

2. [GRÃO]: tempo, temporalidades e o contemporâneo

Two and a half billion seconds [some eighty years]. Hard to believe so few. (SB, A Piece of Monologue)

...a long unbroken time without before or after. (SB, From an Abandoned Work)

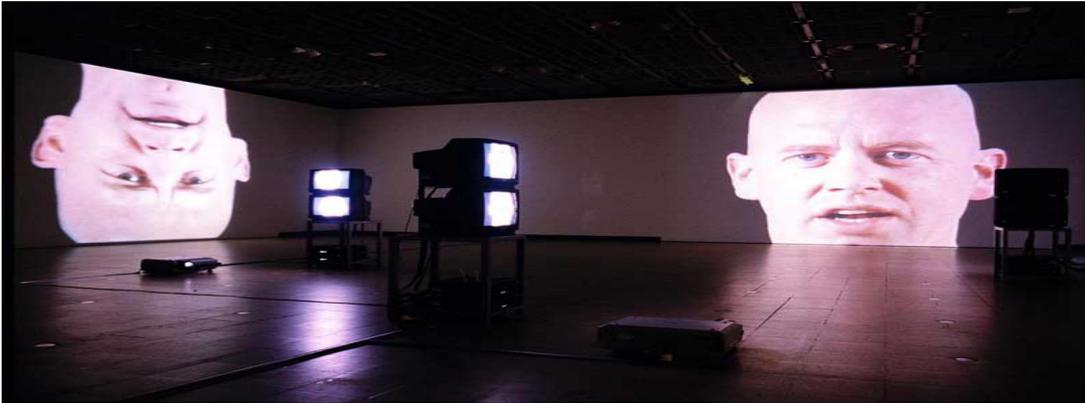
L'Ouvreur (voix en off): *J'ouvre..*

Voix (bas, haletant): *histoire... si tu pouvais la finir... tu serai tranquille... pourrais dormir... pas avant... ah je sais... j'en ai fini... des mille et de une... fait que ça... ça ma vie... en me disant... finis celle-ci... c'est la bonne... après tu seras tranquille... pourras dormir... plus d'histoires... plus de mots... et la finissais... et pas la bonne... pas tranquille... tout de suite une autre... à commencer... à finir... en me disant... finis celle-ci... après tu seras tranquille... cette fois c'est la bonne... cette fois tu la tiens... (SB, Cascando)*

O espaço do impasse nos move, inquieta, questiona. Clov – personagem de *Fin de Partie* que ao fim do espetáculo se encontra vestido e de malas prontas – será que de fato parte (partida) ou recomeça (o mesmo jogo)? A obra fica ou recomeça, estaciona no museu dos clássicos ou se mantém no nosso tempo?

Onde está a contemporaneidade de Beckett?

Gumbrecht nos fala de Latência, e diz que, ao assistir uma peça do autor, não se espantou, não estranhou o estranho em Beckett – agora, o universo de Beckett se transformou no nosso mundo cotidiano (GUMBRECHT, 2013: 206).



Para além de formulações que, como essa de Gumbrecht, dão notícia de um impacto enfraquecido, a pergunta sobre a contemporaneidade de Beckett pode ser produtivamente deformada de diferentes maneiras, entre elas esta: como sua poética do tempo permite pensar o contemporâneo? Os registros de tempo na obra do escritor irlandês dialogam com a falência do tempo cronológico, criando um espasmo largo e enigmático, porque formam um quadro sincrônico de temporalidades refazendo vivências outras da experiência humana. Um amontoado de histórias parcialmente contadas.

O tempo secular da tragédia humana que soa em cada frase da escrita beckettiana, o “não pedi para nascer”, a maldição de ser, e ser em decomposição por inércia da condição mesma de existir (= nascer/morrer), se traduz na compulsão à narrativa, monológica ou pretensamente dialógica. Cria-se assim uma tensão entre o tempo secular da decomposição e o tempo mental da criação, onde a memória faz parte do amontoado de fragmentos (voltaremos a essa imagem em breve): recordações incompletas e/ou dissimuladas, negadas, e/ou tentativas de ficção fracassadas. O tempo mental se estende como que infinitamente, permitindo ao moribundo Malone uma eternidade “entre” existir e não existir mais: “[q]uelque part dans cette confusion la pensée s’acharne, loin du compte, elle aussi” (*Malone Meurt*: 19) Como a exploração dos paradoxos que tanto interessa Beckett, trata-se de um “lapso de tempo eterno”. A narrativa bruxuleante cria

um personagem que se confunde com o próprio narrador e protagonista-narrador, borrando as instâncias do romance, e se duplicando em outros personagens narrados, como entretenimentos que possibilitam o tempo mesmo da escrita, como um preenchimento do vazio do tempo secular da decomposição. A narrativa passa, internamente, a ser a geradora da própria decomposição da linguagem em átomos, que se separam e juntam num processo formal de composição da figura (Deleuze diria, Figural, violência contra o figurativo), enquanto se desfaz, para, com parte desse mesmo material, ganhar novas formas, imagens e configurações. Assim age o caos sobre a ordem, quando as partículas semânticas se articulam na promessa de um significado que possa ser agarrado pelo leitor, sincronicamente, esse significado se dissolve criando um novo espasmo, uma surpresa em não se ter nada além de traços, pequenos contínuos, entre ruídos e linguagem inarticulada, fragmentos de personagens e narrativas.

