. Mariana cansa-se pelo amor colocá-la em trabalho. Amar requer muito daquela que ama: é preciso não dormir, olhar, fitar, admirar. A instância do trabalho dentro da relação amorosa foi crucial para entendermos tal questão, pois, por meio dele, percebemos a ação do deslocamento temporal, como também do deslocamento da fantasia para a realidade. Do romântico para o comercial:

Milly chéri
tenho coisas
para te dizer
de viva voz
cartas de amor
nunca mais
agora só escrevo
cartas comerciais (Lopes, 2000, p. 433).

A presença do amado profissionaliza a amante. Afinal, a invasão do Conde como objeto excessivo, deixa vago todo um tempo antes destinado à escrita das cartas. Como Marianna já havia aprendido a lição epistolar, emprega-a agora no comércio. Por que não ganhar algo agora que se perdeu (privacidade, desejo) ao ganhar (o amor)?

Como já constatado no estudo anterior, esse amor que a move não a mantém liberta dos infortúnios da vida, sendo as condições estruturantes da sociedade parte desse ciclo. Ora se lamenta a ausência, gozando-se de uma vida em espera, ora Marianna lamenta a presença, sendo levada a criar outras formas de usufruto na escrita. De forma semelhante, verificamos a presença dessa conjuntura simbólica e social na montagem *Esperando Godot no fim do mundo* pelo Teat(r)o Oficina, em que, deslocando o texto beckettiano para o presente, concretiza o pensamento de Esslin sobre o Teatro do Absurdo: “o que acontece no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as palavras ditas pelas personagens” (Esslin, 1968, p. 23). Produzida e estreada durante a pandemia da covid-19, na qual a espera tornou-se palpável para parte da sociedade, *Esperando Godot no fim do mundo* trabalha de forma mais clara os impactos dessa “síndrome do encarceramento” (Lagos, 2016, p. 85), presente nos textos beckettianos, que é conhecida pelos espectadores, por meio da sensação de isolamento. Ainda com os aspectos clownescos, Vladimir e Estragão continuam presos ao caminho, à espera, como se andassem em círculos. A exemplo de Marianna que, enclausurada em um romance sufocante ainda permanece, Vladimir e Estragão continuam conversando e levando a linguagem ao seu nível mais banal e desvalorizado, por efeito do esgotamento da possibilidade (Deleuze, 2010).

Por meio de diálogos rápidos e, aparentemente, triviais, visualizamos como, mesmo deslocado para o contemporâneo, o absurdismo analisado por Esslin continua presente. A

mudança do nome do personagem Pozzo para Bozzo, remetendo ao ex-presidente Bolsonaro; o figurino de Lucky, chamado de Felizardo na montagem, que tem como peça principal a mochila térmica normalmente utilizada por entregadores de aplicativos em motos ou bicicletas, aludindo ao movimento, ocorrido em 2020, de paralisação em protesto às condições de trabalho desse grupo etc. Além disso, podemos interpretar, tanto na relação entre Pozzo e Lucky quanto na relação entre Bozzo e Felizardo, o cerco da dialética hegeliana entre o senhor e o escravizado. Diferentemente dos protagonistas que estão no mesmo nível de poder – uma vez que ambos são apenas vagabundos errantes, apesar de suas características próprias –, Bozzo/Pozzo e Felizardo/Lucky estabelecem uma relação por meio da desigualdade: sendo Bozzo/Pozzo representantes do mestre, e Felizardo/Lucky do servo. Visto que tomamos a dialética de Friedrich Hegel (1992) para pontuar tais questões, é possível também apreender a ambiguidade exposta por ele: mesmo que o senhor seja superior, o escravo é mais forte porque é ele que possibilita a prevalência desse sistema e é dele que o mestre colhe a submissão. Desse modo, nota-se como a montagem brasileira apresenta um discurso crítico sobre a dominação dos grupos de extrema-direita, em união com o agronegócio e os militares, e contra os trabalhadores: crítica muito explícita pela presença e personificação de Pozzo e Lucky.

Portanto, analisamos como cada um dos escritores a seu modo transportou por meio da contemporaneidade uma “voz abafada” (Ramos, 2013), angustiada, do que já era presente na grande literatura, enfatizando um mundo de crenças já destroçadas, de conversas interrompidas, de diálogos autocentrados, de personagens solitários, apáticos, aparentemente indiferentes, mas ansiosos. Porém, por meio dos artifícios empregados por ambos, propagam uma reconstrução do literário, em que o texto se torna a luz buscada em meio a à escuridão (Agamben, 2009). Dentro mesmo de uma linguagem absurda, sem sentido, de conversações muitas vezes monológicas, de tagarelismos, cantilenas e efeitos de radiofonia, estes escritores parecem aludir, portanto, a um novo paradigma da literatura, necessariamente mais sensível à condição de ininteligibilidade que nos funda contemporaneamente. A língua, assim, já não é meio; por essa razão, em ambas as obras em questão, nota-se uma desvalorização radical da linguagem, espécie de empobrecimento da capacidade de comunicação.

Chamilly e Godot, portanto, são aqueles que relativizam a experiência temporal porque impõem o aguardo e, ao mesmo tempo, a imediatidade (Ramos, 2013), em suma o intempestivo (Agamben, 2009). Ao recusarem-se chegar – ou perceber as condições empregadas pela chegada –, recusando, portanto, representar qualquer tipo de salvação ou síntese, tais personagens implicam a literatura nessa nova experiência de “estranha farsa trágica” (Esslin, 2018, p. 38), marcada ao mesmo tempo por um cinismo e por uma condição absolutamente

desesperada diante do real. Sendo, portanto, a contemporaneidade a ferramenta usada como resposta à angústia do tempo e a um desejo eminente de fechar as cisões ao abri-las cada vez mais, tomaremos esse processo como nosso ponto de partida para a análise feita neste texto em que analisaremos mais a fundo a presença e as implicações do deslocamento para o contemporâneo dentro dessas obras, bem como a angústia presente nesse caminhar e a participação da política e da estética nesse movimento.

2.2 A luz-escuridão intempestiva

Após propor a pergunta “de quem e do que somos contemporâneos?”, Agamben desenvolve o seu ensaio por meio da articulação entre poesia e filosofia, associando-o ao conceito de intempestividade de Nietzsche para contrariar o pensamento sobre a necessidade de harmonia total com o próprio tempo. Segundo o filósofo italiano, na leitura que faz do filósofo alemão (Agamben, 2009, p. 58), “o contemporâneo é intempestivo” porque sua natureza é intempestiva. Portanto, o que há de mais “fora do próprio tempo”, “inoportuno”, é a contemporaneidade.

Associando tais ideias sobre a importância do tempo ou, ainda, o papel imprevisto e intempestivo desse, chegamos à primeira síntese de Agamben (2009, p. 59):

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Apreende-se o tempo contemporâneo quando se suspende a linearidade temporal, quando se compreende o que está fora e dentro do presente, simultaneamente. Essa relação singular trabalhada por Agamben imprime um exercício de aproximação e afastamento, o que o diferencia da nostalgia, definida como a imersão em um tempo específico, de modo que não se consegue vê-lo completamente ou além dele. Ou seja, afetos como o da nostalgia não abrem a possibilidade de crítica ou estranhamento do que veem. O contemporâneo é, objetivamente, posicionar-se criticamente sobre o tempo e apontar as cisões para, então, tentar enganosamente fechá-las.

Após posicionar o contemporâneo nesse lugar, o filósofo avança a discussão, apoiado na análise do poema “O Século” de Osip Mandel’Štam, para dizer que contemporâneo é aquele que enxerga para além das luzes em seu próprio tempo, ou seja, aquele que fita a escuridão. Os versos “Meu século, minha fera, quem poderá/ Olhar-te dentro dos olhos/ E soldar com o seu

sangue/ As vértebras de dois séculos?” (Mandel’Štam *apud* Agamben, 2009, p. 60) elucidam essa matéria traiçoeira e escorregadia que é o tempo, a qual desafia esse ser contemporâneo. Segundo Agamben, é preciso coragem para adentrar-se nesse lugar feroz e escuro.

Em diálogo com a neurofisiologia, Agamben trabalha a escuridão e a produção dela por um processo de desinibição das células periféricas, chamadas de *off-cells*, desmistificando o senso comum de que esse seria uma “ausência de luz” e, conseqüentemente, produto de uma percepção passiva. Também alinhado à astrofísica, discursa como, nessa área de estudos, o escuro visto no céu pela noite seria, na verdade, uma luz. Essa que não pode nos alcançar mesmo que permaneça em constante tentativa.

É por meio do ato de lançar o olhar para a escuridão em busca dessa luz inalcançável que o contemporâneo acessa os vestígios da origem – do seu devir temporal, devir emergente – , para agir sobre ele através das rupturas do presente diante desse tempo suspenso, retirando-o da “homogeneidade inerte do tempo linear” (Agamben, 2009, p. 71), e estabelecendo uma relação especial entre os tempos.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (Agamben, 2009, p. 72)

Entendendo a constante intersecção ou indissociabilidade de lançar olhar para o contemporâneo com o agir politicamente (entendido aqui como esse “estar à altura de transformar o tempo” do trecho supracitado), nos voltaremos para *A partilha do sensível* (2005) de Jacques Rancière, obra na qual o filósofo francês propõe que política e estética são fundadas sobre o mundo sensível, logo, a política seria essencialmente estética e vice-versa. Isso porque, segundo ele,

uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (Rancière, 2005, p. 15 - grifo do autor)

Por isso, a política e a estética seriam, para Rancière, maneiras de organizar esse *sensível*. Seguindo esse sentido organizacional, percebemos que a partilha do sensível “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço” (Rancière, 2005, p. 15). Se esses domínios são, como afirma Rancière, políticos, os contemporâneos estão

inseridos nessa partilha que implica tanto um *comum* quanto um espaço de disputas. Esse espaço a ser disputado não é somente preenchido, tem que ver também com a possibilidades dos buracos e dos vazios, de modo que por essas vias abertas o desejo caminhe.

De um lado, a partilha incide no âmbito político porque “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (Rancière, 2005, p. 17), enquanto se apresenta na estética porque é “como um sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2005, p. 16). Desse modo, não podemos entender o *comum* como um plano de igualdade, mas sim como algo a ser sempre formado, algo por vir.

A arte com propriedades políticas, entendida aqui como prática estética, não é panfletária, muito menos uma estetização da política (mecanismos usados, por exemplo, pelo nazismo); mas o desatrelar de qualquer compromisso com influências sociais objetivas. Isso posto, compreendemos a partilha do sensível na literatura por meio do efeito da palavra. Se, segundo os pensadores da Antiguidade Grega, como Aristóteles, o que nos diferencia dos animais é a razão e o poder da palavra, o exercício literário de dar voz àqueles que não a têm – no sentido mais literal possível, dar voz a esses personagens e tornar possível ouvi-los, por exemplo – é o que faz possível a partilha do sensível político e estético na literatura; é nesse entre-lugar em que o comum é alcançado.

Considerando o aspecto sensível e o processo de sua partilha, retornaremos àquela luz observada como escuro no céu da noite que também é discutida por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011), não de forma idêntica aos estudos astrofísicos citados por Agamben, mas pela figura dos vaga-lumes. A partir de “O artigo dos vaga-lumes” (1975) de Pier Paolo Pasolini, Didi-Huberman trabalha a relação desses seres com a temporalidade estética e política, em suma contemporânea. Assim, usaremos desse estudo para entrelaçar as teorias de Agamben e Rancière.

