

EM FOCO

*PRA FRENTE O PIOR: CORPO E  
DRAMATURGIA EM NEGOCIAÇÃO*

*WORSTWARD ON: BODY AND  
DRAMATURGY UNDER NEGOTIATION*

*RUMBO A PEOR: CUERPO Y  
DRAMATURGIA EN NEGOCIACIÓN*

**THEREZA CRISTINA ROCHA CARDOSO**

**ANDREI BESSA SIQUEIRA CAMPOS**

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha; CAMPOS, Andrei Bessa Siqueira.  
*Pra frente o pior: corpo e dramaturgia em engociação.*  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. **137-163**, 2021.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38085>

## RESUMO

Estudo da dramaturgia do corpo no espetáculo *Pra Frente o Pior* (2016), Inquieta Cia. (Fortaleza/CE), nomeada durante seu processo de criação como dramaturgia da negociação. O texto observa o interesse do grupo pelo programa performativo enquanto acompanha o seu traslado do campo da performance ao da cena-não-cena. Assim, desenvolve uma análise da ação (drama) em situação não dramática para dela extrair seu caráter inoperante. Através da assim chamada negociação, investiga os modos pelos quais um coletivo de(em) criação pode devir comunidade, conceito que apreende das obras de George Bataille (1943), Jean-Luc Nancy (2016) e Maurice Blanchot (2013). *Pra Frente o Pior* estabelece tramas insuspeitas com a obra homônima de Samuel Beckett (1996, 2012) permitindo a este artigo refletir sobre o nosso devir-comunidade, os moveres coletivos hoje, questão premente a ser enfrentada na biopolítica neoliberal vigente. Nessa suposta dramaturgia social do fim, seguir adiante é a questão que nos move.

## PALAVRAS-CHAVE:

artes do corpo; devir-comunidade; dramaturgia da negociação; cena-não-cena; ação inoperante.

## ABSTRACT

*Study of the body dramaturgy in Worstward On (2016), Inquieta Cia. (Fortaleza/CE), named during its creation process as negotiating dramaturgy. The text notes the group's interest in the performative program while accompanying its transfer from the performance to the scene-non-scene field. Thus, it develops an analysis of action (drama) in a non-dramatic situation to extract its inoperative character. Through so-called negotiation, it investigates the ways in which a collective of(in) creation can become a community, a concept that it learns from the works of George Bataille (1943), Jean-Luc Nancy (2016) and Maurice Blanchot (2013). Worstward On establishes unsuspected plots with Samuel Beckett's Worstward Ho (1996, 2012) allowing this article to reflect on our becoming-community, the collective movements today, a pressing issue to be faced in the current neoliberal biopolitics. In this supposed social dramaturgy of the end, moving on is the question that makes us move.*

## KEYWORDS:

live arts; becoming-community; negotiating dramaturgy; scene-non-scene; inoperative action.

## RESUMEN

*Estudio de la dramaturgia del cuerpo en el espectáculo Pra Frente o Pior (2016), de la Inquieta Cia. (Fortaleza/CE), nombrada durante su proceso creativo como dramaturgia de negociación. Este texto observa el interés del grupo en el programa performativo a la vez que acompaña su desplazamiento del campo de la performance a la escena-no-escena. De esta manera, efectúa un análisis de la acción (drama) en situación no dramática para extraer de ella su carácter inoperante. A través de la llamada negociación, investiga los modos por los cuales un colectivo de/en creación puede devenir comunidad, concepto que asimila de las obras de George Bataille (1943), Jean-Luc Nancy (2016) y Maurice Blanchot (2013). Pra Frente o Pior establece insospechadas tramas con Rumbo a peor, de Samuel Beckett (1996, 2012), permitiendo a este artículo reflexionar sobre nuestro devenir-comunidad, los movimientos colectivos hoy, urgente problema a ser enfrentado en la biopolítica neoliberal actual. En esta supuesta dramaturgia social del fin, seguir adelante es la pregunta que nos mueve.*

### **PALABRAS CLAVE:**

*artes del cuerpo; devenir-comunidad; dramaturgia de negociación; escena-no-escena; acción inoperante.*



## INTRODUÇÃO

**O PRESENTE ESTUDO** nasce do diálogo entre uma dramaturgista e um performer-criador, tanto autores do artigo quanto partícipes na elaboração do espetáculo em análise – *Pra Frente o Pior*, da Inquieta Cia. Dessa posição singular, o texto escuta ecos do processo de criação presentes a cada dia de trabalho nos seus quase cinco anos de caminhada – a estreia da obra data de 2016. O termo “dramaturgia da negociação” aparece em *Pra Frente o Pior* na tentativa de nomear como o corpo elabora a dramaturgia na obra – seja nos experimentos e ensaios, seja na criação *in situ* das apresentações. Para analisá-la, o estudo observa o interesse do grupo pelo *programa performativo* enquanto acompanha o seu traslado do campo da performance ao da *cena-não-cena*. (FABIÃO, 2013) Desse modo, desenvolve uma análise da ação (drama) em situação não-dramática para dela extrair seu caráter *inoperante*.

Através da assim chamada negociação, investiga os modos pelos quais um coletivo de/em criação pode devir comunidade, conceito que apreende das obras de George Bataille (1943), Jean-Luc Nancy (2016) e Maurice Blanchot (2013). Em uma comunidade ainda e sempre inoperada, os autores observam como seis performers-criadores se multiplicam na *cena-não-cena* do espetáculo e negociam dramaturgia através daquilo que nomeiam como *ação inoperante*. Pretendem, assim, contribuir com a produção de conhecimento acerca da dramaturgia como campo expandido, em foco no presente dossiê.

**FIGURA 1:** *Pra Frente o Pior*

Fotógrafo: Éden Barbosa (2016). Na foto: Andréia Pires, Lucas Galvino, Andrei Bessa, Wellington Fonseca, Geane Albuquerque e GylGiffony.



*PRA FRENTE O PIOR*

Meia dúzia de pessoas dão as mãos umas às outras em um arranjo combinatório de seis, dois a dois, de tal modo que todos formem um só ajuntamento entrelaçado. Olham adiante. Há somente três regras pressupostas à ação: caminhar sempre para frente; sempre de mãos dadas; insistir sempre (desistir jamais). Movimentam-se em grupo ao longo de uma faixa estreita de chão. Como o espaço é finito, ao fim da trilha, fazem a curva e viram-se perante o caminho a percorrer. Novamente andam a extensão da passarela na direção à frente, ao fim da qual não recuam. Não é sobre retornar. É sobre avançar, sempre avançar. Necessário, portanto, fazer a volta, voltear, tão somente para porem-se avante novamente e tantas vezes quantas forem necessárias. Pior avante marche.