O tempo trágico da contingência esboça figuras decrépitas, gastas, exauridas, despossuídas, em espaços vagos, simples, sem mobílias, estradas desabitadas, campos pedregosos, abrigos, cavernas, caixão – dialoga com a vasta extensão do tempo mental, semelhante ao “lugar de Belacqua”, da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, o Purgatório, um lugar desprezioso.



Se a História como é tomada como Mestra da Vida, percurso em que aprendemos a superar “as más ações” e corrigir “os erros”, em direção a espaços de síntese – como no Historicismo que projeta o encadeamento das “ações humanas” como um mecanismo de desenvolvimento inevitável da espécie –, o tempo em Beckett é ausência de lições, a sala de aula sem mestre e/ou uma máquina quebrada; o acaso e o tédio são protagonistas, e os personagens alternam ações físicas pragmáticas, como calçar as botas, com necessidades fisiológicas, como se coçar e comer uma cenoura. Se alguma promessa se oferece, ela está justamente na incapacidade de aprender, decorar – e no humor: “Élève Mahood, répète après moi, L’homme est un mammifère supérieur. Je ne

pouvais pas. Toujours questions de mammifères, dans cette ménagerie” (*L’Innommable*: 83).

O “lugar desprezível” se relaciona com o descrédito da produção de conhecimento como um motor evolutivo, que permita melhores condições de vida em geral, que impeça a repetição dos mesmos erros. Essas são referências funcionais da História Ocidental como Cronótopos temporais de uma mesma raiz cristã comprometidos com a Transcendência e a Redenção da espécie. Em Beckett a História é mais uma fábula entre tantas, e a Redenção uma piada na boca de Vladimir e Estragon (o imperador e a erva daninha). O nosso purgatório não é o de Dante, cônico, culminante, mas o de Joyce, esférico – “na absoluta ausência do Absoluto [...] nem prêmio, nem punição: simplesmente uma série de estímulos para que o gato consiga pegar a própria cauda” (*Dante... Bruno . Vico .. Joyce, In Samuel Beckett - The Grove Centenary Edition* [doravante GE], IV: 338).

Tratar do tempo e da contemporaneidade em Beckett tem aspectos que se alternam entre a circunstância da produção da escrita e sua recepção, interesse e interação com o nosso tempo.



Se pensarmos nos “tempos sombrios”, como Bertold Brecht chamou os anos que viveu entre 1898 e 1956, depois transformados em reflexão no livro de Hannah Arendt, talvez identifiquemos de forma genética que Beckett traz no pós-guerra – quando vem a público a sua obra e o seu período mais produtivo e bem sucedido, o retrato de um artista limítrofe – um último modernista, um pré-pós-modernista (esse termo inventado aqui parece um pulôver de gola rolê usado pelo autor). O entre mundos que herdamos

depois do Holocausto e todas as fissuras no pensamento e na cultura ocidental como uma reedição da Caixa de Pandora.

[Ocorre que a sensação do *chiaroscuro* na escritura de Beckett, como sensação pictórica de viés holandês – que tantas vezes tem sido atribuída aos “tempos sombrios” da crise da cultura, como uma perda de foco, de nitidez, de certezas históricas, que vão implodir as grandes narrativas, e inaugurar a Pós-Modernidade nos termos de Lyotard – denota, creio, estados veementes de consciência/liberdade. O que nos leva talvez a uma outra ideia de contemporaneidade. O que se deseja ver ou não ver, o cinza claro e o escuro (dim), o quase branco. Onde a perda de uma certa consciência pode ser conquista de liberdade ou de outra paradoxal consciência: “a verdadeira consciência... é uma comoção cinza do espírito” – a comoção do espírito já não se distingue aqui, claro, do tremor do corpo (*Samuel Beckett's Letters*, vol. I: 546)

Giorgio Agamben tem seu pensamento fortemente constituído e articulado com as reflexões de Walter Benjamin e Michel Foucault, não é segredo para ninguém. E Agamben surge aqui como Intercessor para pensar o Contemporâneo, da mesma forma que o “Sombrio” resgatado dos diários e poemas de Brecht. Em seu ensaio *O Que é o Contemporâneo?* Agamben chega a seguinte formulação: “O poeta – contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, sorriso demente do seu século? ‘Agora’, neste ponto, gostaria de lhes propor uma ‘outra definição de contemporaneidade’: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, os brilhos, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros! Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’?”. Não sei se devemos nos atrever a mergulhar na questão do protagonismo do “poeta”, que gera questões relevantes acerca do “messianismo” herdado de Benjamin, como nos sinaliza Pedro Erber, em “A moda e o medo do contemporâneo”, artigo em que tece uma crítica a Agamben e aos modismos relacionados ao Contemporâneo. Mas gostaria de me deter na circunstância da imagem do tempo como um lugar de percepção e consciência (“ver as trevas”). Talvez Agamben nos aponte para um lugar sinalizado também por Gumbrecht, quando este recorre ao *Stimmung*, pensado como Humor (que me atrevo a comparar com *Vibe*), uma sensação corpórea que nos traz informações, intuição do momento como espaço prenhe de elementos sensoriais e de possíveis

identificações (refiro-me aqui ao livro *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*).

