

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES**

LEONARDO SAMARINO LAGES

**OUTRA VEZ UM CORPO. ONDE NENHUM:
O TEATRO DE SAMUEL BECKETT.**

Niterói
2016

LEONARDO SAMARINO LAGES

**OUTRA VEZ UM CORPO. ONDE NENHUM:
O TEATRO DE SAMUEL BECKETT.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.
Área de Concentração: Estudos Críticos das Artes (ECA)

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Viviane Matesco

Niterói
2016

LEONARDO SAMARINO LAGES

**OUTRA VEZ UM CORPO. ONDE NENHUM:
O TEATRO DE SAMUEL BECKETT.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.
Área de Concentração: Estudos Críticos das Artes (ECA)

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Viviane Matesco
(Presidente e orientadora)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professora Dra. Tatiana da Motta Lima Ramos
(Membro externo)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Professora Dra. Andrea Copeliovitch
(Membro PPGCA)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

A todos aqueles que possuem uma multidão dentro de si.

AGRADECIMENTOS:

Agradeço, em primeiro lugar, a todos aqueles que, de algum modo, estimularam e incentivaram o desenvolvimento deste estudo. Gostaria de agradecer, em especial, a minha orientadora, Viviane Matesco, pela parceria realizada durante esses dois anos, por pular junto comigo à beira do penhasco, pela extrema competência que possibilitou um caminho possível para este trabalho.

Agradecer aos meus pais, Luzia Samarino e Hildo Lages, aos meus irmãos, Igor Samarino e Thiago Samarino, e a minha tia Onélia Campos, os maiores amores que guardo sempre comigo.

À minha afilhada, Maria Luiza, por mostrar por meio de seus breves passos o quanto pequeno somos.

Ao *Grupo de Estudos Samuel Beckett* (USP), cujas discussões foram essenciais para o enriquecimento deste trabalho, em especial, ao Fábio de Souza Andrade, pelo gesto generoso de compartilhar importante material beckettiano.

Ao Gontarski, pela riqueza de suas falas e por partilhar suas experiências.

A todos que participaram da oficina “*Quanto a mim vai ser alegre que ainda não foi dado estabelecer com o menor grau de precisão o que sou*”, em especial, a Tatiana Motta Lima, pela condução sensível e pelos dias esclarecedores de trabalho.

À Comboio de Corda Companhia de teatro, em especial, ao Anderson Barreto, ao Hebert Said, a Júlia Shimura e a Nívea Santana, por descobrir com vocês o poder de se trabalhar coletivamente – o poder e o rigor de criar aquilo que se necessita.

À Martha de Mello Ribeiro e, em especial, outra vez, à Tatiana Motta Lima, pelas valorosas contribuições na banca de qualificação, por estar sempre presente, pelas palavras praticadas e pelo incentivo por meio de todas as observações.

À Livia Valle, pela busca sensível do mínimo possível em Beckett.

À CAPES, pela bolsa de estudos, pelo privilégio de uma escrita com dignidade e auxílio imprescindível para a realização deste projeto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, em especial, ao Luciano Vinhosa e Alessandro Patrício, pela parceria de sempre.

Ao Fernando Pontes, pela atenção tecnológica e não tecnológica.

Ao Renato Pescarini e Guilherme Mendes, pela colaboração com o inglês e francês.

À Ana Kfoury, pelo brilho nos olhos e o estímulo a pesquisar Samuel Beckett.

À Angela Materno pela inspiração constante.

Aos meus professores de Mestrado: Alessandra Vanucci, Beatriz Cerbino, Jorge Vasconcellos, Martha Ribeiro, Paola Secchin e Viviane Matesco, pelas aulas produtivas e inquietas, e diálogos sempre enriquecedores.

Aos meus alunos de “Corpo e dramaturgia” e ao Bruno Reis, que ministrou junto comigo esta disciplina.

Ao meu aluno Gabriel Angel, pela troca intensiva na disciplina “Laboratório Beckett”.

Esta pesquisa é ressonância de todos esses atravessamentos.

Eterna gratidão!

“Toda palavra é como uma mácula desnecessária no silêncio e no nada”.
(Samuel Beckett)

OUTRA VEZ UM CORPO. ONDE NENHUM: O TEATRO DE SAMUEL BECKETT

RESUMO

“*Outra vez um corpo. Onde nenhum*” já evidencia a ideia de repetição e recomeço. Que lugar é esse, sempre indefinido, que o corpo se localiza? Um espaço qualquer e um corpo falho que se decompõe progressivamente indo, inevitavelmente, para uma absoluta imobilidade – impregnados pela estética do *esgotamento*. Este trabalho pretende investigar o lugar do corpo no teatro de Samuel Beckett, a partir da peça *Dias Felizes*. Um diálogo com o pensamento de Deleuze no universo beckettiano que implica problematizar a potência do corpo esgotado, isto é, uma potência mediante a um estado de prontidão para nada. Um caminho que o corpo percorre, sem fim e sem finalidade, por todos os tipos de deformação como uma saída para resistir a tudo aquilo que está determinado para ele. Uma realidade esgotada, na qual Winnie, soterrada num monte, em meio a uma paisagem desértica, ao renunciar de toda necessidade, preferência, finalidade ou significação, é atravessada por uma força que tenta, sob o fundo de impossibilidade, criar um novo possível para os seus dias felizes.

Palavras-chave: Beckett, corpo e esgotamento.

THE BODY AGAIN. WHERE NONE: THE SAMUEL BECKETT'S THEATRE.

ABSTRACT

“The body again. Where none” evidences already the idea of repetition and resumption. What is this place, always indefinite, where the body is located? A random space and a flawed, gradually decomposing body inevitably going towards absolute immobility – impregnated by the aesthetics of exhaustion. This work intends to investigate the place of the body in Samuel Beckett's theatre, based on the play *Happy Days*. A dialogue with the thought of Deleuze in Samuel Beckett's universe that implies the problematization of the exhausted body's power, i.e., a power under a state of readiness for nothing. A path that the body goes through, endlessly and purposelessly, by all types of body deformation as a way out to resist everything that is determined for it. An exhausted reality, in which Winnie, buried in a mound in the middle of a desert landscape, by renouncing any need, preference, goal or signification, is crossed by a force that tries, under a background of impossibility, to create a new possible to her happy days.

Key words: Beckett, body e exhaustion.

LISTA DE FIGURAS

01ª figura – Cartaz da montagem história de <i>Dias Felizes</i> , com direção de Samuel Beckett, no Royal Court (Londres, 1979)	p.17
02ª figura – Mosaico da peça <i>Dias Felizes</i> com Billie Whitelaw (Winnie) e Leonard Fenton (Willie) e direção de Samuel Beckett , no Royal Court (Londres, 1979)	p.25
03ª figura – Martha Fehsenfeld (Winnie) na peça <i>Dias Felizes</i> (Nova York, 1983)	p.29
04ª figura – Billie Whitelaw (Winnie) escovando os dentes, na peça <i>Dias Felizes</i> , no Royal Court (Londres, 1979)	p.32
05ª figura – Billie Whitelaw (Winnie) com a lupa, na peça <i>Dias Felizes</i> , no Royal Court (Londres, 1979)	p.34
06ª figura – Billie Whitelaw nos rituais de Winnie, na peça <i>Dias Felizes</i> , no Royal Court (Londres, 1979)	p.37
07ª figura – As figuras indefinidas de <i>Quad</i>	p.47
08ª figura – Diagrama desenhado por Beckett para indicar a movimentação dos atores, com a zona de perigo (E), ao centro, na peça <i>Quad</i>	p.48
09ª figura – Fotografia de Beckett no cenário de <i>Quad</i>	p.49
10ª figura – Karel Reisz em <i>Ato sem palavras I</i> , escrita por Beckett e dirigida por Sean Foley. (<i>Beckett on film</i> – 1999)	p.52
11ª figura – Karel Reisz em <i>Ato sem palavras I</i>	p.54
12ª figura – Billie Whitelaw (Winnie) com a lixa de unhas, em <i>Dias Felizes</i> , no Royal Court (Londres,1979)	p.58
13ª figura – Samuel Beckett dirigindo Billie Whitelaw em <i>Dias Felizes</i> , 1979	p.60
14ª figura – Billie Whitelaw com a sombrinha, na peça <i>Dias Felizes</i> , no Royal Court (Londres, 1979)	p.65
15ª figura – Billie Whitelaw (Winnie) com a caixinha de música, na peça <i>Dias Felizes</i> , no Royal Court (Londres, 1979)	p.72
16ª figura – Leonard Fenton (Willie) subindo a montanha, na peça <i>Dias Felizes</i> , no Royal Court (Londres, 1979)	p.75
17ª figura – Samuel Beckett demonstrando a partitura de Willie para Leonard Fenton (Londres, 1979)	p.76
18ª figura – Samuel Beckett e Billie Whitelaw ensaiando <i>Dias Felizes</i> (Londres, 1979)	p.91
19ª figura – Ensaio de <i>Dias Felizes</i> com Billie Whitelaw e Samuel Beckett (Londres, 1979)	p.92
20ª figura – Billie Whitelaw (Winnie) com o revólver <i>Brownie</i> nas mãos, no Royal Court (Londres,1979)	p.93

SUMÁRIO

UM DESERTO INFERNAL	12
1- UM CORPO. ONDE NENHUM	18
2- DIAS FELIZES	25
2.1 QUE MALDIÇÃO, A MOBILIDADE!.....	26
2.2 TUDO ACABA VOLTANDO.....	33
2.3 SOU UMA, E ENTÃO OUTRA.....	41
3- NADA	47
3.1 OUTRA VEZ: TUDO ACABA VOLTANDO	56
3.2 OUTRA VEZ: QUE MALDIÇÃO, A MOBILIDADE!	63
3.3 OUTRA VEZ: SOU UMA, E ENTÃO OUTRA	77
4- OUTRA VEZ UM CORPO. ONDE NENHUM	81
E O DIA LONGE DE TERMINAR, LONGE DO FIM	87
AH, AQUELES DIAS FELIZES!	91
BIBLIOGRAFIA	94

UM DESERTO INFERNAL.

Estranhamente, tudo começava. Tudo me parecia assustador e inusitado. Ao meu redor, vazio. No palco, uma senhora imóvel numa situação incompreensível. O que realmente aconteceu que a fez a parar ali? O mais esquisito era a alegria contagiante daquela velha mulher que tornava o universo inteiro virado de cabeça para baixo, mas, logo, percebi que ela não estava sozinha, menos mal. Uma lógica estranha acompanhava aquele casal. Um tempo esquisito, que nada passa; a distância entre eles, a falta de escuta, de toque, o jeito dela de lidar com os seus precários objetos e as suas constantes quebras no seu discurso. Pausas que me causavam um imenso desconforto. Enfim, uma aridez interminável. Um deserto parado, infernal. Ao mesmo tempo, dinâmico e monótono, agradável e tedioso, melódico e cortante, e sedutor e assustador. Um tanto inexplicável, eu sei. Assim, eu permanecia perdido, pois não conseguia prestar muita atenção naquilo em que ela falava. Eram falas e gestos repetidos, voltas perturbadoras. Falta alguma coisa! Qual o sentido dela de continuar imobilizada, de repetir a velha ladainha, de se arrumar para a noite? Fim do primeiro ato.

Estranhamente, tudo recomeçava. Ainda pior, uma imobilidade ainda mais aterrorizante. Nada presumível, o impossível possível. E ela com uma intensidade bruta de continuar, agora sem os braços, a bolsa e o marido. Ela permanecia, incansavelmente, gesto a gesto, pausa a pausa, sem fim. Em solidão introspectiva, me percebia mais íntimo às fraquezas daquela senhora, dona, agora, de uma alegria suspensa... gélida. Nada me parecia razoável. Um universo plasticamente bonito, mas humanamente cruel. Silêncios longos, relatos confusos, corpo debilitado e, de repente, quando a esperança parecia esquecida, o velho homem surgia a rastejar o monte de areia que cobria o corpo dela. Mas, com um arrastar vacilante, que aparentava tremular cada vez mais, o corpo dele ia perdendo a força, até cair de vez, do alto do montículo. E, sem conseguir erguer a cabeça, ele desistia de subir. Então, a velha mulher começou a cantar uma música, e a cortina se fechou. Nada aconteceu. As pessoas saíram. Eu, porém, permaneci imóvel. Continuei sentado. Um vazio pavoroso continuou ali. Vazio da cena, do fracasso do velho homem, do canto falido, do teatro desocupado. Mas, também, uma força incrível, dissonante, como se alguma coisa tivesse acontecido ali, em mim.

Um deserto infernal refere-se ao ambiente criado por Samuel Beckett, na peça teatral *Dias Felizes*¹ (*Happy Days, Oh Les Beaux Jours* - 1961), habitado por um estranho casal:

¹ Primeiramente, a obra foi concebida em Inglês (*Happy Days*) em 1961. E, em 1962, Beckett traduziu-a para o Francês (*Oh les beaux jours*).

Winnie e Willie. Nela, a personagem central está presa a terra, semissepulta num monte, em meio a uma paisagem apocalíptica. No primeiro ato, seu corpo está enterrado até a cintura e, durante o segundo ato, até o pescoço, reduzindo-se a apenas uma cabeça, dois olhos e uma boca que fala.

“*Outra vez um corpo. Onde nenhum*” já evidencia a ideia de repetição e recomeço. Que lugar é esse, sempre indefinido, que o corpo se localiza? “*Outra vez*” produz intensidade e diferenças ao discurso do corpo, associa-se tanto ao sentido de outro, cuja relação é indeterminada, como também de tempo, de uma época indecisa. “*Onde nenhum*” localiza a superfície a ser ocupado pelo corpo, indica falta ou ausência, na qual “nenhum” pode também designar a imprecisão de algo ou alguém sem qualidade, qualquer. Logo, um espaço qualquer e um corpo falho que se decompõe progressivamente indo, inevitavelmente, para uma absoluta imobilidade. A hipótese desse trabalho é investigar um espaço que dissemina por meio do corpo um caminho em direção ao mínimo, capaz de atingir – pela diminuição e fragmentação – uma fantástica energia potencial, na tentativa de se criar um novo possível para ele. O foco está em *Dias Felizes*, em atravessar esse deserto devastado, e não em investigar, de maneira extensiva, o universo de Beckett. Assim, o direcionamento consiste em problematizar a potência do corpo beckettiano nesse espetáculo. Ao longo da pesquisa, no entanto, outras obras beckettianas aparecerão na nossa frente, mas sempre com o objetivo de retornar a *Dias Felizes*, a criar novas relações, pois reafirmamos o interesse no aprofundamento dessa peça teatral.

O primeiro capítulo, “Um corpo. Onde nenhum”, visará a situar o universo beckettiano por meio de uma construção falida e instável da cena, que acaba por colocar em xeque o próprio teatro. Mas qual é o limite que faz com que a estrutura beckettiana não desabe totalmente? Que tipos de subversões são realizados por Beckett? Tudo se rarefaz? O que resta? Que corpo é esse reposto em lugar nenhum? O que torna o corpo beckettiano falho são apenas as suas deficiências ou imprecisões? O teatro de Samuel Beckett irá questionar a sua própria estrutura ao promover um desequilíbrio constante. Trata-se de uma ruína do drama? Teatralidade construída em meio ao caos? Reconfigurações teatrais? Como adentrar um território que se desconstrói na medida em que você caminha? Beckett ergue um território impossível.

No capítulo “Dias Felizes”, investigaremos três procedimentos dramáticos desta obra adotados pelo dramaturgo irlandês: a imobilidade, a repetição e a desidentificação. Os títulos seguintes referem-se a certas falas de Winnie no decorrer da peça. “Que maldição, a mobilidade!” pretenderá friccionar as tensões máximas entre ação e inação, presença e

ausência, a fim de revelar um potencial dramático que surge pelo contraste, que se intensifica pelo tensionamento. Como pensar uma potência na imobilidade? Ou trata-se de uma impotência? Corpo inativo? Imobilidade apenas do corpo? Que tipo de imobilidade está presente em *Dias Felizes*? Beckett, ao construir uma linguagem que avança em direção à subtração e ao fracasso, revela o próprio caráter inacabado da forma dramática, e a ação fragmentada induz a uma trajetória torta ao evidenciar as ideias de ruptura, impasse e circularidade. “Tudo acaba voltando” analisará as formas de apresentação da ideia de eterno retorno vivenciada no corpo. O objetivo será investigar como as questões sobre a repetição e o cotidiano estão incorporadas na poética de *Dias Felizes*. Voltas sem fim em torno do seu próprio eixo? Eterno oscilar com os mesmos gestos retomados? Nada muda? Que tipo de repetição é utilizado pelo dramaturgo? Há alguma potência em se repetir? “Sou uma, e então outra” voltará para a instabilidade de um “eu” autobiográfico como questão no processo criativo de Beckett na obra referenciada. Winnie, enterrada até o pescoço, acabará por se reconhecer como outra ao contar a sua história. Assim, analisaremos outro tipo de fragmentação corporal da personagem: a desidentificação. Mas o que estará por detrás dessas tentativas fracassadas de se identificar? Quais serão as consequências dessa inexistência? O que isso gera? Os limites do corpo são colocados em xeque? Há desmoronamento da noção de sujeito? O capítulo tecerá relações com o romance beckettiano *O Inominável* (*L’Innommable*, *The Unnamable* – 1953) com o intuito de pesquisar a decomposição do “eu”.

E é por meio de uma trajetória de ir e vir, que as temáticas abordadas anteriormente – a imobilidade, a repetição e a desidentificação – reaparecerão no capítulo adiante. Mais uma vez, retornaremos às velhas questões, mas com um novo olhar para elas, um olhar outro. Atravessaremos por um percurso esgotado, no qual tudo o que encontrarmos será para nada. Assim, o capítulo “Nada” estará relacionado inteiramente com a estética do esgotamento, proposta por Deleuze. Durante a trajetória, recorreremos à peça televisiva *Quad* (*Quad, Quad* – 1984) e a pantomina beckettiana *Ato sem palavras I* (*Actes sans parole I*, *Act Without Words I* – 1956) para examinarmos o corpo esgotado e para, então, voltarmos a *Dias Felizes* com novas problematizações. Elas serão irrompidas trazendo diferenciações para o nosso deserto infernal. “Outra vez: Tudo acaba voltando” abordará as séries exaustivas da obra escolhida por meio das relações combinatórias. Aqui, analisaremos as estratégias do corpo na manutenção de seu estado ativo no processo de esgotar o possível, a partir de uma renúncia a qualquer tipo de necessidade, preferência, finalidade ou significação. Qual é o efeito do esgotamento no corpo? O esgotado e o cansado percorrem a mesma direção? Como conviver sem qualquer finalidade prática, intensificado para nada? Em “Outra vez: Que maldição, a

mobilidade!”, discutiremos o percurso da decomposição beckettiana mediante a uma dinâmica intrincada entre o declínio da palavra e a perda corporal. Investigaremos a imobilidade dramaturgica da peça pelo processo de fissurar a linguagem, pois a obra parece conviver o tempo todo com a desintegração iminente de sua estrutura interna. O corpo continua a ficar, pela redução, cada vez mais limitado, e as palavras começam a faltar e a se revelar insuficientes e superficiais, já que a narrativa se mostra esburacada com silêncios, pouco a pouco, mais intensos. São marcas de esgotamento? Linguagem vazia? Para nada? Qual é a função do silêncio nesse processo? Outros procedimentos que também serão analisados são os efeitos da interrupção na obra e a força que a imagem, visual ou sonora, possui no espetáculo. O que o impedimento gera no corpo? Como a imagem é construída? “Outra vez: Sou uma, e então outra” explorará a decomposição progressiva do corpo a partir das relações disjuntivas inclusivas, manifestadas na obra beckettiana. Esse “e” que inclui as disjunções e afirma a distância entre eles como aquilo que os relaciona um com outro enquanto diferentes. Longe de proceder por meio de preferências e objetivos (ou esse ou aquele) que acabam por excluir precedentes, isto é, escolhas que acabam por cansar o corpo, estas disjunções são para nada, ou melhor, estão esgotadas. Assim, investigaremos o poder de multiplicidades das disjunções inclusivas e as instabilidades vividas corporalmente pela problematização dessas inclusões. Abertura para outras possibilidades de ser? Apagamento das fronteiras rígidas de identidade? O sujeito é suspenso? Novas forças e conexões corporais? O que isso afetará?

No capítulo seguinte, “Outra vez um corpo. Onde nenhum”, nós problematizaremos a potência do corpo esgotado a partir da relação paradoxal de criação e esgotamento. Existe alguma potência criativa referente ao processo de esgotamento? Finalizamos o esgotamento do possível ou jamais o atingimos? Condição para um novo começo a partir de uma impossibilidade? Há saídas garantidas? Existe, aqui, alguma resistência incorporada? Criação necessária de algum ato artístico?

Como já mencionamos, embora a pesquisa centre-se em *Dias Felizes*, abordaremos outras obras beckettianas com o objetivo de estabelecer relações que ampliem a sua compreensão. E, ao mencionar outra obra, essa será referida em Português, mas ressaltando-se que, quando citada pela primeira vez, será feita referência aos originais com a sua cronologia. Marcada pelo impasse, a trajetória desse trabalho se deparará com um território erodido e duvidoso. Por meio de paradoxos e aporias, os capítulos insinuarão a possibilidade de continuar na impossibilidade de continuar. Neles, percorreremos por constantes trechos de *Dias Felizes* a fim de adentrarmos a cena, ao deserto infernal. A tradução da obra que será

utilizada é aquela de Fábio de Souza Andrade ², principal referência no Brasil nos estudos de Samuel Beckett, pelo seu rigor e pela excelência artística. Ele coordena o “Grupo de Pesquisa Estudos sobre Samuel Beckett” na USP – do qual faço parte. Foi por meio desse grupo que, em agosto de 2014, recebemos Stanley Gontarski³ – considerado, atualmente, um dos mais importantes especialistas na obra de Beckett – para participar de três palestras, cuja temática foi “prosa, drama e performance na obra final de Samuel Beckett”. A importância de Gontarski, bem como, do Grupo de pesquisa coordenado por Fábio de Souza Andrade, foi fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa.

A maior parte das fotografias mostradas ao longo da dissertação corresponde à montagem história de *Dias Felizes*, com direção do próprio Beckett, e atuação de Leonard Fenton como Willie e Billie Whitelaw ⁴ no papel de Winnie.

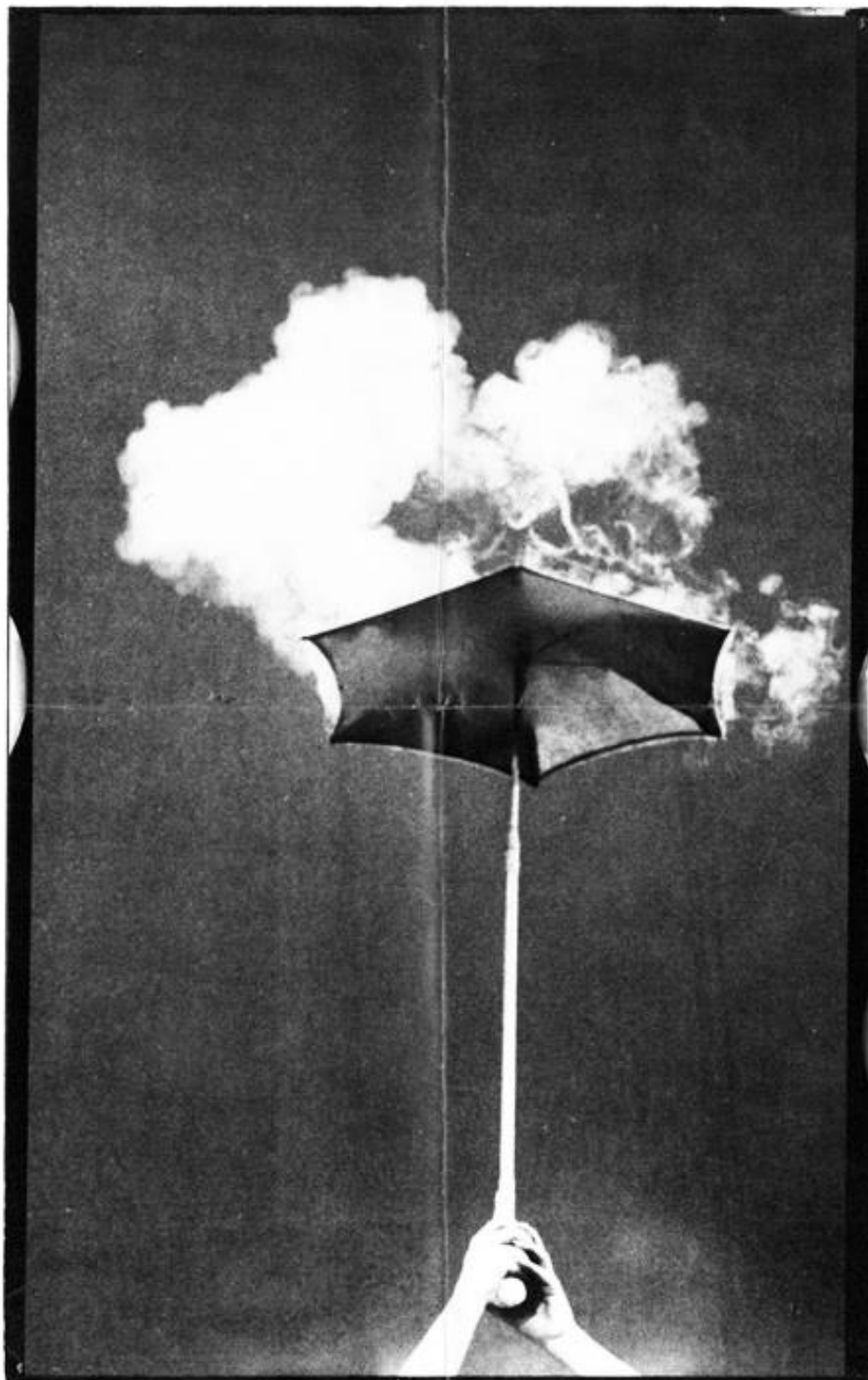
Visto isso, acreditamos que recorrer ao esgotado é sair, de certa forma, de uma leitura possível de resignação do corpo, mas enxergar de forma íntima uma resistência bruta que percorre por todos os tipos de deformação corporal como uma saída para resistir aos possíveis predeterminados para o corpo.