Cinquenta minutos depois ainda estarão lá caminhando adiante segundo essa mesma rotina. É um programa. E isso é tudo.

*Pra Frente o Pior* é um trabalho da Inquieta Cia.<sup>1</sup> (Fortaleza/CE), cuja investigação/criação foi iniciada em 2015 partindo de algumas inquietações publicadas posteriormente no Arquivo do Pior:

Um dos desejos era fluir inquietações, escavando um nós, um germe-criativo-coletivo, por meio de jogos e outros dispositivos que qualquer integrante poderia disparar. [...] Num lampejo, ainda em 2015, tomamos o fio-enunciado 'Um corpo em final de festa' que [...] dizia também das muitas noites de farra, e consequentemente do raiar dos dias, em que nos desassossegamos por Fortaleza e outros lugares. A ideia do 'fim' e da 'destruição' era um recorrente rastro; o PIOR em festa, a festa do PIOR. (INQUIETA CIA; PIRES; CAMPOS, 2017)

Essa pesquisa foi contemplada no edital anual do Porto Iracema das Artes<sup>2</sup> que mantém, entre outras ações, os Laboratórios de Criação.<sup>3</sup> Nesse espaço, a Inquieta encontrou interlocução na tutoria de Marcelo Evelin (PI) e na colaboração dramaturgica de Thereza Rocha (RJ/CE). Andréia Pires, Andrei Bessa, Geane Albuquerque, Gyl Giffony, Lucas Galvino e Wellington Fonseca são o(a)s performers-criadores da obra, coletivo posteriormente também integrado pelo(a)s performers-colaboradores Melindra Lindra e Rafael Abreu. Sendo um trabalho de pesquisa continuada, conta com as intervenções sonoras de Uirá dos Reis, poeta e compositor cearense que contribui diretamente na elaboração dramaturgica *in situ* do trabalho.

Desde a sua estreia em 2016, o espetáculo se apresenta em várias mostras e festivais tanto cearenses como no resto do país. *Pra Frente o Pior*, entretanto, não intitula somente a obra cênica, mas uma série de ações conexas que podem ou não acompanhar as apresentações. Elas compõem entre si e junto com o espetáculo o quadro dramaturgico mais completo e complexo das fabulações sobre o fim – fim de festa; fim dos recursos naturais; fim de jogo; fim de mundo; fim da picada – que nortearam a pesquisa. A oficina *Pessoas cavando seu próprio fim*,<sup>4</sup> a instalação performativa *Derivações do pior*<sup>5</sup> e a exposição fotográfica *Ainda*

**1** Coletivo de criação interessado por projetos colaborativos e circunstâncias que mobilizem e incomodem a arte em seu contexto sociocultural. Para mais informações ver: [www.inquietacia.com](http://www.inquietacia.com).

**2** Escola de Formação e Criação do Ceará, gerida pelo Instituto Dragão do Mar (Governo do Estado do Ceará).

**3** Contempla cinco linguagens (teatro, dança, música, cinema e artes visuais) no fomento a projetos de artistas e grupos independentes do estado com bolsas de pesquisa e criação.

**4** Porto Iracema das Artes e orla da Praia Iracema, Fortaleza (2016).

*Pior de Novo*<sup>6</sup> expandiam o espaço sensível da obra cênica para outros suportes de arte e a situação urbana. As águas mortas do rio Pajeú, de Fortaleza, na performance homônima, foram colhidas pelos performers e devolvidas à cidade em longa caminhada cada um(a) portando garrafões de 20l. Mesmas águas dentro dos mesmos garrafões ficavam suspensas por sobre suas cabeças enquanto realizavam a ação do espetáculo no interior da galeria: todos nus, nas 2h de *Aniquilados e degradantes*. Em *Desaba*, os mesmos 6 garrafões com a boca virada para cima portavam cada qual, enquanto executavam a ação de saltar deixando a água, neste caso potável, transbordar até se extinguir. Essa ação performativa, realizada nos arredores de 2 viadutos em Fortaleza que ameaçavam a reserva do Parque do Cocó,<sup>7</sup> resultou em 6 vídeos curtos exibidos simultaneamente em *looping* na videoinstalação.

De volta a *Pra Frente o Pior*, a peça gráfica convite-folder-programa-stencil distribuída ao público serve de convocação aos espectadores para seguirem, após o espetáculo, a ação que precede as apresentações quando os performers saem à noite para pixarem com seus *stencils* a frase PRA FRENTE O PIOR pelas ruas da cidade. Dada a ilegalidade da ação, muitas vezes ela é substituída por outra: a colagem de *stickers* com o mesmo conteúdo na paisagem urbana. Interessantes as repercussões das intervenções de *Pra Frente o Pior* nas obras de outros artistas à revelia até do próprio grupo, como se pode ver no clipe da banda Mulambo Alado para a música *Nostalgia Mulambo Alado* (2017) que enquadra a frase pixada em uma das latas de lixo de concreto características de Fortaleza.

De fato, a contundente frase “Pra frente o pior” comporta quase um enunciado-performance em si própria. Trata-se da tradução da brasileira Ana Helena B. B. de Souza para *Worstward Ho*, texto em prosa de Samuel Beckett originalmente publicado em 1983. Para a composição do título, Beckett dispõe a palavra “worst” no lugar de “west” da expressão *Westward ho!* na qual “ho” – um chamamento de entusiasmo e ímpeto – vindo a seguir de “westward” resulta em português em algo como “Rumo ao oeste, vamos!”. Dada a coloquialidade e a performatividade histórico-cultural nela presentes, a tradutora optou por *Pra frente o pior* na versão para o português do/no Brasil, guardando familiaridade com as “[...] frases ufanistas da época da ditadura como ‘pra frente Brasil’, ‘este é um país que vai pra frente’, e outras mais antigas como ‘pra frente é que

5 Centro Cultural do Banco do Nordeste e arredores, Fortaleza (2017).

6 Salão das Ilusões, Fortaleza (2018).

7 Em 2013, houve forte movimento de resistência popular à construção dos viadutos Celina Queiroz e Reitor Antonio Martins Filho na forma de um acampamento que durou 3 meses.

se anda””. (SOUZA, 2014, p. 94) Não está tão sozinha na aventura, a julgar por algumas versões do título para outras línguas latinas<sup>8</sup> – *Rumbo a peor; Cap au pire, Pioravante marche*.<sup>9</sup>

É preciso certa escavação arqueológica para compreender o lastro de erudição crítica de Beckett na fabulação do título de seu texto. “*Westward ho*” tem uma longa história na cultura britânica que se estende desde a Baixa Idade Média até os dias de hoje. Durante as dinastias Tudor e Stuart, no período de expansão de Londres de uma cidade insalubre para tornar-se uma grande capital cosmopolita liberal do mundo moderno, a expansão deu-se na direção oeste. Nesse processo de modificação radical da vida citadina no caminho para a modernidade, os barqueiros que faziam o serviço de táxi no rio Tâmis, à saída, gritavam “*Westward ho!*”, a expressão, neste caso, podendo ser compreendida como “A caminho do oeste!”, “Oeste avante!”, “Oeste, vamos!”. Designava efetivamente a direção a ser tomada, mas também a remissão entusiasmada ao caminho para onde se direcionava o progresso. De modo curioso, a expressão viaja histórico-geograficamente até os Estados Unidos na assim chamada Corrida do Ouro ao oeste, sendo gritada pelos colonos no momento da linha de saída das carroças e dos cavalos que apostavam corrida entre si para fincarem as bandeiras de posse e propriedade da terra aos que nela chegassem primeiro. Há vários filmes de velho-oeste americano produzidos do início ao fim do século XX cujos títulos replicam a performatividade da expressão.