Pasolini observa que os vaga-lumes começaram a desaparecer a partir do início da década de 1960, devido à poluição causada pela grande quantidade de luzes elétricas, e que entrariam em extinção em poucos anos. Analisando sua realidade por meio dessa fauna devastada, Pasolini nota como, mesmo após o final da Segunda Guerra, o fascismo continuava e restaurava-se. Essa sobrevivência fascista apoiada na própria ruína evidencia um desenvolvimento do poder inesperado: o genocídio cultural marcado por um fascismo verdadeiramente emergente em gestos, valores e povos.

O fascismo propunha um modelo, reacionário e monumental, mas que permanecia letra morta. As diferentes culturas particulares (camponeses, subproletariados, operários) continuavam imperturbavelmente identificando-se com seus modelos, uma vez que a repressão se limitava a obter sua adesão por palavras. Hoje em dia, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo centro é total e incondicional. Renegam-se os verdadeiros modelos culturais. A abjuração foi cumprida. (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 29)

Assim como os insetos foram destruídos pela industrialização e pelo avanço elétrico sem que se notasse sua ausência, o poder procedeu esvaziando-se para ser preenchido por um novo poder.

Em contrapartida, é importante destacarmos que os vaga-lumes não desapareceram de fato, mas estavam começando a desaparecer. Essa extinção em curso nos desperta atenção para o vazio do poder e a desesperança causada por ele. O que estaria sumindo, na verdade, é o desejo e a capacidade de vê-los. Segundo Didi-Huberman, o cineasta italiano, desencantado com as condições de seu país, não percebe a dialética do olhar e do imaginar, impedindo-o de visualizar aquilo que aparece na destruição. Tendo em consideração o potencial desses insetos e à sua aptidão para sobreviver, Didi-Huberman (2011, p. 117-118, grifos do autor) afirma que

onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado de *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de *transpor o horizonte* das construções totalitárias.

Essas *imagens* aptas a transpor esse horizonte ofuscado são chamadas por ele de *imagens vaga-lumes*; um saber dissimulado, uma ameaça na representação da experiência. Para ele, a experiência tem capacidade de afetar na medida em que é transformada em narração. Com essa construção e transmissão, “as imagens vaga-lumes podem ser vistas não somente como testemunhos, mas também como profecias, perversões quanto à história política em devir” (Didi-Huberman, 2011, p. 138).

Diante de uma Itália pós-Segunda Guerra que observava a reestruturação do fascismo mesmo sem seus grandes líderes, pensemos na questão levantada pelo filósofo Theodor Adorno: é possível escrever poesia depois de Auschwitz? Segundo ele (1998, p. 26), “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. A crítica de Adorno repousa fundamentalmente no pensamento de que a poesia não pode significar uma fuga da realidade. Desse modo, a poesia, que entenderemos aqui como a estética discutida anteriormente, não deve ser um processo de esquecimento da memória, mas de elaboração do tempo, seja ele passado, presente ou futuro. Um processo de composição e de partilha pelo comum. É preciso colocar-

se nesse “encontro secreto” que há entre o passado e o presente para tornar possível um futuro, prática intempestiva daquele que é contemporâneo.

As *imagens vaga-lumes* de Didi-Huberman (2011, p. 52) estão sempre no degrau da extinção, mas têm em sua essência um potencial de fazer aparecer aquela luz distante que não nos alcança.

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela.

Elas não dizem respeito às imagens que retratam esperança, beleza ou brilho – mas falsidade, hipocrisia, inutilidade, violência etc. –, porém, àquelas capazes de criar esperança, afinal, os vaga-lumes sobreviveram. Só um contemporâneo, cercado pela escuridão do tempo, pode agarrar-se à possibilidade de enxergar essa luz dissimulada resistir à extinção. É nesse caminho que as obras aqui analisadas estão colocadas, em uma tentativa de fazer ver a luz no escuro, a política na estética, a inutilidade na vida e a violência no amor. A Literatura Comparada, portanto, nos parece uma aliada ainda mais importante, porque oferece, pelo cotejamento entre obras, esse piscar da iluminação, de uma iluminação que vem daquilo que está ao lado, em deslocamento, suspenso no ar. Se em crise ou não, trata-se, para nós, de uma ferramenta que oferece um tanto na diferença, um toque na causa do outro, e, inesperadamente, uma partilha no sensível.

3 ADÍLIA LOPES, SAMUEL BECKETT E TEAT(R)O OFICINA ANGUSTIADOS

O estudo que abre portas para esta monografia, intitulado “Adília Lopes e Samuel Beckett à espera da literatura”, debruçou-se sobre os estudos metapsicológicos acerca da angústia, à luz de Sigmund Freud e de Jacques Lacan e, por meio deles, analisou-se e comparou-se a presença desse afeto nas obras *O Marquês de Chamilly* (1987) e *Esperando Godot* (2017). De forma semelhante, neste tópico será levantado o que já se sabe, em razão da pesquisa citada, sobre a angústia, pela ótica da metapsicologia e como ela se apresenta nos objetos: *O Regresso de Chamilly* (2000) e *Esperando Godot no fim do mundo* (2023). Seguiremos, junto a essa leitura, realizando comparações, seja do tema, da linguagem utilizada, dos recursos próprios a cada projeto estético, na tentativa de uma leitura em cotejamento, em contato e em fricção, quando é o caso. Nosso objetivo, como dissemos, é mostrar esse comum mesmo quando ele não está visível em uma primeira mirada – o comum como essa imagem vaga-lume, a depender daquele que fixa o olhar no escuro do seu tempo.

3.1 A angústia como reação

Os estudos metapsicológicos sobre a angústia se iniciam na “Conferência 25: a angústia” (C25), publicada em 1916-1917, sendo separada em *angústia realista* e *angústia neurótica*. O surgimento da primeira dependerá “em grande parte do estado de nosso saber e de nosso sentimento de poder frente ao mundo exterior” (Freud, 1916-1917/2014, p. 423), visto que a angústia realista é uma reação a uma assimilação de perigo, ou seja, tem a ver com a fuga. Resumidamente, nela, observa-se a relação com a decisão a se tomar diante da ameaça, mas também pode ser o que provoca uma paralisia quando presente em níveis elevados.

Em *Esperando Godot no fim do mundo* é possível vermos tal paralisia de forma parecida àquela constatada no texto dramático, por meio das pausas, do silêncio e da não ação. Por exemplo quando se lê:

VLADIMIR Você me faria rir, se não fosse proibido.
 ESTRAGON Nós os perdemos?
 VLADIMIR (*nitidamente*) Acabamos com eles.
Silêncio. Permanecem imóveis, braços pendentes, cabeças caídas, joelhos arqueados.
 ESTRAGON (*com fraqueza*) Não estamos amarrados? (*Pausa*) Estamos? (Beckett, trad. Andrade, 2017, p. 27-28, grifos do autor)

A montagem do Teat(r)o Oficina, por vezes, segue as indicações de cena beckettianas. Os personagens se mantêm silenciosos, imóveis e enfraquecidos, durante várias partes dos atos. Os atores Marcelo Drummond e Alexandre Borges miram os olhos da plateia na maioria desses momentos (Figura 1), como se vissem a própria ameaça causadora da angústia em todos os

olhos curiosos dos espectadores. Ator e público se tornam cúmplices nesse atar angustiado. Os corpos dos personagens e dos espectadores cada vez menos vivos, machucados, estáticos.

Figura 1 - Vladimir e Estragão espantados



Fonte: <https://www.casaum.org/peca-esperando-godot-estreia-quinta-no-teatro-oficina/>

Em *O Marquês de Chamilly* (1987), esse estado de paralisia perceptível pelas formas dos poemas e pelo uso de *enjambement* na versificação, agora em *O Regresso de Chamilly* (2000) coloca em destaque a ameaça – e não o efeito dela –, enfatizado pelo léxico grotesco utilizado: “decompor”, “cuspir”, “berrar”, “alapar”, “morrer”, “foder”. Apesar do vocabulário, a aparição de tais palavras sempre se dá de maneira embelezada, como se, apesar do referente bruto, apenas o “amor” importasse:

Chá e Milly estão
alapados
como mortos
na carpete francesa
a imitar persa
que conheceu
melhores dias (Lopes, 2000, p. 428)

No poema citado, percebemos que apesar de estarem escondidos como cadáveres, enterrados, a ênfase da imagem criada pelo poema tenta voltar-se para a beleza da lembrança dos dias melhores, do contato físico, do lugar que testemunhou dias bons; tal reminiscência é apontada por Freud como própria da angústia, esse reflexo de uma lembrança vaga ou incompleta. “Os melhores dias/ da carpete/ não coincidem/ com os melhores dias/ de Marianna” (Lopes, 2000, p. 428), diz-nos a poeta a respeito dessa incongruência. Nesse caso, a própria

memória pode ser causadora de angústia, por fatiar o tempo entre épocas mais gozosas e épocas, geralmente relativas ao presente, mais duras.

Enquanto a angústia realista se volta para o presente e para o passado, outras formas de angústia se dirigem ao futuro. A *angústia neurótica* tem vários modos de manifestação, porém, nos deteremos na chamada *expectante* ou *expectativa angustiada*, ou seja, na previsão de uma possibilidade ruim quando se concretiza por meio da interpretação de sinais e incertezas. Se no texto dramático essa angústia é percebida pela não possibilidade de mudança, de um presente eterno, na montagem brasileira, esse afeto é notável apenas para um espectador brasileiro ou principalmente para este, porque é colocado na angústia junto aos personagens, pelas associações com eventos estruturantes da condição atual do país: o governo Bolsonaro. A expectativa angustiante de que nada irá mudar e de que a espera nunca irá acabar molda e transpassa esse estado do palco para a plateia, mas também as conectam. Estamos todos juntos sem saber o que se seguirá.

Também em Lopes, a angústia expectante se faz notar pelos sinais prefiguradores de um futuro. O quinto poema narra em seus versos a condição ineficaz das relações amorosas:

Marianna atravessa
o pomar
a sonhar
Chamilly voltou
e é tão bom tê-lo
de volta
que não pode estar
muito tempo
ao pé dele (Lopes, 2000, p. 427)

Reconhece-se no poema citado uma total ausência de explicação sobre o fator que estaria causando o estado de angústia na eu-lírico, porém, o exercício de Marianna de evitar o amado por alguns momentos é também um mecanismo de desviar-se do possível surgimento de um sinal, da chegada do mal. Já a peça dirigida por Zé Celso demonstra essa expectativa angustiada em toda sua forma absurda. O enredo sustenta o *estado expectante da angústia* ao proporcionar a experiência da espera e da incerteza à plateia, com personagens atravessados por esse afeto. Aí, todo o futuro em suspenso, causador de uma angústia, é encenado em seus vários sinais e possíveis evitações.