[Tal imagem de compartilhamento do instante, sincronia entre ambiência e percepção, em Beckett, também pode ser testada na tensão entre a linguagem articulada e inarticulada, na sintaxe e na sua supressão, ou redução radical, principalmente na última trilogia *Company, Ill Seen Ill said e Worstward ho*. Visto que na escritura toda percepção se dá através da forma, construção de sinais gráficos no papel, e sua construção significativa. O próprio jovem Beckett, ao tratar de *Finnegans Wake*, já insistia que a forma é o conteúdo: “[h]ere is the savage economy of hieroglyphics. Here words are not the polite contortions of 20th century printer's ink. They are alive. They elbow their way on to the page, and glow and blaze and fade and disappear.” (*Dante...*, GE IV: 333).

Intercessor-filósofo, como um juiz, ou como o pensamento jurídico que está no centro de suas reflexões, Agamben, em seu ensaio sobre o conceito de Contemporâneo, resvala num raciocínio de estrutura crítica com um “dentro” e um “fora”, ao menos nesse texto.

Pois existem aqueles que conseguem ver no escuro de seu tempo, e aqueles que não conseguem. “Ver” é

ciência – de uma Verdade momento. Tais aspectos contraditórios na Agamben. Esse remeter à escrita de desse *outsider* que “vê” tomada de consciência da epifania na descrição



tomar consciência –
(?) coincidente com o
argumentos criam
própria obra de
pensamento pode nos
Benjamin – um modelo
nas trevas, em uma
Modernidade, ou
sensorial/conceitual das

vivências da Paris das *Passagens*. A força filosófica e lírica do texto benjaminiano abre caminhos para uma “nova percepção” física, espacial e geográfica, daí imanente, deslocados da verticalidade imposta pela História da Filosofia, com suas hierarquias, para o vislumbre de vitrines em galerias, ensaios sobre objetos lúdicos, percepções de sustos e traumas nas turbulentas ruas da vibrante capital francesa das primeiras décadas do século 20. Convivendo com isso, no entanto, um protagonismo do filósofo como figura messiânica – esse capaz de ver no escuro as vitrines das *Passagens*.

Ler o ensaio de Agamben sobre o Contemporâneo como uma conversa com a Escola de Frankfurt nos anima e emudece. Anima, pois traça uma escrita leve e densa que articula afetos através de seu estilo, e emudece porque se alia a tradições filosóficas de ordem metafísica (seja o misticismo judaico, seja a teleologia marxista), ou ainda no aspecto hermenêutico de “ver” como “interpretar”, “julgar”, “compreender”.

Beckett cria um tempo sombrio como percepção imóvel da eternidade, não como expressão de uma realidade, tal como Adorno constrói em seu ensaio “Para Entender *Fin de Partie*”, uma escrita como resultante de um “estado de coisas”. O autor não vive fora de seu tempo no sentido concreto; Beckett “viveu” o surgimento do Nazismo e as decorrências da Segunda Guerra, atuando na Resistência (ao invés de optar por um possível isolamento na sua ilha natal). Mas como a matriz Moderna bem introjetada pelo intenso convívio com o projeto de automação da Arte, Beckett teve sempre questões estéticas, um “projeto artístico”, não entendendo de forma alguma sua escrita como expressão de outra realidade que não fosse a sua própria existência estética, da obra, como o confronto com a própria linguagem. Uma guerra “entre”. Uma guerra “outra”. Para Lyotard, cada obra de arte está sempre “working without rules in order to formulate the rules of what will have been done” (*Postmodern Condition*: 79). As referências da “experiência” se apresentam desde sempre como um mundo estético, onde a história da arte ocidental se torna sincrônica com a sua própria biografia e vivência histórica, como homem de seu tempo. Talvez esse raciocínio nos ajude a entender a força coercitiva da obra de Beckett como criadora de realidades (temporalidades), de forma que Gumbrecht possa nos dizer que sente que vivemos agora o “universo de Beckett” como nosso cotidiano.

(O relógio de costas na parede).

[Um brasileiro, foi o responsável pela criação do relógio de pulso, trazendo urgência e praticidade ao acesso a informação sobre o tempo cronológico das horas e minutos. Santos Dumont solicitou ao seu amigo Cartier, que criasse um relógio com pulseira para que, durante seus “vôos” sobre Paris em suas máquinas, pudesse ter noção do tempo, pois lutava para “bater recordes” de permanência no ar.

Os relógios de pulso perderam sua razão de ser. Transformaram-se em engenhocas obsoletas, joias, adereço].