² Além de **Dias felizes** (São Paulo: Cosac Naify, 2010), Fábio de Souza Andrade traduziu **Fim de Partida** (Cosac Naify, 2002), **Esperando Godot** (Cosac Naify, 2005), e **Murphy** (Cosac Naify, 2013). É autor de **Samuel Beckett: o silêncio possível** (Ateliê Editorial, 2001).

³ Stanley Gontarski é autor de inúmeros livros e artigos sobre o irlandês, entre os quais, *The Grove Companion of Samuel Beckett* (Grove Press, 2004), editor dos *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett – Endgame* (Faber & Faber, 1992) e *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett – Happy Days* (Ohio State University Library Press, 1977). Editor por anos do *Journal of Beckett Studies*, diretor teatral e responsável pela adaptação cênica de *Company*, de autoria de Beckett. Stanley trabalhou com Beckett em diversas montagens nos Estados Unidos e o dramaturgo irlandês escreveu em sua homenagem a peça “O improviso de Ohio” (*Ohio Impromptu, Ohio Impromptu* - 1981).

⁴ Billie Whitelaw é extremamente reconhecida no universo beckettiano por atuar em inúmeros papéis. Ela é considerada pela crítica como um dos intérpretes mais importantes da obra de Samuel Beckett. O irlandês a mencionava como sua “atriz perfeita”.

ROYAL COURT THEATRE SLOANE SQUARE, LONDON SW1 OX 73D 1745 JUNE 5 - JUNE 30, 1979



BILLIE WHITELAW IN **SAMUEL BECKETT'S** OWN PRODUCTION OF **HAPPY DAYS**
WITH LEONARD FENTON, DESIGNED BY JOCELYN HERBERT, LIGHTING BY JACK RABY

Cartaz da montagem história de *Dias Felizes*, com direção de Samuel Beckett, no Royal Court (Londres, 1979).

1 – UM CORPO. ONDE NENHUM.

“Dizer um corpo. Onde nenhum. Mente nenhuma. Ao menos isso. Um lugar. Onde nenhum. Para o corpo. Estar lá dentro. Mover-se lá dentro. E sair. E voltar lá para dentro. Não. Sair nenhum. Voltar nenhum. Só entrar. Ficar lá dentro. Em diante lá dentro. Parado.”⁵

O irlandês Samuel Beckett (1906-1989) ocupa o lugar central na arte do século XX, por ter um extenso e variado acervo de obras que problematizaram os próprios limites. O universo beckettiano foi construído por meio de uma linguagem que evidencia a ruína e que expõe a própria instabilidade de suas bases. Escreveu romances, novelas, ensaios, roteiros para cinema, poemas, peças para teatro, rádio e televisão. Ao se manter fiel a sua marca – “Eu lido com a impotência, a ignorância”⁶, Beckett se expressou a partir de uma escrita amputada por percorrer um caminho fadado à falência e ao fracasso. “A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”⁷ revela a originalidade do artista que se apoia em bases ruídas. A busca de uma linguagem pessoal se fortaleceu quando Beckett renunciou, inicialmente, à sua língua natal e passou a escrever em francês como medida econômica para escapar de tudo com o qual ele estava familiarizado, chegando até mesmo a dizer: “De fato, cada vez mais me é difícil, absurdo mesmo, escrever num inglês oficial. E minha própria língua me aparece mais e mais como um véu que seria preciso rasgar a fim de atingir as coisas escondidas por trás (ou o nada ali escondido)”⁸. Nessa trajetória, Beckett começou a se autotraduzir⁹ – dos originais franceses para a língua Inglesa e vice-versa. Porém, ao compará-los, há significativas mudanças de uma obra para a outra que só confirma a ideia de atribuir à obra dois originais.

Espécie de dramaturgo-encenador¹⁰, por produzir em seus textos dramáticos as coordenadas da encenação vislumbrando a cena minunciosamente, o irlandês trouxe para o centro de sua obra uma linguagem – composta de fragmentação, desconstrução, redução, obscuridade – que tenciona os limites da cena e do texto teatral. A cena beckettiana põe em

⁵ BECKETT, Samuel. **Pioravante marche**. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva, 1988, p. 7.

⁶ BECKETT, Samuel. *Apud*: ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.186.

⁷ *Idem*, p.175.

⁸ BECKETT, Samuel. *Apud*: PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo - Cartografias do esgotamento**. 1. ed. São Paulo: n-1edições, 2013, p.65.

⁹ Sobre a autotradução beckettiana ver: SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original – Como é de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

¹⁰ Beckett tornou-se encenador de suas próprias peças e começou a escrever os seus últimos textos dramáticos com ótica de encenador.

xeque a estabilidade da estrutura dramática ao corroer as categorias clássicas do teatro (ação, espaço e tempo), e ao imobilizar, despersonalizar e apagar os traços corporais das personagens. Esses ataques ao teatro propõem um discurso explicitamente antiteatral que é manifestado como uma forma de resistência à tendência naturalista ao romper com a ideia de ilusão teatral. A postura antiteatral – como Martin Puchner reconhece, em *Pânico de Palco*¹¹ – não está relacionada à destruição do teatro, mas na produção de mudanças no interior do próprio drama, e não fora dele. A atitude beckettiana entra em desacordo com as propostas clássicas de Aristóteles, que se apoiavam por meio de uma dinâmica interna da qual o diálogo é o motor do drama a partir de uma ação completa – isto é, com começo, meio e fim, que promove progressão dramática e que resulta em um clímax – que é desenvolvida em um único lugar e em um só dia. Beckett nega esta construção que reforça a realidade mimética, que provoca imersão dos espectadores na obra pela verossimilhança de sua natureza, na qual o drama é absoluto pela forma fechada e completa em si mesma – por ser constituído pela continuidade temporal das cenas, na sequência de “presentes absolutos”, sem ser estático.¹²

Nesse sentido, de acordo com Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno*, há transformações bastante significativas da estética teatral em direção às formas modernas. O drama entrou em crise por volta do final do século XIX, e diversos dramaturgos modernistas (T.S Eliot, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Samuel Beckett, entre outros) promoveram reconfigurações no paradigma do drama ao subverter as normas internas do drama absoluto, e propor o dissenso, a fragmentação, o embaralhamento das fronteiras cênicas, e ao primar pela ideia de experiência, por meio de propostas esteticamente sólidas. Essa revolução ficou conhecido como reateatralização do teatro, responsável por expandir novas percepções de interesse e de proporcionar uma força produtiva inegável de realizações. O espectador, por exemplo, começa a ganhar autonomia diante da cena, tornando-se ativo e consciente de sua condição de coautor das obras.

Assim, Beckett cria uma dramaturgia antiaristotélica que impossibilita o drama de cumprir a sua forma dramática pela dissolução de seus princípios clássicos, pois a fragmentação impetuosa da ação, a indeterminação dos lugares, a imobilidade temporal, o efeito de despersonalização das personagens e sua decomposição, reinventam novas conexões entre essas unidades evidenciando a incompletude do drama. Aqui, o antiteatralismo é incorporado pelo irlandês no seu discurso teatral, a partir de rigorosas rubricas que definem

¹¹ PUCHNER, Martin. *Pânico de Palco: modernismo, antiteatralidade e drama*. Sala Preta, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1, p. 13-46, jun. 2013.

¹² SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Coleção Cinema, teatro e modernidade. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

cada ação das personagens, assim como suas movimentações no espaço, as durações dos deslocamentos, pausas, entonações das falas, etc. Os cadernos preparatórios do Beckett revelam esse comportamento, já que o autor começa a dirigir os seus próprios textos, e incorporar uma nova escrita cênica totalmente direcionada ao palco. Logo, a cena beckettiana é submetida às mais variadas deformações, promovendo novas percepções para o teatro e emancipação de seus elementos.

Fragmentar e decompor são palavras que se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”. Em uma época marcada pela instabilidade, sentimento de vazio, conflitos, desespero e silêncio, o mundo só podia revelar-se em pedaços. Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa passou por uma crise profunda em todos os seus aspectos. Assim, diversos artistas atravessados pela experiência do caos desenvolveram obras que evidenciaram a crise do sujeito em diferentes áreas artísticas. O corpo é colocado em questão, ressonante à desordem.¹³

Desse modo, a obra de Samuel Beckett está justamente ligada à essência do pós-guerra. Observa-se, no seu teatro, a ruína do drama, pois suas peças são “construídas em meio às ruínas da forma dramática convencional. São obras que problematizam as ruínas, ou seja, questionam sua própria constituição fragmentária na montagem das partes que as compõem, bem como, os princípios clássicos que lhes faltam”.¹⁴ Nesse sentido, a estrutura inacabada ocupa um lugar privilegiado no teatro do irlandês, pois sua cena se mostra instável, em pedaços e em queda.

Por meio de sucessivos ataques do artista ao próprio teatro, a ação beckettiana de implodir às convenções cênicas e dramáticas reverbera na cena sua precariedade. Porém, ela é combinada de maneira tal que é extremamente potente mesmo aparentemente fragilíssima, pois há uma rigidez em Beckett ao corroer a estabilidade estrutural de suas peças. Assim, há um direcionamento na implosão, pois os explosivos estão interarticulados e o seu alcance é circunscrito e planejado, isto é, se a explosão faz parte de um campo externo e seus efeitos são lançados em uma dimensão vasta e incontrolada, a implosão – procedimento beckettiano – vai ao caminho oposto, pois atinge um campo circunscrito, em que os destroços podem ser manipulados, reorganizados e justapostos em uma ordem que tenta se erguer em meio ao pó. A precisão do dramaturgo em forçar contra a linguagem cria uma poética original, justapostas entre caos e ordem, calcada na falha e no fracasso. É uma construção pelo avesso,

¹³ MORAES, Eliane. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

¹⁴ OLIVEIRA, Marcela Figueiredo Cibella de. In: **Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama**. Tese de doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014, p. 19.

composição a partir da decomposição.¹⁵

O irlandês – que chegou a dizer: “Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó”¹⁶ – desestabiliza a cena por criar fissuras e espaçamentos a partir de um desmonte calculado na urdidura cênico-dramatúrgica, e evidencia a presença de um corpo em ruína, por apagar a totalidade da representação de suas personagens a partir dos modos de desconstruir. Fragmentação, indeterminação, deficiência física, desmembramento em duas instâncias separadas (corpo e voz), voz sem corpo, imobilidade e falha são algumas possibilidades de exploração corporal no teatro de Samuel Beckett. De acordo com Chabert, em “*The body in Beckett’s theatre*”, é precisamente a falha que dá ao corpo a sua existência, sua força dramática e sua realidade como um material de trabalho para o palco. Para o autor, ao colocar defeitos físicos no palco, Beckett

“não só mostra e torna visceral para o espectador os defeitos físicos e metafísicos do homem, mas ele também usa esses defeitos para explorar sistematicamente o espaço teatral, para a construção de um espaço físico e sensorial, preenchido pela presença do corpo para afirmar cruelmente (como Artaud teria dito) um espaço investido pelo corpo.”¹⁷

Nota-se nesse trecho, a pulsação da cena beckettiana que reverbera aos espectadores sensorialmente, por meio de uma rigorosa construção visual e sonora que evidencia o corpo explorando-o de maneira incomum, pois o corpo é modificado, esculpido, moldado e distorcido para o palco mediante a radicalização do desaparecimento dos traços corporais. Isto é, o corpo se deteriora, se desintegra e se apaga no teatro de Samuel Beckett. Chabert observa que no teatro beckettiano, o corpo é examinado com atenção minuciosa, pois a relação que Beckett estabelece com o corpo é paralela a sua aproximação com o espaço, objetos, luz e linguagem – uma matéria-prima genuína que está a serviço de uma exploração inesgotável entre o corpo e o movimento, o corpo e o espaço, do corpo e da luz, e do corpo e das palavras. Desse modo, essas composições que o corpo estabelece com toda a esfera teatral são constituídas por meio de um processo intrincado dos planos dramatúrgico e cênico. Assim, as peças beckettianas privilegiam a interseção entre esses dois planos, a partir de uma ação

¹⁵ MARFUZ, Luiz. **Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.XXIII –XXIV.

¹⁶ BECKETT, Samuel. *Apud*: ANDRADE, Fábio de Souza, op. cit., p.186.

¹⁷ Tradução nossa para: “not only does he show and render visceral for the spectator the physical and metaphysical defects of man, but he also uses these defects to systematically explore theatrical space, to construct a physical and sensory space, filled with the presence of the body to affirm cruelly (as Artaud would have said) a space invested by the body.” CHABERT, Pierre. *The body in Beckett’s theatre*. Journal of Beckett studies. Univesity of reading, n. 8, outono 1982, s.p.

recíproca de um sobre o outro, em que as rubricas se tornam indispensáveis tanto para articular a ficção quanto na formalização e concretização cênicas.¹⁸ Mas o que predomina nesses cruzamentos é a indeterminação que faz da cena um território experimentalmente desafiador pela contínua desconfiança de sua construção. Assim sendo, é importante pensar na decomposição como mote central na construção da cena beckettiana por meio da dissolução da própria representação de sujeito.

Logo, o corpo é comprometido radicalmente por conta do seu próprio apagamento. No texto *O corpo no corpo do Teatro de Samuel Beckett*¹⁹, Gontarski afirma que o teatro seria um alvo tentador para as desconstruções beckettianas, pois ele é mediado pelo corpo, oferecendo, assim, subversivas possibilidades para o autor. Para ele, alguns dos ataques mais profundos se dirigiam ao corpo, criando, dessa maneira, diversos paradoxos como: o corpo visível ou invisível, presente ou não em cena, corpóreo ou incorpóreo e, nas peças para televisão, o corpo real ou eletrônico. Dessa forma, Beckett constrói uma linguagem que caminha em direção à subtração e que compromete a totalidade de suas personagens.

Os lugares beckettianos são sempre incertos, pois o autor não forneceu referências geográficas ou temporais, renunciando a toda descrição precisa de lugar. Ou seja, “as coisas se passam em lugar nenhum e num tempo qualquer”.²⁰ Em *Dias Felizes*, o espaço é definido apenas geometricamente: “*Extenso gramado crestado, elevando-se ao centro em pequena colina. Cai em inclinação suave para os dois lados e para a frente do palco. Para trás, queda mais abrupta, até o nível do palco*”.²¹ A luz ofuscante durante todo o espetáculo climatiza o deserto escaldante, e a indeterminação permeia por toda a peça, pois o dramaturgo não fornece nenhuma informação sobre o porquê do rastejar penoso de Willie e o soterramento de Winnie.

Propositadamente, o universo da protagonista torna-se cada vez mais limitado, pois, no primeiro ato, ao sentir que a terra a está sugando-a para o seu interior, Winnie diz: “*Ah, terra, velha extintora!*”²². E, assim, desliza-se mais para dentro do monte. Dessa forma, observa-se um processo gradual da decomposição do corpo da protagonista que, enterrada até o pescoço, não conseguindo visualizar mais o seu corpo, começa a se interrogar sobre a própria existência dele: “*Meus braços. (Pausa.) Meus seios. (Pausa.) Que braços? (Pausa.)*”

¹⁸ RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot**: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec /Fapesp, 1999.

¹⁹ GONTARSKI, S. E. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. In: **VIS**. Brasília: Editora PPG – Artes, v.5, n.2, jul/dez, 2006.

²⁰ RYNGAERT, Jean-Pierre. “Fim de Jogo, de Samuel Beckett” In: **Introdução à análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 181.

²¹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 29.

²² Ibidem, **Dias Felizes**, p. 47.

*Que seios?*²³. Apesar disso, a cegueira de Winnie é a primeira manifestação da falência do corpo.

“Winnie: (*Examina o cabo, lê*) – ficando cega – (*tira os óculos*) – tudo bem – (*depositando os óculos*) – já vi o bastante – (*procura um lenço no decote*) – vi mesmo – (*tira o lenço dobrado*) – até agora – (*desdobra o lenço, desfraldando-o*) – como eram aqueles versos? – (*enxuga um dos olhos*) – infeliz de mim – (*enxuga o outro olho*) – por ver o que vejo – (*procura os óculos*) – é isso – (*pega os óculos*) – não me faria a menor falta – (*começa a limpar os óculos, expirando sobre as lentes*) – ou faria? – (*continua limpando*) – luz divina – (*continua limpando*) – surgindo das trevas – (*continua limpando*) – fornalha de luz infernal.”²⁴

Nesse sentido, “a personagem beckettiana é mostrada ao espectador como o projeto de uma impossibilidade (a de se construir) e, aos poucos, expõe essa condição por meio das perdas manifestas do corpo ou das palavras pelas quais é formada”.²⁵ Logo, a construção do corpo de Winnie é falida, pois, nessa obra, “a decomposição ganha corpo próprio e fica logo despojada de sua extensão. (...) Quando o vivente se endireita, não tem mais pernas. (...) Quando vive um pouco mais, não tem tronco”.²⁶

Outro procedimento realizado pelo dramaturgo irlandês é a quebra da quarta parede, isto é, da ilusão teatral. Beckett introduz os espectadores a fabula a partir do desnudamento dos procedimentos cênicos e dramatúrgicos. Durante o primeiro ato, Winnie diz: “*Sensação estranha. (Pausa. Mesmo tom.) Sensação estranha de que alguém está me observando. Estou no foco, depois embaçada, nítida novamente, depois embaçada, e assim por diante, indo e vindo, passando e repassando no olho de alguém*”.²⁷ E, no início do segundo ato, continua: “*Alguém está olhando pra mim, ainda. (Pausa.) Se preocupando comigo, ainda. (Pausa.) Isso é que eu acho maravilhoso. (Pausa.) Olhos nos meus olhos. (Pausa.)*”.²⁸ Nota-se, nesses trechos, o anti-ilusionismo na cena a partir da inserção da plateia à obra. Mas não só por isso, pois o dramaturgo cria imagens desconcertantes na cena, de forte impacto, que faz com que os espectadores fiquem emersos. O efeito de estranhamento no palco problematiza a plateia que precisa, de alguma forma, se reorganizar. “A função da plateia no teatro de Beckett é questionada por um inusitado *Verfremdungseffekt* [efeito de

²³ *Ibidem*, Dias Felizes, p. 56.

²⁴ *Ibidem*, Dias Felizes, p. 31.

²⁵ MARFUZ, Luiz, op. cit., p. 79.

²⁶ JANVIER, Ludovic. **Beckett**. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, p. 94.

²⁷ *Ibidem*, Dias Felizes, p. 49.

²⁸ *Ibidem*, Dias Felizes, p. 55.

estranhamento que promove a quebra da ilusão e obriga à reflexão]”.²⁹ De acordo com Claudia Vasconcellos, em *O intrateatro e o anti-ilusionismo*, esse efeito é causado por elementos intrateatrais nas peças do autor. Esse termo é criado por ela como alternativa ao termo metateatral. Para a autora: “Metateatro entende-se como teatro dentro do teatro, ou teatro que discorre sobre o teatro. Intrateatro, prática beckettiana, quererá indicar o jogo dramático que se mostra como tal, como que liberto de um enredo, e expondo seu próprio enervamento”.³⁰

Dessa forma, Beckett foge da estética naturalista/ilusionista ao revelar a incompletude da cena que necessita da autonomia do espectador para experienciar os seus vazios. Assim, a plateia cria com a obra um “espaço em comum”, conjuntivo, que se comunica com o espectador numa espécie de face a face. Espaço cheio de dissenso que pretende expandir as percepções de ambos na criação sensível de múltiplas sensações e conexões.³¹ Nesse sentido, a ruína do drama provoca um território desafiador movido pelo impasse, pois, ao espectador, só resta dúvida permanente. As amputações da linguagem e a instabilidade da cena incitam desconforto e o posicionamento da plateia que afunda junto com Winnie nesse deserto infernal. Logo, essas inquietações, além de chamar os espectadores para o palco e mostrar a precariedade da linguagem, revelam, de forma singular, um corpo íntimo com a impermanência. A força e as virtualidades cênicas na dramaturgia de Beckett fazem da cena um lugar que cria, constantemente, permanências provisórias. Tudo escapa, o tempo todo, os personagens estão em contínua mudança e resistem em não cristalizar formatos.

²⁹ VASCONCELLOS, Cláudia. “O intrateatro e o anti-ilusionismo”. In: **Revista Cult**, nº142. São Paulo: Editora Bregantini, 2009, p. 54.

³⁰ Idem, p. 52.

³¹ TASSINARI, Alberto. **A obra de arte e o espectador contemporâneos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

2 – DIAS FELIZES.



Mosaico da peça *Dias Felizes* com Billie Whitelaw (Winnie) e Leonard Fenton (Willie) e direção de Samuel Beckett, no Royal Court (Londres, 1979).³²

³² Imagens captadas do vídeo do espetáculo.

2.1 – *QUE MALDIÇÃO, A MOBILIDADE!*

“Sob este sol ardente, mais feroz a cada dia, mais feroz a cada hora”.³³

A partir das fissuras causadas pela decomposição da cena, esse subcapítulo pretende friccionar as tensões entre ação e inação na obra *Dias Felizes*. Por meio de um percurso precário que revela a imobilidade que a personagem central está condenada, há a presença de um potencial dramático que surge pela falta da mobilidade, e que faz da cena um processo genuinamente físico que reverbera força dos gestos menores, do silêncio e da paragem. Dessa forma, existe uma tensão intrínseca entre imobilidade e mobilidade nesta peça, pois com a crescente “perda do corpo” de Winnie, a imobilidade torna-se inevitável. Todavia, Willie – homem na casa dos sessenta anos – pode locomover-se, embora penosamente, tão penosamente que sua parceira chega a dizer: “*Você não rasteja mais como antes, coitadinho. (Pausa.) Não, não é mais o rastejador que me conquistou*”.³⁴ Desse modo, Winnie, vendo a dificuldade de seu marido em rastejar, chega a dizer ironicamente: “*Que maldição, a mobilidade!*”³⁵

Durante a peça, a imobilidade da protagonista é potencializada pela invisibilidade de Willie. No primeiro ato, as aparições dele são momentâneas e precisas. Na rubrica inicial, diz: “*Enterrada até a cintura, precisamente no centro da colina, Winnie. (...) À sua direita e atrás, dormindo sobre a terra, escondido pela colina, Willie*”.³⁶ Portanto, despercebido, Willie, durante o primeiro ato, encontra-se atrás do monte, sempre de costas, quase que invisível ao público. Exceto pelas aparições pontuais da mão, do braço, do topo da cabeça, do movimento de abrir e fechar o jornal, de tirar e colocar o chapéu, do barulho de virar a página, de assoar o nariz, dos gemidos e/ou de uma fala pontual.

Observa-se que as poucas manifestações perceptíveis de Willie durante o ato inicial provoca um tensionamento entre o visível e o invisível, pois, em muitos momentos, a sua existência está justamente no discurso de Winnie. Um exemplo é quando ele desaba por detrás da colina e a protagonista diz:

“Volte para o seu buraco agora, Willie, você já se expôs o suficiente.
(Pausa.) Faça com eu disse, Willie, não fique aí, rastejando neste sol

³³ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 47.

³⁴ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 52.

³⁵ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 52.

³⁶ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 29.

infernai, volte para o seu buraco. (Pausa.) Vamos lá, Willie! (WILLIE, invisível, começa a se arrastar em direção ao buraco, à esquerda.) Assim que se faz! (Ela acompanha com os olhos o seu progresso.) Não, a cabeça primeiro não, seu idiota, como é que você vai se virar? (Pausa.) Assim, a volta inteira... agora... de ré. (Pausa.) Ah, claro que eu sei que não é fácil, querido, rastejar pra trás. (...) Com a cabeça primeiro não, já falei! (Pausa.) Mais para a direita. (Pausa.) Direita, eu disse! (Pausa.) Não empine o rabo tanto assim, Deus do céu! (Pausa.) Agora. (Pausa.) Isso!”³⁷

Nota-se, nesse trecho, a incomunicabilidade, pois Willie parece não atender, sequer escutar, as direções de Winnie. No decorrer da obra, Beckett sublima a solidão de Winnie com a ausência permanente de seu marido, a fim de potencializar a imobilidade da personagem central que sofrerá maior contraste no ato seguinte – soterrada até o pescoço. Para ocorrer esse deslocamento, Beckett, em uma das cartas para Alan Schneider, responsável pela primeira encenação de *Dias Felizes*, em 1961, chega a mencionar que “todo esse virar-se e inclinar-se e movimentar os braços e torso no primeiro ato deve ser o mais amplo e gracioso (memorável) possível, de modo que a sua ausência no segundo ato tenha máximo efeito”.³⁸ Uma estratégia que não só irá afirmar a falência dos próprios recursos físicos e acentuação da angústia, do vazio e da falta da movimentação enérgica da protagonista no ato subsequente, mas que irá revelar uma criação composta de paralelos e simetrias, pois os efeitos de contraste e de complementaridade aparecem durante todo o espetáculo. Enquanto Willie se mostra mais terreno, Winnie é mais aérea por natureza. Existe também uma mudança de temperamento nela, pois, no primeiro ato, seu comportamento é mais eufórico e vivaz, ao passo que, no segundo ato, ele é mais sombrio e trágico. No exemplo abaixo, nota-se outro contraste na peça, a imobilidade dela com o silenciamento dele.