Partindo para “Inibição, sintoma e angústia” (ISA), texto de 1926, em que Freud diz que

A imagem mnemônica da pessoa ansiada é intensamente investida, sem dúvida; no início de forma alucinatória, provavelmente. Mas isso não produz resultado, e então é como se o anseio se transmutasse em angústia. [...] A angústia aparece, então, como reação à falta do objeto. (Freud, 1926-1929/2014, p. 58)

Desse modo, é pela fantasia que a angústia se solidifica, independentemente dos fatores temporais. Passado, presente e futuro são passíveis de serem invadidos pelo fantasiar. Em *O Marquês de Chamilly*, a “forma alucinatória” é exercitada pela escrita, pelo movimento epistolar, pela lógica no ilógico:

Marianna não desiste
 abre pela terceira vez
 nesse dia
 a caixa do correio
 lá dentro está qualquer coisa
 que ela não percebe bem
 o que é
 e que brilha
 era uma folha de hera
 Marianna desata
 a chorar (Lopes, 1987, p. 80)

Em *O Regresso de Chamilly*, é mais o sonho que transporta a atmosfera fantasiosa da angústia. Conclusão evidente pelos poemas “Começo 1” e “Começo 2” em que a voz poética tenta refazer a lembrança da violência colocando-a como onírica. É essa passagem que Freud aponta como anseio transmutado em angústia. Em “Começo 1” lemos:

Chamilly regressa
 a Beja
 ao convento de Marianna
 passados anos
 entra no convento
 (o chão do convento
 é de ladrilhos pretos
 e brancos
 como um tabuleiro
 de xadrez ou damas)
 Chamilly procura
 Marianna
 dá com ela
 a dormir
 no claustro
 à sombra
 de uma alfarrobeira
 arranca-lhe
 uma costela
 e faz com ela
 uma flauta
 e do crânio de Marianna
 faz uma cabaça
 com que bebe água
 do poço
 que há no meio
 do claustro
 Chamilly transforma-se
 num sapo (Lopes, 2000, p. 426)

Já em “Começo 2” lemos:

Não
 era só um pesadelo
 e um sonho
 Chamilly voltou
 de facto
 e dá com Marianna
 a dormir
 debaixo da alfarrobeira
 do claustro
 mas ajoelha-se
 perto de Marianna
 debruça-se
 sobre o seu regaço
 pega-lhe nas mãos
 e sem lhas tirar
 do colo
 beija-lhe as mãos
 e diz
 Merci
 Marianna abre os olhos
 e diz Milly (Lopes, 2000, p. 427)

Percebemos, portanto, a partir da leitura dos poemas, que a presença do Conde é nada mais do que uma bruta violência: o “arranca-lhe uma costela” torna-se “pega-lhe nas mãos”; e “e do crânio de Marianna/ faz uma cabaça/ com que bebe água” torna-se “beija-lhe as mãos/ e diz/ Merci”. Além do uso do sonho como ferramenta para fantasiar um amor não violento, há também na comparação entre os poemas o indício de um desejo inconsciente de Marianna, expresso pelo simples agradecimento que encerra o poema, “e diz/ Merci”, de que o Marquês veja sua espera como um gesto merecedor de gratificação. Há, portanto, outra demonstração da realidade dessa relação que faz Marianna sentir-se menosprezada e que provoca desejo pelo irreal.

Em *Godot*, o *Mensageiro* (chamado de Menino no texto dramático) é aquele que traz a carga fantasiosa, ou ainda, o embaraço, a não certeza. Interpretado por Tony Reis, o Mensageiro (Figura 2) é visualmente representado como Seu Zé Pilintra, entidade de matriz africana, popularizada pelo sincretismo, rei da malandragem e, por consequência, nada alinhado às morais e aos costumes cristãos. Popular por amalgamar tudo que representa “o bom brasileiro”, Zé Pilintra adentra a peça pelo personagem mais enigmático e liberto. Como um verdadeiro mestre-sala, o Mensageiro chega para apresentar encruzilhadas aos protagonistas que, a partir dos sinais do acaso deixado por ele, ficam ainda mais angustiados.

Figura 2 - O Mensageiro



Fonte: Trevisan, Guilherme Gnipper. Disponível em:
<https://deusateucombr.wordpress.com/2022/04/12/o-teatro-oficina-esperando-godot-uma-galeria-por-guilherme-gnipper/>

Observando a teoria metapsicológica expressa até o momento e as comparações entre os objetos, conclui-se que “a angústia tem uma inconfundível relação com a expectativa: é angústia *diante de algo*. Nela há uma característica de indeterminação e ausência de objeto” (p. 84, grifo do autor) – traço particular para diferenciá-la do luto, pois nele o objeto deixa de existir e na angústia foi perdido por um sujeito específico. Contudo, também podemos verificar a mescla de angústia entre as obras. O que não é inovador porque, como já atestado por Freud (1926-1929/2014, p. 86), nos complementos aos estudos de ISA, “a angústia é, de um lado, expectativa do trauma, e, de outro lado, repetição atenuada do mesmo”. Isto porque, “a situação de perigo é a reconhecida, recordada, esperada situação de desamparo”, *tópos* visíveis pelos exemplos supracitados e pelo próprio movimento de reescrita de narrativas já conhecidas, seja pela perseverança na tradição poética da narrativa dessa freira ou pelo desenvolvimento do absurdo beckettiano nos palcos brasileiros pós-pandemia.

À vista disso, voltamos ao epistolar. Em *O Marquês de Chamilly* (1987) somos apresentados em diversos poemas a figura do Carteiro. Mais que uma pessoa, o Carteiro é quase como uma entidade. Mais que cartas, ele transporta expectativas, principalmente as expectativas de Marianna. O Mensageiro, de forma semelhante, em toda postura de Zé Pilintra, dá vida a essa divinização da mensagem, da carta, da incerteza presente no “meio caminho andado” (Lopes, 1987, p. 78). Ele não representa mais o Menino assustado que trabalha para Godot, pelo contrário, representa um ser além, maior que ele. O Mensageiro e o Carteiro corporificam o que há de mais angustiante no processo epistolar, isso que Freud chama de *diante de algo*; evidenciam também a angústia dos protagonistas e da eu-lírico expressa nas narrativas.

Assim como em *O Regresso de Chamilly* (2000) o Carteiro se torna ausente quando aquele ao qual as cartas eram direcionadas retorna. A peça *Esperando Godot no fim do mundo*

(2023) se encerra com a última aparição do Mensageiro noticiando a morte de Godot, o fim da esperança e a ineficácia da espera daquilo que nunca chegará. Desse modo, essas personagens demonstram, cada um ao seu modo, a natureza dessa angústia discutida até o momento.

3.2 A angústia como falta da falta

Em resposta à teoria freudiana, Jacques Lacan, psicanalista responsável pela construção de fundamentos filosóficos na psicanálise e da proposição linguística em seu centro, propõe, por meio de seus seminários da década de 1950, um retorno às ideias de Freud, com deslocamentos e inovações. Com a Linguística, Lacan tenciona uma nova forma de análise por meio da linguagem do sujeito como propriamente falante. Com as noções de real, imaginário e simbólico (representado pela linguagem), as conexões entre psicanálise e outros campos das ciências humanas se tornam mais claras. Portanto, tomemos o *Seminário: livro 10 (S10)*, da década de 1960, já posterior a este retorno freudiano, em que discute a estrutura da angústia, fundamental para o estudo das obras de Adília Lopes e Teat(r)o Oficina.

Segundo Lacan (1962-1963/2005, p. 101), a angústia “não é sem objeto”. A nuance perceptível no aforismo lacaniano se dá pela construção oblíqua de “não é sem”, que denota que tal objeto existe, mas não é conhecido: “quando digo Ele não é sem recursos, Ele não é sem astúcia, isso quer dizer que [...] seus recursos são obscuros, sua astúcia não é comum” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 101). Ou seja, o objeto da angústia, para ele, não é significantizável. Embora exista e produza efeitos tanto subjetivos quanto estruturantes.

Para o psicanalista, o falseamento e a enganação são próprios da linguagem, pois sempre sobrar um resíduo que não é susceptível de significação. Isso se dá porque, segundo ele, o significante, aspecto central na noção simbólica, é um traço². O significante representa “um sujeito para um ser significante” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 73). Logo, podemos dizer que o signo é anterior ao significante, assim como o significante é anterior ao significado. Vejamos o exemplo dos obsessivos: com ato repetitivo, já explorado vagarosamente no exame de C25, o sujeito está de maneira particular procurando a certeza daquilo que duvida, daquilo que o traço não revela. Procura um vestígio daquilo que é nulo.

Trabalhar com vestígios não é único do humano. Várias espécies animais possuem tal prática como hábito ou como modo de sobrevivência, assim como a criação de rastros falsos também é passível de ser observada entre os animais não-humanos. Contudo, esses vestígios

² “o termo francês *trace* tem também acepções de rastro ou vestígio.” Nota da tradutora Vera Ribeiro em S10 p.73.

animais falsos não são feitos para serem falsos, pelo contrário. Posto isso, Lacan (1962-1963/2005, p. 75) reitera que:

Fazer rastros falsamente falsos é um comportamento que não direi essencialmente humano, mas essencialmente significante. É aí que está o limite. É aí que se presentifica o sujeito. Quando um traço é feito para ser tomado por um falso traço, sabemos que há aí um sujeito falante, sabemos que há aí um sujeito como causa.

Sendo esse traço falso uma forma de “posicionar-se no lugar do Outro numa cadeia de significantes” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 75), percebemos como a questão da demanda do Outro é crucial para angústia. Toda demanda possui em si algo de enganoso. A exemplo de um paciente de Lacan, que relata como a mãe não se descolou de si até certa idade, vemos como a angústia surge pelo engano provocado pela demanda da presença-ausência da mãe, visto que “há sempre um certo vazio a preservar” porque é nele que se traduz o desejo. Podemos verificar essa presença-ausência no “retorno” de Chamilly, que confunde o leitor a todo momento pela atmosfera onírica dos poemas, colocando à prova a veracidade de sua chegada ao mundo de Marianna: reconhecendo a mistura entre a fantasia e a realidade. Bem como, em Godot, que repassa sua promessa de encontro pelo Mensageiro, mas não aparece porque está morto, transformando a experiência dos protagonistas em inútil, ao fazê-los esperar tanto por algo que nunca virá.

A partir disso, Lacan afirma que a angústia é enquadrada. Comparando com a instância do estágio do espelho, fase da vida em que o sujeito enxerga sua incompletude de forma completa, percebe-se que a angústia, tal qual o espelho, possui um limite que age na percepção do sujeito de ver aquilo que antes não era “diretamente perceptível” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 85). As obras aqui estudadas são exemplos disso: Lopes, em *O Marquês de Chamilly*, reescreve as cartas de Marianna que também é um romance em poema e, agora, reescreve sua própria reescrita em uma nova perspectiva. Numa estrutura de *mise en abyme*³, Lopes transpassa pela escolha de gênero e pelo *tópos* o abismo que é a própria condição imposta pela carta, pela relação amorosa e pela luta de gêneros da sociedade; o Teat(r)o Oficina coloca em ação o drama de Beckett de forma que atinja seu público e seu tempo por meio desse abismo formado pelo que conhecem. Assim como o colocar um quadro em uma janela refere-se ao desejo de não ver o que há do outro lado desta. A angústia nessa metáfora seria a aparição para o sujeito daquilo que já estava ali: *heim*. É pelo surgimento do *heimlich*, familiar, que a angústia

³ “Nas artes plásticas é uma imagem que contém uma cópia sua em menor escala e que pode estender-se numa sequência infinita. Na literatura ocorre quando a narrativa principal contém outra que a espelha seja estruturalmente, seja tematicamente”. (Vasconcellos, 2015, p. 89)

se constitui. Logo, alcançamos o que o “não é sem objeto” nos transmite. Tal aspecto baseia-se na distinção dele com os objetos estruturados pela grade do sulco, pelo fechamento dos “lábios do corte dos significantes” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 87). Por não ser significantizável, como demonstramos acima, há em si uma dificuldade de falar sobre ele e de identificá-lo. Se “os significantes fazem do mundo uma rede de traços em que a passagem de um ciclo a outro torna-se então possível” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 87) e o sujeito falante porta em si a capacidade de criar traços falsos, é possível reconhecer a angústia como um corte, como dito por Lacan. Corte este como aquele que está “a se abrir”, que carrega em si o pressentimento, mas, acima de tudo, o pré-sentimento. Sendo, então, o afeto da angústia, anterior ao sentimento e passível de todos os desvios. É, logo, “o que está fora da dúvida” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 88), é a causa da dúvida. Nesse sentido, o afeto da angústia pode surgir no Eu pela falta de vazio consequente de um engano inicial provocado pelo significante no Outro, e não o engano em si.