Viver sob a égide da instabilidade sem coletes salva-vidas e esperança de terras firmes. Descentralidades crescentes não possibilitam a perspectiva de estabilidade política, econômica e social. As artes surfam e furam ondas de formas vindas de muitas partes e direções, e a filosofia tenta entender-se sem a Verdade como princípio estabilizador de sentenças (Gumbrecht-Incerteza versus Realidade). A linguagem como ideal de unidade, como índice de estabilidade, sendo corroída por Beckett obstinadamente.

Nada mais é surpreendente, pois os dias giram suas setas em todas as direções, tornando a fragilidade dos sistemas uma dinâmica a-sistêmica, e o emprego de oráculo é o mais arriscado! Muros e torres caem com sopros dentro de nações ícones da civilização ocidental. Novos continentes se apresentam com força inédita.

Samuel Beckett desenha um projeto de ficção desde o entre guerras, que “acontece” de fato no pós-guerra, como circunstância filosófica dada “a falência do homem iluminista” e de todo o seu “conhecimento sobre a realidade”, apresentado como farsa, piada, jogo de palavras para ocupar o tempo. Assim sendo, a articulação entre passado e presente como eixo do “progresso humano”, a “marcha da humanidade” sobre a Terra, como agente da História, se transforma numa fábula contada num Presente sem fim. Onde o tempo secular custa a passar, como uma espécie de maldição, a existência transformada em piada de mau gosto, desfila segundos infinitos, onde o refúgio é a imaginação e a memória fragmentária. Nestes dois planos se constrói a ficção como convicção infra-lógica de existência, a ficção em Beckett ganha caráter Ontológico. Narrar ou dialogar (ser ouvido, ou ter alguém que o escute) é existência afirmada em atos, não (só) em cabeças que pensam: aproximamo-nos talvez, não do vazio, mas de uma *presença insuportável* – “an unbearable presence, unbearable because neither to be wooed, nor to be stormed” (*Three Dialogues*, GE IV: 558).

Depois da II Guerra, em 1946, Beckett viaja até a Irlanda, e, a partir da decisão de escrever em francês (língua na qual como diz de passagem a Nicholas Gessner, seria “mais fácil escrever sem estilo”), inicia uma nova fase da sua obra onde cada protagonista, como na Trilogia que se seguiria a *Esperando Godot*, diz a si mesmo “cette histoire qui se veut la dernière” (*Le Calmant*: 53).

“La dernière histoire” poderia ser a seguinte. A próxima. Ou ainda não.

O tempo é circular, espaço ilusório. Malone escreve: “Tout est prêt. Sauf moi. Je nais dans la mort, si j’ose dire” (*Malone*: 183). *Malone Morre* ilustra a observação de Georges Bataille de que o homem é a única criatura que passa sua vida na mitificação de sua morte.



Segundo Beckett, os seres humanos são condenados à falsa linearidade, racionalidade e propriedades semânticas da linguagem. Coloque em termos lacanianos, em linhas gerais, cada um de nós deseja retornar à ignorância feliz da infância, quando a nossa experiência foi uma libido pura – ou Obidil, como Moran chama, a quem ele desejava ver “cara a cara”: Et cet Obidil, dont j’ai failli ne pas parler, que j’aurais tellement voulu voir de près, eh bien je **ne le vis jamais, ni de près ni de loin...**” (*Molloy*: 222).



“Com efeito, Beckett desconstruiu a forma tradicional da narrativa ao se apossar dos processos convencionais marginalizados da narração e reinscrevendo a trama dos personagens dentro desta nova hierarquia. Esta estratégia é particularmente adequada para um pós-modernista, se aceitamos a hipótese de que uma forma de definir o pós-modernismo é a de que este desconstrói modernismo” (Brian Finney, em “Samuel Beckett's Postmodern Fictions”).

Beckett se preocupava desde o início de sua carreira com a significação inevitável que acompanha as palavras que ele quer usar-fustigar. Em um mundo destituído de significado, como pode o artista expressar – e sobretudo abalar, deslocar – essa falta de sentido com palavras mortas, estáveis, secas? Como é que ele pode produzir o que famosamente chamou de uma *literatura da despalavra*?



Sentir o mundo como um lugar sem sentido se relaciona menos com o impulso de diagnosticar do que com o de saltar na direção daquilo que (ainda) não se deixa verificar ou expressar. A desconfiança dos sistemas de constituição de sentidos gerais, aquilo que Foucault vai depois determinar como Dispositivos de controle na análise dos discursos, não é uma desconfiança meramente intelectual. A “despalavra” como sintoma pós-moderno resultante das tentativas de processamento de outros parâmetros para existência humana pós-Holocausto? Os fatos históricos não se apresentam nas “circunstâncias” das narrativas beckettianas. Não de forma direta, objetiva, mas como possíveis alusões, através de imagens aporéticas.

Quando Gumbrecht recupera uma leitura voltada para o *Stimmung*, busca com isso “uma ausência na distinção entre experiência estética e experiência histórica (GUMBRECHT, 2014: 26)”.