“Winnie: ... Tudo bem, não culpo você, não, não ficaria bem pra mim, que não me movo, culpar o meu Willie, que não fala. (Pausa.) Felizmente, estou com a língua solta de novo. (Pausa.) Isso é que eu acho maravilhoso, minhas duas luzes, quando uma diminui, a outra brilha mais forte”.³⁹

Logo, o processo gradual de desaparecimento de Winnie faz com que a cena beckettiana

³⁷ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 39.

³⁸ BECKETT, Samuel. Carta a Alan Schneider. Tradução de Fábio Souza Andrade. In: BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 81.

³⁹ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 47.

fricção de maneira incomum as tensões máximas entre o visível e o invisível, a imobilidade e o movimento, a fim de criar uma linha tênue que permite conflitar essas oposições que, aparentemente, revelam-se distintas, mas permanecem inseparáveis. Isto é, não funcionam como procedimentos alternados, mas como estruturas instáveis em mútua interlocução. A invisibilidade de Willie é perceptível tanto por sua sonoridade – “*Willie assoa o nariz longamente, fazendo muito barulho, cabeça e mãos invisíveis*”⁴⁰ – quanto pelas movimentações por detrás do monte. Quando a sombrinha de Winnie escapa de suas mãos e cai atrás da colina, é a mão invisível de Willie que a devolve imediatamente. O segundo ato de *Dias Felizes* começa com as seguintes indicações cênicas:

*“Palco como antes. Winnie enterrada até o pescoço, chapéu na cabeça, olhos fechados. Sua cabeça – que ela não pode mais virar, nem inclinar, nem levantar – mantém-se rigorosamente estática ao longo de todo o ato. Movimentos de olhos como indicados. A bolsa e a sombrinha como antes. O revólver bem visível, à sua direita, na colina”.*⁴¹

Nota-se, na rubrica, a imobilidade quase total do corpo da protagonista. Beckett, ao isolar a cabeça do resto do corpo de Winnie, não só a impossibilita de promover ações com os seus objetos, mas faz com que toda a tensão dramática e a produção de sentido estejam concentradas no rosto da personagem central. Assim, os movimentos minúsculos realizados por Winnie, como o projetar a língua, entortar o olhar, o fechar os olhos e o sorrir, assumem um forte valor dramático por causa do contraste, pela falta de mobilidade. Dessa forma, o menor gesto de Winnie ganha imensa importância, pois o processo contínuo da imobilidade acaba por fixar a atenção do espectador nas expressões faciais da personagem.⁴²

*“Winnie: E agora? (Pausa longa.) O rosto. (Pausa.) O nariz. (Entorta o olhar para baixo.) Posso vê-lo... (olhar estrábico para baixo)... a ponta... as narinas... sopro de vida... esta curva que você tanto admirava... (alonga os lábios)... uma sombra de lábios... (alonga os lábios de novo)... e se eu fizer um biquinho... (projeta a língua)... a língua, é claro... que você tanto admirava... se eu colocá-la para fora... (projeta a língua de novo)... a ponta... (olhos para cima)... vestígios de testa... sobrancelhas... imaginação talvez... (olhos para a esquerda)... a maçã do rosto... não... (olhos para a direita)... não... (infla as bochechas)... nem quando as encho de ar... (olhos para a esquerda, infla as bochechas de novo)... não... nem sombra de cor. (Olhos para a frente.) Isto é tudo...”*⁴³

⁴⁰ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 36.

⁴¹ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 55.

⁴² CHABERT, Pierre, *op.cit.*, s.p.

⁴³ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 57.

Nesse trecho, o “e agora?” é o gesto que revela profunda consciência da personagem, já que ela vai se perdendo em seus próprios discursos. De acordo com Martha Fehsenfeld, atriz/crítica que acompanhou o processo da montagem de *Happy Days* dirigida por Samuel Beckett e protagonizado por Billie Whitelaw (no Royal Court Theatre de Londres em 1979) e, que mais tarde, representou o papel de Winnie,

“os olhos eram, por certo, de enorme importância nesse ato. Os olhares oblíquos requeriam o uso dos músculos oculares de uma maneira muito concentrada e intensa. Tudo era restrito, contido, preciso. Todas as minhas respostas estavam limitadas às reações mais forte possíveis, que eram então registradas no meu rosto. O ritual era rigorosamente observado, e com frequência de modo insuportável. Nunca senti meu corpo tão confinado e minha mente tão ativa ao mesmo tempo”.⁴⁴



Martha Fehsenfeld (Winnie) na peça *Dias Felizes* (Nova York, 1983).

Nesse sentido, o rigor da precisão da gestualidade de Winnie – pela economia da linguagem – amplia o poder expressivo da sutileza dos movimentos faciais da personagem, que, por meio da imobilidade, introduz força e tensão dramática. Com isso, Beckett faz com que a imobilidade seja ativa e dinâmica, pois é a partir da impotência de locomoção que o

⁴⁴ FEHSENFELD, Martha. “O ponto de vista de uma atriz/crítica”. In: BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 113.

irlandês cria uma dramaturgia em que o menor detalhe pode possuir significado, restaurando, assim, ao palco, o seu potencial excepcional como um meio corpóreo sem paralelo.⁴⁵

Assim, ao instaurar a imobilidade como procedimento cênico, o dramaturgo irlandês segue, mediante a dificuldade de seguir, por um caminho escasso confrontado pelo embate entre ação e inação. A ação é fragmentada e, além de revelar o caráter inacabado da forma dramática, induz a uma trajetória torta ao evidenciar as ideias de ruptura e impasse. A economia da linguagem beckettiana intensifica tanto as fissuras da narrativa como também reduz as capacidades físicas de suas personagens que se encaminham na maioria das vezes a imobilidade. De acordo com Candeias, em *A fragmentação da personagem*⁴⁶, Winnie e Willie são frutos de uma situação dramática imutável: nem permanecem fiéis a sua essência – que sequer se define – nem se transformam no decorrer do texto. Winnie, mesmo enterrada, não tenta sair do soterramento nem grita por socorro. Willie, na posição em que se encontra, capaz de lhe oferecer socorro, não se mexe – nem por ela nem por ele mesmo. Ambos são fragmentados.

Beckett, numa carta a Alan Schneider, diz que “o comportamento de Willie jamais está vinculado a ela. Ele não reage a ela. Não se tem nem mesmo certeza de que a ouça”.⁴⁷ Essa ideia é evidenciada no texto quando o casal ri junto pelo trocadilho de “formicação-fornicação”, pois há um desajuste proposital na própria risada: “*Willie ri baixinho. Logo em seguida Winnie junta-se a ele. Riem baixinhos juntos. Willie para. Ela continua rindo sozinha por um momento. Willie junta-se a ela. Riem juntos. Ela para. Willie ri por um momento sozinho. Para. Pausa.*”. E, logo, Winnie afirma: “*Acho que você concordaria comigo, Willie, nesse ponto. (Pausa.) Ou será que nós achamos graça em duas coisas completamente diferentes?*”⁴⁸. Em outro momento, Winnie diz:

“Ah, sim, se ao menos eu pudesse suportar ficar sozinha, quero dizer, tagarelar à vontade, sem vivalma para me ouvir. *(Pausa.)* Não que eu acredite que você ouça grande coisa, não, Willie, Deus me livre. *(Pausa.)* Certos dias, você talvez nem ouça nada. (...) De forma que posso dizer que o tempo todo, mesmo quando você não responde e talvez nem ouça nada...”⁴⁹.

⁴⁵ CHABERT, Pierre, op.cit., s.p.

⁴⁶ CANDEIAS, M.L. Levy. **A fragmentação da personagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

⁴⁷ Cf. BECKETT, Samuel. “Carta a Alan Schneider.” Tradução de Fábio de Souza Andrade. In: BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 101.

⁴⁸ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 43-44.

⁴⁹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 37.

Assim, a imobilidade é acentuada também pela falta de escuta entre os personagens decorrente de uma linguagem teatral corroída.

“Winnie: ... Com calma, Winnie. (*Olha à sua frente. A mão de WILLIE reaparece, tira o chapéu, desaparece com o chapéu.*) E o que agora? (*Mão reaparece, tira o lenço da cabeça, desaparece com o lenço. Irritada, como que se dirigindo a alguém que não presta atenção.*) Winnie! (*WILLIE se inclina para a frente, fazendo com que a cabeça desapareça.*) Qual é a alternativa? (*Pausa.*) Qual seria então a al – (*WILLIE assoa o nariz longamente, fazendo muito barulho, cabeça e mãos invisíveis. Ela se vira para olhá-lo. Pausa. A cabeça reaparece. Pausa. A mão reaparece com o lenço, estende-o sobre o crânio, desaparece. Pausa. A mão reaparece com a palheta, ajeita-a na cabeça, um pouco de lado, desaparece. Pausa.*) Antes tivesse deixado você dormindo”.⁵⁰

Nesse trecho, o discurso de Winnie é interrompido pelo assoar do nariz de Willie e pela movimentação dele, que demonstra não prestar atenção aos relatos delas. Mas o que predomina na cena é a quebra constante do enunciado da protagonista. Assim, a imobilidade se dá pela incapacidade da trama de percorrer um fluxo contínuo, pois, desde o início do espetáculo, a fala de Winnie é paralisada pelas séries de ações da personagem, ações essas que estão direcionadas às coisas dela, na qual ela só as realiza em silêncio.

“Winnie: Começa teu dia, Winnie. (*Pausa. Vira-se para a bolsa, vasculha o interior, sem tirá-la do lugar, pega uma escova de dentes, continua a vasculhar, pega um tubo achatado de pasta de dente, volta-se novamente para a frente, retira a tampa do tubo, coloca-a no chão, espreme com dificuldade uma pequena quantidade de pasta na escova, segura a pasta com uma mão e escova os dentes com a outra. Vira-se de lado, pudica, à direita, para cuspir atrás do monte. Nessa posição, tem WILLIE sob os olhos. Cospo. Dobra-se um pouco mais. Alto.*) Uh-hu! (*Pausa. Mais alto.*) Uh-hu! (*Pausa. Sorri com ternura quando volta a ficar de frente. Deposita a escova.*) Coitado do Willie – (*examina a pasta de dente, o sorriso se desfaz*) – não vai durar muito – (*procura a tampa*) – tudo bem – (*encontra a tampa*) – nada a fazer – (*tampa a pasta*) – um pequeno contratempo – (*deposita a pasta*) – mais um – (*vira-se para a bolsa*) – nenhum remédio – (*tira um pequeno espelho, volta a ficar de frente*) – Ah, é assim – (*examina os dentes no espelho*) – coitado do meu Willie”.⁵¹

⁵⁰ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 36.

⁵¹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 30.



Billie Whitelaw (Winnie) escovando os dentes, na peça *Dias Felizes*, no Royal Court (Londres, 1979).⁵²

E, no segundo ato, mesmo com a imobilidade quase total de Winnie, e com isso a privação absoluta dela de realizar ações com os seus objetos, a narrativa da protagonista prossegue ainda mais fissurada pela predominância, cada vez maior, de silêncio nos seus relatos.

⁵² Fotografia de John Haynes. In: KNOWLSON, James. HAYNES, John. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.14.

2.2 – TUDO ACABA VOLTANDO.

“Aqui tudo é estranho”.⁵³

Aqui, investigaremos de que modo o corpo torna-se elemento indispensável para pontuar a repetição e o eterno retorno, uma vez que *Dias Felizes* revela uma estrutura impregnada de circularidade. O direcionamento consistirá em problematizar a potência do corpo beckettiano a partir do ato de se repetir. Se alguns escritores temem a repetição, Beckett a tem como ferramenta na sua escrita. A protagonista de *Dias Felizes* está presa tanto ao monte quanto à estagnação temporal. A partir da indeterminação, o dramaturgo irlandês cria uma linguagem minuciosa pelo uso particularíssimo da repetição, pois na sua escrita há pequenos movimentos que marcam a diferença de cada gesto retomado.

O cotidiano escondido, aparentemente, por meio de um gesto estranhador inicial – como o fato de Winnie estar enterrada até a cintura, precisamente no centro do monte no início do espetáculo – vai, aos poucos, aparecendo a partir daquilo que o dia a dia possui de mais sombrio. De acordo com Ubersfeld, em *Para ler o teatro*⁵⁴, o teatro de Beckett é um tempo *impossível teatral*, aquele que passa e que não passa, criador de uma duração repetitiva e destruidora em um eterno retorno que, ao mesmo tempo, possui irreversibilidade e circularidade.

A personagem, que está parcialmente enterrada, acaba por repetir seus gestos, o que implica um jogo pautado na repetição dos dias no qual só se avança por intermédio das velhas coisas.⁵⁵ Seu marido Willie se mantém distante, invisível e ausente – lendo as mesmas manchetes do seu jornal amarelado. Tudo isso remete à ideia de um tempo marcado pela repetição com o objetivo de esvaziar os significados da ação. Faz com que as situações, as falas e os movimentos girem em torno do seu próprio eixo, ora abrindo-se em forma espiral, ora retornando ao ponto de partida.⁵⁶

“Winnie: Totalmente garantida... (*Willie para de abanar*)...puras e autênticas... (*Pausa. Willie volta a abanar. Winnie olha mais de perto, lê.*) Totalmente garantida... (*Willie para de abanar*)...puras e autênticas...(*Pausa. Willie volta a abanar. Winnie deposita a lente e a escova, tira o lenço escondido no decote, tira os óculos, limpa-os, recoloca*

⁵³ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 49.

⁵⁴ UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁵⁵ JANVIER, Ludovic, op.cit., p. 78.

⁵⁶ MARFUZ, Luiz, op.cit., p.184.

os óculos, procura a lente, pega e limpa a lente, deposita a lente, procura a escova, pega a escova, esfrega o cabo, deposita a escova, devolve o lenço para o decote, procura a lente, pega a lente, procura a escova, pega a escova e examina o cabo com a lente.) Totalmente garantida...(Willie para de abanar)...puras e autênticas...(Pausa. Willie volta a abanar)”⁵⁷



Billie Whitelaw (Winnie) com a lupa, na peça *Dias Felizes*, no Royal Court (Londres, 1979).

É como se o texto beckettiano fosse recommençado intermitentemente, pois os objetos que são jogados ao relento, durante o primeiro ato, retornam misteriosamente no mesmo lugar no ato seguinte; da mesma forma que a sombrinha reaparece propositadamente intacta no segundo ato, depois de ter sido incendiada no primeiro. Logo, depois da combustão espontânea da sombrinha, Winnie diz: “*Acho que isto já deve ter acontecido antes, mesmo que não me lembre*”.⁵⁸ E, posteriormente, conclui:

“(...) A sombrinha estará aqui amanhã de novo, sobre a terra, me ajudando a passar o dia. (Pausa. Pega o espelho.) Veja o espelho. Pego este espelhinho, quebro na pedra – (o faz) – atiro para longe de mim – (joga o espelho para trás) – e estará aqui amanhã de novo, dentro da bolsa, sem um arranhão, me ajudando a passar o dia”.⁵⁹

⁵⁷ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 35.

⁵⁸ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 47.

⁵⁹ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 48.

Nesse caso, Beckett “imobilizou sua protagonista num presente eterno, sem remissão possível. Suas muletas para atravessar o dia são a rotina e o hábito”.⁶⁰ “*O que se há de fazer? (Cabeça baixa, mesmo tom.) O dia inteiro. (Pausa. Mesmo tom.) Dia após dia. (Pausa. Levanta a cabeça. Sorri. Calma.) O velho estilo.*”⁶¹ Essa expressão – repetida onze vezes durante a peça sempre antes de um sorriso – revela a ocorrência dos velhos hábitos que fazem Winnie cumprir com rigor obstinado e surpreendente ânimo a sua rotina. O isolamento e a falta de recursos não impedem a sua intensa atividade cotidiana, que é controlada por um despertador, que determina o início e o fim de cada dia.

De acordo com Machado, em *Samuel Beckett – o olhar e a tela*⁶², a campanha funciona como agente de coerção do espetáculo, uma espécie de “regente” do despertar (dos movimentos) de Winnie. Toda vez que a protagonista fecha os olhos, a campanha toca alto, fazendo-a recomeçar o seu dia. Dessa forma, a personagem central reorganiza, constantemente, os cacos de cada manhã presa a uma temporalidade circular, marcada pelo eterno retorno. E, assim, “o mundo de Winnie vai se reduzindo a restos cada vez mais mínimos, a começar pelo corpo que o percebe, comprometendo mais e mais o espírito de natureza leve e otimista”.⁶³ E ela vai se adaptando ao meio em que vive no perpétuo ajustar e reajustar de sua sensibilidade orgânica à condição de seu novo mundo.⁶⁴ Logo, ela revisita ações e palavras, interminavelmente, por meio de uma memória falha que só confirma as incertezas dos acontecimentos. “*Tudo bem, não saber, não saber ao certo, é uma grande bênção, tudo que peço*”⁶⁵, ela chega até a dizer.

Aqui, a memória referenciada talvez esteja relacionada à “memória involuntária” ao qual o irlandês descreveu em *Proust*⁶⁶. Diferente da “memória voluntária” – definida por Beckett como “a memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo”, pois ela é dominada pelo intelecto, por meio de uma projeção uniforme, de um passado monocromático e congelante, que reproduz a mesma ação: “à de virar as páginas de um álbum de fotografias”⁶⁷ –, a “memória involuntária” é dominada

⁶⁰ ANDRADE, Fábio de Souza. “A felicidade desidratada”, in: Samuel Beckett, **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 14.

⁶¹ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 50.

⁶² MACHADO, Michelle Nicié dos Santos. In: **Samuel Beckett – o olhar e a tela**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

⁶³ ANDRADE, Fábio de Souza, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁴ BECKETT, Samuel. **Proust**. 1 Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.27.

⁶⁵ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 56.

⁶⁶ BECKETT, Samuel. **Proust**. 1 Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Esse livro foi dedicado ao escritor francês Marcel Proust (1871-1922), autor de “Em busca do tempo perdido”.

⁶⁷ *Idem*, p.31-32. Sobre a “memória voluntária” Beckett complementa: “A memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo.” BECKETT, Samuel, *op. cit.*, p.32.

pelo sensível, já que ela demonstra interesse pelo “misterioso elemento de desatenção que colore nossas experiências mais triviais”.⁶⁸ Sem uma lógica determinada, tal memória é multicolorida e está a serviço da descoberta, do acaso, daquilo que sobrevém de uma deformação e que parte para o desconhecido, isto é, memória submetida a um jogo da rememoração que implica pluralidade, contágios e misturas – o que permite fazer os momentos vividos renascerem. Por isto, Winnie parece jogar com esse tipo de memória durante todo o momento, e é a partir da impossibilidade dela de se lembrar precisamente das coisas que o corpo dela é potencializado. Talvez seja o próprio esquecimento a condição afirmativa para a experiência, talvez ele gere uma memória problematizante, em pesquisa, na qual ela está fortemente tensionada com o processo de esquecimento. Essa memória incerta parece ajudar a manter o corpo ativo por meio do jogo da própria desmemória, já que as palavras começam a desaparecer. A protagonista diz:

“Winnie: As palavras faltam, há momentos em que até mesmo elas nos faltam. (*Virando-se um pouco para WILLIE.*) Não é verdade, Willie? (*Pausa. Virando-se um pouco mais.*) Não é verdade, Willie, que até mesmo as palavras faltam às vezes? O que fazer então até que elas voltem? Pentear e escovar o cabelo, se já não se fez isso antes, ou, caso pareça alguma dúvida, lixar as unhas, se estiverem precisando de lixas, coisas assim nos levam no embalo”.⁶⁹

São os seus acessórios guardados no interior de sua sacola, além da sombrinha encontrada fora, que ajudam Winnie a atravessar o seu dia. “Ela passa pela rotina escovando os seus dentes, tomando o remédio, retocando a maquiagem e colocando o seu chapéu. Estas rotinas diárias são realizadas sem se pensar muito [*sic*]. As direções de palco revelam que Winnie limpa os óculos de forma mecânica”.⁷⁰ Em outro momento, a rubrica indica: “*esfregando mecanicamente*”.⁷¹ Essas direções evidenciam a impregnação dos hábitos nos movimentos diários da personagem, o que implica a certa anestesia na sensibilidade e paralisia na percepção – o que não acontecerá no ato seguinte, com a protagonista imobilizada

⁶⁸ Idem, p.32. Sobre a “memória involuntária”, Beckett complementa: “A memória involuntária é explosiva, ‘uma deflagração total, imediata e deliciosa’. Restaura não somente o objeto passado, mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e o objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real”. BECKETT, Samuel, op. cit., p.33.

⁶⁹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 39.

⁷⁰ Tradução nossa para: “she goes through the routine of brushing her teeth, talking her medicine, fixing her make-up and putting on her hat. These daily routines are carried out without much thought. The stage directions reveal that Winnie wipes her glasses ‘mechanically’”. WEISS, Katherine. *The plays of Samuel Beckett*. London: Methuen Drama, 2012, p. 42.

⁷¹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 31.

até o pescoço. Sem poder utilizar as mãos, Winnie não poderá recorrer aos seus rituais de fuga, isto é, haverá constantes quebras do hábito que deixará o corpo dela permanentemente diante de si mesmo, instensificando sua presença.

Mas, no primeiro ato, como as ações físicas dela (para nada) estão restringidas às suas coisas – que são: escova de dente, tubo de pasta dental, espelho, óculos, revólver, vidro de remédio, batom, pequeno chapéu, lupa, caixa de música, lixa de unhas e sombrinha –, a personagem cria com eles pequenos rituais de fuga. São esses objetos que a mantêm em plena atividade, por isso a relação dela com eles é de tal importância que ela chega a afirmar: “Ah, é, as coisas têm vida própria, é o que eu sempre digo, as coisas têm vida”.⁷² São os objetos e as palavras que fazem Winnie vencer o silêncio e esquecer a imobilidade a qual está condenada.



Billie Whitelaw nos rituais de Winnie, na peça *Dias Felizes*, no Royal Court (Londres, 1979).⁷³

Nessa fotografia, nota-se o repertório corporal de poses, gestos e expressões de Winnie a partir da relação em que ela estabelece com as suas coisas. A escova de dente com poucas cerdas, o tubo de pasta quase vazio, a pistola enferrujada, o batom velho indicam que tais objetos estão a terminar – no caso de Willie, o jornal amarelado, o lenço antigo e o chapéu velho sinalizam tal apontamento. A protagonista diz: “Alguma coisa resta. (...) São as coisas, Willie. (Pausa. Voz normal.) Dentro da bolsa, fora da bolsa”.⁷⁴ Nisso, ela revisita

⁷² Ibidem, *Dias Felizes*, p. 58.

⁷³ Fotografia de John Haynes. In: KNOWLSON, James. HAYNES, John. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.136.

⁷⁴ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 58.

constantemente tanto a sua bolsa quanto as suas lembranças incertas. São gestos e movimentos corporais repetidos sem fim por ela, que está aprisionada em um eterno retorno. Em um momento, a personagem central afirma: “*Mas alguma coisa me diz: Não exagere com esta bolsa, Winnie, aproveite-a para continuar... tocando, quando estiver sem saída, lógico, mas pense no futuro, Winnie, no dia em que as palavras faltarem*”.⁷⁵

Desse modo, a repetição é uma grande ferramenta da escrita beckettiana, e é por meio dela que a estrutura dramática de *Dias Felizes* é desenvolvida. No entanto, a presença do eterno retorno não revela um retorno do idêntico, pois há sempre algo de novo que emerge dele. Dessa forma, “tudo se repete, mas distribuído de outro modo, repartido de outro modo, nossas potências sendo incessantemente revolvidas, retomadas, segundo novas dimensões”⁷⁶, como uma espécie de gigantesco método de dobragem, no qual repetir consiste em duplicar, reduplicar e deslocar.⁷⁷ Logo, aqui, a repetição é capaz de afirmar a diferença, assim como em Deleuze, uma diferença interior e intensiva na qual está relacionada à criação. Logo, a repetição beckettiana está na ordem do insubstituível. Ela é problemática e problematizante, pois é por meio das tentativas precárias de recomeçar que há a afirmação de uma potência interna no corpo, o que produz singularidade ao corpo beckettiano. Assim, o próprio ato de repetir nega a generalidade, pois envolve o múltiplo e o acaso na produção de uma originalidade. Não há uma identidade prévia, nem equivalência, tão pouco, irredutibilidade, pois a repetição é universalmente singular que afirma diferença⁷⁸.