Atentemos, ainda, para o que Souza (2014) destaca na remissão do “pior” do título beckettiano a Shakespeare (1997, p. 59), em *Rei Lear*, cuja personagem Edgar, à certa altura chega a dizer: “Ó deuses! Quem pode dizer: ‘Estou no pior?’. Estou pior do que jamais estive. [...] E ainda posso estar pior. O pior ainda não veio se conseguimos dizer: ‘Isto é o pior’”. Frente a tudo isso e a caminho adiante, sempre adiante, não podemos perder de vista o fato de a palavra *west* remeter também a “ocidente”, fazendo tanto por paródia quanto por paráfrase uma remissão do caminho-para-o-pior ao caminho-para-o-ocidente, o que desvenda implicações políticas importantes no que tange as inevitáveis relações entre movimento e progresso e a própria invenção do ocidente moderno com toda a sua colonização de futuro e sua violência intrínsecas.

8 A mais discordante sendo a tradução para o italiano: *In nessun modo ancora*.

9 Título da tradução portuguesa de Miguel Esteves Cardoso (1996).



Dizer tudo isso, entretanto, não valida o espetáculo *Pra Frente o Pior* como uma montagem do texto de Beckett, o que a rigor talvez fosse impossível dada a natureza da estranha prosa irrepresentável que ali tem lugar. Permite, entretanto, abordar como a arte fabula tranças entre fios insuspeitos muitas vezes através de encontros indiretos. É o caso. Com todos esses dados, de mãos dadas, ombro a ombro, *en masse*, juntamo-nos ao bando: avante!

**FIGURA 2:** *Pra Frente o Pior*

Fotógrafo: Rômulo Juracy (2018) Na foto: Wellington Fonseca, Lucas Galvino, Geane Albuquerque, Andrei Bessa, GylGiffony e Andréia Pires.



## DEVIR-COMUNIDADE

Motim, clã, cortejo, gado, manada, clube, galera, bando, quadrilha, gangue, facção, multidão, equipe, família, gueto, turma, time, irmandade, tribo, crew, cardume, público, plateia, revoada, rebanho, procissão, elenco, corja, plenária, êxodo, legião, cambada, frota, tropa, massa, ralé, povo, levante, malta, caravana, caterva, grêmio, classe, bloco, raça, nação, parada, passeata, patrulha, júri, junta, companhia, esquadra, exército, população, seita, corporação, moçada, conjunto, associação, sindicato, conselho, desfile, povoado, horda, colmeia e turba. Todas essas palavras denominam configurações de grupalidade que alimentam a composição do espetáculo Pra Frente o Pior. São comunidades em potência que se formam e se de(s)formam à medida que acontece a ação do espetáculo.

Interessam os vocábulos, não por sua proximidade lexical, mas pela minúcia diferencial que os reúne-separa. O dado decisivo é o fato de as configurações cênicas permanecerem *indecididas* – e não indecisas, leia-se bem –, o que propicia à grupalidade que ali se forma tornar-se comunidade pelo e no que ela devém. Alain Badiou (2002, p. 84) sugere: “[...] um acontecimento é precisamente o que permanece indecidedo<sup>10</sup> entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer”. Os performers andam para frente, mas não sabem para onde – só o sabem no sentido estrito da extensão espacial –, nem sabem para quê (as ações não desenvolvem um sentido narrativo modificando-se de modo causal – uma coisa em outra coisa –, perfazendo uma evolução). Não há evolução. A ação de caminhar em grupo é a própria busca e a própria luta por encontrar o sentido, o sentido de grupo; por entender o que de fato fazem ali. Ora, o que é isso senão a própria conformação problemática de comunidade tal como ela se apresenta hoje para nós?

A comunidade é uma questão tão premente da(na) biopolítica vigente que se tornou problema teórico. Confirma esse dado, a pujança de conceitos uns mais outros menos recentes,<sup>11</sup> tais como: comunidade inoperada (NANCY, 2016); comunidade inconfessável (BLANCHOT, 2013); comunidade que vem (AGAMBEN, 2013); *communitas* (ESPOSITO, 1998); comunidade dos celibatários (DELEUZE, 1997); comunidade negativa. (BATAILLE, 1943)<sup>12</sup> Tal vigor pode ser pensado, por

**10** No original (1993): *indecidé, e não indécis(e)*.

**11** As datas das obras listadas remetem às edições brasileiras e não às originais, à exceção das de Bataille, Esposito e Deligny que não conhecem ainda tradução para o português.

**12** E congêneres, como o comum (NEGRI; HARDT, 2005; 2016); o nós comum (DELIGNY, 2013); a cooperação dialógica (SENNET, 2012); o viver junto (BARTHES, 2003); a multidão. (VIRNO, 2013)

um lado, segundo análises de um senso comunitário outrora existente, porém atualmente sequestrado, expropriado, privatizado, vampirizado (PELBART, 2008); por outro, como sugere Nancy (2016), a partir da assunção de que a comunidade permanece ainda e sempre por ser descoberta e pensada, sendo ela inédita (*inoperada*). Embora tais caminhos não sejam autoexcludentes, aquele traçado por Bataille-Nancy-Blanchot (2013, p. 16) interessará mais a este texto.

Repito, para Bataille: ‘Por que ‘comunidade’?’ A resposta é dada de modo bastante claro: ‘na base de cada ser existe um princípio de insuficiência...’ (princípio de incompletude). [...] essa falta por princípio<sup>13</sup> não anda ao lado de uma necessidade de completude. O ser, insuficiente, não busca se associar a um outro ser para formar uma substância de integridade.

**13** E não falta *de* princípio, leia-se bem. Isso é quase análogo a dizer, diferindo do verbo bíblico: no princípio era a falta.