Enfim, chegamos à declaração principal acerca da angústia. A angústia é sinal do real. Vimos nas observações supracitadas sobre a angústia-sinal (de perigo e diante de algo) de Freud como “um sinal que representa alguma coisa para alguém, digamos, o perigo interno para o eu” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 169). Concretamente, a angústia-sinal tem relação direta com o perigo do qual sinaliza. Lacan, no S10, discorre sobre a diferença entre a angústia e o medo, perguntando-se inicialmente o que seria o perigo. Tomando as narrativas do escritor Anton Tchecov de momentos de pavor, Lacan aponta os eventos – o primeiro deles relata a visão de uma luz no alto de um campanário; o segundo, um vagão fantasma em alta velocidade; e o terceiro e último, um cão de raça cuja presença era incompreensível na hora e local do ocorrido – como registros de medo porque “não há ameaça, falta a característica da angústia, no sentido de que o sujeito não está pressionado, implicado nem interessando no mais íntimo de si mesmo” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 177). Se Lacan discursa que o medo tem relação com algo desconhecido e não determinado, que está por trás do objeto, tal qual vimos acima ao se falar da angústia, qual seria a diferença entre medo e angústia?

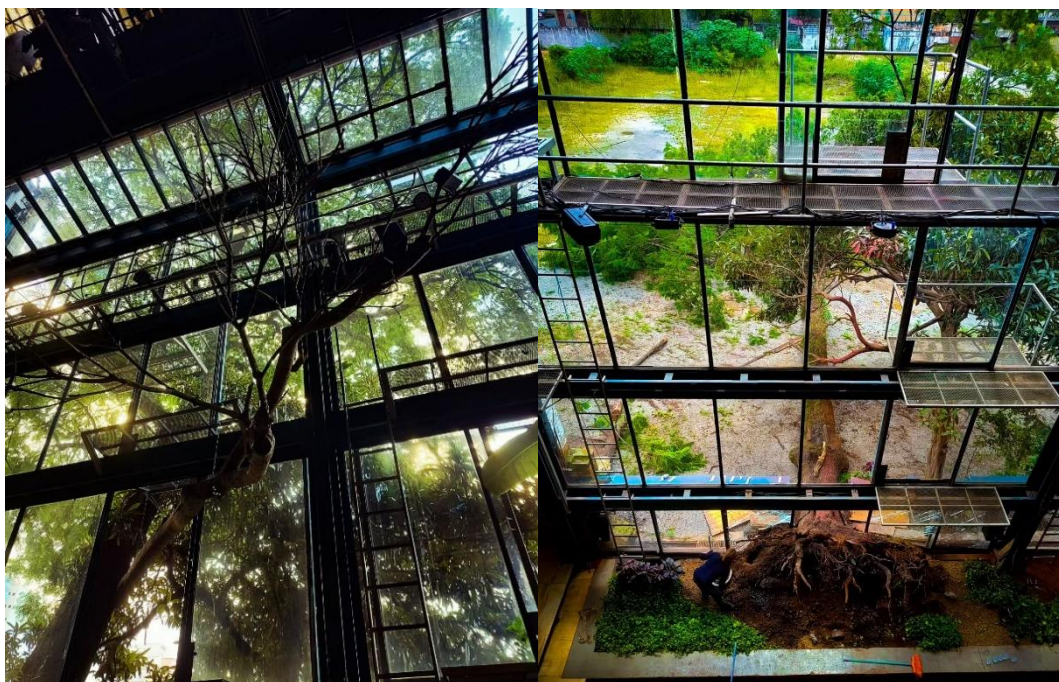
“O que avisa o sujeito de que há um perigo senão o próprio medo, senão a angústia?” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 178). O sinal é característico de ambos, a diferença estaria na implicação subjetiva presente na angústia que não acontece no medo. Para que o perigo seja demarcado, é preciso uma articulação subjetiva. Tchecov foi despertado pelo medo nos eventos citados por meio do desconhecido que, em si, não eram perigosos. Lembremos a concepção de Freud sobre a angústia:

Em Inibição, sintoma e angústia, Freud nos diz, ou parece dizer, que a angústia é a reação-sinal ante a perda de um objeto. E ele enumera: perda sofrida em bloco, quando do nascimento saído do meio uterino; perda eventual da mãe, considerada como objeto; perda do pênis; perda do amor do objeto; perda do amor do supereu. Ora, que lhes disse eu, da última vez, para colocá-los num certo caminho que é essencial apreender? Que a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 64)

A falta proposta por Freud, que tem como fator o *vor etwas, diante de algo*, é colocada por Lacan como o apoio dado pela falta que poderá faltar. Então, a angústia é sinal da ordem da inflexibilidade do real, considerando que “esse *etwas* diante do qual a angústia funciona como sinal é da ordem da irreducibilidade do real” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 178 – grifo do autor), uma vez que “de uma forma irreducível sob a qual esse real se apresenta na experiência” a falta como *etwas*, algo, é possível. Em suma, a angústia não é a perda do objeto ou a falta do objeto, mas a presença excessiva e invasiva dele – como Chamilly que ao retornar e permanecer causa a sensação de sufocamento em Marianna. Logo, a angústia não engana porque é marca do real, daquilo que não é capaz de se simbolizar.

Em Lopes, essa incapacidade da simbolização é vista no próprio ato de Marianna de sonhar e esperar que em outra vida realize seus desejos, porque, por meio do exercício de olhar para essa fantasia e essa nova realidade, retrata o sinal de que esses gestos são, na verdade, a única coisa que ainda possui, mas também a única possibilidade de as alcançar. Em *Godot no fim do mundo*, verificamos semelhante ocorrência por meio da árvore (Figura 3), um dos poucos objetos que compõem o cenário do drama, que ao brotar algumas poucas folhas evidenciam a passagem do tempo e, conseqüentemente, a espera infundável, bem como a mudança dos demais em relação aos personagens. O machucado de Estragão que piora com a passar das cenas age como lembrete físico desse processo.

Figura 3 - Árvore Cesalpina



Fonte: <https://www.instagram.com/p/DFnqt6QvxEW/?igsh=YjBhcDZ2YmN2MXk1>

A disputa de posse pelo espaço do Teat(r)o Oficina em Bela Vista, São Paulo, faz parte de toda a história do Teat(r)o. A árvore Lina Cesalpina, plantada pela arquiteta responsável pela reforma de 1980 e tombada como patrimônio artístico e ambiental pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), era mais um símbolo da resistência do teatro e da arte, de forma geral, como parte da cultura brasileira. Protagonista de todas as peças ali encenadas, a árvore Cesalpina ganha destaque na montagem de *Esperando Godot* por ser a única materialidade do tempo dentro da narrativa, e o lugar em que não se é possível simbolizar. Afetada pelas chuvas que atingiram a região da Bela Vista, Cesalpina caiu na madrugada do dia 03 de fevereiro de 2025, relembrando-nos daquilo que se posiciona diante da angústia: o real.

Após propor um esquema aritmético sobre o lugar do real, Lacan estabelece conexões imagéticas do processo da angústia por meio do mito de Édipo e de duas pinturas de Zurbarán: Santa Ágata e Santa Luzia. Ao rememorar a narrativa de Sófocles, Lacan aponta como o momento da angústia não se dá com a automutilação nos olhos ou qualquer outra possibilidade de mutilação do humano, mas com “a visão impossível que os ameaça, a de seus próprios olhos no chão” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 180). A cena destacada não implica em uma espécie de castigo, de retirada do gozo do olhar, mas sim em um horror. Édipo estaria na presença do que o faz desejar e não do objeto de desejo faltante. Olha o próprio gozo de olhar. Com histórias parecidas entre si, Santa Ágata e Santa Luzia também sofrem mutilações causadas pelo desejo.

Ambas, ao renegar o casamento, são castigadas por aqueles que as desejavam, provocando a remoção das partes que causavam o desejo, os olhos de Santa Luzia e os seios de Santa Ágata. Representadas nas pinturas de Zurbarán, as santas trazem consigo uma bandeja que porta os respectivos objetos de desejo, porém, é importante notar como, mesmo assim, permanecem em si tais partes. O alcance material do desejo, olhos e seios do exemplo, torna-o horrendo, causando um não saber o que fazer diante dele. Concluímos, desse modo, que ao alcançar o objeto que causa esse desejo, que é para o sujeito uma totalidade, surge o sentimento de falta da falta.

O gesto obsessivo presente em Marianna desde *O Marquês de Chamilly* se transforma no ato fisiológico de dormir em *O Regresso de Chamilly*. Dorme-se muito. Dorme-se totalmente. Aí, o sonho é também total:

Mas Marianna Alcoforado acordou
ela tem sonhos destes
é José e o Faraó
intérprete e autora
Dr. Segismundo e paciente impaciente
quem se restaura a si própria
restaura Portugal
e o mundo (Lopes, 2000, p. 432)

A ênfase em descrever a ação de acordar faz com que o leitor identifique a condição onírica dos poemas anteriores. Relembrando a característica de enquadramento da angústia, percebemos como os gestos obsessivos de Marianna manifestam a condição de *heimlich*. Ela sabe que o Chamilly amado só existe fora da realidade, na instância do ideal. O contraste é evidente pela presença física dele, pois, quando realmente juntos em “uma só carne” (Lopes, 2000, p. 425), há algo de natureza violenta. Ela é José e o Faraó, ao mesmo tempo: a cena completa. Tudo ser e tudo ter faz faltar a falta. Na ausência daquilo que se idealizou substitui-se os acontecimentos reais pelos devaneios. Lacan discute esse processo de dar ordem à desordem, geralmente por meio de gestos repetitivos, como consequência da ação do medo. Na tentativa de desviar-se desse pânico que a persegue, Marianna cria ordem na desordem provocada pela falta. Isto posto, lemos esse movimento em outro poema, também dedicado à totalidade, como uma tentativa de tamponar o vazio:

Mais que
todas as cartas
como nenhuma
carta
és tu Milly
em carne e osso
ao pé de mim

(Mily Possoz também
está muito comovida) (Lopes, 2000, p. 431)

Ao traçar essa imagem quase artística e comparável ao exercício da escrita epistolar, a voz poética evoca a figura de Mily Possoz, artista plástica do modernismo português, como forma de legitimar a ordem criada. Conhecida por pintar jovens mulheres tomando as cidades modernas e por não apresentar o universo doméstico como o da dona de casa, mas como parte da intimidade, Mily Possoz aparece nesse poema como prova desse afeto impossível que supera toda violência e conflito da relação amorosa e que se transforma em primordial: “De l’amour/ avant toute chose” (Lopes, 2000, p. 429). Porém, será essa superação possível? Ou tratar-se-ia de uma superação sonhada, fantasiada, imaginada? Esperada, como fazem os dois personagens de *Godot*?