De acordo com Ana Helena Souza, “o objetivo que Beckett persegue sem reservas é o de inserir mudanças e variações em sua obra, empregando a própria repetição como modo de não se repetir, de ir sempre um passo além do trabalho anterior, no seu *work in regress*”⁷⁹, expressão utilizada pelo próprio Beckett. A autora menciona o medo do artista de não conseguir mais se renovar e afirma que o uso sistemático da repetição na sua obra sobressai como a forma mais eficaz de não se repetir. Eis um trecho citado pela pesquisadora em seu livro *A tradução como um outro original*:

⁷⁵ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 44.

⁷⁶ LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015, p.68.

⁷⁷ Idem, p.137.

⁷⁸ DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. Sobre esta questão, ver também o capítulo 1: Difference and repetition. In: CONNOR, Steven. **Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text**. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

⁷⁹ SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original – Como é de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 28. “Menos o melhor. Não. Nada o melhor. O melhor pior. Não. Não o melhor pior. Nada não o melhor pior. Menos o melhor pior. Não. O mínimo. O mínimo o melhor pior” BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p. 79.

“(…) ao repetir nomes, imagens e temas de um trabalho a outro – suficientemente desenvolvidos para serem reconhecidos, insuficientemente desenvolvidos para serem conectados – Beckett estava constantemente reinventando toda a sua obra. (...) Há um constante senso de continuidade, junto com a ausência de qualquer repetição clara. Os acréscimos à obra são tão inesperados e desconcertantes quanto, em retrospecto, de algum modo apropriados”.⁸⁰

Essas diferenças estão evidenciadas no próprio discurso de Winnie que diz: *“Isso é que eu acho maravilhoso, que não passe um dia sequer (...) sem algum acréscimo ao nosso saber; por pequeno que seja, o acréscimo, quero dizer, ainda que não nos esforcemos muito”*.⁸¹ Esses acréscimos ocorrem, por exemplo, na movimentação inicial do espetáculo. A protagonista, após dizer *“Mais um dia celestial”*⁸², junta as mãos com os olhos fechados à altura do peito numa prece inaudível por cerca de dez segundos. Ao terminar *“Jesus Cristo Amém”*⁸³, reabre os olhos, separa as mãos, volta a juntá-las à altura do peito, fecha os olhos e retoma a prece inaudível por cerca de 5 segundos. Nesse caso, a mudança está na duração. Mas a diferença também se localiza no toque da campainha, pois, no primeiro ato, o despertador toca estridente, mas, como Winnie permanece imóvel, ele soa ainda mais forte e a protagonista acorda. Já no segundo ato, quando a campainha toca, Winnie abre os olhos imediatamente e diz *“Salve, sagrada luz”*⁸⁴, e volta a fechar os olhos. A campainha volta e ela, rapidamente, acorda. Assim, a repetição beckettiana possui pequenas variações, não é como um elemento fixado que impede a transformação, pois trata-se, sempre, de uma repetição que se modifica continuamente e repentinamente: *“Vai voltar, isso é que é maravilhoso, tudo acaba voltando. (Pausa) Tudo? (Pausa.) Não, nem tudo. (Sorri.) Não não. (Desfaz-se o sorriso.) Não mesmo. (Pausa.) Uma parte”*.⁸⁵

De acordo com Beckett, quando, num texto, as ações se repetem, elas devem ser realizadas de modo incomum da primeira vez, pois, quando voltarem a ocorrer, a plateia as reconhecerá de antes.⁸⁶ Nota-se, nesse comentário, um olhar técnico do irlandês dirigido aos movimentos corporais da intérprete a fim de estabelecer uma mudança de dinâmica para cada nova repetição, já que as diferenças produzem potência na ação. Como a repetição da narrativa de Winnie, que ao se referir pela primeira vez ao casal indeterminado e imaginário (*“Shower –*

⁸⁰ ABBOTT, H. Porter. *Apud*: SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original – Como é de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.29.

⁸¹ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 35.

⁸² *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 30.

⁸³ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 30.

⁸⁴ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 55.

⁸⁵ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 47.

⁸⁶ FEHSENFELD, Martha, *op. cit.*, p.109.

ou *Cooker* – termina em ‘er’ – tenho certeza”, os últimos seres humanos avistados por ela que acabam por discutir sobre a situação da personagem de estar soterrada), a diferença está que, no primeiro ato, com Winnie aterrada até a cintura, a lembrança dele surge como uma premonição do segundo ato, já que, na memória do protagonista, ele e sua mulher a veem “enterrada até as tetas”.⁸⁷

À vista disso, em Beckett, o eterno retorno está relacionado à ordem da potência, da intensidade, porque “retornar não é repetir uma segunda, ou terceira, ou quarta vez, mas afirmar a enésima potência num único lance de dados”⁸⁸, isto é, cada retorno é um novo lance de dados.

“O eterno retorno é precisamente o que não faz retornar nada do ego, do eu, do Uno, pois só faz retornar o que difere; é uma redistribuição permanente das potências do sem-fundo. (...) Não mais o círculo do Mesmo, mas o círculo do outro”. (...) Nesse sentido, o eterno retorno é o verdadeiro (re)começo, pois destrói todos os começos.⁸⁹

Nessa continuidade, o eterno retorno destrói, precisamente, também todos os fins. Assim, o final da peça parece não sugerir um término, mas a continuação da vida, sem alternativa de descanso, evidenciada no silêncio de uma longa pausa, em que o velho casal se olha.⁹⁰ Logo, *Dias Felizes* provoca uma possível leitura de retorno ao começo e, dessa forma, o inconcluso ocupa um lugar privilegiado na poética beckettiana, em que o início não se conhece bem e o fim não é possível determinar por leis de unicidade ou progressão causal.⁹¹

⁸⁷ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 50-51.

⁸⁸ RODRIGUES, Leonardo de Melo. *Deleuze e a história: do pensamento do possível ao pensamento do virtual*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás, 2009, p.27.

⁸⁹ LAPOUJADE, David, op. cit., p.89-91.

⁹⁰ PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. A escuta. In: *Escutar o tempo: um estudo sobre Aquela Vez de Samuel Beckett*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008, p. 73.

⁹¹ MARFUZ, Luiz, op. cit., p.15.

2.3 – SOU UMA, E ENTÃO OUTRA.

“Eu não direi mais eu, não o direi nunca mais, é demasiado idiota. Colocarei em seu lugar, cada vez que o ouça, a terceira pessoa, se me lembrar. Se isso for divertido para eles. Isso não mudará nada. Há apenas eu, eu que não estou, aí onde estou. E pronto!”⁹²

Nesse subcapítulo continuaremos a investigar um espaço que dissemina por meio do corpo um caminho em direção ao mínimo, capaz de atingir – pela diminuição e fragmentação – uma fantástica energia potencial. Examinaremos a construção falida do “eu” autobiográfico no deserto infernal de Winnie e como o corpo é via para essa desidentificação. Com o objetivo de problematizar a potência do corpo beckettiano, o estudo tecerá relações com o romance *O Inominável*⁹³ (*L’Innommable, The Unnamable* – 1953) de Samuel Beckett, a fim de desenvolver a questão abordada: fissuras do “eu” na composição da cena de *Dias Felizes*. Nessa trajetória, há inúmeras figuras descentradas, cuja proximidade entre elas é a presença de um “eu” que está a se redescobrir em fluidez contínua, e que rejeita, constantemente, formatos preestabelecidos.

Na peça *Dias Felizes*, a permanência arruinada de Winnie é revelada, inicialmente, pelo próprio afundar na terra, mas, aos poucos, o perfil escorregadiço dela é manifestado. Em um momento, a personagem diz: “*Sou uma, digo, sou uma, e então outra. (Pausa.) Agora uma, depois outra*”.⁹⁴ Essa inexactidão denuncia a inconstância de um sujeito único, coerente e intacto. Observa-se, aqui, um outro tipo de fragmentação corporal da personagem: a desidentificação. E, logo, há um esfacelamento da identidade de Winnie, pois esta se reconhece como Mildred.

Winnie: “E agora, Willie? (*Pausa longa.*) Há a minha história, é claro, quando tudo mais falhar. (*Pausa.*) Uma vida. (*Sorri.*) Uma longa vida. (*Desfaz o sorriso.*) Começando no útero, onde a vida costumava começar, Mildred guarda lembranças, ela se lembrará do útero antes de morrer, do útero materno. (*Pausa.*) Já tem uns quatro ou cinco anos e acaba de ganhar uma grande boneca de cera”.⁹⁵

⁹² BECKETT, Samuel. **O Inominável**. Trad. de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 74.

⁹³ A obra foi concebida, inicialmente, em Francês (*L’Innommable*) em 1953 e traduzida pelo próprio autor para o Inglês (*The Unnamable*) em 1958.

⁹⁴ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 56.

⁹⁵ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 58.

Nesse caso, Winnie que, inicialmente, diz “minha história”, já se refere a uma terceira pessoa – Mildred – recusando, desse modo, a dizer “eu”. Mas, logo, essa dualidade começa a se problematizar, pois a zona fronteira que separa Winnie de Mildred começa a se dissolver.

Winnie: “De repente, um rato... (*Pausa.*) De repente, um rato subiu pela sua coxa e Mildred, deixando cair sua boneca, apavorada, pôs-se a gritar – (*WINNIE dá um grito repentino e estridente*) – e gritava e gritava – (*WINNIE grita duas vezes*) – gritava, gritava e gritava...”⁹⁶

Desse modo, o grito é o elemento desordenador dessa problemática, pois ele tensiona e causa oscilação entre a construção e a desconstrução da personagem. Assim, “quando algo se move rumo à construção, outra força atua na demolição, anulando a primeira, alternada ou sucessivamente”⁹⁷. Portanto, a imagem de um corpo que se decompõe progressivamente e “insiste em retirar-se de sua própria cena, em demitir-se do lugar de sujeito de sua própria história”⁹⁸ revela a instabilidade de um “eu” que, permanentemente, se renuncia. Angela Materno, em “*Um lugar onde a ausência tem lugar*”, observa tal comportamento.

“Assim sendo, o mesmo gesto que recusa a pertinência de uma autoria identificada, afirma a necessidade da autoria da recusa. (...) Em Beckett, é o mesmo gesto que, simultânea e paradoxalmente, nega e afirma – *Eu que não estou aí onde estou* – mostra e subtrai, traça e apaga”.⁹⁹

Observa-se que a recusa e o próprio afundar na terra denunciam a instabilidade da personagem central que está em queda, regredindo, inicialmente, pelo desaparecimento dos traços corporais e potencializando, ainda mais, por meio do apagamento enunciativo dos relatos autobiográficos que se mostram extremamente fragmentados. Assim, esse duplo apagamento, corporal e enunciativo, de Winnie, revela o desmoronamento da noção de sua totalidade. Em “*Eu que não estou aí onde estou – O teatro de Samuel Beckett*”, Isabel Cavalcanti afirma que esses relatos em que as personagens falam de si para si mesmas, em vez de servirem para o seu autorreconhecimento, vêm justamente colocá-lo em xeque, pois há um desajuste daquele que narra e daquele que é narrado. Como no caso de Winnie, que,

⁹⁶ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 61.

⁹⁷ MARFUZ, Luiz, op. cit., p.79.

⁹⁸ CAVALCANTI, Isabel, op. cit., p. 32.

⁹⁹ MATERNO, Angela. “Um lugar onde a ausência tem lugar”. In: CAVALCANTI, Isabel, op. cit., p. 12.

ao contar a sua história, relata a história de Mildred, percebendo-se como outra. Desse modo, segundo a autora, a personagem beckettiana é testemunha de sua própria alteridade.

Nesse sentido, a cena de Samuel Beckett possui uma instabilidade estrutural e figural, um tensionamento estratégico – como ressalta Flora Süssekind, em “*Beckett e o coro*” – entre um princípio monológico, e numa figuração isolada e imóvel da personagem, de um lado, e uma intensa dispersão e proliferação vocal, vinculada a uma instância de coro, de outro. Para a autora:

“O monólogo beckettiano parece de fato conviver o tempo todo com a possibilidade de sua desintegração iminente, com um movimento interno de auto-anulação, reforçado por uma recusa sistemática ou pelo desaparecimento da primeira pessoa narrativa, por um conflito entre a voz e outros ruídos diversos, pelas muitas vozes, ecos, variações e diversificações rítmicas que se desdobram da voz inicial”.¹⁰⁰

Assim, a dramaturgia de *Dias Felizes* está interligada a movimentos concomitantes de autonegação e desintegração interna do fluxo verbal. A narrativa fragmentária de Winnie, a presença densa de silêncio no enunciado, a desidentificação da voz, o desmonte dos paradigmas do drama – a sua ruína –, criam cisões e interferências que são indispensáveis para a constituição da escritura cênica e dramaturgica de Beckett, criando uma espacialidade simultaneamente restrita, estática e, por outro lado, expansiva, em fluxo, multitemporalizada pela multiplicidade de vozes que povoam a cabeça de suas personagens na forma coral:¹⁰¹

“Winnie: Claro que escuto gritos. (*Pausa.*) Mas estão na minha cabeça, com certeza. (*Pausa.*) Será possível que... (*Pausa. Resoluta.*) Não não, minha cabeça sempre esteve cheia de gritos. (*Pausa.*) Gritos fracos e confusos. (*Pausa.*) Eles vêm. (*Pausa.*) Depois vão. (*Pausa.*) Ao sabor do vento. (*Pausa.*) Isto é que eu acho maravilhoso! (*Pausa.*) Eles cessam. (*Pausa.*) Ah, sim, grandes bênçãos, grandes bênçãos”.¹⁰²

Nesse caso, a escuta é um elemento de ampliação do espaço e do tempo, pois os gritos que Winnie escuta constantemente ocupam tempos e espaços diferentes, criando espacialidade para além do espaço visível. E essa pluralidade espaço/temporal engaja o corpo da

¹⁰⁰ SÜSSEKIND, Flora. Beckett e o coro. In: **Folhetim**, n. 12, janeiro-março, 2002, p.114.

¹⁰¹ Idem, p.114-116.

¹⁰² Ibidem, **Dias Felizes**, p. 59.

protagonista e o encadeamento do seu discurso. Mas que vozes são essas? Quem fala? Que corpo é esse cuja identidade não se define? Por que o “eu” não se fixa em ponto algum? Por que a recusa à sedimentação? Quem agora?

Essa instabilidade do “eu” também está presente, e de modo mais concentrado, no romance *O Inominável*, mediante vozes indeterminadas que desmancham a exclusividade de uma autoria única, nele Beckett afirma:

“Quanto a mim vai demorar mais, quanto a mim vai ser alegre que ainda não foi dado estabelecer com o menor grau de precisão o que sou, onde estou, se sou palavras entre palavras ou se sou o silêncio no silêncio, para lembrar apenas duas das hipóteses lançadas sobre o assunto.”¹⁰³

De acordo com Janvier, “o falante se volta para seu impossível eu de palavras, impossível porque não situável, não encontrável, jamais lá”¹⁰⁴, problematizando a ideia de identidade, pois ela não se realiza, já que está, cada vez mais, em movimento. Essas diversas vozes criam, em *O Inominável*, uma autoria desidentificante, como está explícito no trecho: “*Pareço estar falando, mas não sou eu, de mim, não é de mim*”¹⁰⁵. Essa cisão do “eu” também recorre em: “*Acreditam eles que eu acredito que sou eu quem fala? Isso também é deles. Para me fazer acreditar que tenho um eu meu e que posso falar dele, como eles do seu. (...) Acreditam que eu acredito que sou eu quem faz essas perguntas? Também isso é deles*”¹⁰⁶. Esses trechos evidenciam a permanência provisória do “eu”; um “eu” capaz de se redescobrir em fluidez contínua e que rejeita formas preestabelecidas. Nesse sentido, essa desestabilização produz um alargamento da personagem por meio das séries exaustivas de ser. Simultaneamente, as incertezas dominam a trama, o corpo perde a sua materialidade e o estilo se define por uma contínua recapitulação para apagar os traços e cancelar as possibilidades insinuadas por *personae*, que mal chegam a se cristalizar.¹⁰⁷ Assim, a instabilidade do “eu” mostra de forma clara o processo de desidentificação na cena beckettiana. Logo, o narrador é “condenado a vagar de *persona* em *persona*, sem conseguir se personalizar ele próprio, embalado por uma fala que não se fixa em ponto algum”¹⁰⁸.

Dessa forma, a frequente pergunta – “Quem agora?” – torna-se essencial para os leitores/espectadores que acabam por expandir uma percepção que também não se solidifica.

¹⁰³ BECKETT, Samuel, op. cit., p. 110.

¹⁰⁴ JANVIER, Ludovic, op. cit., p. 98.

¹⁰⁵ BECKETT, Samuel, op. cit., p.05.

¹⁰⁶ Idem, p. 64.

¹⁰⁷ ANDRADE, Fábio de Souza, op. cit., p. 114.

¹⁰⁸ Idem, p. 162.

De acordo com Hansen, em “*Eu nos faltará sempre*”, a multiplicidade de conexões faz o “eu” da voz eliminar a exclusividade de um só “eu” subjetivado para ele, pois a fala da voz expressa um “quem” que se desidentifica, e que permite que as legiões dos outros inomináveis “eus” e “quase-eus” coexistam coletivamente nele, “evidenciando que eu é legião e que sempre faltará”¹⁰⁹. Segundo o autor, Beckett intensifica a ablação, não só para destruir a forma unitária do corpo que ela inventa, não só para esvaziar as significações e os sentidos pressupostos como unidades na representação orgânica que ela elimina, mas para situar a voz aquém da sua identificação como simples “eu” pronominal. Ou seja, “faz o pronome ‘eu’ da enunciação da voz ser um *eles* anônimo e impessoal”¹¹⁰. No trecho abaixo do romance *O Inominável* é possível identificar esse “eu” multidão:

“... as palavras estão por todo lado, em mim, fora de mim, ora essa, ainda há pouco eu não tinha espessura, eu os ouço, não há necessidade de ouvi-los, não há necessidade de uma cabeça, impossível detê-los, impossível deter-se, eu sou em palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o solo, o teto, as palavras, todo o universo está aqui, comigo, eu sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, se abre, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, aonde quer que eu vá me reencontro, me abandono, vou em minha própria direção, venho de mim, nunca mais do que eu, que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, eu sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem chão onde pousar, sem céu onde se dissipar, reencontrando-se para dizer, fugindo-se para dizer, que eu as sou todas, as que se unem, as que se separam, as que se ignoram, e não outra coisa, sim, qualquer outra coisa, que sou qualquer coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, limpo, negro, onde nada se move, nada fala, e que eu escute, e que eu ouça, e que eu busque, como uma fera nascida na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas e mortas na jaula...”¹¹¹

Nesse trecho, a legião de “eus” predomina a cena. As vozes inomináveis preponderam por meio de fluxos misturáveis e tentativas fracassadas de se identificar. O “eu” falhado da voz, “sempre outra, de outrem, ora toma o poder de assalto, ora é consensualmente eleita, como um síndico de um condomínio de vozes”¹¹², mas sempre em dissonância. E, logo, o inominável chega a concluir: “*Não há nome pra mim, não há pronome pra mim*”¹¹³. Maurice Blanchot, em “*O livro por vir*”, examina a voz incessante e interminável do “eu” sem nome:

¹⁰⁹ HANSEN, João Adolfo. “Eu nos faltará sempre”, in: BECKETT, Samuel. **O Inominável**. Trad. de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009, p. 24.

¹¹⁰ ANDRADE, Fábio de Souza, op. cit., p. 13.

¹¹¹ BECKETT, Samuel, op. cit., p. 107-108.

¹¹² ANDRADE, Fábio de Souza, op. cit., p. 157-158.

¹¹³ BECKETT, Samuel, op. cit., p. 126.

“Não se trata mais de personagens sob a proteção tranquilizante de seu nome pessoal, não se trata mais de uma narrativa, nem mesmo de uma narrativa conduzida no presente, sob a forma de monólogo interior. O que era narrativa tornou-se luta, o que tomava algum aspecto mesmo que fosse o de seres em farrapos e em pedaços, é agora sem rosto. Quem fala aqui? Quem é esse Eu condenado a falar sem repouso, aquele que diz: ‘Sou obrigado a falar. Nunca me calarei. Nunca?’ [...]. *O Inominável* é precisamente uma experiência vivida sob a ameaça do impessoal, a aproximação de uma fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade, exclui toda intimidade, e que não podemos fazer calar, pois é o incessante, o interminável”.¹¹⁴

Nesse comentário, é nítida a deserção de um nome, de um “eu” (“*logo chega desta puta primeira pessoa, é demais por fim*”¹¹⁵) atrelado à necessidade de “*é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar*”¹¹⁶, como encerra o romance. No livro anterior, *Malone Morre*¹¹⁷ (*Malone Meurt, Malone Dies* – 1951), Beckett afirma: “*Minha história terminada, ainda vou estar vivendo. Falta que promete. É o fim de mim. Não vou mais dizer eu*”.¹¹⁸

Logo, ao retornamos à *Dias Felizes*, presenciamos em Winnie a indeterminação de um corpo que está a se desfazer de um sujeito único que o habita e que dissolve contornos rígidos de personalidade. Falho o bastante para ter uma identidade fixa, o corpo parece estar situado junto a sua própria alteridade. Nesse sentido, a protagonista ao se vê como outra, ela acaba por irromper novos modos de percepção sobre si, novos modos de ser. O que se vê em cena é um corpo em recomposição perpétua, sem estabelecer o que se é, num movimento sem fim, em transformação, que recusa autorias fechadas e lugares comuns. Um “eu” que se mantém instável e dinâmico como questão no processo criativo de Beckett que, ora aparece, ora se dissolve, sem se cristalizar. Por isso, retornamos à pergunta: Que lugar é esse, sempre indefinido, que o corpo se localiza?

¹¹⁴ BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 311-312.

¹¹⁵ BECKETT, Samuel, op. cit., p. 61.

¹¹⁶ Idem, p. 137.

¹¹⁷ Primeiramente a obra foi escrita em Francês (*Malone Meurt*) em 1951 e, traduzida, posteriormente, para o Inglês (*Malone Dies*) pelo autor em 1956.

¹¹⁸ BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. Tradução Paulo Leminski. Ed. Brasiliense S. A., São Paulo, 1986, p. 137.

3 – NADA.

“O esgotado é o arregalado”.¹¹⁹

Nesse capítulo, atravessaremos por um percurso esgotado, no qual tudo o que encontrarmos será para nada. Investigaremos o lugar do corpo a partir da estética do esgotamento, criada por Gilles Deleuze e direcionada a Samuel Beckett. Durante a trajetória, recorreremos à peça televisiva *Quad (Quad, Quad – 1984)* e a pantomina beckettiana *Ato sem palavras I (Actes sans parole I, Act Without Words I – 1956)* a fim de problematizar a potência do corpo beckettiano.

Numa câmera fixa suspensa na área frontal, quatro figuras indefinidas percorrem sem parar um quadrado, na qual a ordem e a posição são extremamente precisas. Cada uma possui um trajeto pessoal mediante combinações possíveis de cores, tanto da vestimenta como da luz,

de sons percussivos e de passos marcados. Com roupões longos até o chão e capuzes escondendo o rosto, nas cores branca, amarela, azul e vermelha, cada figura, ao entrar no quadrado, é acompanhada por uma musicalidade que a ela corresponde: um tambor, um



gongo, um triângulo e um bloco de madeira. Não há interrupção nem palavras, tratam-se de séries de movimentos sucessivos em combinações variáveis, na qual o centro do quadrado é, sistematicamente, evitado. O início se dá com a caminhada das figuras branca e amarela indo em direção oposta ao centro do quadrado e, bruscamente, a amarela desaparece da visão, pois a área de fora é toda envolvida pela escuridão. Segue, então, a figura branca sozinha a percorrer por todos os espaços do quadrado, e, toda a vez em que ela se aproxima da área de perigo, localizada ao centro, seu instrumento musical é potencializado. No entanto, ao longo do trajeto, ouve-se o barulho dos passos do caminhante. E, assim que a figura branca completa sua movimentação, isto é, retorna ao seu ponto de partida, a azul surge por um dos cantos para dar início à movimentação em dupla, trazendo para a cena novas relações visuais, sonoras e musicais. Ao reiniciar a série pela terceira vez, outra figura aparece por um canto vazio, a vermelha, para se juntar ao grupo e dar sequência ao trio. E depois, nessa lógica, com a volta

¹¹⁹ DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010, p.105.

da figura amarela à cena, segue a sequência em quarteto. O curioso é que, apesar da caminhada ser em ritmo acelerado, as figuras nunca se esbarram, pois elas sempre estão se esquivando da área central. Quando a figura branca finaliza sua quarta sequência, ela sai do quadrado e nova configuração de trio é realizada. Sendo assim, em um tempo aproximado de 15 minutos, todas as combinações de luz, de figurinos, de percussão e de percurso são esgotadas. Quatro solos possíveis, seis duos possíveis (dos quais dois por duas vezes), quatro trios possíveis duas vezes, um quarteto quatro vezes – todos assim esgotados.¹²⁰

A peça televisiva *Quad*¹²¹ é como um ballet reduzido ao mínimo, mas reduzido com a vontade de produzir um tipo de quadratura de movimentos possíveis, esgotando todo o espaço dado.¹²² Mas, aqui, pela especificidade do meio, em dado espaço-tempo televisual, o tempo se apresenta nas imagens, mas de um modo incomum, longe do repertório televisivo, uma vez que o irlandês parece invisibilizar o próprio domínio tecnológico, e a criar certa abstração e estranhamento na sua poética televisual. Não há dúvida, escreve Deleuze, de que as personagens se cansam, e seus passos se tornarão cada vez mais arrastados. No entanto, a fadiga relaciona-se a um aspecto menor do empreendimento, pois o que visa *Quad* é, antes de tudo, ao esgotamento dos percursos espaciais e não a fadiga.¹²³

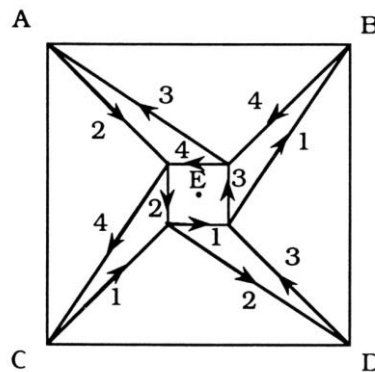


Diagrama desenhado por Beckett para indicar a movimentação dos atores, com a zona de perigo (E), ao centro, na peça *Quad*.