Sejamos rápidos em compreender que, diferente do sentido mais geral de comunidade, o conceito aqui reivindicado é “figura não fusional, não unitária, não totalizável, não filialista” do grupo ou da grupalidade, diferindo, portanto, de sociedade, identidade, paridade, e implicando a “recusa de Estados-nação, pátria, partidos, assembleias, corporações, irmandades etc.”. (PELBART, 2008, p. 36) O questionamento de tais figuras supostamente gregárias ou paritárias do estar-junto é correlato à interpelação dos preceitos de indivíduo, autonomia e liberdade. A esse respeito, Blanchot (2013, p. 32) é taxativo: “O ser isolado é o indivíduo, e o indivíduo é apenas uma abstração; a existência tal como a concepção débil do liberalismo ordinário a representa para si”. Essa representação se distingue de modo radical dos absolutamente sós, como propõe Bataille, esses e essas que compõem a comunidade dos que não têm comunidade, *negativa* porque não destinada a curá-los da solidão ou dela protegê-los. Em vez disso, a comunidade aparece como modo pelo qual eles e elas se *ex-põem*.

Trata-se de pensar a comunidade a partir da insuficiência, mas uma insuficiência que anseia exercer-se como falta, prática somente passível de ser efetuada na partilha com outrem. “A insuficiência chama a contestação que é sempre a exposição a um outro, único capaz, por sua posição mesma, de me colocar em jogo”. (BLANCHOT, 2013, p. 20) Ao definirem o ser singular a partir de sua incompletude, Blanchot e Bataille apresentam uma saída para o aparente paradoxo entre

singularidade e comunidade, permitindo que ambas sejam coetâneas. No comentário de Nancy (2016, p. 56, grifos do autor), “[...] esses seres singulares são eles mesmos constituídos pela partilha, eles se distribuem e se põem, ou mesmo se *espaçam* pela partilha que os fazem *outros*”. Diferem, portanto, dos indivíduos separados. A comunidade é feita de interrupção, fragmentação, suspense; dos seres singulares e de seus encontros. (PELBART, 2008) Há algo nessas proposições que nos convoca sem hesitação no mais íntimo de nossas práticas. Trata-se da possibilidade de pensar a comunidade sob a dimensão do acontecimento que articula partilha e outridade como constituintes do *devenir-com*. “A comunidade, longe de ser o que a sociedade teria rompido ou perdido”, causa a ser buscada num outrora imaginado ou mesmo causa de sua destinação final, “é o que nos acontece”. (NANCY, 1986 apud PELBART, 2008, p. 35, grifos do autor) Isso aponta desdobramentos políticos para dentro e para fora das obras vivas contemporâneas, territórios trespassados por perguntas que não querem calar: O que é a ação coletiva hoje? O que fazer? O que pode ser feito? – “[...] desafios que estão postos para qualquer composição coletiva que deseje ir para frente”.<sup>14</sup> Longe de resolver tais perguntas, *Pra Frente o Pior* coloca-se ao lado delas.

**14** Declaração do pesquisador Pablo Assumpção (UFC), em mediação do debate com o público pós-apresentação realizada na Casa Absurda (Fortaleza/CE, 20 de fevereiro de 2020).

**FIGURA 3:** Pra Frente o Pior  
Fotógrafo: Éden Barbosa (2016).  
Na foto: Geane Albuquerque, Andréia Pires, Lucas Galvino, GylGiffony e Wellington Fonseca.



## DRAMATURGIA DA NEGOCIAÇÃO: AUTONOMIA OBLITERADA

*Pra Frente o Pior* elege um procedimento simples que tem, entretanto, desdobramentos agravados pela continuidade da ação e o paradoxo que ela comporta. Apesar do fato de estarem de mãos dadas, eles e elas se põem na obrigatoriedade de avançar. Graças ao fato de estarem de mãos atadas e assim permanecerem, a ação se dá. Nesse acordo discordante, encontram o próprio sentido de ali estarem e de ali insistirem. Na circunstância em análise, convivem em coetaneidade termos/potências supostamente antagônicos entre si: comunidade e singularidade; partilha e liberdade; outridade e autonomia. Parafraseando Bojana Kunst (2003),<sup>15</sup> a autonomia é uma das utopias estéticas básicas do corpo na modernidade. Na ação continuada do(no) espetáculo, tal autonomia, franqueada ao indivíduo como ser isolado (separado), e correspondente à (quimérica) liberdade de ação, é justamente o que está em xeque. “Profundamente entrelaçada com processos de representação, pode-se até dizer que a autonomia é o modo de performar do sujeito moderno”. (KUNST, 2003, p. 64, grifo da autora) Ela segue: “O maior problema do processo representacional é que [...] o Outro é representado apenas quando o eu é capaz de ser performado autonomamente. A alteridade é, portanto, sempre percebida em sua negatividade”. (KUNST, 2003, p. 64)

Há uma questão política importante a ser notada: o outro não tem representação própria, ele *ganha* representação que lhe é outorgada pelo eu. A possibilidade de o eu performar ampara-se no gesto de produzir o outro. Contraparte inevitável: o outro não performa. Resulta que no agrupamento de indivíduos, seres isolados e autônomos identificados entre si pelas figuras de representação de coletividade – Estado-nação, pátria, partidos etc. –, não há qualquer chance de comunidade. Na comunidade negativa (*inoperada; ausente; a-que-vem*, para lembrar das congêneres com as quais estamos trabalhando), em lugar do *outramento*,<sup>16</sup> cuja função é a de confirmar a autonomia do indivíduo supostamente livre, o outro se afirma em sua alteridade radical. “Há algo capcioso nessa exibição da autonomia corporal”, nos alerta Bojana, podendo facilmente tornar-se “[...] um importante produto de exportação da cultura [...] ‘livre’ contemporânea [...] um corpo democrático e cultural do capitalismo”. (PERVOTS, 1998 apud KUNST, 2003, p. 64)

**15** Texto trazido por Marcelo Evelin no decurso de sua tutoria do processo de investigação do que viria a se tornar *Pra Frente o Pior*.

**16** *Othring*, no original: processo pelo qual o discurso colonialista (dominante) produz seus outros, segundo teoria de Gayatri Spivak. Ver: Morales e Ramiro (2018).

De qual liberdade se trata quando estou a agir obliterado(a) pela inescusável ação do outro, tendo que andar para frente apesar de/graças a estar atada(o) a um grupo pelo compromisso das minhas mãos “presas”? Kunst (2003, p. 68) responderia:

Esse ‘jogo da inadequação’ [...] é uma relação crucial aqui: a autonomia é revelada como um posicionamento aberto, sempre alterado por sua própria negatividade. [...] entendida como esse posicionamento especial: é uma estratégia para sair do seu próprio momento exclusivo e retornar o olhar às táticas radicais de desconexão do Outro.