Como compreendido no estudo acerca da primeira obra de Lopes sobre a Soror Marianna, a construção poética da história de Marianna e Chamilly se dá pela possibilidade de que a relação deles nunca será possível, pois a angústia é o que há de mais irreduzível no real, não apto à significação. Isso porque há sempre um resquício de não significantizável no encadeamento das demandas e dos desejos de um para o outro. Esse resquício, pode-se ser fonte de sofrimento e de mal-entendidos, não deixa de ser também um vácuo por onde a relação se constrói. Enquanto Chamilly retorna com o que há de mais intrínseco – realidade, violência, quebra de pacto –, Marianna permanece na fantasia como se fugisse dessa realidade apresentada por ele – sonho, organização do caos.

Em *Esperando Godot no fim do mundo* também é possível concluir essa leitura. O personagem que no texto dramático não tem tanto destaque quanto os demais, nessa montagem, torna-se o centro dos holofotes, com sua nova caracterização e personalidade. O Menino de poucas palavras e medroso agora é um homem, uma entidade sintética e hermética por escolha. Enigmático e etéreo, a aparição do – renomeado – Mensageiro marca um evento importante na trama: o olhar dos personagens para si mesmos. Vladimir é o único a se lembrar da passagem do Mensageiro (Figura 4) e tenta convencer Estragão disso. A prova do acontecimento passado é apenas o germinar de folhas na árvore. Assim como os olhos de Santa Luzia, a materialidade dos seus lugares enquanto sujeitos falantes desencadeia uma discussão. Para eles, o uso da linguagem está na necessidade de falar sobre o que se viveu e, por isso, não conseguem ficar calados (Beckett, trad. Andrade, 2017, p. 80-81).

Figura 4 - Vladimir encontra o Mensageiro



Fonte: Trevisan, Guilherme Gnipper. Disponível em: <https://deusateucombr.wordpress.com/2022/04/12/o-teatro-oficina-esperando-godot-uma-galeria-por-guilherme-gnipper/>

De maneira semelhante a Marianna, os protagonistas apresentam gestos obsessivos, desde aqueles referentes ao envolvimento amoroso até o próprio uso da linguagem como dissonante. A relação amorosa entre Vladimir e Estragão (Figura 5) também é fadada à ruína devido ao próprio uso que fazem da situação, mesmo que “caminhando sempre em direção ao ‘menos’, de uma economia tanto semântica como sintática, Beckett parece ir na contramão daquilo que, comumente, está no cerne da paixão, do amor e do erotismo, a saber, o excesso” (Tronquoy, 2016, p. 164). As cenas sempre aparecem em momentos de extrema tensão linguageira, quando não encontram maneiras verbais de simbolizar o que desejam, sendo apenas o gesto amoroso e sexual capaz de transmitir o que as palavras tornam-se incapazes naquele momento, mas como se reforçasse a relação como um escape diante da não completude. Segundo Lacan (1962-1963/2005, p. 154) “não há relação sexual”, ou seja, os pares não são mutuamente proporcionais e complementares. Mesmo que sempre permaneçam nesse constante e natural movimento de promoção do encontro entre esse ser desejante e o outro do desejo, sempre será falho. A falta desse encaixe gera, portanto, a degradação deles e do tempo, mas, mais que isso, é ferramenta de manutenção da peça absurdistas montada pelo Teat(r)o Oficina, que, assim como Beckett, focam na falha e no fracasso.

Figura 5 - Vladimir e Estragão se beijam



Fonte: Delmiro, Dan. Agnews, 2022.

Recordemos a concepção lacaniana acerca dos significantes, de que são precisamente enganosos. Isto posto, vemos que o gesto obsessivo está na criação de traços falsamente falsos porque não há uma temática propriamente dita nos diálogos dos protagonistas, mas uma espiral de significantes – seja em palavras propriamente ditas ou gestos amorosos, como vemos também em Marianna: “Sur mes cahiers d’écolière/ Sur mon pupitre et les arbres/ Sur le sable sur la neige/ J’écris ton nom/ Chamilly” (Lopes, 2000, p. 429). Observamos no poema como, mesmo com a volta do amado, o velho costume infantil persiste exemplificando esses traços discutidos – jogados ao vento, de forma semelhante a uma conversa que se volta a um mesmo ponto: o silêncio.

Esse que representa mais que a falta de fonemas, palavras e frases: “o silêncio oferece condições excepcionais que revelam a riqueza dos sons. Quando a casca exterior da existência perde a sua consistência, uma infinidade de sons ganha vida”⁴ (Brown, 2016, p. 4, tradução nossa). Julgando a condição fulcral dos personagens que esperam sem nada para fazer e por não terem nada a fazer, o silêncio reflete o que há de mais intrínseco na experiência da guerra para os civis: o não significantizável da espera.

Beckett é um autor cujos personagens encarnam sempre algo da condição humana que oscila entre a esperança, mesmo que louca, e uma tristeza quase intransponível [*sic*]. Com palavras nuas, e cruas, que quase perdem o sentido, eles prosseguem falando. E prosseguem porque elas precisam, as palavras, ser ditas como única forma de os

⁴ Tradução livre de: “Silence offers exceptional conditions that reveal the richness of sounds. When the outer husk of existence loses its consistency, an infinity of sounds comes to life.”

manter na vida, porém, parecem ter perdido a força de transmitir a história, ou de transgredir, pela via do desejo, ou mesmo a de tecer o sentido da vida. (Tronquoy, 2016, p. 164)

Esse mecanismo revela muito do que a montagem expressa sobre a situação mundial e a política brasileira; os momentos em que apenas o silêncio consegue expressar o que se há para dizer. Esse esforço contínuo em dizer algo provoca o engano dos significantes expressos e, por meio deles, chegamos ao enquadramento da angústia dos protagonistas e dos espectadores. Se no texto dramático a chegada de Godot era incerta, na montagem, com a aparição e mensagem do “Menino”, agora Mensageiro, parece reforçar-se esse estado. Eles não sabem quando ele chegará, nem o que ele fará ao chegar. Apesar da indeterminação do que Godot fará ou não, a existência do *heimlich* é pautada na espera. Precisam esperar, independente das circunstâncias; o espectador, semelhantemente, também passa por esse processo diante dessa narrativa que o prende sem que veja. A demanda de Godot parece simples: esperar próximo à árvore. Contudo, como vimos, toda demanda do Outro possui em si algo de enganoso, logo, chegamos à conclusão de que a angústia de Vladimir e Estragão não está na espera de Godot ou no desejo de concretude da “promessa”, mas a permanência no estado inútil. Continuar vivendo como vagabundos que vivem à mercê dos outros – “VLADIMIR E eles não bateram em você?/ ESTRAGON Bateram, mas não demais” (Beckett, trad. Andrade, 2017, p. 16). Falamos sobre o silêncio como o desvio dos traços falsamente falsos de Estragão e Vladimir, e é nele que a angústia se anuncia, pois nele percebemos o domínio do real.

Os silêncios, diferente do que é imaginado em uma primeira leitura, não indicam simples pausas – se assim fossem, não seriam necessárias as indicações cênicas de pausas na fala –, mas os vestígios do que há de mais real ao sujeito falante angustiado: a possibilidade de não significação do que provém do Outro. Essa busca pelo que o Outro demanda e oferta é evidenciada também pelos momentos de encontro amoroso e sexual dos personagens, como uma síntese da não completude das relações amorosas e sexuais dentro da sociedade, tal qual a longa espera que os indivíduos se sujeitam à procura desse desencontro encontrado. Por conseguinte, a falta de vazio que acarreta no afeto é um sinal da inflexibilidade do real desses personagens vagabundos, esgotados e encarcerados (Lagos, 2016), que os tornam tão miseráveis ao ponto de o silêncio e o amor não ser falta, mas a falta da falta da linguagem. As falas que não têm sentido, as conversas que vão e voltam, os monólogos que nada dizem, como uma mãe que não se separa do filho, a linguagem, na peça beckettiana, é o que faz faltar a falta, tornando necessário silenciar-se para criar vazios e, por consequência, fazer da falta presente.

3.3 A filosofia da angústia

O humano está sempre em busca de algo, desejando algo que desconhece, como vimos nas considerações da psicanálise discutidas até então. Aceitar a própria existência como um caminho único de nascer a morrer é, naturalmente, evitado. Porém, é nela que também se resguarda a adversidade da experiência. A fim de fugir do *estar no mundo*, uma tensão entre a finitude e a infinitude se forma para administrar essa busca incessante sobre o sentido da vida.

Uma vez que em um primeiro momento o homem é pura possibilidade, quando e onde essa tensão emerge? Tal questão é utilizada para conceituar a temática da angústia, um dos principais temas do Existencialismo, introduzida pelo dinamarquês Sören Aabye Kierkegaard. O filósofo afirma que nesse estágio de pura possibilidade o que há é, na verdade, o nada:

Neste estado há paz e repouso, mas ao mesmo tempo há algo de diferente que não é discórdia e luta; pois não há nada contra o que lutar. Mas o que há, então? Nada. Mas nada, que efeito tem? Faz nascer angústia. Este é o segredo profundo da inocência, que ela ao mesmo tempo é angústia. (Kierkegaard, 2011, p. 45)

Esse nada no qual a angústia propriamente tem origem, chamado por ele de *outra coisa*, parte de uma inocência, essa que

é ignorância. Na inocência, o ser humano não está determinado como espírito, mas determinado psiquicamente em unidade imediata com sua naturalidade. O espírito está sonhando no homem. Tal interpretação está em perfeita concordância com a da Bíblia que, ao negar ao homem em estado de inocência o conhecimento da diferença entre bem e mal, condena todas as fantasmagorias católicas sobre o mérito. (Kierkegaard, 2011, p. 44-45)

Percebe-se que o suporte teórico para ele se resguarda na Bíblia, essa que, segundo o filósofo, tem importantes considerações para o desenvolvimento de sua tese sobre a angústia. Portanto, para exemplificar sua teoria, o filósofo relembra o mito de Adão no paraíso, que, segundo a mitologia cristã, era o primeiro humano criado para habitar a Terra, representante da humanidade, e apresenta a angústia como consequência do pecado original. Adão, vivendo em um jardim paradisíaco e cercado por diversas árvores com frutos, ainda não possui condição de experienciar essa passagem do *nada à angústia* porque não sabe diferenciar o bem do mal, muito menos imaginar o *porvir* – já que “a inocência vê sempre e sempre, diante de si, este nada” (Kierkegaard, 2011, p. 45) –, mas, em determinado momento, é colocado diante de uma impossibilidade. Foi-lhe dito que se comesse do fruto proibido conheceria o bem e o mal. Diante daquela árvore, daquela liberdade possível, a escolha é feita. Lembremos como Freud já falava da angústia como proveniente de uma situação de decisão e como a cena de se estar “diante de algo” retorna aqui. Segundo Kierkegaard (2011, p. 45), é a proibição que desperta nele isso que

apontou como “possibilidade de liberdade”, “realidade da liberdade como puro possível”. Colocado nesse entre-lugar do repelir e atrair uma mesma ideia, do decidir, sente o que Kierkegaard chama de uma antipatia simpatizante e uma simpatia antipatizante que causa vertigem:

Angústia pode-se comparar com vertigem. Aquele, cujos olhos se debruçam a mirar uma profundidade escancarada, sente tontura. Mas qual é a razão? Está tanto no olho quanto no abismo. Não tivesse ele encarado a fundura!... Deste modo, a angústia é a vertigem da liberdade, que surge quando o espírito quer estabelecer a síntese, e a liberdade olha para baixo, para sua própria possibilidade, e então agarra a finitude para nela firmar-se. Nesta vertigem, a liberdade desfalece. (Kierkegaard, 2011, p. 67)

Essa antipatia simpatizante e simpatia antipatizante pode ser percebida em Marianna com o regresso de Chamilly. A Soror agora se vê diante de uma vertigem. Ao mesmo tempo em que alcança seu desejo, não suporta conviver com ele. Contudo, notamos que antes a freira agarrava-se à pura possibilidade – Chamilly pode voltar ou pode não voltar; as cartas podem chegar até ele ou podem não chegar –, mas é atravessada mais uma vez pela angústia com o retorno dele e a realidade dessa relação falha. Diante desse abismo que é a relação amorosa empírica, Marianna sente a vertigem de mirar os olhos para essa fundura. Deseja jogar-se e teme pelo o que encontrará no final.