¹²⁰ BECKETT, Samuel. **The Complete Dramatic Works**. London: Faber and Faber, 1986, p.449-454. O roteiro de *Quad* traduzido para o português está anexado in: HENZ, A. O. **Estéticas do Esgotamento: Extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. 2005. Tese de Doutorado. Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

¹²¹ A tele-peça *Quad* foi escrita originalmente em Inglês em 1981. Foi transmitida, pela primeira vez, na televisão alemã *Süddeutscher Rundfunk* em 1982, com direção do próprio Beckett e titulada *Quadrat 1 e 2*. Estreia na BBC2 em 16 de dezembro de 1982 e publicação original pela Faber and Faber, em Londres, em 1984.

¹²² DIDI-HUBERMAN, Georges. Q comme Quad. In: *Objet Beckett*. Paris: Centre Pompidou, 2007, p. 114 a 119.

¹²³ DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 89.

Samuel Beckett ao olhar *Quad* finalizado por um monitor preto e branco acrescentou uma segunda parte, mais concisa, de, aproximadamente, 5 minutos, de movimentos em preto e branco. O irlandês substituiu as vestes coloridas por roupões brancos idênticos e retirou os instrumentos para dar luz somente as passadas arrastadas de seus caminhantes, que realizam apenas a primeira série do trajeto em ritmo lento. Ao finalizar *Quad II*, Beckett comentou que a obra parecia estar a “cem mil anos à frente”¹²⁴ do primeiro trabalho.



Fotografia de Beckett no cenário de *Quad*.

Mas o que se vê nessas duas obras são permutações de caminhos possíveis em desvio a fim de evidenciar tanto o esgotamento espacial como a ausência de encontro, a falta de colisão entre as figuras indefinidas. São gestos privados de destinação objetiva e mesmo de demonstração subjetiva; são gestos para a decomposição do “eu”. Estamos em uma língua de imagens, na qual fazer um simples gesto, fazer um passo consiste em fazer uma imagem.¹²⁵ Dessa forma, Beckett enquadra imagens que são repetidas continuamente produzindo tensão interna na fricção entre os corpos, os sons dos passos, as cores, a música e a luz. A linguagem

¹²⁴ HERREN, Graley. *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007, p.125. Sobre a poética televisiva ver: BORGES, Gabriela. *A poética televisiva de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume, 2009.

¹²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Q comme Quad. In: *Objet Beckett*. Paris: Centre Pompidou, 2007, p. 114 a 119.

apresenta-se como um entrelaçamento de movimentos entre aquilo que está presente e aquilo que está ausente (a presença está baseada na ausência) ao ponto de criar uma poética da ausência.¹²⁶

Em sua leitura de *Quad*, Deleuze observa que a imagem, aqui, se apresenta com o espaço e não no espaço, o qual é definido como “espaço qualquer, sem função, ou que perdeu a função, embora seja, em termos geométricos, totalmente determinado”.¹²⁷ Isto, porque não há nenhuma especificidade do lugar. Para o filósofo, o centro é a potencialidade máxima do quadrado, a possibilidade de encontro a dois, a três ou a quatro, segundo a ordem e o curso da série. E a colisão, nesse sentido, é a potencialidade do espaço correspondente. Assim, quando os corpos beckettianos se esquivam do centro, eles tornam todo o encontro impossível, isto é, extenuam as potencialidades do espaço, suas possibilidades de realização de acontecimentos.

128

O esgotado foi o último ensaio de Gilles Deleuze, que foi dedicado a Samuel Beckett, e publicado, originalmente, na França, em 1992, anexado como posfácio de quatro roteiros de peças para televisão do dramaturgo irlandês. São elas: *Trio de Fantasma* (*Ghost Trio, Trio du fantôme* - 1976), *...Como as nuvens...* (*...But the Clouds... - ...Que nuages... - 1977*), *Quad* e *Noite e Sonho* (*Nacht und Träume – Nacht und Träume* - 1984).¹²⁹ Nesse escrito, o filósofo interpreta o pensamento de Beckett a partir do conceito de esgotamento, que nasce, a priori, em seus romances, desenvolvendo-se no teatro, e ganhando potencialidade e amadurecimento na mídia televisiva. A estratégia beckettiana é a de quebrar a lógica do pensamento do possível. Uma espécie de esvaziamento de tudo aquilo que está determinado para o corpo por meio de uma recusa contínua de qualquer tipo de necessidade e/ou preferência. Há uma ruína, um desmonte orquestrado que produz esgotamento. É o processo de esburacar o possível, esgotá-lo até cair no descrédito.

Na concepção deleuziana, o pensamento do possível está relacionado ao par possível-real. O possível opõe-se ao real, pois esse não possui realidade, ele é latente, enquanto o real é

¹²⁶ BORGES, Gabriela. **A poética televisiva de Samuel Beckett**. São Paulo: Annablume, 2009.

¹²⁷ DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010, p. 83.

¹²⁸ DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 84-92.

¹²⁹ Como foi publicado menos de três anos após a queda do muro de Berlim, a abordagem do esgotamento do possível torna-se bastante significativa, pois tanto as ideologias como o modo de pensar o possível foram varridos com a queda do muro de Berlim. PELBART, Peter Pál. **O avesso do nihilismo - Cartografias do esgotamento**. 1. ed. São Paulo: n-1edições, 2013, p.44.

concebido como a semelhança do possível, já que o real já está dado ou determinado no possível. O processo do possível é de realização, que possui três características internas; identidade, semelhança e limitação, porém o possível pode ou não se “realizar”. A realização é um estado configurável dentro de regras estáveis, o possível forma sua imagem por meio do idêntico e retroprojeta esta imagem do real por meio de uma limitação e de uma semelhança. Semelhança porque a imagem retroprojetada no real deve ser semelhante com o possível, e limitada porque há uma regulagem nessa seleção, uma espécie de adequação lógica às condições de possibilidade e que reduz significativamente o real. Nesse processo, não há criação e/ou originalidade, pois tudo já está constituído e nada se modificará em sua natureza. Só há projeção de imagens lógicas, estáticas e fixas, pois há, no pensamento do possível, um caráter de identidade própria na ideia por meio de uma forma preexistente e de um processo extremamente previsível que recusa o incerto, o acidente e o acaso.¹³⁰ Sendo assim, existe uma distinção de natureza entre o esgotado e o cansado pela relação que eles possuem com o real e o possível. Mas, o filósofo já avisa desde o início do ensaio que o esgotado é muito mais do que o cansado, pois

“(...) o cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. (...) Apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação. Apenas o esgotado é bastante desinteressado, bastante escrupuloso”.¹³¹

Para desenvolvermos melhor essa distinção entre o cansado e o esgotado, adentraremos a pantomina beckettiana *Ato sem palavras I*, que possui uma atmosfera próxima de *Dias Felizes*, pois também é situada num deserto qualquer com a mesma indicação de luz ofuscante. O que se vê, inicialmente, é a vastidão de um deserto abandonado, mas, bruscamente, um homem é arremessado ao local com violência. Ele cai, levanta-se imediatamente, limpa a poeira e reflete com um olhar perdido no horizonte como se procurasse alguma orientação. Logo, ouve-se um assobio do lado direito. Ele reflete, dirige-se

¹³⁰ Sobre o pensamento do possível, ver: DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988; DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999; RODRIGUES, Leonardo de Melo. **Deleuze e a história: do pensamento do possível ao pensamento do virtual**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás, 2009.

¹³¹ DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010, p. 67-71.

à direita como se estivesse fugindo dali, mas, novamente, é arremessado com violência para o deserto. Ao se levantar, o mesmo gesto de limpar a poeira e refletir é realizado, e a mesma coisa acontece do lado esquerdo, mas, ao ir em direção à esquerda, logo depois de ouvir o assobio, o homem hesita, pensa melhor, para, vira de lado e reflete. Ele parece desistir da ideia pela tentativa fracassada de anteriormente. Assim, o que se evidencia é um cansaço intenso pela exposição excessiva do sol, na qual o homem já se revela inteiramente molhado pela transpiração. Nesse momento, uma pequena árvore desce pelo ar e aterrissa como se ouvisse os seus desejos. Ela tem um único galho com um tufo de palmas secas no seu cume, que projeta um círculo de sombra no chão. O homem continua a refletir quando um assobio vindo de cima é reverberado. Ele vira-se, vê a árvore, reflete, vai até ela, senta-se na sua sombra e olha para as próprias mãos. Nesse instante, uma tesoura de alfaiate desce pelo ar, próxima à árvore a um metro do chão e o homem continua a olhar para si. Ouve-se um novo assobio de cima. Ele olha, vê a tesoura, pega-a como se estivesse condicionado pelo barulho do apito – a fazer sempre aquilo na qual o espaço o determina – e começa a cortar as unhas. No entanto, as palmas da árvore fecham-se como um guarda-sol e as sombras desaparecem. Outra vez, o sol voltasse a tostar o homem que, morto de sede, abandona a tesoura e reflete sobre a situação. Imediatamente, uma pequena garrafa, na qual há uma etiqueta com a palavra **ÁGUA** escrita, desce pelo ar, para a três metros do chão como se estivesse a provocar. Testa a estabilidade do cubo, sobe em cima desse e tenta em vão alcançar a garrafa. Mais uma vez fracassado, ele desce e leva o cubo de volta ao lugar de origem, e pensa sobre a situação. De imediato, um segundo cubo menor desce pelo ar e aterrissa.



Karel Reisz em *Ato sem palavras I*, escrita por Beckett e dirigida por Sean Foley.

(*Beckett on film* – 1999).¹³²

¹³² Imagens captadas do vídeo. O projeto *Beckett on Film*, realizado em 1999, consta da transcrição para o meio audiovisual das dezenove peças de teatro do dramaturgo irlandês Samuel Beckett.

O homem, que continua a refletir, ouve um assobio de cima e vira-se. Ele, ao ver o segundo cubo, olha para ele, para a garrafa, coloca-o debaixo da garrafa, testa a sua estabilidade, sobe nele e tenta, novamente, em vão, alcançar a garrafa. Ao desistir pela terceira vez da garrada d'água, ele desce, move o cubo menor para o seu lugar, hesita, pensa melhor e uma nova ideia surge, a de colocar o cubo maior em cima do pequeno, mas, ao subir neles, os cubos, obviamente, caem com ele junto, como uma situação clownesca. Então, o homem levanta-se imediatamente, limpa a poeira e, ao pensar sobre a situação, a ideia de alternar os cubos volta-se sobre ele. Logo, o homem move o cubo menor e coloca-o sobre o cubo maior, testa a sua estabilidade, sobe sobre os dois, e quando está quase alcançando a garrafa, essa é erguida um pouco mais para cima, fora do seu alcance. O homem, então, desiste. Desce, reflete, leva separadamente os cubos de volta para os seus lugares de origem e pensa sobre o ocorrido. O que parece, aqui, é que não há jeito dele de escapar dessa condição, pois, toda a vez que ele está prestes a realizar a ação, algo o impossibilita. Sem interrupção, um terceiro cubo ainda menor desce pelo ar e aterrissa. O homem continua a refletir. Ouve-se um assobio de cima. Ele vira-se, vê o terceiro cubo, olha para ele, desconfia, vira de lado e continua imóvel a refletir. Então, o terceiro cubo é puxado para cima e desaparece no ar. Uma corda desce pelo ar, ao lado da garrafa, com nós que facilitam a subida. O homem continua a pensar. Ouve-se um assobio de cima. Ele vira-se, vê a corda, reflete, vai até ela, começa a subir por ela e, quando está prestes a chegar à garrafa, a corda desce e ele volta-se para o chão. E, após refletir, nova ideia surge e o homem vai em direção à tesoura e retorna à corda, e começa a cortá-la. Mas a corda é puxada para cima e ele, mesmo dependurado, continua sua ação de cortá-la. Conseguindo, cai no chão, levanta-se imediatamente, limpa a poeira e reflete. A corda, então, é puxada rapidamente e desaparece no ar. Com o resto da corda nas mãos, o homem faz um laço e tenta enlaçar a garrafa, mas ela é puxada rapidamente e desaparece no ar.

Assim, nota-se uma série de tentativas fracassadas realizadas pelo homem. No início, há a impossibilidade de fuga nesse deserto qualquer. Depois, com a chegada da árvore, há a preferência de ele ficar na sua sombra, porém esse desejo é novamente abalado. Imediatamente, surge uma garrafa d'água e a necessidade de tomar água fica cada vez mais intensa e, ironicamente, impossível, pois cada nova aparição de algum novo objeto que possa o ajudar a realizar o seu objetivo é somado de um novo obstáculo. O que se vê é um cansaço profundo que se difere significativamente com o final imprevisível, pois, quando a garrafa d'água ressurgiu e permanece a uns cinquenta centímetros de seu rosto, o homem não se move

mais. A garrafa é puxada e desaparece pelo ar, o galho volta à posição horizontal, as palmas abrem-se e formam uma sombra, os assobios persistem e o homem permanece imóvel. A árvore, então, desaparece e o gesto constante do homem de olhar para as próprias mãos finaliza o espetáculo.



Karel Reisz em *Ato sem palavras I*.¹³³

Aqui, há um esgotamento, pois o homem simplesmente renuncia suas preferências e necessidades, e o ato de olhar para si revela algo como uma rebelião consciente e uma deliberada recusa do homem a obedecer. É por meio da imobilidade do homem, da sua recusa tanto a agir de maneira previsível – de negar a automatização e a mecanização do indivíduo – como a renúncia a mais elementar necessidade do homem, que há a criação de um novo ser, paradoxalmente mais ativo e livre de qualquer amarração. A tensão é produzida no final de *Ato sem palavras I*, pela inação do homem, pois esse é mais ativo quando inerte.¹³⁴

Dessa forma, o esgotamento é a quebra contínua de tudo aquilo que está constituído. Beckett traz originalidade e implode qualquer ordem de determinação por meio de uma

¹³³ Imagens captadas do vídeo.

¹³⁴ GONTARSKI, Stanley E. Birth Astride a grave: Samuel Beckett's Act without words I. In: **The Beckett Studies Reader**. Gainesville: UP of Florida, 1992, p. 29-34.

intensidade que não realiza o possível. É para nada. Não há qualquer finalidade prática e não há um fim, por isso é intenso. Considerando esses exemplos dados, analisaremos, agora, a obra *Dias Felizes* a partir do estudo sobre o esgotado, na concepção deleuziana. O que se propõe é investigar a potência que irrompe do corpo beckettiano ao se manter intenso com os olhos arregalados para nada. Mas como o corpo experimenta caminhos que já abdicam qualquer tipo de preferência ou necessidade? Ele resistirá ao esgotamento? E como o nosso interesse é retornar às velhas questões – a repetição, a imobilidade e a desidentificação – a partir de um novo olhar sobre elas, algumas dimensões da estética do esgotamento, inevitavelmente, ficarão de fora. “Outra vez” será a direção que tomaremos. Não proporemos analogias sobre aquilo que já é passado, tampouco uma identidade, o nosso empenho estará em buscar a diferença no ato de se repetir, assim como em Deleuze, de potencializar o gesto retomado e produzir diferenciações na nossa discussão, ser outra.

3.1 – OUTRA VEZ: TUDO ACABA VOLTANDO.

“Mais um dia feliz”.¹³⁵

Esse subcapítulo investigará de que modo a repetição se torna fundamental para o esgotamento do corpo na direção de cancelar os possíveis. Aqui, implicará problematizar a potência do corpo esgotado, a partir de infinitas séries e combinações que revelam a estratégia beckettiana para vencer todo o cansaço. Intensificado para nada, tal corpo parece caminhar na manutenção constante de sua atividade no movimento de esburacar o possível. Há, em *Dias Felizes*, um processo de esgotamento que é revelado a partir da própria construção da estrutura dramática da obra. Todos os gestos são para nada. Não existe nenhuma finalidade nas ações das personagens, pois o que predomina na cena é a impotência de toda a ação. Assim, os enunciados são vazios, fragmentados e espiralados.¹³⁶

Mas como Beckett processa tal esgotamento? Deleuze detecta, no irlandês, três línguas beckettianas – a língua I é “a língua dos nomes”; a língua II é “a língua das vozes” e a língua III é a “língua das imagens e do espaço” – e, dentro delas, quatro modos de esgotar o possível: formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos de voz, dissipar a potência da imagem e extenuar as potencialidades do espaço. E, para explorar o primeiro modo de esgotar o possível, examinaremos a língua I analisada pelo filósofo em *O esgotado*. “Chamemos língua I, em Beckett, a língua atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias, as relações sintáticas”.¹³⁷ Para Deleuze:

“A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas. (...) A combinatória esgota seu objeto, mas porque seu sujeito é, também ele, esgotado. (...) Seria preciso estar esgotado para se dedicar à combinatória, ou então é a combinatória que nos esgota, que nos leva ao esgotamento, ou os dois juntos, a combinatória e o esgotamento? Mais uma vez, disjunções inclusivas.”¹³⁸

¹³⁵ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 38.

¹³⁶ POMBO NABAIS, Catarina. “A Dobra Deleuze-Foucault”, in António F. Cascais/José L. C. Leme/ Nuno Nabais (Eds.), *Lei, Segurança e Disciplina. Trinta anos depois de Vigiar e Punir de Michel Foucault*, Lisboa, CFCUL, 2009, pp. 71-110.

¹³⁷ DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 75.

¹³⁸ Ibidem, p. 71-72.

Winnie cria uma realidade precisamente esgotada por meio de combinatórias para nada. Ela vasculha a bolsa. Pega um estojo de óculos. Vira-se para frente. Tira os óculos do estojo. Deposita o estojo. Abre os óculos. Coloca os óculos. Procura a escova de dente. Pega a escova. Examina o cabo da escova. Deposita a escova. Tira os óculos. Deposita os óculos. Procura um lenço no decote. Tira o lenço dobrado. Desdobra o lenço. Enxuga os olhos. Procura os óculos e pega os óculos novamente. Há um empenho rigoroso em Winnie pelo encadeamento interminável de cálculos de probabilidades, pelo qual seu corpo, operando de modo incansável em séries imprevisíveis de combinações, ocupa-se – extenuado – ao longo do dia.¹³⁹ Assim, toda a obra beckettiana é percorrida por séries exaustivas. Valendo-se das palavras (falhas) e das coisas (poucas) ao seu alcance, a protagonista organiza a economia de dois recursos próprios – o corpo e a fala – para dinamizar seus dias felizes. O problema está em, simplesmente, fazer render até o limite, a cada dia, ora podendo falar, ora podendo se mover.¹⁴⁰

“Winnie: Ah é, tão pouco a dizer, tão pouco a fazer, e o medo tão forte, certos dias, de se descobrir... sobrando, com horas ainda pela frente, antes da campanha de dormir, e nada mais a dizer, nada mais a fazer, que os dias passam, certos dias passam, completamente, a campanha toca, e nada ou quase nada se disse, nada ou quase nada se fez.”¹⁴¹

É na atividade intensiva, de combinar corpo e fala – do toque de despertar da campanha ao toque que marca a hora de dormir – que surgem as combinatórias.

¹³⁹ JANVIER, Ludovic, op. cit., p. 44-47.

¹⁴⁰ Cf. BECKETT, Samuel. Carta à Alan Schneider. Tradução de Fábio Souza Andrade. In: BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 82.

¹⁴¹ *Ibidem*, **Dias Felizes**, p. 46.



Billie Whitelaw (Winnie) com a lixa de unhas, em *Dias Felizes*, no Royal Court (Londres, 1979).

“Winnie: Alguma coisa me diz: Pare de falar agora, Winnie, fique um pouco quieta, não desperdice todas as palavras do dia, pare de falar e faça alguma coisa só para variar. (*Ergue as mãos, que mantém abertas diante dos olhos. Dirigindo-se às mãos.*) Façam alguma coisa! (*Fecha as mãos.*) Que patas! (*Vira-se para a bolsa, vasculha seu interior, acaba tirando uma lixa de unhas, vira-se de frente mais uma vez e começa a lixar as unhas. Lixa por algum tempo em silêncio [...] Examina as unhas mais de perto.*) Como estão quebradiças hoje! (*Continua a lixar [...] Termina a mão esquerda, examina o resultado.*) Um pouco mais humana. (*Começa a mão direita.*)”.¹⁴²

Desse modo, as repetições buscam esgotar o possível a partir de séries exaustivas de coisas. Nesse trecho, observa-se uma estranheza no discurso de Winnie quando ela fala: “Que patas!” ao olhar para as mãos. Nota-se, também, a mesma estranheza quando a personagem diz “*Um pouco mais humana*”, logo a seguir, ao terminar de lixar a unha esquerda. No entanto, essas falas não são aleatórias. Beckett, durante os ensaios de *Dias Felizes*, diz a Aideen O’Kelly

¹⁴² Ibidem, *Dias Felizes*, p. 49-50.

para pensar na Winnie “como um pássaro que não pode voar, um pássaro com uma asa quebrada”¹⁴³. Já para Martha Fehsenfeld, o encenador irlandês afirma:

“‘Pense nela como um pássaro com óleo em suas penas’. Um pássaro incapaz de voar, uma criatura do ar que alguma forma obstinada e irrevogável mantém fora de seu elemento natural, ao contrário de Winnie, que está preso ao seu. Anseia pelo voo, fala de rouxinóis, em levitar no firmamento. Seus braços são asas, mas inúteis; elas a decepcionaram – não vão levá-la para o alto. Contempla fixamente o azul do céu, mas não pode se juntar a ela. Canta sua canção como o pássaro de aurora, mas não pode planar como ele. Está presa à terra. Enterrada”.¹⁴⁴

Assim, há um caráter animalesco inserido em *Dias Felizes*, tanto na natureza de Winnie, por estar relacionada ao pássaro, como da relação entre a protagonista e uma formiga que surge no decorrer da obra. A aparição da formiga atravessando sozinha o deserto infernal, revela certa provocação para os espectadores/leitores. Talvez ela seja o único exemplo de ser vivo que coabita a paisagem desértica, além do casal. Tal animal desconcerta a cena, traz ironia e até mesmo presságio, já que ela termina adentrando ao monte.¹⁴⁵ Essa característica é evidenciada também em Willie, por exemplo, quando ele, em certo momento da peça, come o próprio lenço. A protagonista pergunta “*Onde está o seu lenço, querido? (Pausa.) Onde está a sua delicadeza? (Pausa.) Ah, meu bem, você não está comendo isso! Cuspa logo, Willie, cuspa! (Pausa. Novamente de frente.)*”. E logo afirma: “*Tudo bem, acho que no fim das contas é natural. (Voz entrecortada.) Humano.*”¹⁴⁶. Novamente, a palavra “humano” é mencionada no discurso de Winnie. Talvez exista, aqui, uma tensão do corpo entre homem e animal por meio de uma abertura que constrói no corpo uma espacialidade híbrida, mas também problemática pela indefinição. Mas, o que prevalece nesses comentários é o impedimento, pois a protagonista, além de ser impedida a voar, a estrutura dramática da obra estabelece inúmeros impedimentos para ela. São inúmeras rupturas, nas quais a personagem parece atravancar pela

¹⁴³ Tradução nossa para: “like a bird that can’t fly, a bird with a broken wing”. LAMONT, Rosette. “Aideen O’Kelly, Interviewed by Rosette Lamont.” In: BEN-ZVI, Linda (Ed). *Women in Beckett: performance and critical perspectives*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992, p.32.

¹⁴⁴ FEHSENFELD, Martha. “O ponto de vista de uma atriz/crítica”. In: BECKETT, Samuel. *Dias Felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p.105.

¹⁴⁵ A protagonista diz: “Winnie: ... (*Pausa. Imobiliza repentinamente a mão. Com vivacidade.*) Olha! Que é que nós temos aqui? (*Inclinando a cabeça em direção à terra, incrédula.*) Parece algum tipo de vida! (*Procura os olhos, coloca-os, se aproxima mais. Pausa.*) Uma formiga! (*Recua. Voz aguda.*) Winnie, uma formiga, uma formiga viva! (*Procura a lupa, pega a lupa, aproxima-se da terra, olha através da lupa.*) Onde ela foi parar? (*Procura.*) Ah! (*Segue a formiga sobre a grama.*) Ela está carregando um tipo de bolinha branca nos braços. (*Segue a formiga. A mão se imobiliza. Pausa.*) Foi para dentro da terra”. Ibidem, *Dias Felizes*, p. 42-43.

¹⁴⁶ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 50.

construção concatenada de séries que se organizam entre a precariedade do dizer e a fragilidade do fazer.