A condição de solidão, a falta primeira que não anseia por completude, pode então ser exercida com outros sob a mesma condição, também eles e elas sem comunidade, juntos em seu *devoir-com*, “manifestantes do movimento fraternalmente anônimo e impessoal”. (BLANCHOT, 2013, p. 46)

No princípio era a falta é afirmação filosófica radical de onde se decantam algumas posições interessantes para as artes da cena: o ser só é na medida de sua insuficiência; o ser só é em relação ou em situação. Assim, a medida de ser é o devir e, no caso, o devir-coletivo, ou ainda melhor, o devir-comunidade. Seis performers podem devir-comunidade também porque o agrupamento é matéria plástica. É uma massa (nos dois sentidos da palavra) cujo número não coincide com o cômputo de integrantes no grupo. 6 se tornam 12, ora 20.000, ora 1, às vezes 100, muitas vezes 6, algumas outras 200.000, porque o que se passa não resulta exatamente do puro somatório das partes. Talvez por isso, o termo “dramaturgia da negociação” tenha aparecido por parte dos próprios performers na tentativa de nomear o que se dá em *Pra Frente o Pior*. Para entendermos melhor uma tal operação em arte, é preciso dizer o que, no trabalho, é inegociável: andar sempre para frente (retroagir não é opção); andar sempre de mãos dadas (quando eventualmente se soltam são imediatamente retomadas); insistir sempre (desistir não é opção). Esses 3 pontos trabalham entre si de modo a criar as condições da negociação *in situ* que norteia a composição dramática. Kunst (2003, p. 67) nos provoca:

Como a performance e a dança contemporâneas – incapazes de evitar o fato de elas próprias também serem uma mercadoria espetacular – desenvolvem formas paralelas e digressivas de se apresentar? Como elas podem desenvolver modelos de resistência? Como podem se revelar enquanto tática de desconexão radical?



## DRAMATURGIA DA NEGOCIAÇÃO: CENA-NÃO-CENA

Neste caminho, torna-se oportuno aproximar a noção de *programa* tal como Eleonora Fabião (2013) a elabora ao trazê-la do campo da performance ao âmbito da criação cênica expandida. Estamos interessados no que espetáculos cênicos ganham em “vibração performativa”, nos termos da própria autora, e não em afirmar a pertença da linguagem de *Pra Frente o Pior* a um ou outro campo (dança; performance; teatro). Trata-se muito mais de esquecer: cada um e cada uma esquece se o que está fazendo é performance, teatro ou dança, para se concentrar na negociação. Vê-se, portanto, um trabalho que pertence às artes do corpo e que arrasta para si uma dramaturgia física fazendo dela um significativo aporte de investigação para o qual interessa o programa performativo.

Sugiro que através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo

no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo. [...] Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista. (FABIÃO, 2013, p. 8)

A dramaturgia acontece em *Pra Frente o Pior* no seu estado de fabricação de si, um campo operativo. Apesar de afirmar-se através de um tecido de ações fabricadas na hora, o que se vê na cena de *Pra Frente o Pior* não é uma improvisação. Fabião (2013, p. 9) faz importante ressalva:

Penso ser descabido realizar programas cujo objetivo seja levantar material para uma futura cena à maneira de uma improvisação ou laboratório. O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre cena justamente por ser cena-não-cena.

Não há ali qualquer convite à criatividade, à invenção, aos acasos e epifanias fugazes e momentâneos acontecidos ao bel-prazer de cada um(a). Quanto mais os performers inventassem, mais se distanciariam do acordo simples, rigoroso, quase austero, que é tanto de saída quanto de chegada. Não é o novo que interessa, mas a insistência do(no) mesmo, chamada pelo(a)s performers de *cavação*.

Desde dentro da suposta repetição – preferimos chamar de insistência – o que aparece é a diferença, de onde se deduz tratar-se ali de uma insistência da diferença, ou ainda melhor, da insistência *em* diferença. Por isso mesmo, chamar o que se passa no trabalho de improvisação seria redução imperdoável.<sup>17</sup> Mais importante e mais grave: apesar de suas condições de apresentação se darem em cena, *Pra Frente o Pior* não poderia ser categorizado plenamente como cênico, antes como cena-não-cênica. Ali onde há cena, ela falha. A cada vez que insistentemente o(a)s performers percorrem a área reservada à caminhada, em renitência quase insuportável, cria-se toda uma situação para a cena falhar como tal. “Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor. [...] Falhar pior melhor agora”, diz o próprio Beckett (2012, p. 65-67) em seu *Pra frente o pior*.

Assim, chegamos ao próprio nervo da letra deste artigo: como pode uma coisa habitar esse campo da cena-não-cena e, deste mesmo modo, estarmos ainda falando de dramaturgia? Nas artes do corpo interessadas pela performance, há

**17** Entre “improvisação” e “marcação” há ainda muito mais que somente os mordormentos 50 tons de cinza, pois, inclusive e sobretudo, a palheta pode ser outra, irremediavelmente outra.



talvez um enamoramento correlativo pela noção de ação (drama), porém desapegada da noção de cena (en-cena-ação do drama). No caso de *Pra Frente o Pior*, trata-se de uma só ação cujo procedimento é a própria ação. O objetivo da busca (con)funde-se com o próprio (modo de) buscar. Não se procura o sentido da ação na outra ação subsequente, e assim sucessivamente, e assim extensivamente, pois o que se encontra a seguir é a mesma coisa em sua diferenciação interna (intrínseca ou intensiva), e não a sua transformação em outra coisa – diferenciação sequencial que seria externa (extrínseca ou extensiva). Agir a própria ação é sentença mínima, assumidamente tautológica, que compreende a definição do que seja o (suposto) espetáculo. É Pavis (2008, p. 2) quem dá as pistas do caminho, apesar de ele próprio trafegar mão contrária:

A definição tradicional da ação ('sequência de fatos e atos que constituem o assunto de uma obra dramática ou narrativa', dicionário Robert) é puramente tautológica, visto que se contenta em substituir 'ação' por atos e fatos, sem indicar o que constitui esses atos e fatos e como eles são organizados no texto dramático ou no palco. Dizer, com ARISTÓTELES, que a fábula é 'a junção das ações realizadas' (1450a) ainda não explica a natureza e estrutura da ação.

Vejamos que quando a ação (drama) está desassociada do gênero dramático e de sua en-cena-ação, talvez possamos defini-la tautologicamente ou tão somente como sequência ou junção de ações e acontecimentos – preferimos acontecimentos em lugar de "fatos". Assim, a ação não precederia as ações e acontecimentos fornecendo-lhes sentido, mas o sentido, deles e delas, procederia. Apesar de simples, esta reversão é de importância capital para as artes do corpo.