Essa “ausência na distinção entre experiência estética e experiência histórica” nos abre caminho para ler Beckett como fato estético contemporâneo, onde o autor canônico, referência de outras tantas obras, se constitui como lugar no presente, por provocar desejo hodierno de experimentá-lo. Experimentar Beckett: tal sentido se pode perceber com mais atenção em artistas como *Resta Pouco a Dizer*, dos irmãos Guimarães, ou *Carolina*, de Nuno Ramos.

Arthur Danto, em *Após o Fim da Arte*, realiza suas conhecidas distinções entre o Pós-Moderno e o Contemporâneo: “a arte contemporânea pode ser pensada como impura ou não-pura, mas somente em relação com a memória do modernismo em sua virulência como ideal artístico” (p. xv). A base para tal distinção se instaura em oposição à Crítica de Greemberg, que associa a arte moderna aos critérios de pureza e como parte do projeto da Grande Arte Ocidental – desdobramento evolutivo dos processos de autonomia da forma a partir do Romantismo com seu ápice nas vanguardas históricas. A poética Modernista seria vista como um acentuado processo de autonomia formal em critérios evolucionistas, o que teria levado Greemberg a deixar de lado o Surrealismo, como um fato apócrifo. A forma como o próprio Danto busca pensar o não-puro do contemporâneo supõe ir em outras direções: se “o contemporâneo é, de determinada perspectiva, “um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética”, por outro, “é também um período de impecável liberdade estética” (p. 15).

Onde identificar na obra de Beckett o “não-puro” contemporâneo, nos termos de *Danto? Agora a obra do autor de Godot precisa ser vista* não apenas sob o ponto de vista da permanência de interesse na “experiência Beckett”, mas na constituição da obra

a partir também de sua “impureza”.

A trajetória do artista Samuel Beckett contém o escritor Samuel Beckett, e o escritor trava, ao longo de sua obra, um diálogo entre a Narrativa e a Cena (espacializações), onde a

luta com as palavras – “word-storming in the name of beauty” (*Letters*, I: 520) – encontra suportes diferenciados entre artes e tecnologias. Referimo-nos à importância que o teatro



assume nas realizações do escritor, até o ponto de transformar-se em diretor de suas

próprias peças; à interferência que a pintura e a imagem adquirem nas suas narrativas; à utilização singular das tecnologias, refletores, gravadores, câmeras de cinema, câmeras de televisão, etc. Na (desde cedo declarada) busca de uma “linguagem porosa” (*Letters I*: 519), tudo isso se entremeia na constituição de um espaço de materialização/desmaterialização das narrativas e das palavras. A radicalidade impacíficável dessas impuras estratégias e interesses ao mesmo tempo faz soar e vem perturbar o tambor contemporâneo. Peças de teatro que se constituem em performances físicas, sem texto; instalações cênicas como *Sopro*; ou vídeo-arte, como *Quad*; ou cinema experimental em *Film*. Trabalhos transversais de um artista que ainda hoje é tantas vezes tomado como “um escritor”, pura e simplesmente. Os procedimentos artísticos beckettianos transcendem a literatura, porque não se trata de um literato, mas de uma busca performativa que constitui universos com tempos e espaços próprios.

O tempo mental constitui o desafio de autoidentificações entre os fragmentos da memória e as projeções como possibilidade de enredos ficcionais. O jogo de gato e rato entre a identificação e o estranhamento se soma à lógica do *chiaroscuro* – ver, entrever, mal-ver – da autoconsciência. As narrativas são formas de passatempo e busca de identificação que falha ou escapa são também espaço para descarrilar, tirar a língua (a vida) dos sulcos; como diz o Deleuze de *Crítica e Clínica*, essas narrativas são escritas em uma espécie de língua estrangeira. Em *Krapp’s Last Tape*, existe um tempo cronológico, aniversários comemorados de forma *gauche*, numa *cave*, realizando-se gravações de voz, como processo de autoarqueologia: Krapp escuta “vozes de outros Krapps” num passado abominável! Sobrevive na repetição do procedimento de se autodocumentar, mas a negação do passado não encontra paralelo na *Recherche* proustiana, que Beckett aos 26 anos analisou em seu ensaio sobre o escritor francês, falecido dois anos antes.



Krapp (agora com dois “p”; como se o Krap de *Eleutheria* tivesse logrado envelhecer “nadasendo”), sobrepõe suas percepções da existência em caixas de fitas gravadas, organizadas no livro-índice, mas que ele folheia livremente, já que não tem em sua própria memória uma ordem clara. Utiliza o apoio do escritos no livro-índice para buscar-se no tempo. E ao ouvir-se como parte de um estranho ritual, não se reconhece; ali está um “idiota” qualquer que não é ele.

[Entretanto, as rubricas escritas sempre com precisão, não determinam, mas descrevem a figura de um velho *clown*, que em sua cena de busca de si mesmo se embriaga de vinho da *cave*, num processo paradoxal de lembrar e esquecer].

Assim, o tempo em *Krapp's Last Tape* se descreve de forma atabalhoada, de tal modo que *Last* é o **presente** como algo que, ao ser gravado, *Tape*, se torna imediatamente passado, documento, irreconhecível e indesejado. Esse presente que se estende numa noite de porre, não tem olhos e ouvidos nostálgicos, a não ser pela bela imagem do casal deitado no fundo do barco: “... my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side” (*Krapp*, GE III: 227)

A utilização de voz em *off* no teatro não era inédita naquele momento (a primeira encenação de *Krapp's Last Tape* foi no Royal Court Theatre, em Londres, em 28 de outubro de 1958) – mas chama atenção a singular exposição do gravador e a operação e contracenação do personagem Krapp com as vozes dos “outros Krapps” do passado. Tanto que a parte do ator em cena é menor do que a parte gravada. O Krapp no presente da cena é um comentador crítico voraz das vozes gravadas.

*Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro*
(Fernando Pessoa)

No início do texto da peça, uma primeira frase escrita na forma de rubrica: “*A late evening in the future*” (*Krapp*, GE III: 221). Tarde da noite no futuro. O que seria essa cena “no futuro”? Uma projeção de um Krapp daqui a não sei quantos anos? O futuro aludido por essa frase de Beckett abrindo-se sobre uma cena-ritual acerca do passado de Krapp! O tempo aqui plasmando-se em uma única espacialidade, pois as vozes do passado se fazem presentes através do uso da tecnologia, como re-materializações

físicas, que denotam presenças ainda existentes, quase como na passagem de onde sai uma das epígrafes deste capítulo: “then it will not be as now, day after day, out, on, round, back, in, like leaves turning, or torn out and thrown crumpled away, but a long unbroken time without before or after...” (*From an Abandoned Work*, GE IV: 348)

As gravações em *Krapp*: esse seria um procedimento tecnológico adotado de forma performativa, visto que sua operação em cena produz uma condensação de tempo, Krapp diante de Krapp, num monólogo estranho. A cena contemporânea virá a desenvolver um enorme apego às interações tecnológicas como forma de desenvolver jogos de sincronicidade físicos e espaciais, clonagens, produção de cópias falsas, simulacros, etc. As hibridações entre as formas de expressão também são responsáveis pelo aspecto “impuro” ao qual Danto identifica a atitude do artista contemporâneo. Danto cita no início de seu livro, de forma exemplar, um trabalho de David Reed como



situado num “momento pós-histórico”. A obra de referência de Danto é uma instalação de Reed que reproduz o quarto de hotel, cenário do filme *Vertigo* de Alfred Hitchcock, onde ele introduz uma pintura sua. A instalação permite que o

público deite na cama de hotel “simulacro” para observar a pintura concreta de Reed. A obra é essa produção de recepções com suas referências. Produção de presença e perspectivas de apreensão. Algo que encontramos não apenas em *Krapp*, mas que poderíamos apreciar, por exemplo, em *Quad*, uma coreografia cromática em que figuras coloridas se movimentam sobre um quadrado branco, evitando sempre o centro, sob o ponto de vista de uma câmera disposta acima dos *performers*, criando uma perspectiva de “câmera alta”. *Quad* é uma peça criada para televisão em 1981, e que entenderíamos hoje como vídeo-arte. A palavra *Quad* sugere “quadrado” e também “impressão”, aquilo que, ao ser gravado pela câmera do alto, perpendicularmente a solo, nos transmite uma ideia de grafismo móvel, uma coreografia de formas sobre a página em branco. Beckett não dispôs dessa possibilidade, e usará uma câmera posicionada de

frente, alta, de cima para baixo. A *performance* é o ato mesmo de **imprimir**, no sentido de imanência da obra.

Percebe-se que exploramos aqui tanto aspectos da percepção/recepção da obra de Beckett numa perspectiva crítica que busca discutir a contemporaneidade da sua produção artística, quanto os aspectos das criações de temporalidades na obra.

O tempo como índice pertence ao universo de reflexão e constituição da obra de Beckett, também por sugestões/afinidades imediatas de dois escritores irlandeses no processo de formação do jovem artista: Yeats – leitor de Nietzsche, interessado no conceito inacabado de *Eterno Retorno*, e na visão de História em que “o contemporâneo é o intempestivo” –; e Joyce – para quem escreve, em 1929, o já citado ensaio de apoio a *Work in Progress / Finnegans Wake, Dante ... Bruno . Vico .. Joyce*. Também impacta a poética do tempo em Beckett o fato de ter ensaiado a obra de Proust, em texto homônimo, escrito em 1930. O nó górdio do Tempo só se desata pelo engano, mas Beckett explora seus aspectos em diálogo com as ideias de tempo em Dante, Proust ou Joyce, assim como na filosofia da *Ciência Nova* de Giabattista Vico, e no pensamento de Nietzsche.