Se traçamos paralelos com o que até aqui foi dito, junto a Freud e Lacan, sobre a angústia, nada muito distante do pensamento da psicanálise essa imagem da vertigem, semelhante ao enquadramento lacaniano. Ao analisarmos a mitologia acerca da culpabilidade pelo olhar teológico, é possível compreender tal conclusão de Kierkegaard: é por meio da imposição da impossibilidade que o desejo de conhecer é despertado em Adão. Sem a proibição, não há desejo de transgressão e, por consequência, não há possibilidade de escolha ou culpabilidade – bem como, não há relação amorosa falha, pois, como vemos na mitologia após ter a culpa reconhecida, o primeiro instinto de Adão é transferi-la para Eva, instaurando a violência: “a mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi” (Bíblia, Gn, 2009).

Percebe-se, pela própria mitologia, que “não levou Deus em conta os tempos da ignorância” (Bíblia, At, 2009), ou seja, essa ignorância representa o nada que sustenta e precede a aparição da angústia, como dito por Kierkegaard. Desse modo, apreendemos que a angústia, esse processo despertado pela possibilidade de poder, de escolher, de poder escolher é próprio do ser humano, intrínseco à existência. Entendendo, dessa maneira, que é da proibição que nasce o desejo, Adão conhece a liberdade pela retenção dela. Assim como é da falta que nasce o desejo, e da falta da falta que emerge a angústia. Tomando a consequência – a própria morte

– posta, compreendemos que Adão não entendia certamente o que ela significava. Assim sendo, a angústia coloca o homem diante do proibido e do castigo como abertura para o que o filósofo chamou de *salto*.

Por não enxergar a angústia como equiparada à ansiedade, ao desespero ou ao medo, para Kierkegaard, a angústia é o que de há mais fundamental e fundante na existência humana, o *salto* é inevitável. Trata-se, precisamente, da passagem entre o nada, a natureza e a potência. Não é passageira nem direcionada a algo, é puramente elementar e acompanha o ser por toda a vida: “[...] é a existência como possibilidade. Ao contrário do temor e de outros estados análogos, que sempre se referem a algo determinado, a angústia não se refere a nada preciso: é o sentimento puro da possibilidade” (Abbagnano, 2007, p. 60).

Vladimir e Estragão ficam ao pé do abismo durante os dois atos da peça. Entre as conversas linguisticamente desvalorizadas e os encontros confusos com outros personagens, eles permanecem a todo momento questionando a serventia de escolher, ou, ainda, se há algum benefício em desistir da própria escolha. Sendo os dois vagabundos errantes que são, a decisão de esperar Godot e esperarçar sobre o que ele fará ao chegar traça um paralelo com Adão, pois não conseguem por si mesmos enxergar a possibilidade de liberdade. É apenas com o Mensageiro e a notícia da morte daquele que tanto esperavam que se tornam, finalmente, conscientes dessa vertigem que os perseguem por toda a peça e que rasteja por suas palavras.

Nessa síntese de atrair e repelir, entre o finito e o infinito, Kierkegaard afirma que o espírito – parte da tríade kierkegaardiana formadora da existência humana, sendo elas: corpo, alma e espírito – sustenta esses dois estados, isso porque o homem é essencialmente espiritual e, por consequência, dissemelhante de um animal, pois “se o fosse a qualquer momento de sua vida, jamais chegaria a ser homem” (Kierkegaard, 2011, p. 47). O sentimento que ele chama de angústia é projetado por essa terceira instância que é o espírito, diante dessa “realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade” (Kierkegaard, 2011, p. 45). Logo, mesmo não sabendo o que é o bem e o mal ou a consequência que conhecê-los traria, Adão se angustia diante da proibição de comer o fruto da árvore do conhecimento porque há nesse momento um conflito, um desvio no seguimento linear da existência até então: “poder comer” ou “ser-capaz-de”. Em Gênese, Deus diz a Adão que “no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (Bíblia, Gn, 2009), e junto ao pensamento kierkegaardiano inferimos que tal morte diz respeito à morte da inocência e que ela faz com que essa angústia e esse nada, os quais estavam até o momento sustentados pela ignorância do espírito, apareçam como uma possibilidade de ser-capaz-de, como entendimento do que era desconhecido.

Desse modo, é perante ao nada, o nada tornado nada, que o ser humano se encontra na existência, perdendo a inocência como consequência; logo, é por meio da angústia que o homem se lança sobre si, sobre o que é próprio da sua finitude, ou seja, sobre a sua potência. Essa essência humana, que é finita, conhece pela angústia a possibilidade de liberdade, mas também a consequência dela.

Riso de Vladimir, abruptamente abortado, como antes. Mesma rotina, menos o sorriso.

VLADIMIR Você me faria rir se não fosse proibido.

ESTRAGON Nós os perdemos?

VLADIMIR (*nitidamente*) Acabamos com eles. (Beckett, trad. Andrade, 2017, p. 27)

O riso exprime o ímpeto de agarrar-se à liberdade alcançada pelo *salto*, já o corte brusco, provocado pela lembrança da proibição, é o que representa a culpabilidade consequente da escolha. Isso porque há nesse processo uma condução à responsabilidade, pois, agora visualizando as possibilidades de consequências em sua angústia, o ser é levado a refletir sobre suas escolhas. Assim, como já dito, o humano consigo só se realiza mediante o pensamento sobre o que pode, o que não pode e o que pode não:

a angústia é a coisa mais egoísta que há, e nenhuma expressão concreta da liberdade é tão egoísta como a possibilidade de qualquer concreção. [...] Na angústia reside a infinitude egoísta da possibilidade, que não tenta como uma escolha, mas angustia, insinuante, com sua doce ansiedade. (Kierkegaard, 2011, p. 67)

Refletindo as próprias possibilidades, Marianna, Vladimir e Estragão tornam-se mais conscientes sobre as próprias escolhas, mas não menos infelizes. *O Regresso de Chamilly e Esperando Godot no fim do mundo* narram o momento em que o nada se transforma em angústia, ao mesmo tempo em que narram a maneira a qual esses personagens lidam com as consequências causadas pela escolha de conhecer essa liberdade angustiante. NO *Regresso* Marianna diz:

Antes de chegares
pensava assim
mesmo que Milly volte
não quero foder
nunca mais quero foder
o feitio das unhas dos pés
e a implantação dos cabelos
na nuca
do meu Milly chéri
mais tarde
ou mais cedo
vão-me meter nojo
nunca mais danço
nunca mais dou beijos

mas quem não pensa
em foder
está fodido
mas agora
quero foder contigo

Portanto Milly chéri
és muito bem-vindo (Lopes, 2000, p. 434-435)

Como se consciente do que o futuro reservava para a relação, Marianna equilibra o afeto profundo que sente pelo Conde e a repulsa de imaginar esse mesmo afeto se esvaindo e se transformando em nojo. Mesmo com essa possibilidade de uma futura falha, decide não voltar atrás, pois sabe que isso não impedirá a chegada dessa consequência. Em *Esperando Godot no fim do mundo*, de forma semelhante, os personagens passam por esse momento durante toda a peça, como se tentassem encontrar uma forma de fugir.

VLADIMIR Você aqui de novo. Finalmente.
ESTRAGÃO Eu tô [sic] no inferno... eles estão vindo de lá também.
VLADIMIR Estamos cercados.
Estragão tenta correr na mesma direção em que chegou.
VLADIMIR Imbecil, aí não tem saída. Espera. Foge por aí, vai! *Aponta para a plateia e empurra Estragão em direção aos espectadores.*
Estragão hesita e volta para trás espantado.
VLADIMIR O que? Você não quer? Espera. Só resta uma saída: desaparecer.
(Teat(r)o Oficina, 2024)⁵

Vladimir e Estragão instintivamente entendem que o único modo de fugir da vertigem, da escolha, da consequência, em suma, da angústia, é deixando de lado aquilo que há de mais humano: a existência. Sem ela não há possibilidade, mas também não há vida. A peça, sendo ela uma espécie de retrato da sociedade e da inutilidade conhecida pelos espectadores, nos mostra como temos lidado com a angústia. Essa forma de encarar a angústia e a vertigem que ela nos causa é traduzida pela espera. A montagem brasileira, nas palavras de Zé Celso (2023), coloca no palco o aqui e o agora. Apenas nele é possível ver a angústia como possibilidade de salvação.

Por esse motivo, para Kierkegaard, a beleza da angústia é o caminho de partir do nada vivencial para construir-se como detentor da possibilidade de liberdade. Em conclusão, sendo o ser humano manchado por uma falta que não se esvai e que estinga o desejo, a angústia é esse estado do qual não é possível escapar porque ela está tanto no prazer quanto no desprazer: “Tal como no pudor a angústia está posta, também está presente em todo gozo erótico, não porque este seja pecaminoso, de modo algum” (Kierkegaard, 2011, p. 78), logo, não existe apenas no

⁵ Transcrição nossa: de 11min20seg a 11min50seg da Desmontagem | Esperando Godot. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JgAxJTv4crg>

pecado, mas em qualquer situação da vida, podendo ser o retorno de um amor do passado que tormenta a amante; ou a morte daquele que tanto se espera e que carrega toda a esperança possível.

4 A ENCRUZILHADA POÉTICA

Bhfuilis soranna sorchá

Ach tagais 'nós na hoíche

Trína chéile; le chéile, claochlaith

Is claochlú an ealaín Is ealaín dubh í

(De Selby part 1)

Equipados de uma leitura metapsicanalítica sobre *O Marquês de Chamilly*, *O Regresso de Chamilly*, *Esperando Godot* e *Esperando Godot no fim do mundo*, pontuamos, neste momento, o enfoque na filosofia da angústia e na transposição à contemporaneidade. Desse modo, aplicamos as teorias destrinchadas nos tópicos anteriores nos objetos que formam nosso *corpus* para entender o processo de escrita – considerando a encenação no palco como parte dessa escrita, uma vez que “o que acontece no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as palavras ditas pelas personagens” (Esslin, 1968, p. 23) e somente por esse exercício que o Teatro do Absurdo se faz singular – dessas obras como contemporâneas e angustiadas diante da possibilidade e do tempo.

Como já discutido, o humano é formado pela relação entre corpo e alma, administrados pelo espírito. Portanto, diante dessa síntese percebe-se a dinâmica da finitude e da infinitude proposta por Kierkegaard, que coloca em questão a participação do tempo na existência. Segundo o filósofo, o ser humano é também uma síntese entre o tempo e o eterno. Esse momento, chamado de *instante*, coloca em equilíbrio tal dualidade. Para ele, a vida só se inicia a partir do *instante* porque só assim será possível distinguir passado e futuro. Se no paradoxo de Zenão, presente em *O Marquês de Chamilly*, de Lopes, olha-se o tempo como infinitamente divisível, em uma espécie de aproximação da linha temporal, no *instante* de Kierkegaard olha-se como uma sucessão infinita, em um movimento de afastamento.