No contexto dramático, o drama constitui, entre os acontecimentos, a consecução de uma ação (uma história) através da imitação de ações de indivíduos. Consecução liga-se ao verbo conseguir bem como a uma espécie de linha imaginária consequente que conecta os acontecimentos da história entre si segundo uma lógica causal e crônico-temporal. É uma espécie de fio de sentido que é sentido quando os acontecimentos consecutivos (sucessivos), digamos, *consecutem*, dão uns nos outros, como se o que vai ocorrendo, fosse inevitável. A ação é uma inferência, uma dedução; algo que se sente e que não estando presente se presentifica, no entanto.

A ação age, mas nem por isso aparece agindo como tal. No gênero dramático, estamos falando da ação como um logos organizacional, extrínseco, que a comanda de fora e cuja estranha presença tanto assediou o pensamento de Jacques Derrida acerca da escrita e que, por tabela, assedia também a cena. Assim, façamos um exercício de extrair do drama toda a parte textual – tanto as palavras dos diálogos quanto o compromisso com a constituição de uma história no palco, e nesta espécie de teatro mudo restarão as ações e os acontecimentos. Não tardará para que vejamos nesta mimesis corporal potencialmente uma cinesis<sup>18</sup> corporal: a força de uma dramaturgia do corpo tomada como linguagem autônoma em relação ao logos verbal, capaz de organizar-se por si como discurso físico.

Há um dado importante ao campo ficcional da representação cênica – age-se como se, como se aquilo estivesse acontecendo, por isso “acreditar” é algo tão fundamental ao intérprete neste contexto. No caso de *Pra frente o pior*, diferentemente, não se age como se aquilo fosse. Aquilo é. Suspende-se, da representação, o “como se”, destarte, o cênico gagueja ou falha. É a própria Fabião (2018) quem sugere esse gaguejar quando interpõe uma série de aspas à palavra “cena” ao relacionar a potência performativa à potência da rua: “A moldura da “““““cena””””” se espatifa e o que você vê são os cacos no ar, suspensos ali [...] os pedaços todos suspensos, flutuando como se”.<sup>19</sup> Importante reter esse “como se” do final da citação para, trazendo-nos de volta a *Pra Frente o Pior*, fabular junto com a noção de cena-não-cena acerca da hipótese de espetáculo que ele performa. Esse, sim, o como se que lhe cabe de fato em uma cena expandida com moldura teatral espatifada. Supõe-se ali uma ação teatral dada pela própria circunstância de (suposta) apresentação. Age-se palco e plateia, inicialmente, como se aquilo fosse teatro de fato.

Criam-se, então, as condições para a criação de uma situação teatral *in situ* – cena-não-cena operativa no edifício teatral. *In situ*, ou *arte situada*, por tornar visível a circunstância – fatores históricos, políticos e sociais presentes em uma determinada situação espaço-temporal – na qual a obra se insere. (GIORA, 2010) É essa circunstância de *quase-teatro* que colocará a plateia na têmpera precisa da *espectação-expectativa* que o trabalho supõe. Expectativa de *espectação* que, entretanto, gaguejará para, junto com a cena, falhar. *Pra Frente o Pior* está na casa teatral, mas não é teatro de todo; ocorre em cena mas não é propriamente cênico, não realiza suficientemente bem o necessário para tornar-se como tal. É quase-cênico, portanto.

**18** Flexão entre cineses e *aesthesia*, ou estese do movimento, que constitui nas artes do corpo a comunicação *cinestética*, não somente cinestésica, diferente da comunicação inteligível.

**19** Entrevista a Luiz Camillo Osório.

Não é além da cena, mas aquém, decididamente aquém. Permanece nesse limiar: é cena, mas não é; não é cena, mas também não deixa de ser.

Fabião (2013) associa a potência da performance à frase de Lygia Clark (1980, p. 28): “atingir o singular estado de arte sem arte”. Parafraseando Clark, talvez pudéssemos dizer que *Pra Frente o Pior* tenta atingir os singulares estados da ação sem cena: ações e acontecimentos constituem por si o assunto ou a narrativa, narrativa cinética e não mimética, como define precisamente Sandra Meyer (2006). De onde decorre a propriedade de estarmos falando de dramaturgia mesmo num contexto que não é dramático. Nesse caminho de narrativa cinética, interessados no que espetáculos cênicos ganham em vibração performativa, talvez seja útil voltarmos às noções de programa, quando Fabião (2013, p. 4) sugere:

o programa é o enunciado da performance [...] um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação.

Assim, uma declaração tão simples quanto esta: “Andar todo o tempo de mãos dadas sempre em frente durante 50min ao longo de uma estreita e curta passarela” é tudo o que talvez se pudesse dizer da peça. Este é seu enunciado-programa. Isso é declarado pela performer Andréia Pires logo no início da (suposta) apresentação quando se dirige ao público:

Você vai ver o que você vai ver. Nos próximos 50 minutos, você verá pessoas andando adiante. Aqui pessoas caminhando em frente serão pessoas caminhando em frente. Pessoas cavando seu próprio fim serão como pessoas cavando o fim. E o fim será somente o fim. O que você vai ver é o que você vai ver. (INQUIETA CIA; PIRES; CAMPOS, 2017)

O que se passa a seguir é a execução do próprio enunciado-programa ao longo de uma duração que não coincide com o tempo corrido, pois a ação multiplica temporalidades. Multiplica porque as fabrica e as fabrica porque não se detém em subdividir de modos diferenciados, o tempo – grilhão externo. O tempo na/da peça é fabricação desde dentro, intrínseco, e não sequenciação do tempo, extrínseco, do tempo cronológico supostamente natural. “Como fabricar um tempo que não é percurso? Como fabricar um tempo que não é decurso?” (ROCHA, 2016, p. 294), pergunta a dramaturgia. A desnaturalização da *cronia* anuncia que a dramaturgia ali acontecente, correlativa à própria fabricação de tempo, não é extensiva, mas intensiva. A ação não evolve através de subordens táticas que organizariam a grande estratégia; através da consecução de etapas intermediárias visando um sentido apreensível somente no final. “O fim será somente o fim”, estamos alertados desde o início. Diferente disso, o campo operativo da dramaturgia de *Pra Frente o Pior* se constrói *por dentro*, por dentro do entre, sempre por manter a negociação em estado de ainda inoperada, ainda a ser feita. Sem resolução, os caminhos se bifurcam a cada momento, a cada movimento, tal como sugere Borges em seu famoso conto, e por isso mesmo na peça também se trifurcam, quadrifurcam, multifurcam, enfim. São

[...] infinitas séries de tempos, uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que se ignoram, abrange todas as possibilidades. (BORGES, 2007, p. 92)

Poderíamos quase dizer que Borges está a definir o tempo do acontecimento, valor que encarna a diferença, o extemporâneo, o intensivo, o processual e o descontínuo, implicados na negociação – uma heterocronia. Heterocronia entendida como um fora-do-tempo-no-tempo, ou uma diferença de tempo no tempo. Seguindo as pistas de Foucault (2013) quando apresenta as heterotopias como *contra* espaços, talvez possamos pensar as heterocronias em *Pra Frente o Pior* como *contra* tempos, no duplo sentido que o termo sugere: imprevisto, dificuldade que surge e que, no caso, favorece o movimento contra o tempo.