Neste contexto a estetização do problema parece irreversível: “[a]nd now here am I, with my handful of abstractions, among which notably: a mountain, ... the inevitability of cyclic evolution, a system of Poetics, and the prospect of the prospect of self-extension in the world of Mr. Joyce's ‘Work in Progress’” (*Dante...*, GE VI: 495). De modo esquemático e talvez banal, digo que encontramos nesse texto pressupostos da estética beckettiana: a montanha se refere à “a eternidade imóvel” (o tempo é, no *Timeu* de Platão (37d), “a imagem móvel da eternidade”); a “coincidência dos contrários”, da teoria de Giordano Bruno, desenvolve-se nos “paralelismos assimétricos” que constituem boa parte do humor de Beckett em cena; a “evolução cíclica” está presente de forma exemplar em *Esperando Godot*, assim como em toda sua obra; Beckett se volta também com interesse para um sistema de Poética no qual “poetry is a prime condition of philosophy and civilization” e em que “the animistic movement was a manifestation of the ‘*forma poetica dello spirito*’” – e, por fim, com Joyce, a “auto-extensão do mundo”, confirmada na máxima “Aqui, a forma é conteúdo, e conteúdo é forma!”, e, ainda, “(a) escrita não é sobre alguma coisa; é a coisa em si” (*Dante...*, GE VI: 500-503).

Em *Proust*, Beckett escreve: “Proust’s chronology is extremely difficult to follow, the succession of events spasmodic, and his characters and themes, although they seem to obey an almost insane inward necessity, are presented and developed with a fine Dostoievskian contempt for the vulgarity of a plausible concatenation. (Proust’s impressionism Will bring us back to Dostoievski.) Generally speaking, the romantic artist is very much concerned with Time and aware of the importance of memory in inspiration, (...) but is inclined to sensationalise what is treated by Proust with pathological power and sobriety.” (*Proust*, GE IV: 548)

Intercessores de Beckett, como Proust e Joyce, traçam elementos de problematização da escrita em relação à forma contínua de encadeamento, identificáveis na obra.

Parodiando Deleuze, diria que: pode-se dizer da escrita de Beckett o contrário do que Bachelard disse da ciência: ela continua mais do que acaba/finaliza.

E com o pensamento em Deleuze, pensar sobre uma filosofia do *devenir* como temporalidade aberta, despreocupada com o início e fim, como guerra contra a História,



a Cultura, as Doutrinas e a “dominação da língua sobre a fala” (ABREU, 2008, p. 206), como Estabilizadores. O Procedimento de *minorização* utilizado na investigação de Kafka se presta bem a Beckett, se pensamos em extraí-lo da História, da Literatura. Da História como enredo de fatos, e ações humanas “relevantes”, do aperfeiçoamento da espécie, da teleologia cristã, científica; da Literatura, como normatização da língua, como

museu da humanidade, e do lugar de autor canônico – Prêmio Nobel.

O tempo beckettiano dialoga com os *devenirs* deleuzianos quando todos personagens se encontram desestabilizados ou em processo de mudança ou transferência de estado. Onde, a produção de “zonas de indiscernibilidade” se processam na escrita, seja por paradoxo ou por aporia, repetição ou simples desistência e abandono.

Este Tempo aberto, que é uma forma de transformar “a cena” em “um acontecimento” em si, sem justificativas, coloca em estado de atenção o leitor/público. Uma perplexidade da existência.

Ao olharmos na direção do pensamento grego, lembrando que Beckett se entretinha com o *paradoxo sorites*, surge uma imagem que se repete inúmeras vezes na obra do autor: o monte. E onde:

Dois ou três grãos de areia não são um monte.

Um milhão de grãos de areia, sim, são um monte.

Se n grãos de areia não formam um monte, tampouco o seriam $(n+1)$ grãos.

Se n grãos de areia são um monte, também o seriam $(n-1)$ grãos.

A este conhecido paradoxo de Zenão de Eleia – o do Monte de Grãos –, se somariam o Atomismo de Demócrito (citado no romance *Watt*), onde todo o universo e o caos são formados de uma mesma unidade ínfima de matéria, em multiplicidades de formas – e também o tempo “entre” do fluxo heraclitiano, como presente constante de vivências momentâneas sempre outras, os “paralelismos assimétricos” na obsessão beckettiana. Repetições inexatas. O mesmo sempre diferente.

O pensamento sobre as micropartículas e os movimentos de agregação provisória dos átomos, Evelyne Grossman associa ao próprio processo da escrita beckettiana, citando em especial *Bing* e *Sans*: “C’est un inifini matérialiste, atomiste, qui générè ces textes qui combinent et déplacent segments et lettres repris em série. Comme le grain de sable, la lettre-corps est um atome de matière textuelle, à l’extrême limite du rien” (GROSSMAN, 1998, p.121) . Tal observação nos leva a pensar em exercícios minimalistas com os átomos da linguagem na sintaxe e na imanência do texto que surge de um autor que só dava forma final às suas sentenças depois de testá-las foneticamente, em voz alta. Assim, segue Grossman, “Les fragments-revenants (comme *Bing* ou *Sans*, *Cap au Pire* ou *Sobresauts*), jouet de la force hypnotique d’une réitération contagieuse qui, à son tour, envoûte le lecteur: brefs segments de phrases scandés comme des fragments oraculaires, répétition lancilante de rituels et qui conferente à ces textes les force étrange de chant rythmé, de mélopée” (GROSSMAN, 1998, p.114) ”.