Logo, uma das estratégias do dramaturgo irlandês é a interrupção. Nos ensaios para a produção de *Dias Felizes* em Royal Court, em 1979, Beckett direciona Billie Whitelaw sobre a importância da descontinuidade na experiência temporal da personagem Winnie. O diretor afirma que uma das pistas da peça é a interrupção: “Alguma coisa começa, outra coisa começa. Ela começa, mas não se realiza com isso. Ela é constantemente interrompida ou interrompe a si mesma. Ela é um ser interrompido. Ela é um bocado louca. Maníaca não é errado, mas é grande demais”.¹⁴⁷



Samuel Beckett dirigindo Billie Whitelaw em *Dias Felizes*, 1979.¹⁴⁸

Assim sendo, Beckett tensiona a utilização da interrupção, de maneira extensiva e potente, em *Dias Felizes*, pois o encenador/dramaturgo não só impede Winnie de sair de seu buraco, de deixá-la confinada nesse deserto infernal, mas ele a faz “um ser impedido”, na qual todo o seu fluxo de pensamento é interrompido/esgotado. E a personagem retoma sequências

¹⁴⁷ Tradução nossa para: “Something begins, something else begins. She begins but doesn’t carry through with it. She’s constantly interrupted or interrupting herself. She’s an interrupted being. She’s a bit mad. Manic is not wrong, but too big”. SOFER, Andrew. *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003, p.184.

¹⁴⁸ Fotografia de John Haynes. In: KNOWLSON, James. HAYNES, John. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.98.

de ações, sem fim e sem finalidade, esgotando os seus recursos a partir de objetos guardados no interior de sua sacola preta.

“Winnie: (...) Deus te abençoe Willie pela sua bondade eu sei o quanto te custa, agora você pode descansar eu não vou te incomodar, a menos que seja obrigada, e com isso eu quero dizer a menos que eu esgote todos os meus próprios recursos, coisa muito improvável (...) (...) Ainda há a bolsa. (*Vira-se para a bolsa.*) Sempre haverá a bolsa. (*Novamente de frente.*) É, suponho que sim”.¹⁴⁹

Nesse eterno recomeçar de probabilidades, a protagonista arrasta/esgota o seu dia por meio da realização de séries exaustivas de gestos. Beckett constrói uma estrutura de eterno retorno que impede o desenvolvimento da intriga ao apostar no desmembramento da ação como procedimento igualmente desordenador da forma dramática. Desse modo, ele coloca em xeque a ideia de progressão dramática.¹⁵⁰ Sendo assim, o corpo esgotado esgotou a própria possibilidade de ação, bem como, os possíveis da linguagem e a si enquanto reservatório de possíveis.¹⁵¹ Desta forma, as personagens de Beckett passam pelo cansaço, mas, nele, não se detêm, vão de um nada de vontade a um desinteresse escrupuloso.¹⁵² O cansaço a levará a fechar os olhos algumas vezes, mas ele é manifestado como mera condição passageira, já que o soar da campainha a mantém em plena atividade na criação de séries e mais séries combinatórias.

“Winnie: (...) tudo aquilo... confunde o espírito. (*Pausa.*) Mas o meu não fica confuso. (*Sorri.*) Não agora. (*Sorriso mais largo.*) Não não. (*Desfaz o sorriso. Fecha os olhos. A campainha toca alto. Abre os olhos. Pausa.*) Vejo olhos que parecem se fechar em paz... para ver... em paz. (*Pausa.*) Não os meus. (*Sorri.*) Não agora. (*Sorriso mais largo.*) Não não.”¹⁵³

O que se evidencia, nesse trecho, é a tentativa beckettiana de acabar com o possível para além do cansaço, “para novamente acabar”.¹⁵⁴ Há transição de estados de esgotamento e de cansaço, assim como em *Atos sem palavras I*, e o que se sobressai, aqui, em *Dias Felizes*, não é um estado puro de cansaço ou esgotamento, pois, em alguns momentos, há oscilação entre eles. Ora o cansado e o esgotado se misturam em intensidades diferentes, ora eles se

¹⁴⁹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 41. O grifo é nosso.

¹⁵⁰ MARFUZ, Luiz, op. cit., p.21.

¹⁵¹ PELBART, Peter Pál, op. cit., p.42.

¹⁵² DELEUZE, Gilles. *Apud*: HENZ, A. O., op.cit., p.171.

¹⁵³ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 56. O grifo é nosso.

¹⁵⁴ DELEUZE, Gilles., op. cit., p.68.

distinguem significativamente. Em um momento, o cansaço é revelado por meio de “acessos de melancolia” da protagonista.

“Winnie: ... Desculpe, Willie, de vez em quando a gente tem estes acessos de melancolia. (*Voz normal.*) Mas que alegria, enfim, saber que você está aqui, pelo menos isso, como de costume, e talvez acordado, e talvez ouvindo isto tudo, ou um pouco disto tudo, que dia feliz para mim... terá sido. (*Pausa.*) Até agora. (*Pausa.*) Que bênção que nada germine, já imaginou se toda esta porcaria começasse a crescer?”¹⁵⁵

Mas o que predomina em *Dias Felizes* é a falta de preferência e necessidade somadas à intensificação para nada, a vibração intensiva que apenas o esgotado pode expressar. Assim, no esgotamento, não se é passivo, pois se está em atividade, mas para nada.¹⁵⁶ Logo, as personagens de Beckett “brincam com o possível sem realizá-lo; eles têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito”¹⁵⁷, pois elas estão condenadas a uma condição limitada de movimentos.

“Winnie: Por que repetir tudo isso? (*Pausa.*) Antes eu achava... (*pausa.*)... digo, antes eu dizia: Winnie, você é imutável, nenhuma fração de segundo jamais será diferente da seguinte. (*Pausa.*) Por que falar disso de novo? (*Pausa.*) Há tão pouco para se retomar, que acabamos retomando tudo. (*Pausa.*) Tudo que podemos.”¹⁵⁸

¹⁵⁵ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 45-46.

¹⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

¹⁵⁷ DELEUZE, Gilles., op. cit., p.70.

¹⁵⁸ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 61.

3.2 – OUTRA VEZ: QUE MALDIÇÃO, A MOBILIDADE!

“E são todas palavras vazias”.¹⁵⁹

Aqui, analisaremos o percurso da decomposição beckettiana mediante uma dinâmica intrincada entre o declínio da palavra e a perda corporal. Corpo e palavra esburacados, cada vez mais, em direção a uma absoluta imobilidade, por estarem impregnados pela estética do esgotamento. Investigaremos a imobilidade dramaturgica da peça pelo processo de fissurar a linguagem; a redução do corpo que se mostra, pouco a pouco, mais limitado, e as insuficiências e superficialidades das palavras, já que elas começam a faltar e a narrativa a presenciar interrupções sistemáticas com silêncios mais intensos.

O processo de esgotamento em *Dias Felizes* produz uma desintegração iminente da estrutura interna da obra, uma espécie de erosão por dentro, na experiência de levar a palavra para além do seu limite, liberá-la do “velho estilo”. Na tentativa de esgotar o possível com palavras, a partir de séries exaustivas, o dramaturgo irlandês esgota também as palavras, pois, como a linguagem enuncia o possível, mas o faz preparando-a para uma realização, Beckett produz uma linguagem vazia, imóvel, para nada. No discurso de Willie, há um percurso esgotado, pois, durante o primeiro ato, os seus relatos revelam uma combinatória seriada que se esgota – “*Precisa-se de rapaz inteligente. (...) Ótima oportunidade para jovem dinâmico*”¹⁶⁰, “*Vagas para rapazes ambiciosos (...) Procura-se jovem inteligente*”¹⁶¹ – e, no segundo ato, a sua fala é tão concentrada que a personagem diz, apenas, quase inaudível: “*Win*”.¹⁶² Assim, o irlandês dilacera a linguagem e mostra, claramente, a condição de esgotamento em que as suas personagens se encontram. Na peça, a ação está esgotada, pois a própria estrutura circular da obra impossibilita a ação de seguir o seu curso, deixando-a em fragmentos e rotas inconclusivas.¹⁶³ Segundo Fábio de Sousa Andrade, no teatro beckettiano, “as palavras não são mais propulsoras da ação, pois dissolvem os projetos em palavrório ordenado e simétrico”.¹⁶⁴ É interessante notar que há, no palavrório, conjunto de palavras sem muita importância, um esgotamento de palavras, mas com extrema precisão e musicalidade na sua orquestração. O palavrório é para nada e não tem finalidade. Na peça, ele é estruturado de modo quase monológico, não serve como motor dramático e a história não desenvolve um

¹⁵⁹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 48.

¹⁶⁰ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 34.

¹⁶¹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 53.

¹⁶² Ibidem, **Dias Felizes**, p. 63.

¹⁶³ MARFUZ, Luiz, op. cit., p.184.

¹⁶⁴ ANDRADE, Fábio de Souza, op. cit., p.105.

enredo que direciona a um clímax. Nesse sentido, há uma absoluta imobilidade na dramaturgia de *Dias Felizes* pelo processo de fissurar a linguagem.

Para Peter Szondi, há, em Beckett, uma especificidade na sua dramaturgia na qual ele nomeia de “peça de conversação”. Nesse sentido, tudo está em ruínas e o diálogo torna-se conversação. Segundo o autor, a conversação “não tem uma origem subjetiva e uma meta objetiva: ela não leva a outra coisa, não passa para a ação. Por isso, ela tampouco possui um tempo próprio e participa apenas do decurso ‘real’ do tempo”.¹⁶⁵

E, como a temporalidade beckettiana é feita de sucessivos impasses, a imobilidade torna-se cada vez maior. Se, no primeiro ato, as capacidades físicas já eram ilusórias, no segundo elas são ainda mais. Winnie fica mais soterrada, Willie fica, aparentemente, mais ausente, e a linguagem fica mais precária com a predominância, cada vez mais intensa, de silêncio no discurso da protagonista: “*E agora? (Pausa.) E agora, Willie? (Pausa longa.) Naquele dia. (Pausa.) O espumante rosado. (Pausa.) As taças flûte. (Pausa.) Enfim sós. (Pausa.) O último gole, os corpos quase se tocando. (Pausa.) O olhar. (Pausa longa) Que dia? (Pausa.) Que olhar? (Pausa longa.)*”.¹⁶⁶ Por entre uma narrativa despedaçada, que segue interrogando e negando aquilo que se diz, a amnésia de Winnie revela uma memória esgotada, fadada a tentativas fracassadas de histórias que não se realizam. A incerteza permanente dos fatos ocorridos problematiza a cena que caminha rumo à subtração e à impotência. Logo, há o itinerário da decomposição beckettiana que se mostra tanto pelo aniquilamento redutor do corpo quanto pelo caminho regressivo da enunciação. A cena conduz a uma paralisação do possível, pois é crescente a privação corporal, as falhas e as insuficiências na linguagem, a intensificação da errância, do encarceramento e da imobilidade.¹⁶⁷ O fracasso predomina e o corpo já não mais corresponde aquilo que se diz. Logo, a ação começa a se dissolver pelo deserto infernal produzindo um enunciado vazio e esgotado.

“Winnie: *(Pega a sombrinha com as duas mãos. Pausa longa.)* Estou cansada de ficar segurando, mas não consigo abaixar. *(Pausa.)* Fico pior com ela no alto que embaixo e não posso abaixá-la. *(Pausa.)* A razão me diz: Abaixei isto, Winnie, não está adiantando nada, abaixe esta coisa e vá cuidar de outra qualquer. *(Pausa.)* Não posso. *(Pausa.)* Não posso me mover. *(Pausa.)* Não, tem que ocorrer alguma coisa no mundo para que eu possa, um acontecimento, uma mudança.”¹⁶⁸

¹⁶⁵ SZONDI, Peter, op. cit., p.106.

¹⁶⁶ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 61-62.

¹⁶⁷ MARFUZ, Luiz, op.cit., p. 45.

¹⁶⁸ Ibidem, *Dias Felizes*, p.46-47.



Billie Whitelaw com a sombrinha, na peça *Dias Felizes*, dirigida por Samuel Beckett, no Royal Court (Londres, 1979).¹⁶⁹

Nesse trecho, é importante notar que essa não correspondência entre dizer e fazer acaba revelando uma resistência do corpo, um poder que se manifesta por meio da imobilidade a recusa de tais necessidades. É o processo de esgotamento, na qual o corpo esgotado não pode mais possibilitar.¹⁷⁰ Ele está esgotado de seus automatismos, de agir de maneira sempre previsível, indo para uma absoluta imobilidade. E a paragem torna-se uma estratégia de buscar novas experiências da percepção de sua própria presença,¹⁷¹ de ir atrás de

¹⁶⁹ Fotografia de John Haynes. In: KNOWLSON, James; HAYNES, John. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.141.

¹⁷⁰ DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 67.

¹⁷¹ LEPECKI, André. “Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘still acts’ em The Last Performance de Jérôme Bel”. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de Dança*. V. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005, p.14.

novas forças e novos atravessamentos. É importante notar que a presença, em Beckett, relaciona-se, de modo íntimo, com a ausência, pelos constantes apagamentos, desencontros e impedimentos, em diferentes abordagens, do irlandês – como a presença de Winnie que está prestes a desaparecer.¹⁷²

“Winnie: (...) Estou usando – (*leva as mãos ao chapéu*) – é, estou usando meu chapéu – (*abaixa as mãos*) – não posso tirá-lo agora. (*Pausa.*) E pensar que há momentos em que não se pode tirar o chapéu, nem mesmo para salvar a própria vida. Momentos em que não se pode colocá-lo, momentos em que não se pode tirá-lo. (*Pausa.*) Quantas vezes não disse a mim mesma: Coloque o chapéu agora, Winnie, não há outra coisa a fazer. Tire seu chapéu agora, Winnie, como uma boa menina, vai te fazer bem, e não fazia nada disso. (*Pausa.*) Eu não podia”.¹⁷³

Nesses trechos, há, na protagonista, novamente, a presença de um corpo interrompido. Há o impedimento dela de realizar ações, de poder tirar o chapéu, ou de abaixar a sombrinha, ou, até mesmo, de cantar a canção na hora almejada, que gera, pelo esgotamento, um ato expressivo, pois o corpo resiste aos seus aprisionamentos ao recusar a ordem puramente automática, isto é, Winnie acaba por interromper a si mesma. Mas, também, é interrompida, pois todos os movimentos realizados por ela para cima são negados pelo aprisionamento do seu corpo, que acaba por produzir potencial dramático pelo contraste, pois a natureza leve de Winnie, a ligação dela com o pássaro, gera tensão interna por ela estar presa a terra. Em um momento, a protagonista diz:

“(...) E a gravidade, Willie, tenho a sensação de que ela não é mais a mesma, você não? (*Pausa.*) Sim, a impressão que tenho é a de que, se não estivesse presa – (*gesto*) – deste jeito, iria simplesmente levitar, flutuar no azul. (*Pausa.*) E que um dia talvez a terra vá ceder e me deixar sair. (*Pausa.*) Você nunca tem essa impressão, Willie, de estar sendo sugado?”¹⁷⁴

Assim sendo, Winnie fracassa por estar imobilizada e não poder “voar”. E a interrupção é o procedimento dramático/cênico que mostra, na personagem, uma articulação precisa do seu corpo com a palavra. Ambos são interrompidos. Há um ajuste rigoroso

¹⁷² Em 2.1 – *Que maldição, a imobilidade!*, vimos, por exemplo, o pensamento sobre a invisibilidade ativa, por meio da personagem Willie.

¹⁷³ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 38.

¹⁷⁴ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 45.

beckettiano que faz com que a paralisação do corpo da protagonista se reverbere também nas frequentes paradas do seu discurso. Aqui, há também uma juntura precisa na qual a palavra tem um teor corpóreo, como afirma Ana Kfoury, em *Forças de um corpo vazado*, pois a “figura falante é puro corpo, rigorosamente corpo em todos os seus desdobramentos: pulsação, batida cardíaca, suor, tensão muscular, voz, energia sonora experienciada no ato de falar”.¹⁷⁵

Assim, é, por meio da narrativa quebrada, do corpo interrompido, da memória irregular, da incapacidade de se recordar de detalhes, do percurso esburacado, da paragem do corpo e da fala, da constância de “as palavras faltam”, que adentramos a língua II, criada por Deleuze, no segundo modo de esgotar o possível, no qual a interrupção tem função determinante, pois é preciso estancar os fluxos de voz. São a partir dessas evidências, desses traços de esgotamento, que verificamos que as próprias palavras estão esgotadas. Se, no romance *O inominável*, vimos a proliferação de vozes que se misturam, vozes estas inomináveis, que, ao desmanchar a exclusividade de uma autoria única, se manifestam por meio de fluxos misturáveis, em *Dias Felizes*, há uma sobreposição de vozes no discurso de Winnie. São as vozes do “Sr. Shower – ou Cooker” e a mulher, de Mildred, misturados com os gritos que povoam a cabeça da protagonista e somados as suas velhas histórias e memórias falhas, que percebemos não só o alargamento da personagem por séries exaustivas de ser, como vimos anteriormente, a partir da construção falida do “eu” autobiográfico na cena, mas a marca de esgotamento, de remeter as palavras a outros para esgotá-las e para, depois, interrompê-las, subtraí-las e silenciá-las, seguindo a trajetória do esgotamento.

Desse modo, a tentativa beckettiana é a de romper com a noção do possível. Em um primeiro momento, há sérios ataques do dramaturgo à linguagem pela predominância de silêncio nos relatos de Winnie. A estratégia dele é a de esburacar a linguagem na tentativa de promover o esgotamento por meio da interrupção constante dos fluxos das palavras. Logo, o silêncio surge, aqui, como um elemento fundamental que “acrescenta força e autoridade ao que foi interrompido”.¹⁷⁶ Além de ser responsável pela musicalidade da obra (por propor rimos cênicos por meio de intervalos sonoros), o silêncio atua como articulador de sentido. Não só evidencia o processo de desintegração da narrativa, mas cria, de fato, um discurso que adentra a proposta beckettiana de um “mínimo possível”. O esburacar da linguagem não

¹⁷⁵ KFOURI, A. M. B. **Forças de um corpo vazado**. 2015. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, p.30-31.

¹⁷⁶ SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: ———, **A vontade radical: estilos**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13.

propõe a ausência de sentido¹⁷⁷, ao contrário, põe esse em questão, pois o silêncio surge como força capaz de inaugurar uma nova estética no teatro a partir de mudanças estruturais do drama. Em Beckett, o silêncio é tido como algo que acentua e que cria espaço por meio de sua sonoridade, instaurando novas possibilidades para a cena.

Na carta a Axel Kaunn, datada de 1937, o dramaturgo irlandês chega a dizer:

“...Como nós não podemos eliminar a linguagem subitamente, nós deveríamos ao menos fazer todo o possível a fim de contribuir para a sua queda no descrédito. Cavar um buraco após o outro nela, até que o que espreita atrás dela – seja isso alguma coisa ou nada – comece a vazar através; eu não posso imaginar um objetivo superior para um escritor hoje.”
178

Nesta carta, é nítida a posição do artista de desintegrar a linguagem, pois ela é do domínio do possível. Trata-se de esgotar as palavras, de espicaçá-las em átomos, de esvaziá-las por inteiro, no limite do silêncio e do vazio para chegar ao ponto no qual se descobre que não há mais possível. Nesse processo de esgotamento, não é preciso abrir mão das palavras, já que se trata, precisamente, de empurrá-las para seu fora, numa transmutação deslocalizada¹⁷⁹, para revelar aquilo que se esconde atrás das sobrecargas de significações, lembranças e hábitos. Logo, Beckett esburaca a superfície da linguagem sem abandonar a língua, e, como a força da redundância e de predeterminação da língua é extensiva, o irlandês utiliza-a no estado limite de sua expressão, articulação, forma, gramática e fonema, a partir de uma desconstrução intensa que revela, progressivamente, o vazio da própria linguagem.¹⁸⁰ Em *Dias Felizes*, o vazio invade e promove um desmonte na cena. A inutilidade da linguagem, o seu esvaziamento, é manifestada tanto pela falta de comunicação entre as personagens, como pela perda de significados das próprias palavras para eles. Durante a peça, Willie mal conversa com Winnie, que parece estar falando para si mesma o tempo todo, e o seu enunciado revela, cada vez mais, a ocorrência de “palavras vazias”.

Em um dado momento do primeiro ato, Winnie diz: “*Cerdas de capão. (Expressão perplexa.) O que seria mesmo um capão? (Pausa. Mesma expressão.) Uma leitoa, eu sei, é*

¹⁷⁷ Essa questão será retomada no capítulo seguinte.

¹⁷⁸ BECKETT, Samuel. *Apud*: SALADO, Régis. “On N’est pas Liés? Formes du Lien dans *En Attendant Godot* et *fin de Partie*”, In: *Samuel Beckett: L’Écriture et la Scène*. Onze études réunies et présentées par Evelyne GROSSMAN et Régis SALADO. SEDES. Paris, 1998, p. 92.

¹⁷⁹ PELBART, Peter Pál, op. cit, p.41.

¹⁸⁰ UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

claro, mas um capão... (Expressão perplexa se desfaz.) Tudo bem, que diferença faz...”¹⁸¹ E, mais adiante, ela retoma: “Mas o que é exatamente um capão? (Pausa. Vira-se um pouco em direção a WILLIE.) O que é mesmo um capão Willie, você sabe? Não consigo me lembrar. (Virando-se um pouco mais, implorando.) Willie, por favor, o que é um capão?”. Logo, Willie, depois de uma pausa, responde: “Suíno macho castrado. (Expressão de felicidade de WINNIE.) Criado para o abate.”¹⁸². Nesse sentido, as palavras começam a perder o próprio significado para a protagonista e a revelar a sua superficialidade. Winnie diz: “Há tão pouco a dizer. (Pausa.) E dizemos tudo. (Pausa.) Tudo que é possível. (Pausa.) E nem uma palavra de verdade em parte alguma”.¹⁸³ Em outro trecho, ela fala: “A vida me ensinou isso... também. (Pausa.) É, a vida eu suponho, não há outra palavra”.¹⁸⁴ Assim, observa-se, nesses trechos, um discurso insuficiente, tendo em vista que as palavras começam a faltar, como afirma a personagem em diversos momentos da peça.

Nesse sentido, o fracasso da linguagem é operado por Beckett, de maneira a conduzi-la ao descrédito, para potencializar o ato de criação a partir da impossibilidade de prosseguimento da própria escrita¹⁸⁵ – e, conseqüentemente, da própria cena por meio do corpo. Dessa forma, é preciso conduzir o corpo a sua queda, desconstruí-lo, isto é, desarticular as conexões imposta da linguagem para o corpo, esburacar tudo aquilo que já o habita e perfurar os sentidos prontos – a memória xerográfica, a construção inabalável, o caminho imediato – para que alguma potência possa surgir daí ou nada prevalecer. Nesse processo, o procedimento beckettiano não é apenas de esfumegar as fronteiras do corpo, mostrar sua vulnerabilidade, revelar a inanidade da palavra, sua deficiência, mas, principalmente, de espreitar, por meio do sucateamento/esgotamento, o surgimento, ou não, de uma potência criativa. A intensão é desobscurecer de tudo o que as palavras obscurecem para, então, ver aquilo que está por detrás do não dito. Beckett afirma: “Hiatos para quando as palavras desaparecidas. Quando nada mais possível. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido. Desobscurecido de tudo o que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito.”¹⁸⁶

Desse modo, como as palavras são insuficientes, *Dias Felizes* investe em uma linguagem profundamente física, mas sempre em queda. Nessa trajetória de apagar os traços, Beckett deixa restos no palco. São os restos dos clássicos esquecidos por Winnie, – que chega

¹⁸¹ Ibidem, **Dias Felizes**, p.36.

¹⁸² Ibidem, **Dias Felizes**, p.52-53.

¹⁸³ Ibidem, **Dias Felizes**, p.56.

¹⁸⁴ Ibidem, **Dias Felizes**, p.42.

¹⁸⁵ CAVALCANTI, Isabel, op. cit., p.21.

¹⁸⁶ BECKETT, Samuel. *Apud*: DELEUZE, Gilles, op. cit., p.79.

a dizer: “*Perdemos nossos clássicos. (Pausa.) Ah, não de todo. (Pausa.) Uma parte. (Pausa) Resta uma parte. (Pausa.) Isso é que eu acho maravilhoso, fica uma parte dos nossos clássicos para ajudar a atravessar o dia.*”¹⁸⁷ – são os restos do discurso de Willie junto ao resto de sua locomoção e o resto do corpo de Winnie.

E o corpo beckettiano resiste aos fortes ataques do irlandês, pois, no processo de esgotamento, ele é intenso, meticuloso e ativo, mas não para a realização de um objetivo qualquer, pois a sua ativação é para nada. Durante o segundo ato, sozinha e soterrada até o pescoço, Winnie diz: “*Não posso fazer mais nada. (Pausa.) Dizer mais nada. (Pausa.) Mas preciso continuar*”.¹⁸⁸ Mas o que, de fato, se desvela – talvez até pela precariedade das palavras – é a construção cautelosa de imagens sonoras e visuais na cena. A concretude e a economia das ações tornam as imagens mais concentradas e mais estáticas, e produzem forte impacto sobre os espectadores/leitores, já que o aspecto visual da cena é indissociável do texto. Beckett já direciona na primeira rubrica de *Dias Felizes*: “*Máximo de simplicidade e simetria*”.¹⁸⁹ A sua tentativa é de apurar as imagens, de romper as relações pré-fabricadas que as começam a empoeirar. Mas, o que impacta mais aos olhos é a pulsação que reverbera por entre as imagens, a sua respiração.

Angela Materno, em “*Palavras, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett*”¹⁹⁰, é precisa quando faz algumas considerações sobre o ar no teatro beckettiano, referindo-se ao ar como sopro, respiração, pulsação e fôlego, mas também como massa sonora e como matéria necessária para a produção de voz e propagação da luz. Ar que neblina a cena e impede a visão, ar que faz barulho e que pulsa entre o que vemos e o que deixamos de ver. Assim, é, por meio dos batimentos da imagem, que se percebe, sensorialmente, a sua “tensão interna”. Ela, referindo-se ao teatro de Samuel Beckett, diz:

“Um teatro cuja imagem cênica, pulsando entre o que se vê e o que não se vê, entre o que mostra e o que subtrai, entre as gradações da luz e as variações da sombra, é uma imagem que aparece em estado de extinção. E é também uma imagem que respira, faz ruídos, constituindo-se como um sopro expirante de imagem. (...) O ar no teatro de Beckett é um elemento importante tanto de sua visualidade quanto de sua corporeidade, de seu

¹⁸⁷ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 60.

¹⁸⁸ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 61.

¹⁸⁹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 29.

¹⁹⁰ MATERNO, Angela. “Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett.” In: WERNECK, M. H.; BRILHANTE, M. J. (Org.). **Texto e imagem: estudos de teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

fôlego. E o que é mais específico e crucial na cena beckettiana é que nela o espectador ouve a respiração da imagem, vê a voz e vê a escuta.¹⁹¹

Nesse sentido, a imagem tem potência impressionante, porque ela reverbera na cena sensorialmente. Sua produção foge de qualquer lógica reflexiva, mimética e representativa, pois, aqui, a imagem não é representação de qualquer objeto, mas ela se constitui como um movimento, um processo, uma criação. E é impulsionada pela acentuação da luz no palco, que acaba por expandir o campo do visível para uma dimensão também corporal, no que diz respeito à respiração, a batimentos e à pulsação.¹⁹² A imagem de Winnie se afundando, por exemplo, mexe com os nervos da plateia a conta-gotas e está interligada ao seu processo de desaparecimento.

Logo, estamos na língua III, língua das imagens e dos espaços, criada por Deleuze para continuação do percurso sobre o esgotado. Nesta língua, não há mais a criação de combinatórias, nem remete aos fluxos misturáveis das vozes, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões. Ela permanece em relação com a linguagem, mas se manifesta por meio de suas fraturas, buracos ou silêncios de modo a esvaziá-la. Trata-se, primeiramente, da criação de imagem, visual ou sonora, para nada, na qual ela é determinada pela “tensão interna”, pela força que ela mobiliza para esvaziar ou esburacar o possível, sua pulsação.¹⁹³

Mas, se a imagem é uma maneira de esgotar o possível, é porque o seu processo é de autodissipação, já que ela armazena uma fantástica energia potencial que ela detona ao se dissipar, uma vez que ela própria é o meio de terminar. Nessa trajetória, esgota-se o possível pelo processo de dissipar a potência da imagem. No esgotamento, há efemeridade na existência da imagem por ela ser frágil ou fugidia. Logo, a sua duração é curta e a sua energia captada está sempre prestes a explodir, fazendo com que ela se confunda com a detonação de sua energia condensada, como quando Winnie levanta a sombrinha. Assim, a imagem não se separa do seu próprio desaparecimento.¹⁹⁴ Ela possui uma intensidade em queda, na qual sua percepção é feita por meio da intensidade de sua combustão, e a sua existência se compõe e se decompõe, sem fim.

¹⁹¹ Idem, p. 134-138.

¹⁹² Idem, p. 135.

¹⁹³ DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

¹⁹⁴ DELEUZE, Gilles, op. cit.

Deleuze afirma que há um tempo para as imagens, um momento certo na sua aparição, em que elas rompem com o fluxo das vozes e combinatórias. “Há uma hora para as imagens, quando Winnie sente que pode cantar a Hora preciosa, mas é um momento bem próximo do fim, uma hora próxima da última”.¹⁹⁵ Em *Dias Felizes*, a canção de ninar torna-se o momento mais aguardado por Winnie, mas, ela avisa: “*cantar cedo demais é um grande erro, acho*”.¹⁹⁶ Durante o primeiro ato, a protagonista dá corda na caixinha de música, que começa a tocar a valsa-dueto “*I love you so*”, da opereta “*A viúva alegre*”, de Franz Lehár, porém a sua tentativa de cantar é fracassada, pois ela simplesmente fica muda.



Billie Whitelaw (Winnie) com a caixinha de música, na peça *Dias Felizes*, no Royal Court (Londres, 1979).¹⁹⁷

Na cena, Winnie – ao ouvir a pouca voz de seu parceiro Willie cantarolar por detrás do monte – tenta veementemente cantar a canção, mas nada sai de sua voz.

“Winnie: ...(*Pouco a pouco, expressão feliz. Balança acompanhando o ritmo. A música para. Pausa. A voz rouca de WILLIE esboça a melodia sem a letra. Expressão mais feliz. Deposita a caixinha de música.*) Ah, este terá sido um dia feliz! (*Bate palmas.*) De novo, Willie, de novo! (*Bate palmas.*) Bis, mais uma vez, Willie, por favor! (*Pausa. Desfaz a expressão*)

¹⁹⁵ DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 85.

¹⁹⁶ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 44.

¹⁹⁷ Imagem captada do vídeo do espetáculo.

feliz.) Não? Não vai fazer isso por mim? (Pausa.) Tudo bem, é muito compreensível, muito compreensível”.¹⁹⁸

E, logo, a protagonista diz: “*Cante agora, Winnie, cante a tua canção, não há outra coisa a fazer, e não cantava. (Pausa.) Não conseguia. (Pausa.) Não, como o melro ou o pássaro da aurora, sem pensar em lucro, interesse pessoal ou alheio*”.¹⁹⁹ E mais tarde: “*Dizemos: É agora, agora é a hora, e não conseguimos. (Pausa.) Simplesmente não conseguimos cantar. (Pausa.) Nem uma nota*”.²⁰⁰ Novamente, a cena é problematizada pela imobilidade e pelos traços de esgotamento no corpo de Winnie. E, assim, a imagem da canção desaparece no primeiro ato, mas é retomada depois, no final do segundo ato, produzindo não só diferenciações, já que agora a protagonista está soterrada até o pescoço, não só potência da repetição do gesto, mas também complementaridade a peça, no rigor da construção beckettiana de paralelos e de simetria. Dessa vez, Winie falha em não conseguir abrir a caixinha, mas, ao pressentir que é o fim do dia, ela começa a cantarolar sem o som da caixinha de música e sem a voz de Willie.

“Ela ensaia cantarolar o começo da canção, depois canta baixinho o tema da caixinha de música.

Que eu não diga,
 Não consiga,
 Bem se vê,
 Diz o enlevo,
 O aconchego,
 Ama-me!
 Cada novo toque,
 Conta o que já sei,
 Diz-me então
 Que sim, que sim
 Teu amor, enfim!”²⁰¹

Mas Winnie fracassa ao cantar a sua canção antes da hora. Ao fechar os olhos após o término da canção, a campainha soa estridentemente. Winnie abre os olhos “e seu sorriso

¹⁹⁸ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 48-49.

¹⁹⁹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 49.

²⁰⁰ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 60.

²⁰¹ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 64.

aparece para desaparecer uma última vez”.²⁰² Logo, “a imagem anuncia que o fim do possível está próximo. Winnie sente um ‘zéfiro’, um ‘sopro’, pouco antes da escuridão eterna, da noite escura sem saída. Não há mais imagem, nem espaço: para além do possível há apenas escuridão”.²⁰³ Assim, a canção surge trazendo um brilho enigmático para o entardecer do dia nesse deserto infernal. Observa-se, no entanto, que, antes de Winnie cantar a canção, Willie surge, inesperadamente, na cena. A imagem dele, no final da peça, contrasta com a sua ausência durante todo o ato, já que Winnie chega até a afirmar: “*Ah, você deve estar morto, sem dúvida, como os outros, deve ter morrido ou ido embora e me abandonado, como os outros*”.²⁰⁴ Logo, a dramaturgia fica em suspensão no término da peça com a aparição de Winnie, que, vestido de gala – cartola, casaca, calça de risca, luvas brancas, começa a rastejar pela colina frontalmente para o público. Esse movimento contrasta ao máximo com a imobilidade maior da protagonista, que faz com que a cena de *Dias Felizes* decorra de um processo genuinamente físico. Na rubrica, Willie

*“emerge de trás da colina por completo, vira para a esquerda, para, olha para cima, em direção a Winnie. Avança engatinhando em direção ao centro, para, vira a cabeça para a frente, olha para a frente, alisa o bigode, endireita a gravata, ajeita a cartola, avança mais um pouco, para, tira a cartola e olha para cima em direção a Winnie. Agora não está distante do centro e já está no campo de visão dela. Incapaz de sustentar o esforço de olhar para cima em sua direção, ele deixa a cabeça cair até o chão. (...) Ele larga o chapéu e as luvas e começa a escalar a colina em direção a ela. (...) Ele para, agarrada à colina com uma mão, estendendo a outra à sua frente.”*²⁰⁵

²⁰² PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. A escuta. In: **Escutar o tempo: um estudo sobre Aquela Vez de Samuel Beckett**. Dissertação (Mestrado em Teatro). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008, p. 73.

²⁰³ DELEUZE, Gilles, op. cit., p.103.

²⁰⁴ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 56.

²⁰⁵ Ibidem, **Dias Felizes**, p. 62-63.



Leonard Fenton (Willie) subindo a montanha, na peça *Dias Felizes*, no Royal Court (Londres, 1979).²⁰⁶

Nesse momento, há emergência de encontro com a subida de Willie pela colina em direção à Winnie. Assim, o possível emerge na cena, já que existe uma adequação lógica às condições de possibilidades de contato físico das personagens, e os corpos, cheios de virtualidades, estão prestes a realizar o possível. Aqui, o processo de realização do possível está tanto no encontro do casal como pela presença do revólver entre eles, que é referido no trecho abaixo como “outra coisa”. Winnie, sem saber o que exatamente Willie procura, interroga-o: “*É a mim que está querendo alcançar, Willie... ou é outra coisa? (Pausa.) Quer tocar meu rosto... mais uma vez? (Pausa.) É um beijo que você quer, Willie... ou é outra coisa?*”²⁰⁷. Mas Beckett escamoteia o possível, pois, com a mão estendida de Willie a um passo de se encontrar com Winnie ou com o revólver, o dramaturgo potencializa a sua cena com o fracasso de Willie que acaba por escorregar até o pé da colina.

²⁰⁶ Fotografia de John Haynes. In: KNOWLSON, James. HAYNES, John. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p.102.

²⁰⁷ Ibidem, *Dias Felizes*, p. 63.



Samuel Beckett demonstrando a partitura de Willie para Leonard Fenton (Londres, 1979).

Se em *Quad*, Beckett tornou todo o encontro impossível a partir do desvio sistemático das figuras com o centro do quadrado, único local possível de encontro entre elas, na qual a colisão revelaria a potencialidade do espaço correspondente, em *Dias Felizes*, talvez o esgotamento esteja relacionado tanto com a intensa restrição do espaço de Winnie, que parece apertá-la cada vez mais, quanto com a curvatura do monte, já que foi o seu elevado declínio que impediu Willie encontrar sua parceira ou revólver, acentuando a impossibilidade de encontro, sua ausência, na construção dramaturgica/cênica da obra. Logo, nota-se o esgotamento do possível, no sentido de que “nada acontece. Ou mais precisamente, o que acontece é o que não acontece”.²⁰⁸

²⁰⁸ Esse trecho trata-se de um comentário de Paul Auster referindo-se a *Mercier e Camier* – primeiro romance beckettiano redigido em francês, e que antecipa em muitos aspectos a peça *Esperando Godot* (*En Attendant Godot*, *Waiting for Godot* - 1948), que é considerada pela crítica como a obra central de Samuel Beckett. *Apud*: HENZ, A. O. **Estéticas do Esgotamento: Extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. 2005. Tese de Doutorado. Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 21.

3.3 – OUTRA VEZ: SOU UMA, E ENTÃO OUTRA.

“...onde uma vez estiveram tanto tempo sozinhos juntos.”²⁰⁹

Nesse subcapítulo, analisaremos a decomposição progressiva do corpo beckettiano a partir das relações disjuntivas inclusivas. O objetivo é investigar as instabilidades vividas corporalmente pela problematização dessas inclusões. Em vias de desfazer, o corpo se abre a multiplicidades indefinidas e informes, e afirma a falta de precisão sobre si mesmo. Ao se revelar em fragmento e esgotado, ele acaba por desmanchar fronteiras rígidas de identidade, o que implica a reflexão de uma subjetividade outra. Nesse sentido, problematizaremos a potência do esgotamento no corpo.

O cansaço procede por disjunções exclusivas, por meio de preferências e objetivos (ou esse ou aquele), que acabam por substituir precedentes na realização do possível. São essas exclusões que acabam cansando o corpo. Outra realidade é a do esgotado, que interage por disjunções inclusivas, tudo se divide – mas em si mesmo.²¹⁰ Sou uma, e então outra. Esse “e” inclui as disjunções, que não se fecham sobre os seus termos: ao contrário, elas são ilimitadas. Isto é, elas substituem o uso exclusivo e limitativo que identifica os dois contrários nesse, por um uso afirmativo que afirma a distância deles como aquilo que os relaciona um com outro enquanto diferentes. Isto posto, Beckett inscreve suas personagens e o que lhe acontece. É “trans-vivomorto”, “trans-paifilho”. Não se fecha sobre os contraditórios na criação, longe disso, ele se abre e, com um saco cheio de esporos, solta-os como a outras tantas singularidades que ele mantinha indevidamente encerradas. As figuras beckettianas não designam pessoas, mas singularidades vindas de todas as partes, agentes de produção evanescentes.²¹¹

Nesse sentido, o corpo beckettiano se abre à virtualidade por meio de um campo movente, fluido e potente. Na concepção deleuziana, o virtual não se opõe ao real, pois ele possui uma realidade plena enquanto virtual, um real dinâmico. Logo, o virtual deve ser mesmo definido como uma estrita parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual. Nesse sentido, o virtual designa uma multiplicidade pura na ideia, pois se

²⁰⁹ BECKETT, Samuel. “Ohio Impromptu”. Tradução de Ana Paula Pacheco e Edu Teruki Otsuka. In: *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986, p. 443-448.

²¹⁰ DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010, p. 69.

²¹¹ DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1** / Gilles Deleuze e Félix Guattari; tradução de Luiz B. L. Orlandi. — São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 80.

trata de uma potência plural que exclui radicalmente o idêntico como condição prévia. Assim, o pensamento do virtual procede sempre por diferença.²¹² O virtual não possui atualidade, e o seu processo é de atualização, sempre por meio da diferença e criação. Para o virtual se atualizar, ele necessita criar seus próprios termos de atualização, “é sempre criar linhas divergentes que correspondem, sem semelhança, à multiplicidade virtual. O virtual tem uma tarefa a ser cumprida, assim como a realidade de um problema a ser resolvido; é o problema que orienta, condiciona, engendra soluções”.²¹³ Desse modo, a atualização é indeterminada e imprevisível, e é a construção de multiplicidades não fechadas ou estabilizadas que produzem originalidade ao problema.

“Com efeito, para atualizar-se, o virtual não pode proceder por limitação, mas deve criar suas próprias linhas de atualização em atos positivos. A razão disso é simples: ao passo que o real é à imagem e à semelhança do possível que ele realiza, o atual, ao contrário, não se assemelha à virtualidade que ele encarna. O que é primeiro no processo de atualização é a diferença (...) é próprio da virtualidade existir de tal modo que ela se atualize [*sic*] ao diferenciar-se e que seja forçada a atualizar-se, a criar linhas de diferenciação para atualizar-se.”²¹⁴

Nesse sentido, o virtual não finaliza onde começa o atual, mas, contrariamente, se relacionam sem uma lógica da oposição e sem um princípio de identidade sensível. O atual e o virtual coexistem, pois todo o objeto, todo o indivíduo ou toda a singularidade possuem duas metades: uma metade atual e uma metade virtual. Assim, todo o atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais, e toda a multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais.²¹⁵

Em vista disso, no esgotamento, as personagens de Beckett gravitam sobre a impossibilidade de se realizarem criando um campo de potência a partir de uma permutabilidade total. Essa implosão catalisa séries exaustivas de ser, no terreno da virtualidade, que se movimentam pela dissolução e que acabam por desmanchar fronteiras de identidade. Isto é, o sujeito é suspenso, diminuto e, paradoxalmente, sobreposto de subjetivações outras, pois, no teatro de decomposição de Samuel Beckett, o corpo está em

²¹² DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 201-202.

²¹³ Idem, p. 200.

²¹⁴ DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999, p.78.

²¹⁵ ALLIEZ, E. **Deleuze filosofia virtual**. Rio de Janeiro: 34 Literatura S/C, 1996.

recomposição perpétua, numa virtualidade preenchida, que, longe de fechar ou excluir suas disjunções, inclui-as e instauram, cada vez mais, conexões entre os disparates.

“É um teatro de movimento perpétuo ou de fluxo, tudo indo e vindo, um pulso ou mesmo uma disfemia que cria afeto. Mesmo que muitas vezes pareça um teatro parado ou estático, mesmo que, em meio às famosas pausas beckettianas, as imagens dominem, se movam, fluam, tornem-se outras, não representando um mundo que já conhecemos, mas sim criando incessantemente novos mundos”.²¹⁶

Logo, as personagens beckettianas são itinerantes de si mesmas. Revelando-se em pedaços e sem nenhuma objetivação definida, elas deixam-se transpassar na criação desses novos mundos, a partir de fluxos que agregam as diferenças e produzem movimentos de multidões, que divergem em diversas direções em simultâneo como consequência das disjunções inclusivas. Assim, o corpo é atravessado por idas e vindas, sempre a desfazer a lógica vigente, tornando-se passagem de outras forças, de conexões desconhecidas, liberando novas potências. Cria-se, então, um campo expandido por meio da decomposição e das relações disjuntivas, na qual o corpo se mantém em contínua experiência de se esgotar.

Nesse sentido, são sobreposições de “eus” que invadem a cena. “Eus” que se descobrem “cacos conscientes e sensíveis”²¹⁷, que longe de se apossar de uma identidade fixa, afirmam a falta de precisão sobre si mesmos. São cacos embaralhados, indefinidos, sem pressuposto, que não tentam corrigir, nem negar, tampouco rejeitar as transformações internas experimentadas. São esses “cacos de organismos” que emergem entre as lacunas e fissuras realizadas pelo dramaturgo irlandês e que resistem ativamente numa dimensão trêmula, afetando-se mutuamente e interruptamente com as mudanças que ocorrem no espaço interno/externo do próprio corpo. Em vias de desfazer, os cacos estão conscientes do nada e espreitam até “aonde isto vai dar, se vai dar em algum lugar”²¹⁸. Logo, não há interesse pela identificação, mas pelo desconhecido, pelo jogo, adjacente a sua própria alteridade, em uma dinâmica que alarga a própria subjetividade.²¹⁹

²¹⁶ GONTARSKI, S. E. “Nos desdobramentos do Teatro Pós-Dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze”. Tradução de Juliana Pamplona. In: **Questão de Crítica**. Rio de Janeiro: Vol. VIII nº64, maio de 2015.

²¹⁷ MOTTA LIMA, T.; Atenção, porosidade e vetorização: Por onde anda o ator contemporâneo?. In: **Subtexto**, v.6. Belo Horizonte: Edições CPMT, Dezembro de 2009, p.28.

²¹⁸ Idem, p.28

²¹⁹ Idem, p.27-35.

Trata-se de uma abertura para outras possibilidades de ser, uma “experiência da não forma”²²⁰. Mas, para tal, é necessária a desmontagem do corpo cotidiano para sair das convenções, da previsibilidade e do desejo de controle, de fixação e permanência. Aqui, não existe um projeto, mas um desprendimento, pois não há qualquer expectativa de resultados. O corpo informe torna-se íntimo e familiar com as permanências provisórias ao se expor à força do indeterminado. Ele não se defende dos fluxos contínuos de sensações, afetos, percepções que o atravessam, que surgem e desaparecem incessantemente, ao contrário, ele se mantém em relação a eles, nas energias que transitam sem fim sobre ele, através dele, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las.²²¹ Se “a dificuldade reside justamente na suspensão dos objetivos, das relações de uso e da nossa usura (o ‘sujeito’ se constrói a partir de seus ‘afazeres’)”²²², Winnie, no segundo ato, se desprende completamente do corpo cotidiano pela imobilidade e incapacidade de se relacionar fisicamente com os seus objetos, e se relaciona com a ausência, íntima com os espaços informes e familiar com a instabilidade vivida no próprio corpo – mesmo que as ações da protagonista com as suas coisas, durante o primeiro ato, não tenham qualquer tipo de finalidade e/ou desejo de controle. No último ato, não há rituais de fuga, há apenas o corpo e toda a sua complexidade.

À vista disso, o corpo esgotado recusa continuamente uma forma pra si. Por meio de posturas sem intenção, de gestos sem finalidades, o corpo contém em si uma fidelidade com o desconhecido com traços calculadamente inacabados. Ao apagar a sua própria representação de sujeito, o corpo beckettiano é partido e se abre a multiplicidades, ao indefinido, ao informe, a formas de ser certamente novas, ou em vias de nascer, isto é, torna a virtualidade de ser como potência pura, intensificando sua própria subjetividade. O “eu” perde a sua ancoragem e sai de representações estáveis de identificação que cansam o corpo: torna-se esgotado de si mesmo. Logo, a personagem beckettiana é qualquer um, e, assim sendo, é múltipla, pois ela reverbera uma potência imensurável de “singularidade qualquer”²²³.

²²⁰ QUILICI, Cassiano. A experiência da não forma e o trabalho do ator. **Revista territórios e fronteiras da cena**. São Paulo. Edição 1, ano 3, 2006.

²²¹ Idem.

²²² Idem, p.4.

²²³ PELBART, Peter Pál. Anota aí: eu sou ninguém. **Folha de S.Paulo**, 13 jul. 2013. O termo “singularidade qualquer” está relacionado ao discurso do filósofo Giorgio Agamben.

4 – OUTRA VEZ UM CORPO. ONDE NENHUM.

“Em diante. Dizer em diante. Ser dito em diante. Dalgum modo em diante. Até de modo nenhum em diante. Dito de modo nenhum em diante”.²²⁴

Este capítulo problematizará a potência do corpo esgotado; recorrer ao esgotado é sair, de certa forma, de uma leitura possível de resignação do corpo, mas enxergar de forma íntima uma resistência bruta que percorre por todos os tipos de deformação corporal como uma saída para o corpo a resistir de todo o cansaço. Não se trata, aqui, de uma renúncia do corpo e da mente, pelo contrário, há uma lucidez profunda do corpo que se libera da clausura do eu, da finalidade prática, para a criação de um caminho que abre novas possibilidades de sentir, e, principalmente, de ser. Mas, para dar passagem a novos atravessamentos e a novas forças, será preciso um esvaziamento de tudo aquilo que está determinado para o corpo, os possíveis que o habita.

David Lapoujade, em *O corpo que não aguenta mais*²²⁵, afirma que o corpo não se pode erguer mais e que não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora (adestramento, disciplina) e por dentro (assujeitamento). Há um bloqueio, uma espécie de efeito anestésico que a civilização produz que priva e silencia o corpo dos seus instintos, ruídos, impulsos e movimentos.²²⁶ O corpo está blindado, e sua insensibilidade retira a própria potência do corpo. Assim, é preciso torná-lo ativo, desembrutecê-lo contra os mecanismos de adestração e/ou autodefesa para retomar naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade e a sua condição de afetar e de ser afetado pelas forças do mundo.²²⁷ Ao invés de permanecer na fraqueza, em remediar ainda mais a doença, talvez seja melhor ter a força de estar à altura de sua fraqueza. É preciso tornar porosa a blindagem a que os corpos estão submetidos, as formatações rígidas de modos de sentir, pensar e fazer.²²⁸ Nesse sentido, é indispensável que o corpo se desfaça dos possíveis já incorporados, e que o seu movimento seja o de esburacá-lo. Sair de uma vida controlada por modelos ideais, de um cansaço paralisador, e resistir. Para Deleuze, “resistir significa extrair desse homem as forças de uma

²²⁴ BECKETT, Samuel. **Pioravante marche**. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva, 1988, p.7.

²²⁵ LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais”. In D. Lins (org.), **Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo**. Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

²²⁶ N. Elias. *Apud*: PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo - Cartografias do esgotamento**. 1. ed. São Paulo: n-Iedições, 2013.

²²⁷ PELBART, Peter Pál, op. cit, p.31.