Em contrapartida, a eternidade não é divisível, muito menos capaz de ter passado ou futuro. O eterno é o presente sem amarras. A partir da vivência do *instante*, toma-se consciência – conhece-se o bem e o mal, nas palavras do filósofo – e, logo, desloca-se do eterno para o temporal. Esse movimento desperta no indivíduo uma admiração pelo eterno, instaura uma falta e provoca desejo.

Diante de uma nova visão das possibilidades em que tudo se torna possível, o futuro é exposto com todas suas incertezas e a angústia surge justamente pela ausência completa de segurança. O passado, nesse momento, aparece apenas como arrependimento ou como possibilidade de repetição no futuro:

O passado, pelo qual eu deveria angustiar-me, deve estar numa relação de possibilidade para mim. Se me angustio por um infortúnio passado, não é por aquilo que passou, mas sim por algo que pode vir a repetir-se, isto é, vir a ser futuro. Quando tenho angústia em razão de alguma culpa passada, é porque não a coloquei numa relação essencial comigo como algo passado, e de uma ou outra maneira enganadora impeço-a de se tornar passada. Se, com efeito, ela está realmente passada, não poderei sentir angústia em relação a ela, mas apenas arrependimento. Se não faço isto, ter-me-ei permitido entabular uma relação dialética com a culpa, porém com isso a própria culpa ficou uma possibilidade, e não algo passado. Se me angustio diante do castigo, isso só ocorre na medida que este é colocado numa relação dialética com a culpa (de outro modo, suportando o meu castigo), e então sinto angústia pelo possível e pelo porvir. (Kierkegaard, 2015, p. 99)

Dessa forma, a angústia, para o filósofo, sempre possui relação muito próxima com o porvir, explicitando sua raiz na possibilidade. Relembremos o mito de Adão que foi tomado como base para toda a teorização de Kierkegaard: a angústia não surgiu por meio do castigo, mas pela ignorância perante ao que *pode vir*. A angústia não é o resultado da possibilidade, mas a própria possibilidade.

Em *Esperando Godot no fim do mundo*, a aparição do arrependimento pelo passado permeia toda a peça. Sendo a ausência de marcas temporais típicas do Teatro do Absurdo, torna-se possível para o espectador sentir que está sempre no passado e em busca de um presente que nunca de fato aparece e quando surge é de forma desviada. A possibilidade de repetição do passado no futuro, por outro lado, irrompe por meio do que Gilles Deleuze (1922) chama de esgotamento do possível. Deleuze, ao analisar a linguagem em Beckett, aponta como as técnicas de linguagem utilizadas pelo dramaturgo sempre denunciam movimentos de esgotamento do possível. Constatamos isso pelo uso de justaposição de assuntos sérios e enunciados absurdos em uma mesma cena, como na transcrição abaixo em que Vladimir, enquanto Pozzo gritava por socorro, inicia um dos mais importantes fluxos de consciência da peça:

Vladimir: Chega de conversa fiada! Vamos atuar já que a ocasião é propícia, não é todo dia que precisam da gente. Outros fariam tão bem, se não melhor. O socorro que estamos ouvindo agora está dirigido a humanidade inteira. Mas aqui e agora a humanidade somos nós. Vamos aproveitar enquanto é tempo, vamos representar com dignidade, ao menos uma vez, o papel que o destino cruel nos reservou. O que acha disso?

Estragão cruza os braços e murmura.

Vladimir: Tudo bem que de braços cruzados, honrando os prós e contras, honramos da mesma maneira a nossa condição. O tigre ataca para defender sua cria sem pensar um minuto, ou então ele foge na mata mais escura. Mas a questão não é essa. O que

estamos fazendo aqui? É isso que a gente tem que se perguntar. O que estamos fazendo aqui? Agora temos a sorte de saber. Nessa imensa confusão só uma coisa está clara: estamos esperando a chegada de Godot. (Teat(r)o Oficina, 2024)⁶

Visto que a angústia é pura possibilidade, entendemos o aforismo de Deleuze de esgotamento do possível como a chance de extinção da possibilidade, inaugurando um ciclo angustiante e, ao mesmo tempo, esgotado. Kierkegaard nos diz que quando o *salto*, pelo qual a angústia se instaura, acontece, há também a aparição do desejo voltado para o estado anterior; ou seja, quando se perde a inocência, deseja-se tê-la novamente. O processo de esgotamento apresentado por Deleuze, portanto, parte desse lugar de já conhecer a falta de possibilidade. Outra forma de elaborar angústia e esgotamento está na presença do duplo:

Nessa peça em que a simetria imperfeita, forma particularmente cara a Beckett, encarna-se numa multiplicação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias, dois pares – Didi e Gogô, Pozzo e Lucky), a indefinição do espaço – um meio do caminho na terra de ninguém, demarcado unicamente pela presença insistente de uma árvore –, a incerteza da espera anunciada no título, a ausência de um quadro de referências naturalistas e a falta de consequência prática dos diálogos despertaram várias leituras alegóricas. (Andrade, 2017, p. 123-124)

Incerteza, que “ocorre geralmente como *mise en abyme* ou recursividade” (Vasconcellos, 2015, p. 89 – grifo da autora), diante da possibilidade ou do desaparecimento dela é o que permeia toda a obra beckettiana, especialmente a montagem brasileira que traz ao espectador, rodeado pela própria história nacional marcada de incertezas e faltas, com apenas uma ideia para se agarrar: todos estão esperando Godot. Sendo assim, inferimos esse *loop* de angustiar-se diante das possibilidades e esgotar-se com a chance de extinção do possível. *Loop* que seria chamado de vertigem por Kierkegaard e de enquadramento por Lacan. Beckett e o Teat(r)o Oficina colocam o espectador junto ao palco, presos nessa fita de Möbius – em que Pozzo, a figura autoritária, está trajado com roupas militares e porta uma arma de fogo atraindo o espectador pela identificação com figuras da extrema-direita brasileira, em especial o ex-presidente Bolsonaro; Felizardo, o explorado por Pozzo, carrega uma mochila térmica normalmente utilizada por entregadores de aplicativos em motos ou bicicletas, aludindo ao movimento, ocorrido em 2020, de paralisação em protesto às condições de trabalho desse grupo, mas que ao mesmo tempo tem roupas que remetem à moda colonial, como se tentasse pertencer

⁶ Transcrição nossa: de 20min17seg a 21min27seg da Desmontagem | Esperando Godot. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JgAxJTv4crg>

a esse grupo que detêm o poder (Figura 6). A única saída possível é, à vista disso, deslocar-se desse tempo repetitivo para um lugar em que o tempo é suspenso.

Figura 6 - Pozzo e Felizardo



Fonte: Trevisan, Guilherme Gnipper. Disponível: <https://deusateucombr.wordpress.com/2022/04/12/o-teatro-oficina-esperando-godot-uma-galeria-por-guilherme-gnipper/>

O esforço do Teat(r)o Oficina em trazer para a atualidade uma peça pós-Segunda Guerra marcada pelo absurdismo, demonstra a capacidade de “*transpor o horizonte* das construções totalitárias” (Didi-Huberman, 2011, p. 118, grifo do autor) já discutida em nossa pesquisa. De buscar na escuridão da dramaturgia absurda a realidade do Brasil no século XXI; de transformar Pozzo em Bozzo; de satirizar a posição de Lucky, um escravizado, em Felizardo, um trabalhador brasileiro comum; e escandalizar uma tradição de finais em aberto, colocando um ponto-final na existência de Godot.

Desde as adaptações de roteiro ao figurino tão simbolizante, a montagem do Teat(r)o Oficina é testemunho de uma literatura que sustenta a partilha desse sensível, trazendo o espectador brasileiro pós-covid-19 à espera de uma possibilidade, à angústia de esperar esse possível – que pode não chegar, assim como Godot. Assistindo o desenrolar do drama, vemos na experiência de perdição de uma floresta durante a noite: um ambiente desesperador e desconhecido, mas que permite a visão dos pequenos vaga-lumes dançando sobre a perversidade da história brasileira, iluminando esse ambiente hostil, mesmo que de forma imperceptível.

Em *O Regresso de Chamilly*, por outro lado, vemos a figura dessa freira acessada, tantas vezes na tradição literária portuguesa, com uma antiga-nova roupagem. A Soror, apresentada em *O Marquês de Chamilly* como essa mulher angustiada pelo próprio afeto do amor, agora é

mais expansiva e fugitiva. Aquela que esperava, agora com a volta do Conde, escapa da realidade para retornar à espera.

O ato de retornar à fantasia pode ser lido, na teoria kierkegaardiana, como esse deslumbramento pela inocência – e, na teoria metapsicológica, como esse gesto neurótico repetitivo de criar lógica no ilógico. Mesmo rodeada de possibilidades, natural à existência humana como já vimos, Marianna se agarra a esse possível regresso do amado, do afeto, do passado. À vista disso, percebe-se o desejo de repetição do passado, mas de um tempo pretérito que não aconteceu de fato. Lopes, ao resgatar a tradição das cartas de Marianna parte de um espaço conhecido para trazer à tona o incomum: “a verdade é que a sua escrita se mostra cada vez mais rarefeita, mais epigramática e mais marcada pelo silêncio” (Martelo, 2010, p. 221). Esse silêncio, já discutido em *Esperando Godot*, aparece como uma manifestação do desamparo de Marianna diante da realidade.

Agora, encarando a consequência do endereçamento do qual fez o desejo de retorno simbolizado, Marianna se arrepende do passado real que desencadeou o presente em que se encontra e almeja o passado fantasiado. Constatamos a situação dessa voz poética presa a uma fita de Möbius da angústia pelo poema a seguir:

Marianna abraça
Chamilly
Chamilly abraça
Marianna (Lopes, 2000, p. 430)

A própria forma do poema simboliza esse *loop* em que ela está enclausurada, ficando difícil para o leitor identificar onde Chamilly acaba e onde Marianna começa. Com essa alegoria esvoaçada, Lopes relembra a epígrafe bíblica, a qual desenvolve no poema que abre o livro: “Portanto, deixará o homem o seu pai e sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne”. (Bíblia *apud* Lopes, 2000, p. 424). Seguindo as palavras de Herbert Marcuse (2009, p. 51) sobre a pergunta de Adorno, de que é possível fazer poesia após Auschwitz: “se ela re-apresenta, em alienação intransigente, o horror que foi – e que ainda é”, Lopes abre *O Regresso* com a voz poética dismantelando a imagem perfeita de união da relação amorosa:

O homem e a mulher
deixarão pai e mãe
para serem
uma só carne
mas por causa
do assado queimado
descompõem-se
cospem um no outro
fazem as malas

e a mulher volta
 para casa
 da mãe
 e o homem corre
 para uma antiga mulher
 que o recebe
 de braços abertos
 agora há só dois bebês
 a berrar por Super Maxs
 à porta de uma pastelaria
 de Beja
 com o ar condicionado
 avariado (Lopes, 2000, p. 425)

O leitor esperançoso de encontrar na obra uma concretude daquele romance com tanta beleza fantasiado pela Soror, engasga-se com uma realidade tão intragável já no primeiro poema. O Amor não é mais belo, tem defeitos e é grotesco. Age como um Bicho-Papão debaixo da cama que Marianna vigia o Marquês dormir. Assim como Adão recebe seu castigo após desobedecer a ordem e acatar ao desejo provocado pela angústia, Marianna lida com uma relação (com o) Real e cheia de problemas e desencontros. Ambos diante do descontentamento decidem voltar atrás, para um passado menos frágil e mais garantido. Porém, dar meia volta não faz as consequências desaparecerem. As crianças figuram a falta de fuga dessa consequência que permanece assombrando o presente e futuro dessa escolha passada.

Ao conduzir a narrativa de Marianna de uma fantasia para a concretude, Lopes cria um percurso que parte da angústia como afeto da falta que falta, trabalhada pela metapsicologia, e vai em direção à angústia como possibilidade de liberdade, da filosofia. Escrever caminhos para o leitor é também abrir espaço para que Marianna fale. Dar voz para Marianna após a volta do tão esperado amado para mostrar o horror e a feiura é uma maneira de alcançar o sensível por meio da ironia. Rosa Maria Martelo (2010, p. 224) a identifica como tal e pondera dizendo: “o principal alvo de desconfiança de uma ironista é o senso comum, e, para a ironista, o senso comum é, antes de mais, uma linguagem”. Como vimos, a partilha do sensível acontece tanto pelo comum quanto pela disputa, por isso, sabendo da virada irônica da poesia adiliana, compreendemos que o fazer poético de Lopes não se restringe a apenas um modo de tocar esse sensível, mas que brinca com ambos e situa o leitor nesse lugar de indefinições e incertezas, assim como o lugar em que a freira é colocada.

Movimentar-se em favor dessa estética dissimulada e esvoaçante que desfruta do tempo suspenso da contemporaneidade marca a poética adiliana em um estado político formado por imagens vaga-lumes. Apenas no contemporâneo, naquilo que é intempestivo e inoportuno, seria possível, por meio de Marianna, Chamilly e da relação deles, tocar esse sensível e enxergar luzes na escuridão.

Adília Lopes, Samuel Beckett e Teat(r)o Oficina partilham de um contemporâneo que não é parecido, mas que leva o leitor ao ápice da consciência de um tempo passado que diz muito sobre o presente. Políticos não apenas pelos apontamentos socioculturais de uma história política do Brasil e da posição da mulher na relação amorosa, mas por um uso do jogo temporal que cria imagens vaga-lumes e convida o leitor a vê-las.

De maneira geral, podemos afirmar que distantes em gênero, forma e conteúdo, *O Regresso de Chamilly* (2000) e *Esperando Godot no fim no mundo* (2023) apresentam e retêm em si algo de contemporâneo, fazendo que a experiência de ler e assisti-las seja familiar por trazer à tona um comum compartilhado e brincar com esse convite à suspensão temporal que abre portas para resolução do passado e chegada de um novo presente. Os objetos que formam o *corpus* desta pesquisa são parecidos em determinados aspectos – reforçando a abertura propiciada para o cotejamento delas em conjunto –, sendo a angústia e o contemporâneo o principal deles, em especial o entrelaçamento entre eles, uma vez que as obras transmitem em si uma angústia que é reforçada pelo deslocamento ao contemporâneo. Visto que esse estado de angústia, debatido amplamente neste texto, é uma possibilidade e, portanto, intrínseco a qualquer existência humana, mas que estão enfatizadas na vida desses personagens, como vimos em diversos trechos. Os personagens beckettianos, encenados pelos atores brasileiros, transparecem a própria angústia diante de uma possibilidade de perda da própria possibilidade, enquanto Marianna se mostra pelo deslumbramento pela inocência, desejando fugir das consequências impostas pela liberdade.

Seguindo com o contemporâneo, refletimos sobre o movimento de deslocamento para o contemporâneo, transportando-o para as obras, como feito anteriormente. Diante de uma visão nebulosa e distorcida que é o passado, Lopes e o Teat(r)o Oficina se lançam nesse escuro para o entender e destrinchar para então ser capaz de encontrar luz nesse espaço. Teat(r)o Oficina por meio da montagem de um drama tão importante na tradição absurdista e que fala sobre o que há de mais próximo para o espectador brasileiro pós-pandemia do covid-19 e pós-Governo Bolsonaro. Transfere características marcantes presentes no imaginário nacional para o palco e arrisca um fechamento para a fresta deixada por Samuel Beckett com a morte do personagem Godot, dando ares de resolução a esse tempo dramatúrgico que recai no fim dessa espera inútil da existência. Adília Lopes com toda sua ironia, como uma boa poeta contemporânea que é, não apenas se lança, mas desfruta da escuridão ao buscar e reverter toda a narrativa da Soror apaixonada para uma freira desencantada com a relação amorosa empírica e viciada no irreal. Focando nas opiniões e reações do casal frente aos problemas pertencentes ao (des)encontro do Eu com o Outro na relação amorosa, Lopes proporciona um fim às fantasias de Marianna e

escancara a realidade da posição da mulher enclausurada, quebrando as crenças e convicções sobre o amor como liberdade.

Por fim, o que concluímos, por meio dos estudos metapsicológicos e filosóficos, é que o livro de poema de Adília Lopes e a montagem do Teat(r)o Oficina não discursam apenas sobre a espera, o amor ou a chegada, mas que por meio dessas personagens e dessas narrativas revelam algo de mais profundo sobre a própria literatura, e como é possível refletir sobre questões políticas em auxílio da estética. A literatura seria, portanto, um modo de acessar esse *sensível* e de tocar o político e a estética inerentes, suscitada, neste estudo, pela Comparada e por esse “além das fronteiras” (Remak *apud* Carvalhal, 1991, p. 12) dela. Lopes e Teat(r)o Oficina desvendam esse deslocamento do fazer poético, seja ele pela escrita/encenação, que é angustiante por colocar-nos diante da infinidade de possibilidades, mas, ainda assim, focado em buscar, nesse encontro secreto emergente dessa suspensão temporal, uma luz no fim do túnel. Ao fim, é preciso deslocar-se para encontrar a esperança propiciada pela angústia de conhecer a nós mesmos e ao tempo, seja ele o nosso tempo ou outro; bem como, comparar-se para atravessar as fronteiras.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi, revisão de tradução Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *In*: ADORNO, Theodor. **Prismas**. Trad. de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. P. 7-26.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-73.
- ALCOFORADO, Mariana. **Cartas de amor de uma freira portuguesa** (Lettres Portugaises). Luso Livros: 2014.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Godot em dois tempos. *In*: BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia da Letras, 2017.
- BÍBLIA. Atos. *In*: Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida; edição de Dorothy Kelley Patterson. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2009.
- BÍBLIA. Gênesis. *In*: Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida; edição de Dorothy Kelley Patterson. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2009.
- BROWN, Llewellyn. **Beckett, Lacan and the voice**. Stuttgart: *ibidem*-Verlag, 2016.
- CANAL ARTE1. **Zé Celso sobre “Esperando Godot”**. Youtube, 9 de jul. de 2023. 05min18seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CJ7BTJN5IOE>. Acesso em: 22 de fev. de 2025.
- DELEUZE, Gilles. O Esgotado. *In*: **Sobre o teatro**: Um manifesto a menos. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DERRIDA, Jacques. (1975) “O carteiro da verdade”. *In*: **O cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 457-542.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Abex; rev. Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. original Barbara Heliodora; tradução das atualizações José Roberto O'Shea; apresentação Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FREUD, Sigmund. Conferência 25: a angústia. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas - volume 13**: Conferências introdutórias à psicanálise [1916-1917]. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, p. 422-442.
- FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas - volume 17**: Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos. [1926-1929]. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, p. 9-98.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Menezes, Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de angústia**: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário. Trad. Álvaro Luis Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2015.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10**: a angústia. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão final Angelina Harari e preparação de texto André Telles; trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LAGOS, Larissa Ceres Rodrigues. **Não eu**: perspectivas de uma tradução para Beckett. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 211, 2016.

LOPES, Adília. **O Marquês de Chamilly** (Kabale und Liebe). Lisboa: Hiena Editora, 1987.

LOPES, Adília. **O Regresso de Chamilly**. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

MARTELO, Rosa Maria. **As armas desarmamento de Adília Lopes**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 235-254.

MARTELO, Rosa Maria. **Contra a crueldade, a ironia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 223-234

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Neto; rev. Ricardo Lísias, Alberto Martins. São Paulo: Editora 34, 2005.

TEAT(R)O OFICINA. **Desmontagem – Esperando Godot** (Tv Uzyna + Sesc). Youtube, 3 de jul. de 2024. 40min45seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Blwh0IP3d0>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2025.

TRONQUOY, Darlene Vianna Gaudio Angelo. **Enquanto esperamos Godot, o que Beckett tem a nos dizer sobre o sujeito pós-moderno?** 2016. 238 f. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2016.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria. Beckett e seus Duplos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 17, p. 88–94, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/82702..> Acesso em: 27 de ago. de 2024.

APÊNDICE A - Ficha Técnica Esperando Godot no fim do mundo

Direção: José Celso Martinez Corrêa

Assistência de direção: Beto Eiras

Dramaturgia: Samuel Beckett

Tradução: Catherine Hirsch; Verônica Tamaoki; Zé Celso

Conselheira poeta: Catherine Hirsch

Elenco: Estragão – Marcelo Drummond; Vladimir – Alexandre Borges; Pozzo –

Ricardo Bittencourt; Felizardo – Roderick Himeros; O Mensageiro – Tony Reis

Direção de cena: Otto

Contrarregragem: Debora Balarini; Lucas Tavlos

Direção de arte e arquitetura cênica: Marília Gallmeister; Marcelo X

Trilha sonora e direção musical: Felipe Botelho

Assistência de direção musical: Amanda Ferraresi

Participaram das gravações: Amanda Ferraresi (cello e voz); Beatriz Id (voz);

Cosme Lucian (berimbau); Ito Alves (percussão); Felipe Botelho (baixo, voz e programações)

Operação de som: Camila Fonseca; Clevison Ferreira

Direção de imagem: Ciça Lucchesi

Direção de fotografia e câmera ao vivo: Igor Marotti

Câmera ao vivo: Diego Arvate

Operação de vídeo: Renato Pascoal

Desenho de luz: Luana Della Crist

Assistente de luz: Cintia Monteiro; Pedro Felizes

Programador de luz: André Pierre

Operação de luz: Luana Della Crist; Cintia Monteiro; Pedro Felizes

Operação de foco móvel: Pitty Ferreira; Lua Mello Franco

Montagem de luz: Rogério Higino; Fabio Gobbi; Ricardo de Oliveira; Lua Mello Franco; coro de luz do Oficina

Universitário de luz: Vinícius Tardite

Figurino, maquiagem e visagismo: Sonia Ushiyama

Assistência de figurino e maquiagem: Kael Studart

Camareira: Cida Mello

Fono e preparação vocal: Beth Amin

Cenotécnica e montagem: Cássio Luís da Silva Omae; Cleber Silva Martins; Renato Inácio dos Santos (Renatão); Luís Fernando Narcizo Gomes (Kiko); João Tadeu Guadagnini Paiva

Comunicação e mídia tátil: Brenda Amaral; Cafira Zoé; Camila Mota; Igor Marotti

Identidade visual: Igor Marotti

Fotografia: Jennifer Glass

Editoração, textos e entrevistas: Cafira Zoé; Camila Mota

Projeto gráfico: Ciça Lucchesi; Igor Marotti

Makumbas gráphykas: Cafira Zoé; Camila Mota

Diagramação: Ciça Lucchesi

Transcrição conversas: Kelly Campello; Nash Laila

Tradução e legenda: Maria Bitarello

Trabalho de corpo: Rodrigo Andreolli

Produção e administração: Anderson Puchetti

Produção: Ana Sette; Tati Rommel; Victor Rosa

Estratégia: Camila Mota; Marcelo Drummond

Assessoria jurídica: Olivieri Associados

Peça assistida em 13 de maio de 2023 no SESC Palladium, Belo Horizonte (MG), Brasil.