[Tais construções na trilogia final de Beckett nos conduzem à importância da vocalização e oralidade da obra, que naturalmente se constitui performativa, enquanto teatro propriamente dito, ou enquanto cena na espacialidade pictórica ou sonora.]

A imagem do Monte (geralmente descrito como “uma pequena elevação”) surge inúmeras vezes na obra de Beckett. Na réplica furiosa de Estragon em *Godot*:

Reconnais! Qu’est-ce qu’il y a à reconnaître? J’ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables! Et tu veux que j’y voie des nuances! (*Regard circulaire.*)
 Regarde-moi cette saloperie! Je n’en ai jamais bougé! ” (79). [Na versão em inglês: Look at this muckheap! I’ve never stirred from it! (GE III: 53).]

Ou no desejo da idosa Mrs. Rooney, de *All that Falls*:

Oh let me Just flop down on the road like a big fat jelly out of a bowl and never move again! A great big slop thick with grit and dust and flies, they would have to scoop me up with a shovel. (*All that Falls*, GE III: 159)

Ou, ainda, marcando o lugar de encontro, em *Premier Amour*: “C’était un banc très bien situé, adossé à un monceau de terre et de détritrus durcis, de sorte que mes arrières étaient couverts” (*Premier Amour*:18). Sem falar na “pequena elevação de terreno” onde a Winnie de *Dias Felizes* está enterrada.

[A escatologia beckettiana tem raízes no solo irlandês, se apresentando em seus romances, textos curtos e peça de formas variadas, entre imagens, piadas e trocadilhos, como Richard Ellman cita em *Fours Dubliners*: “Beckett was almost the only young writer whose talent Joyce acknowledged, and when *Murphy* was published, Joyce paid it the compliment of a bad limerick, and more important, quoted to Beckett from

memory the passage about the disposal of Murphy's ashes on the floor of a pub, the ashes mixing with the spit and sawdust and vomit in a way that Joyce, past master of the mixed mode and squalid imagery, could value" (ELLMAN, 1994, p. 89). Tal requinte de Beckett transformaria o Monte do paradoxo de Zenão, parodiando-o como "monte de esterco", "monte de entulho", etc.

Os Grãos que caem e cobrem Winnie, remetem à areia de uma ampulheta, ou a um terrível castigo. Winnie retorna ao elemento fundante e ínfimo, do qual todos nós somos constituídos, em um fluxo de tempo contínuo, no qual contamos histórias, breves ficções e/ou memórias, não importa. E não importa quem, mas que alguém nos ouça!

O "ver no escuro" de Agamben ganha o contorno visionário na cegueira da Hamm, que têm no horizonte uma promessa definitiva de solidão ainda mais intensa. Por outro lado,



podemos indagar como o fizemos no início do texto, sobre a contemporaneidade de Beckett e seus personagens e obra, a partir da sua recepção sempre renovada, na resposta de como Beckett segue sendo um Intercessor recorrente em tantos campos do pensamento e da criação. Assim o é para Gilles

Deleuze, quando este escreve, em 1992, *O Esgotado (L'Épuisé)*, ou em 1993, *O Maior Filme Irlandês (Le Plus Grande Film Irlandais)*.

Como lembra Roberto Machado, na introdução da edição brasileira, "[o] Esgotado, (...) é um dos últimos escritos de Deleuze. Como o título indica, esse texto difícil interpreta o pensamento de Beckett a partir do conceito de esgotamento de um modo que permite encontrar no romancista e dramaturgo o âmago do próprio pensamento do filósofo: **a criação de relações disjuntivas capazes de afirmar a diferença**" (p. 17 - grifo meu).

Na abertura de seu ensaio, Deleuze cita *O Inominável*: "Peçam-me o impossível, muito bem, que mais me poderiam pedir", e comenta, "Não há mais possível: um espinosismo obstinado." Mas o Tempo é uma constante, apesar do esgotamento, do impossível *I must go on*.

A reivindicação de contemporaneidade aqui da obra será como promotora de encontros fundamentais como forma de por em movimento o pensamento, ou o pensar sobre o pensamento.

A indagação sobre a contemporaneidade em Beckett se desdobra sobre e além da própria obra, como índice de temporalidade estetizada, uma vivência propriamente dita na Arte.

CLOV (regard fixe, voix blanche) Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (Un temps.) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (Un temps.) On ne peut plus me punir. (Un temps.) Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle. (Un temps.) Ce sont de jolies dimensions, je m'appuierai à la table, je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle (*Fin de Partie*: 42)

O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. Era ideia de Virginia Woolf. Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um dever, um meio pelo qual se comunica com os outros tempos, outros espaços (...) Os verdadeiros grandes autores são os menores, os intempestivos (...) o autor menos não interpreta seu tempo, o homem não tem um tempo determinado, o tempo depende do homem (...) (DELEUZE, 2010, p.35)