²²⁸ HENZ, A. O. Formação como deformação: esgotamento entre Nietzsche e Deleuze. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, v. IX, p. 135-159, 2009.

vida mais afirmativa”.²²⁹ Como, então, resistir e gerar potência? Como encontrar uma saúde no sofrimento, ser sensível a ele sem adoecer, já que sofrer é a condição de estar exposto ao fora? O corpo deverá experimentar intensidades ainda não nomeadas, liberar de seus automatismos, ceder, resistir a qualquer tipo de formatação e se desfazer em pedaços. Nesse caminho, o universo de Beckett torna-se um meio para se pensar em um corpo que está à altura da sua fraqueza – que tem como proposta o fracasso e que experiencia estados de esgotamento, sendo ativo e intenso para nada. Para Lapoujade:

“Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado. Como não se mexer, ou então, como se mexer só um pouquinho para não ter, se possível, que mexer durante um longo tempo? É, sem dúvida, o problema central dos personagens de Beckett, uma das grandes obras sobre os movimentos dos corpos, movimentos de si e entre os corpos. Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não aguenta mais, aquele que não se ergue mais”.²³⁰

Dessa forma, de acordo com o autor, não se trata mais de se fazer sujeito ou agente, pois o corpo beckettiano não se forma mais, está em queda, e cede progressivamente a todos os tipos de deformações. Corpo larva, capaz de suportar os deslizamentos e experimentar situações em que a imobilidade é inevitável, pois não há preferência de nada. Assim, o corpo é dotado de uma estranha potência, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. “O ‘eu não aguento mais’ não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo. Cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência”.²³¹

Desse modo, o corpo se libera de qualquer utilidade prática, e começa a extrair da vida uma vitalidade ainda maior. Trata-se de ser/dar passagem a outras forças, de se abrir às

²²⁹ DELEUZE, Gilles. *Apud*: HENZ, A. O., op.cit, p.135.

²³⁰ LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais”. In D. Lins (org.), **Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo**. Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 2002, p.82.

²³¹ Idem, p.89.

“feridas mais sutis”²³², a viabilidade de maior porosidade, de produção de fissuras nos moldes, nos velhos hábitos e clichês domesticados, que pode expandir o espaço para outros modos de relação.²³³ A direção é de travessia, do corpo passivo ao ativo, do cansaço ao esgotado. Livrar-se de uma vida enfraquecida, de mínima tensão, e expor-se a falhar, ou melhor, a tentar outra vez a falhar melhor, como se diz Beckett.²³⁴ É preciso pensar em linhas de força, em rupturas e deformação corporais. Sair de uma imutabilidade e tensionar o corpo ao seu limiar, causar falhas, para que, a partir de certa impotência, o corpo consiga extrair uma potência superior. Uma vida.²³⁵ Para Deleuze, uma vida é um “querer viver obstinado, cabeçudo, indomável, diferente de qualquer vida orgânica”²³⁶, vida como virtualidade, potência impessoal e invenção de formas. Mas, de uma forma de vida sem forma e, precisamente, sem sede de forma, sem sede de verdade, no esforço contínuo de reencontrar as formas do corpo, para aquém das formas cristalizadas que pretendem moldá-las ou representá-las.²³⁷

Em vista disso, o corpo esgotado é o impotente, o decomposto, o indefinido, aquele que tem coragem de se misturar, de se lançar às multiplicidades e incluir as suas diferenças.²³⁸ Em direção ao indeterminado, ao informe e ao indefinido, ele está aberto a se afetar, mas sempre sem preferências, sem se fixar a um determinado “eu”, o que implica na criação de novos modos de pensar, sentir, ser e agir. Logo, o “eu” indefinido, situado na tensão entre o pessoal e o impessoal, torna-se problematizador e problematizante. Como já mencionamos no capítulo anterior, o movimento de esburacar o possível a partir do itinerário da decomposição tanto corporal como enunciativa, não propõe ausência de sentido, ao contrário, revela excesso de sentido, embora não tenha significação. Uma vez que as palavras não designam nada, que não manifestam nenhum estado mental, nem significam nenhum conceito geral. Por meio das fissuras, as potências são liberadas pelo desmoronamento da superfície do sentido, para a criação da gênese de um novo corpo e de uma nova linguagem, ambos intensivos, que

²³² Idem, p.87.

²³³ HENZ, A. O., op. cit, p.155.

²³⁴ “Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.” BECKETT, Samuel. **Pioravante marche**. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva, 1988, p.7.

²³⁵ PELBART, Peter Pál, op. cit, p.32.

²³⁶ DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p.151.

²³⁷ Apud: PELBART, Peter Pál. “O corpo do informe.” In: GREINER, Christine, Org., AMORIM, Claudia, Org. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010, p.66-67.

²³⁸ HENZ, A. O., op. cit, p.135-159.

atravessam a superfície e nascem das profundezas.²³⁹ O corpo torna-se, então, penetrável pelo esburacar, abrindo-se para além do dado, no horizonte a descobrir.

A potencialidade, aqui, está na dobra do processo de esgotar o possível e não no movimento de fechá-lo, pois “fechar o possível não equivale, de alguma forma, a esgotá-lo: é apoiar violentamente o devir no nada”.²⁴⁰ A estética do esgotamento, segundo François Zourabichvili, é a elaboração experimental de novos agenciamentos concretos, eclosão de uma nova sensibilidade, uma nova condição de percepção, chance de uma nova saúde, e não um sintoma mórbido, pois “favorecer, em si mesmo e no meio, o crescimento de um nada de vontade é resgatar o potencial, a situação como potência de encontro”.²⁴¹ Nesse sentido, de acordo com Peter Pal Pelbart, existe uma tensão interna, nessa abertura, que vai do extenuamento do possível ao impossível, e dele à criação necessária de um possível sob o fundo de impossibilidade, sem qualquer linearidade. “Como se o esgotamento do possível (dado antemão) fosse a condição para alcançar outra modalidade de possível (o ainda não dado)”.²⁴²

“Tal esgotamento (...) é apenas a condição para alcançar outra modalidade de possível, o possível como o “ainda não dado”, o possível “a ser inventado”, e a ser inventado numa situação de “impossibilidade”, portanto, de “necessidade”. O fim do possível corresponde precisamente à criação necessária de possíveis. Já não se trata do possível como *mera possibilidade*, ideal, fortuita, gratuita, intercambiável, mas o possível *criado necessariamente*, mesmo que *a partir de uma impossibilidade*. (...) Cercado por um conjunto de impossibilidades, e sendo conduzido, impelido, forçado até, a inventar uma saída, a criar um possível. (...) É onde a realidade e a criação já não estão separados, e onde o possível deixa de ficar confinado ao domínio da imaginação, ou do sonho, ou da mera possibilidade ideal, tornando-se coextensivo à realidade na sua produtividade própria”.²⁴³

Logo, “é esgotando o possível que o criamos”.²⁴⁴ Trata-se de um movimento paradoxal de esgotamento/criação, no qual a criação é fruto do processo de esgotamento, pois

²³⁹ Sobre esse assunto, ver: LAPOUJADE, David., op. cit, p. 121-145; DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

²⁴⁰ ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). Tradução de Maria Cristina Franco Ferraz. In: ALLIEZ, Eric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação e tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.346.

²⁴¹ Idem, p.348.

²⁴² PELBART, Peter Pál, op. cit, p.45.

²⁴³ Idem, p.297.

²⁴⁴ Idem, p.46.

é somente pela recusa inabalável de toda necessidade, preferência, finalidade ou significação, que o corpo se desata dos possíveis já estruturados, para a invenção necessária de um novo possível, que passa a coexistir à sua realidade. Nesse sentido, o esgotamento é sobre o nascer a partir das necessidades mais íntimas do ser, ou, como disse Kuniichi Uno, uma recusa do nascimento em favor de um auto-nascimento que não provém de um ser que não quer viver, mas daquele que exige nascer de novo, sempre, o tempo todo. Sem desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha o poder de começar, um corpo que coloca em questão seu corpo nascido com todas as funções e todos os órgãos, o olho que vê, a mão que toca, etc.²⁴⁵ Um corpo a criar, a vir, no qual “não são mais os órgãos que determinam as percepções, mas as percepções que engendram e determinam os órgãos que lhes correspondem.”²⁴⁶

Essa mudança de natureza é fundamental para a (re)criação do corpo, pois não há mais a priori. O corpo abre os seus canais sensoriais e passa a encontrar em si sua força de gênese, por estar esburacado. É preciso pensar o corpo esgotado como um campo de força aberto, como um conjunto de variação de força, fluxo, vibração, vazio, humor e tonalidade, em todos os sentidos, que convocam e invocam para ação.²⁴⁷ Uma variação contínua e intensa sem forma fixa do corpo que, por ser vazado, permite abrir e criar novos mundos. Um corpo que resiste há inúmeras reconfigurações e que transita; se fragmenta, se junta, se esfumaça, cresce, diminui, vai e volta, vivenciando permanências provisórias em direção ao esgotamento – sem nenhuma expectativa, imposição, projeção e defesa, em cada palavra, passo, gesto, som, olhar e movimento. Se liberar daquilo que pesa sobre o corpo, de todo o cansaço, isto é, de todas as barreiras que dificultam a criação para a irrupção de uma estranha potência que atravessa este corpo, que dá passagem a novas forças, transformando-o a uma “sede irreduzível de forças”²⁴⁸.

Ser corpo vazado, atravessado, esburacado, sem contornos definidos ou definitivos, no momento presente da cena, que recusa, constantemente, sentidos pré-estabelecidos para que as

²⁴⁵ Esse comentário está relacionado com a frase: “No fundo, ele nunca havia nascido” que Beckett ouviu Jung dizer sobre um paciente, e que mais tarde o irlandês a reescreveu sobre outro ponto de vista: “Eu desisti antes de nascer, não é possível de outra maneira, precisava-se, no entanto, que aquilo nascesse, foi ele, eu estava dentro, é assim que vejo a coisa, foi ele quem gritou, foi ele quem veio à luz, eu não gritei, não vim à luz.” BECKETT, Samuel. In: GREINER, Christine, Org., AMORIM, Claudia, Org., op. cit, p.48-49. A frase transcrita em Beckett está na obra “*Para acabar ainda*” (*Pour finir encore, For to end yet again – 1975*). Sobre o auto-nascimento, ver: UNO, Kuniichi, op. cit, p.58-59; PELBART, Peter Pál, op. cit, p.33; UNO, Kuniichi. “As pantufas de Artaud segundo Hijikata.” In: GREINER, Christine, Org., AMORIM, Claudia, Org. **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

²⁴⁶ LAPOUJADE, David., op. cit, p.301.

²⁴⁷ Ver: HENZ, A. O. **Grande cansaço, esgotamento, um corpo**. Texto apresentado como conferência na XXIII Jornada Reich realizada no Instituto Sedes Sapientiae, em São Paulo, em 17 de setembro de 2010.

²⁴⁸ DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p.152.

forças que transitam nele, dentro-fora, que tanto escapam quanto captam, que tanto esvaem quanto afloram, possam “produzir estados sensórios, repentinos, intensos, transitórios, falhos”²⁴⁹, para pluralizar os sentidos – afetos e sentidos latentes, em um corpo que é por si, intensidade.²⁵⁰ Corpo como potência, lançado ao desconhecido, que se permite reinventar sempre, e que está a espreitar, por entre as fissuras, o novo horizonte que está por vir.

²⁴⁹ KFOURI, A. M. B. op.cit., p.24.

²⁵⁰ Ver: KFOURI, A. M. B. **Forças de um corpo vazado**. 2015. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015, p.30-31.

E O DIA LONGE DE TERMINAR, LONGE DO FIM.

...Nada mais. Nunca mais virar, nem inclinar, nem levantar, para manter a cabeça rigorosamente estática. Nunca mover. Nunca saída. Vastidão imunda e infinda que nos aperta, pedaço por pedaço, nessa aridez interminável, num sol infernal a pino a derreter. Amplo o bastante para definir, e estreito o bastante para se mover. Lugar nenhum. Corpo nenhum. Imperceptível nada. Como cerdas escassas de uma escova de dente a desaparecer.

Jamais restou alguma coisa. Resta uma bolsa a percorrer. Mas, falta corpo. Falta água. Faltam palavras, escuta e finalidade prática. Linearidade também lhe falta, para acabar de vez com essas voltas sem fim em torno do próprio eixo. Eterno oscilar de gestos retomados e uma prontidão para nada. Uma alegria contagiante, agora, decomposta. Tudo já fora cortado. O corpo, a bolsa, o discurso, a memória.

Parado, em meio ao pó. Repisar sobre os mesmos escombros e afundar. Sempre partindo parado. E deixar que os destroços encubram o corpo dela. Até ela virar pó, assim como a ruína. E ver o rastejar vacilante dele desmoronar sob os restos dela. E GRITAR. Nunca gritar. E sair. Nunca sair. Só continuar.

Sem corpo. Múltiplos corpos. Num sol escaldante. Ao sentir o meu próprio desaparecimento...
Meu próprio?

Nunca mais direi meu, é o fim de mim. Já faz um tempo que sinto esse “eu”, de que tanto falei, me deixando. Entranhando-me pra fora de mim. Eu me deixo, eu me deixo, eu me deixo, eu me deixo, eu me deixo, eu me deixo, deixo ser incompleto espaço, instável passo a recusa. Para além, bem longe, afora daqui. Indo tanto que já foste. Já não estou a me procurar, a percorrer atrás de mim. NÃO SOU, já disse. Até acabar de vez. Não sou esse agora. Não mais. Não muito mais.

Recomeço. Nunca acabar. Desencontros de mim comigo. Memória que desaparece. Marcas de um esgotamento intenso. De tudo aquilo que se esgota. O corpo, as coisas, o dia. FECHA, já disse. E o dia longe de terminar, longe do fim. Tanto faz, sem preferência. Ela já partiu faz

tempo. Conviver em lapsos. Daquilo que escapa e emerge entre as lacunas e fissuras. A espreitar.

Mas não podemos fazer calar, pois é incessante, o interminável. Nessa cadência precária, subtraindo palavra a palavra, gesto a gesto, pausa a pausa, as palavras são quebradas, tão porcamente, em direção ao menos. Pressão constante entre elas, até que
crrac.....
 Nada mais

Nada mais de vírgula nada mais de ponto sem fôlego para continuar até se calar de vez para ver se algum sentido possa surgir através do silêncio ou nada prevalecer emergência para aquilo que não consegue ser dito

Corpo suspenso no nada consciente dele a transitar a germinar a jogar com a ausência é preciso abrir criar vazios para se esvaziar no limite máximo para que o corpo comece a vaziar ser potência a ser atravessado por novas forças que o obriga a inventar uma saída

Ser um corpo qualquer sem forma sem intenção sem ancoragem apenas intensidade corpo intenso sem definição em combate em contato com sua intimidade mais profunda que faz da permanência provisoriamente para afundar vaziar escorrer evocar por meio da recusa a proteção negada e se deixar atravessar pelas energias que transitam sem fim nele sobre ele através dele

Ser um campo de força aberto.....

Fluxos de intensidades

Ininterrupto interminável inesgotável em vias de se desfazer como as imagens em estado de desaparecimento

Tudo que traça foge todo este esta respiração esta pulsação entre as coisas entre o que se vê e o que não se vê isto disso além disso longe disso não sei mais...não sei mais...território impossível sem saídas garantidas tudo racha tudo desintegra iminentemente restos intensos estatismo sem fim impedimento constante desequilíbrio constante numa dimensão trêmula que estilhaça este corpo itinerante de si mesmo que se abre a multiplicidades ao indefinido ao informe que inclui as diferenças o novo o acaso em suas andanças para afirmar o outro.....
 sempre o outro..... a lembrança o afeto o vazio..... sem percepções prontas nesse movimento de vaivém

...sempre mudando potencializando nesse eterno retorno que destrói todos os começos e precisamente também todos os fins

Forças em trânsito.....presença intensiva prestes a desvanecer.....mais uma vez desocupar correr o risco de ser devorado e falhara tentar outra vez a falhar melhor...tudo outra vez... nascer outra vez ...recriar um corpo que tenha o poder de começar...corpo a criar...a vir...em vias de nascer...a se redescobrir em fluidez contínua a redescobrir o instante a falta de precisão sobre si mesmo para adiante cair mais uma vez e manifestar a partir da queda a potência de resistir.....

Nada mais apenas silêncio nada aconteceu.....
Nada mais luz ofuscante possivelmente talvez

 ...Silêncio que prolifera nada que vaza sufocante paragem.....

Pra sempre prestes a terminar
 sem terminar..... nunca terminar.....
À continuar.....Outra vez.....

...Em torno do nada.....para nada.....
 ...caindo numa queda sem direção.....para avançar.....sem avançar
 para avançar para trás.....ir ao avesso.....na necessidade de parar
 na impossibilidade de parar querendo parar não podendo parar

..... a espreitar

a inventar uma saída não inventando uma saída inventando ainda espreitando ainda não
 espreitando nada inventando enfim não inventando mais inventando sempre espreitando sempre
 espreitando aquilo que se espreita entre as fissuras as lacunas os buracos a serem devorados

...isto basta isto basta isto basta isto basta isto basta isto basta isto basta isto basta
 basta apenas esvaziara esvaziar
 mais..... pouco a pouco..... em si.....fora de si
em outrem.....obscuras transformações...

a esvaziar.....para nada.....a continuar esvaziar para nada.....

...a esvaziar.....a continuar mais uma vez.....a esvaziar mais
 uma vez.....para nada.....ser sempre outra vez...

AH, AQUELES DIAS FELIZES!



Samuel Beckett e Billie Whitelaw ensaiando *Dias Felizes* (Londres, 1979).



Ensaio de *Dias Felizes* com Billie Whitelaw e Samuel Beckett (Londres, 1979).



Billie Whitelaw (Winnie) com o revólver *Brownie* nas mãos, no Royal Court (Londres, 1979).

BIBLIOGRAFIA:

ALLIEZ, E. **Deleuze filosofia virtual**. Rio de Janeiro: 34 Literatura S/C, 1996.

ANDRADE, Fábio de Souza. “A felicidade desidratada”. In: BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 216p.

_____. “A importância de Beckett para a modernidade.” In: **Revista Cult**, nº 142. São Paulo: Editora Bregantini, 2009. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-importancia-de-beckett-para-a-modernidade/> Acesso em: 01 ago. 2014.

BECKETT, Samuel. “Carta a Alan Schneider”. Tradução de Fábio Souza Andrade. In: BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac & Naify.

_____. “Anexos”. Tradução de Fábio Souza Andrade. In: ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Companhia e outros textos**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012. 134p.

_____. **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. **Malone Morre**. Tradução Paulo Leminski. Ed. Brasiliense S. A., São Paulo, 1986.

_____. **O Inominável**. Trad. de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. “Ohio Impromptu”. Tradução de Ana Paula Pacheco e Edu Teruki Otsuka. In: *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986, p. 443-448.

_____. **Pioravante marche**. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Gradiva, 1988.

_____. **Proust**. 1 Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 104p.

_____. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber: 1986.

BEN-ZVI, Linda (Ed). **Women in Beckett: performance and critical perspectives**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1992.

BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett**. São Paulo: Annablume, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDEIAS, M.L. Levy. **A fragmentação da personagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou – o teatro de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006.

CHABERT, Pierre. *The body in Beckett's theatre*. Journal of Beckett studies. University of Reading, n. 8, outono 1982. Disponível em:

<<http://www.english.fsu.edu/jobs/num08/Num8Chabert.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2014.

CONNOR, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1** / Gilles Deleuze e Félix Guattari; tradução de Luiz B. L. Orlandi. — São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Q comme Quad. In: *Objet Beckett*. Paris: Centre Pompidou, 2007, p. 114 a 119.

FARIA, Fernando Mesquita de. **Poética da Penúria: o ator beckettiano**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

FEHSENFELD, Martha. “O ponto de vista de uma atriz/crítica”. In: BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

GONTARSKI, S. E. O corpo no corpo do teatro de Samuel Beckett. In: **VIS**. Brasília: Editora PPG – Artes, v.5, n.2, jul/dez, 2006.

_____. Birth Astride a grave: Samuel Beckett's Act without words I. In: *The Beckett Studies Reader*. Gainesville: UP of Florida, 1992.

_____. “Nos desdobramentos do Teatro Pós-Dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze”. Tradução de Juliana Pamplona. In: **Questão de Crítica**. Rio de Janeiro: Vol. VIII nº64, maio de 2015. Disponível em : <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/nos-desdobramentos-do-teatro-pos-dramatico/>>. Acesso em 02 nov.2015.

HANSEN, João Adolfo. “Eu nos faltará sempre”, in: BECKETT, Samuel. **O Inominável**; tradução Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

HENZ, A. O. **Estéticas do Esgotamento: Extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. 2005. Tese de Doutorado. Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. **Grande cansaço, esgotamento, um corpo**. Texto apresentado como conferência na XXIII Jornada Reich realizada no Instituto Sedes Sapientae em São Paulo em 17 de setembro de 2010. P.1-14.

_____. Formação como deformação: esgotamento entre Nietzsche e Deleuze. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, v. IX, p. 135-159, 2009.

HERREN, Graley. *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*. Nova York: Palgrave Macmillian, 2007.

JANVIER, Ludovic. **Beckett**. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

KFOURI, A. M. B. **Forças de um corpo vazado**. 2015. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

KNOWLSON, James; HAYNES, John. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais”. In D. Lins (org.), **Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo**. Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

_____. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LAGE,Rui,SILVESTRE, Emília; PORTELA, Manuel; CARINHAS, Nuno; SOBRADO, Pedro. “O sentido da vida é só cantar.” In: **Ah, os dias felizes**. 2013. Disponível em: <<http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Manual%20de%20Leitura%20Ah,%20os%20dias%20felizes.pdf>> Acesso em: 01 ago. 2014.

LEPECKI, André. “Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘still acts’ em The Last Performance de Jérôme Bel”. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (org.). In: **Lições de Dança V**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

LOPES, Eduardo Simonini. A realidade do virtual. In: **Psicologia em revista**. V. 11, p.96-112, 2005.

MACHADO, Michelle Nicié dos Santos. In: **Samuel Beckett – o olhar e a tela**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.197p.

MACHADO, Roberto. “Introdução”. In: DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MARFUZ, Luiz. **Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MATERNANO, Angela. “Um lugar onde a ausência tem lugar”. In: CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde estou – o teatro de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006.

_____. “Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett.” In: WERNECK, M. H; BRILHANTE, M. J. (Org.). **Texto e imagem: estudos de teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 121-141.

MORAES, Eliane. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOTTA LIMA, T.; Atenção, porosidade e vetorização: Por onde anda o ator contemporâneo?. In: **Subtexto**, v.6. Belo Horizonte: Edições CPMT, Dezembro de 2009, p.27-35. Disponível em: <www.galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2013/09/subtexto6.pdf> Acesso em:

01 ago. 2014.

OLIVEIRA, Marcela Figueiredo Cibella de. In: **Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama**. Tese de doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014, 180p.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo - Cartografias do esgotamento**. 1. ed. São Paulo: n-1edições, 2013. 345p .

_____. “O corpo do informe.” In: GREINER, Christine, Org., AMORIM, Claudia, Org. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Anota aí: eu sou ninguém. **Folha de S.Paulo**, 13 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2013/07/1313378-peterpal-pelbart-anota-ai-eusou-ninguem.shtml>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2015.

PEREIRA JÚNIOR, Vicente Carlos. A escuta. In: **Escutar o tempo: um estudo sobre Aquela Vez de Samuel Beckett**. Dissertação (Mestrado em Teatro). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp060780.pdf >. Acesso em: 01 ago. 2014.

POMBO NABAIS, Catarina. “A Dobra Deleuze-Foucault”, in António F. Cascais/José L. C. Leme/ Nuno Nabais (Eds.), **Lei, Segurança e Disciplina. Trinta anos depois de Vigiar e Punir de Michel Foucault**, Lisboa, CFCUL, 2009.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec /Fapesp, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. “Fim de Jogo, de Samuel Beckett” In: **Introdução à análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODRIGUES, Leonardo de Melo. **Deleuze e a história: do pensamento do possível ao pensamento do virtual**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2355/1/dissertacao%20leonardo%20historia.pdf>>. Acesso em: 28/10/2015.

QUILICI, Cassiano. A experiência da não forma e o trabalho do ator. **Revista territórios e fronteiras da cena**. São Paulo. Edição 1, ano 3, 2006. Disponível em: www.kinokaos.net/tfc/geral20061/pdf/cquilici.pdf >. Acesso em: 01/11/2015.

SALADO, Régis. “On N’est pas Liés? Formes du Lien dans *En Attendant Godot* et *fin de Partie*”, In: **Samuel Beckett: L’Écriture et la Scène**. Onze etudes réunis et présentées par Evelyne GROSSMAN et Régis SALADO. SEDES. Paris, 1998.

SOFER, Andrew. **The Stage Life of Props**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: ———, **A vontade radical: estilos**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.11-40.

SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original – Como é de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Coleção Cinema, teatro e modernidade. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

TASSINARI, Alberto. **A obra de arte e o espectador contemporâneos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

_____. “As pantufas de Artaud segundo Hijikata.” In: GREINER, Christine, Org., AMORIM, Claudia, Org. **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

VASCONCELLOS, Cláudia. “O intrateatro e o anti-ilusionismo”. In: **Revista Cult**, nº142. São Paulo: Editora Bregantini, 2009.

_____. “Relação entre palco e plateia no teatro de Samuel Beckett: estudo sobre o estranhamento na dramaturgia de Samuel Beckett”. In: **Questão de Crítica**. Vol. VII, nº61, março de 2014. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2014/03/relacao-entre-palco-e-plateia-no-teatro-de-samuel-beckett/> Acesso em 08 fev. 2015.

WEISS, Katherine. *The plays of Samuel Beckett*. London: Methuen Drama, 2012, 286 pp.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). Tradução de Maria Cristina Franco Ferraz. In: ALLIEZ, Eric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação e tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.