## DRAMATURGIA DA NEGOCIAÇÃO: AÇÃO INOPERANTE

Afinal, chegando ao final, de que negociação se trata neste (con)texto? A negociação da duração e da atenção, com o(a)s performers sempre alertas ao tempo de vigência das ações o que implica diretamente a negociação correlativa do sentido de grupalidade que vai variando, bifurcando, trifurcando, também ele multifurcando, enfim. Não seria apropriado aos performers decidir que tipo de comunidade se forma no trabalho. Ela não é única, tampouco unívoca, por ser objeto de negociação do trabalho no seu durante. Se a negociação-comunidade não é unívoca, a dramaturgia é equívoca. “Mistura confusa de diferenças associadas”. É “por meio dos mal-entendidos próprios às existências singulares” (BLANCHOT, 2013, p. 17), que se conhece “[...] a possibilidade de uma comunidade”. (BLANCHOT, 2013, p. 36) A dramaturgia acontece através de uma sucessão intensiva (não extensiva, portanto) de tomadas de decisão regida pela própria ação, subjetividade coletiva *seformante* que não é nem de todos, nem de alguém. É de ninguém. O pesquisador Pablo Assumpção é taxativo: “A *personagem é a própria ação*”.<sup>20</sup> Como tal aparece então agindo como tal. Tautológica como dissemos, a ação (caminhar para frente sempre de mãos dadas) é a única protagonista que ali tem lugar. Por meio dela, a dramaturgia pensa.

Importante observar que a ação, dotada de subjetividade própria (impessoal), não se faz pelo somatório de todas as subjetividades ali em jogo, mas justamente pela subtração. A negociação se forma através de matemática outra: comunidade balizada pelo múltiplo denominador incomum. Trata-se da obliteração conscienciosa (política, portanto) da autonomia. Como diz Kunst (2003, p. 64), “a problemática fragilidade da autonomia é abordada na filosofia política, que tem plena consciência do paradoxo inerente a esse conceito”. Assim, as mãos atadas não estão propriamente “presas”, tal como dissemos, pois essa é a medida de voluntariedade a que se dão os performers. O fato de as mãos não poderem se soltar umas das outras não é algo do qual, eles e elas desejariam se libertar: é um ato voluntário. Assim estão e permanecerão pelo fato de assim terem decidido. Absolutamente sós porque absolutamente outros, Andréia, Andrei, Geane, Gyl, Lucas e Wellington são singularidades que se constituem somente na(pela)

**20** Declaração do pesquisador Pablo Assumpção (UFC), em mediação do debate com o público pós-apresentação realizada na Casa Absurda (Fortaleza/CE, 20 de fevereiro de 2020).

partilha. Essa é outra decisão política do grupo. O(A)s performers negociam ações cavando a atualidade do agir-juntos tendo sempre a presença virtual da comunidade (inoperada, negativa, inoperante, *desobrada*, ausente, impossível) como companhia. Esse é o sentido, duplo sentido, de companhia que ali poderia ter lugar. Afinal o que está posto para nós neste momento tão difícil de nossa vida coletiva não é tão somente ampliar o campo de possíveis do real, mas cavar, nas virtualidades do real, o impossível. Isso significa cavar o ainda inoperado, o inoperante, ou o *desobrado*, e quem nos dá essa pista é a tradução de *A comunidade inconfessável* para o português.

Quando Blanchot responde<sup>21</sup> à obra *La Communauté désœuvrée*, seu tradutor opta por fazer passar o conceito de Jean-Luc Nancy<sup>22</sup> mencionado no texto para “comunidade desobrada”, diferindo, assim, da tradutora do próprio Nancy que o traslada para “comunidade inoperada”. A opção da tradutora, apesar de sensata, deixa de fora um caráter que aqui nos interessa: as consequências dramáticas em *Pra Frente o Pior* do pensamento acerca de uma comunidade, e por conseguinte de uma dramaturgia, que não faz obra. Blanchot (2013, p. 23) afirma: “A comunidade não é uma forma restrita da sociedade, tanto quanto ela não tende à fusão comunal; à diferença de uma célula social, ela se interdita de fazer obra e não tem por fim nenhum valor de produção”. O filósofo se interessa pela insurreição de Maio de 1968 – festiva, explosiva, “redobramento carnavalesco de seu próprio desvario” (BLANCHOT, 2013, p. 45) – e pela manifestação de Charonne de 1962<sup>23</sup> – discreta, solene, silenciosa, porém não menos contundente. Em ambos os levantes o autor se detém no caráter fortuito, sem projeto, do ajuntamento/conjuntamento: “presença do povo em sua potência sem limite que, para não se limitar, aceita *não fazer nada*, [...] forma de sociedade incomparável que não se deixava convocar, que não era chamada a subsistir, ou a se instalar”. (BLANCHOT, 2013, p. 46, grifos do autor) Comunidade impossível ou negativa também porque desobrada.

**21** *A comunidade inconfessável* é uma réplica de Blanchot ao artigo de Nancy, do mesmo ano (1983), intitulado *La Communauté désœuvrée*, depois transformado em livro homônimo (1986).

**22** Ver: Blanchot (2013, p. 38).

**23** Resposta popular ao terrível massacre de argelinos e argelinas na Paris do ano anterior, que tomou as ruas da cidade.



**FIGURA 4:** *Pra Frente o Pior*  
Fotógrafo: Igor Cavalcante Moura (2019). Na foto: Rafael Abreu, Wellington Fonseca, Lucas Galvino, Andrei Bessa e Geane Albuquerque.

Motim, clã, cortejo, gado, manada, clube, galera, bando, quadrilha, gangue, facção etc., todas são experimentos transitórios de comunidade. *Pra Frente o Pior* não as representa simplesmente pelo fato de as figuras de comunidade estarem constantemente em(sob) negociação. Não há soberania, também não há figura de representatividade. Cada um e cada uma maneja suas ações tentando compreender que coletivo ali se forma (é sempre uma hipótese). Por isso o tempo bifurca, trifurca, multifurca, enfim, tal como dissemos anteriormente, ocorrendo por meio de cortes, por meio de diferenciais intensivos. Lidar com as negociações sem esperar respostas específicas é lidar, inclusive, talvez sobretudo, com respostas inoperantes e não fugir dos impasses (*contratempos*). Insistir. Ação intransitiva. Não há saída a elaborar, pois não há saída. Cada negociação é uma nova entrada, uma saída para dentro.

O grupo de performers se coloca em estado de devir-comunidade e, neste movimento, várias composições de coletividade e de comunidade se formam sem que uma delas seja aquilo no que o bando definitivamente se torna ou para o qual ele tenderia como finalidade. Parafraseando Nancy, comunidade é algo que lhes acontece através de um agir que não faz obra (ópera), um agir inoperante. Assim, a rigor, nada fazem. Ou fazem muito e nada produzem. Esse nada produzir seria um puro agir intransitivo ou *infinitivo*, como sugere Miguel (2015, p. 59, grifos do autor) a partir de Deligny: “*um agir sem fim* (sem finalidade e que não cessa)”, têmpera exata da ação na dramaturgia física desapegada da en-cena-ação dramática. Lembremos que o verbo agir é intransitivo e o fazer, transitivo. Enquanto o fazer está diretamente relacionado às diversas coisas passíveis de serem seu objeto, não se age senão a própria ação. Age-se. Agindo (intransitivamente), ou seja, desapeadamente da finalidade, o devir-com-outros pode se formar. Trata-se precisamente da transferência do protagonismo dos indivíduos autônomos ao acontecimento.

Essa têmpera da ação constitui, assim, o estado de experimentação de comunidade, o devir-comunidade que insiste em *Pra Frente o Pior* na sua situação de hipótese: ainda e sempre não acontecida, indecida, ainda e sempre desobrada. Estabelece, com todo o rigor físico que a ação supõe, umas das tantas possibilidades da *comunidade que vem*, ou *comunidade da singularidade qualquer*, como disse Agamben (1993). Não é mesmo isso atingir o estado de arte sem arte: ferindo, na arte, a própria noção de obra? Não seria isso no caso das artes da cena que vibram performatividade: ferir a própria noção de cena enquanto re-present-ação?



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Adiante. Dizer adiante. Ser dito adiante. De algum modo adiante. Até que de nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante”, assim começa o texto *Pra Frente o Pior*. (2012, p. 65) Em *Pra Frente o Pior*, espetáculo, caminhando estão, caminhando ficariam. Não fosse o esgotamento físico último que os seis performers atingem depois de 50min intensivos, continuariam lá. Aliás, virtualmente ainda continuam. “*A marcha não acabou*”, disse Barack Obama refazendo a caminhada de Martin Luther King de Selma a Montgomery 50 anos depois, “*a marcha é longa*”. O espetáculo acaba quando as mãos e os corpos se entrelaçam a tal ponto que o grupo não consegue mais andar à frente. Mexem-se freneticamente, mas não se deslocam mais. Não há saída, a não ser para dentro. Assim, tão simples quanto isso, o acordo discordante chegou ao seu resultado, que coincide com sua causa. “Donde nenhum mais além. O melhor pior nenhum mais além. De nenhum modo menos. De nenhum modo pior. De nenhum modo nada. De nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante” são as últimas palavras de Beckett (2012, p. 87) em seu texto. Também as nossas. Primado do caminhar sobre o fim. Pra frente o pior.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BADIOU, A. La danse comme métaphore de la pensée. In: BURNI, C. (org.). *Danse et pensée: une autre scène pour la danse*. Paris: Germs, 1993. p. 11-22.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, G. *L'Expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1943.
- BECKETT, S. Pra frente o pior. In: BECKETT, S. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Globo, 2012. p. 65-89.

- BECKETT, S. *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- BLANCHOT, M. *A comunidade inconfessável*. Brasília, DF: EdUnB, 2013.
- BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CLARK, L. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELIGNY, F. *Cartes et lignes d'erre*. Paris: Arachnéen, 2013.
- ESPOSITO, R. *Communitas: origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi, 1998.
- FABIÃO, E. Conversa com Eleonora Fabião, por Luiz Camillo Osorio. *Prêmio Pipa*, [s. l.], 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em: 27 jun. 2020.
- FABIÃO, E. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do LUME*, Campinas, v. 4, p.1-11, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GIORA, T. Os espaços em trânsito da Arte: in-situ e site-specific, algumas questões para discussão. *Panorama Crítico*, [São Paulo], v. 6, 2010.
- INQUIETA CIA; PIRES, A. M.; CAMPOS, A. B. S. et al. Arquivo do Pior. *Revista Vazantes: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC*, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/34070>. Acesso em: 12 abr. 2020.
- KUNST, B. Subversion and the dancing body: autonomy on display. *Performance research*, London, v. 8, n. 2, p. 61-68, 2003.
- MEYER, S. Elementos para composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: XAVIER, J.; MEYER, S.; TORRES, V.(org.). *Tabo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006, p.45-53.
- MIGUEL, M. Guerrilha e resistência em Cévennes: a cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.57-71, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26803>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- MORALES, R. S.; RAMIRO, J. F. Gênero, raça e outramento em a question of power. *MAGMA (USP)*, São Paulo, v. 1, p. 127-140, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/154409#:~:text=O%20nosso%20objetivo%20%C3%A9%20observar,concep%C3%A7%C3%A3o%20de%20ambival%C3%Aancia%20de%20Homi>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- NANCY, J.-L. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- NEGRI, A.; HARDT, M. *Bem-estar comum*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- NEGRI, A.; HARDT, M. *Multidão: guerra e democracia na Era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NOSTALGIA Mulambo Alado. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Daniela Duarte. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kF2s\\_IvtVIQ](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kF2s_IvtVIQ). Acesso em: 20 jun. 2020.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELBART, P. P. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, F.; GARCIA, S. (org.). *Próximo ato*: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 269-302.

ROCHA, T. Derivas de um plano de composição em dança. In: CALDAS, P.; GADELHAS, E. (org.). *Dança e Dramaturgia(s)*. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016. p. 85-100.

SENNET, R. *Juntos*: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SHAKESPEARE, W. *Rei Lear*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SOUZA, A. H. B. B. “Melhor pior”: sobre a tradução de *Company* e *Worstward Ho* de Samuel Beckett. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 34, p. 85-100, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v2n34p85/28191>.

Acesso em: 5 mar. 2020.

VIRNO, P. *Gramática da multidão*: para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.

**THEREZA CRISTINA ROCHA CARDOSO**: é pesquisadora e dramaturgista. Professora dos cursos de graduação em dança e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará.

**ANDREI BESSA SIQUEIRA CAMPOS**: é performer e dramaturgista. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará.