

### 3. [PEDRAS NOS BOLSOS]: pensar “entre”

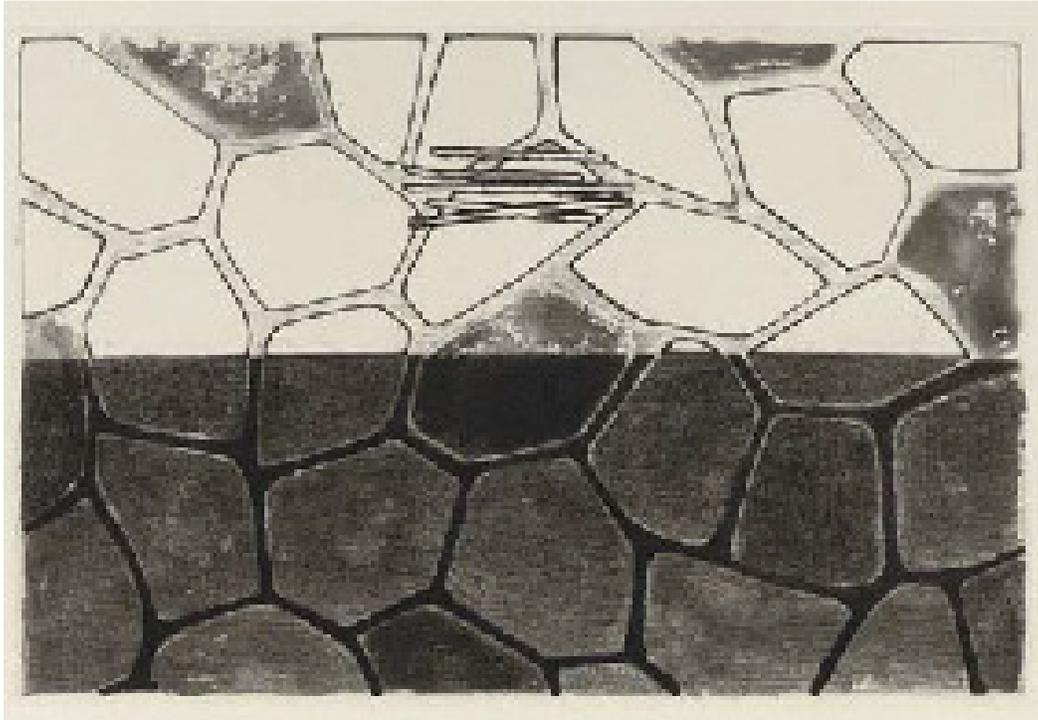
*The Vico road goes round and round to meet where terms begin. (James Joyce, Finnegans Wake).*

*They are just bits of pipe I happen to have with me. I suppose all is reminiscence from womb to tomb. All I can say is I have scant information concerning mine-alas! (Samuel Beckett – Carta a James Knowlson 11 de abril de 1972).*

*Ce ne sont ni les éléments ni les ensembles qui définissent la multiplicité. Ce qui la définit, c'est le ET, comme quelque chose qui a lieu entre les éléments ou entre les ensembles. ET, ET, ET, le bégaiement. (Gilles Deleuze et Claire Parnet – Dialogues).*

Não existe começo, não existe fim. Não existe propriamente um objeto sobre o qual se escreve; o discurso é discorrer, é correr em muitas direções, pensar é pensar “com”, criar encontros: Intercessores. Uma holografia, um fantasma, talvez. O fantasma, o buscamos em documentos, cartas, fotos, textos, peças, na experiência da leitura e da encenação de seus textos, em depoimentos, outras experiências, algum convívio: Vivências.

Samuel Beckett não é o objeto destes ensaios, mas o intercessor entre intercessores que põem em movimento pensamentos acerca da arte, do teatro, da literatura, da filosofia e do próprio pensamento. Por conta disso, não pensamos sobre um fato dado do passado, uma obra fechada em sua interrupção concomitante com a extensão da vida do artista que a produziu, mas em uma obra que se reconstitui ainda mais uma vez nos ecos e ressonâncias produzidas por aqueles, que como eu, em movimento, seguem produzindo novos afetos, imagens, conceitos a cada novo encontro.



“O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artista – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar os próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos” (DELEUZE, 1988, p. 156).

Não existe nenhum escrito ou obra específica de Gilles Deleuze sobre os intercessores, o que se pode encontrar está de forma mais concisa em uma entrevista a Antoine Dulaure e Claire Parnet, em *L'Autre Journal*, no. 8, 1985. Como o próprio autor argumenta, Intercessores é um conceito, e conceitos são movimentos que são constituídos a partir de encontros e problemas e são eles que forçam o pensamento a pensar.

Beckett como intercessor de Deleuze gerou problemas que o obrigaram a pensar. Pensar em quê? Pensar como? Os problemas o obrigaram a criar conceitos? Quais? Investigaremos a partir de *L'Épuisé* (1989) texto que Deleuze dedicou à Beckett, e as peças que o autor escreveu para televisão.

Por outro lado, para nós, o próprio Deleuze transforma-se em intercessor, pondo em movimento uma série outra, que vamos aqui descrevendo e, dessa forma, nos ocupamos do encontro com Beckett. Uma série hipotética, do tipo, Deleuze intercessor de Beckett, que problemas o pensamento de Deleuze colocaria para a escrita de Beckett?

Assim sendo, “tudo acontece por dom ou captura” (DELEUZE, 1992, p. 156), e uma primeira “captura” que temos aqui vem de uma aula de Deleuze, recordada pelo filósofo Roberto Machado – uma imagem de Deleuze para o seu conceito, como Machado nos conta: “A ideia de pensar a partir de intercessores é essencial para ele. Mas evidentemente nem todo pensador é um bom intercessor. Lembro-me de Deleuze dizendo numa aula que filosofar é passear com um saco e, ao encontrar alguma coisa que sirva, pegar. Essa ‘alguma coisa’ é essencial, pois mostra que é preciso um critério para integrar algum pensamento ao seu próprio modo de pensar. Esse critério é a diferença.<sup>1</sup>”

Capturar e reunir em um saco uma série de “coisas” que nos fazem pensar, através da diferença; poder ouvir os ecos e as ressonâncias entre um conceito, um agregado sensível ou uma função, como nos propõe Deleuze. Samuel Beckett criou uma série de ações físicas para suas criaturas ‘pensarem’, mas a que me ocorre com mais frequência encontramos em *Molloy*: “Je profitai de ce séjour pour m’approvisionner en pierres à sucer. C’étaient des cailloux mais moi j’appelle ça des pierres. Oui, cette fois-ci, j’en fis une réserve importante. Je les distribuai avec équité entre mes quatre poches et je les suçais à tour de rôle. Cela posait un problème ...” (*Molloy*: 93). A solidão das criaturas beckettianas provê inúmeros Intercessores, animados e inanimados, que geram problemas e resultam em “pensamentos” acerca destes, diante do jogo que o Caos possibilita. Talvez não sejam pensamentos com pretensão filosófica de criação conceitual, mas constituam mais um “jogo de cena” entre possibilidades que se auto-cancelam, em um processo de não afirmação. Mas iremos investigar as diferenças e as afinidades, e não as identidades.

Captando essas duas imagens, o saco e as pedras, os bolsos de *Molloy*, onde identificaremos-criaremos intercessores, promovendo assim uma fusão de imagens-conceitos, usando um bolso-saco de pedras para chupar (pensar) Intercessores nas obras de Samuel Beckett e Gilles Deleuze.

---

<sup>1</sup> <http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESFI/Edicoes/37/imprime144487.asp>

“Um pensamento de teatro, que faça saltos e assuma outras formas, outros figurinos. Trata-se de uma tomada de consciência de uma potência, que não é conduzida para soluções e representações, mas é exatamente quando a consciência abandona qualquer tipo de solução, de interpretação que ela possa conquistar a luz” (DELEUZE, 2010, p. 64).

## DELEUZE ENCENA BECKETT À SUA MANEIRA

*J'écris pour effacer mon nom. Le sens d'une oeuvre infiniment profonde est dans le désir que l'auteur eut de disparaître.* (George Bataille – L'Expérience intérieure)

*A = cognitive: confusion des noms, des dates, des lieux; B = mentale: confusion de la pensée; C = effective: confusion des sensations.* (Samuel Beckett – Notes sur *Pas Moi.*)

*Lorsque la caméra est prête à filmer, elle devrait pas explorer mais simplement regarder. Elle s'arrête et fixe longuement. Sa mobilité doit être seulement subreptice ou fulgurante... Elle avance ou recule pour se trouver aux endroits déterminés afin d'obtenir les points fixes les plus significatifs... Gros plan sur le grabat: occasion d'un regard spécialement prolongé. Ce regard fixe est essentiel dans cette oeuvre.* (Samuel Beckett – Notes sur *Eh Joe*)

A experimentação na arte e no pensamento daria a SB e GD um mesmo estatuto de pensadores e criadores potentes e obstinados, oxigenando o ambiente intelectual e artístico da segunda metade do século XX início do XXI, tendo uma mesma cidade em comum: Paris. Cidade de adoção do escritor irlandês, cidade natal do filósofo avesso a viagens. Surpreendentemente, apesar da admiração de Deleuze por Beckett, sendo o primeiro 19 anos mais novo que o segundo; não há registro de que tenham qualquer dia se cruzado e trocado algumas palavras.



[Beckett morou por 20 e tantos anos com Suzane Deschevaux-Dumesnil, no apartamento modesto na Rue des Favorites, tendo também um pequeno estúdio na Île de Saint Louis; depois do sucesso de *Esperando Godot*, do Prêmio Nobel, e da recepção da sua obra, viajou bastante acompanhando montagens de seus textos, ou ele mesmo dirigindo suas obras. Alguns retornos a Dublin até a morte de sua mãe May em 1951. Gilles nasceu e viveu em Paris, dando aulas em liceus, defendeu seu doutorado em 1968, e no fim dos anos 90 deu aulas em Paris 8, em Vincennes, morando na Av. Niels, onde morreu: “Não viajo. Por que não? Porque... os intelectuais... eu viajaria se... enfim, não. Aliás, não viajaria, minha saúde me proíbe, mas as viagens dos intelectuais são uma palhaçada. Eles não viajam, se deslocam para falar, partem de um lugar onde falam e vão para outro para falar. E, mesmo no almoço, eles vão falar com os intelectuais do lugar. Não vão parar de falar. Não suporto falar, falar, falar, não suporto. Como me parece que a cultura está muito ligada à fala. Nesse sentido, odeio a cultura, não consigo suportá-la” (DELEUZE, *Abecedário*, p. 8) Entre eles o rio Sena: Beckett, *rive gauche*, Deleuze, *rive droite*]. E, por outro lado o desconforto com o sedentarismo em Beckett: “The sensation of taking root, like a polypus, in a place, is horrible, living on a kind of mucus of conformity” (*Letters*, vol I: 153), ou ainda, “Por outro lado: “Au fond je n’étais pás là. Au fond je crois que je n’ai jamais été nulle part.” (*La Fin*: 101).

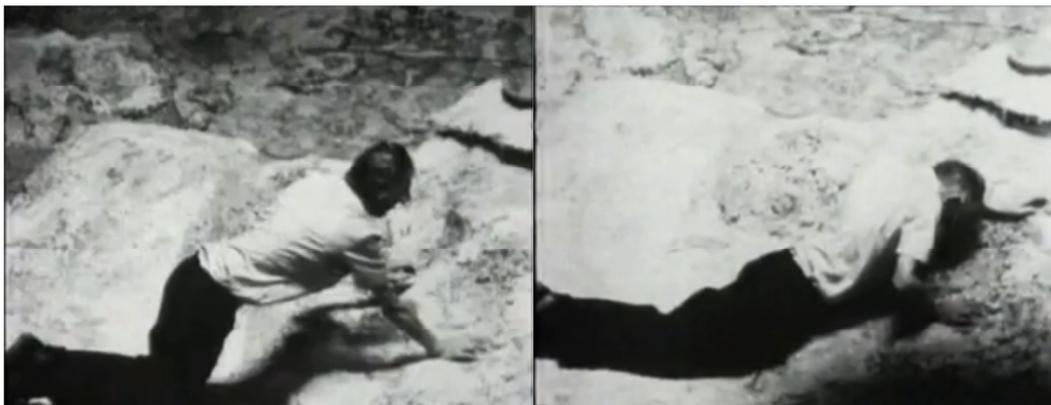
Ambos, muito discretos, entretanto, celebridades. Beckett, uma legenda, com sua figura giacomettiana; e Deleuze, o professor nietzschiano e apaixonado, com aulas que faziam parte do roteiro turístico da Cidade Luz.

## DESEJO. INTENSIDADE. PLENOS PULMÕES/FALTA DE AR

Onde se potencializam as escrituras de Samuel Beckett e Gilles Deleuze? O cruzamento possível dessas duas obras cria imbricamentos diretos e indiretos.

A filosofia de Deleuze teve inúmeros intercessores, filósofos, cientistas e artistas, sendo sua relação com a literatura um lugar privilegiado de pensamento. Literatura e linguagem. Entre os intercessores figura Beckett como especial atenção, juntamente com Proust (Proust e seus signos), Kafka e Melville. O nome do autor de *Molloy* se encontra em inúmeros escritos, referência na tarefa de “esburacar a linguagem”. Mas entre os últimos escritos de GD nos confrontaremos com *L'Épuisé* (publicado em 1979, e depois 1992 juntamente com *Quad*, de Beckett, Éditions de Minuit).

## ESGOTAR TODO O POSSÍVEL



Samuel Beckett tem desejo? Desejo por tirar “leite das pedras”, para copiá-lo no afã por trocadilhos, mas o desejo de linguagem vem como algo conciso como o *witz* romântico, reunindo a eletricidade do pensamento à poesia. Uma paixão por recursos como o paradoxo, a aporia, e o humor por jogos de palavras: “In the beginning was the pun” (*Murphy*, GE I: 41). Em sua famosa Carta Alemã, o jovem Beckett nos dizia: “In this dissonance of instrument and usage perhaps one will already be able to sense a whispering of the end-music or of the silence underlying it all” (*Letters*, vol. I: 519). Esburacar a linguagem é, entre outras coisas, promover *dissonâncias* produtivas entre instrumento e uso.

Em Deleuze, diz Ovídio de Abreu, “o conceito de acordo-discordante é uma retomada inusitada de um conceito proposto por Kant na Crítica do Juízo para pensar o sublime” (ABREU, 2008. p. 201). E mais adiante, Abreu nos introduz na trama conceitual que reveste o pensamento de GD para chegarmos a uma visão estética sobre o ato da criação: “o acordo-discordante entre as faculdades deixa de ser a fonte do sentido do sublime e torna-se o movimento genético do pensar no pensamento. O encontro de Deleuze com Artaud, no plano dos problemas comuns, prolonga-se em um encontro com Kant. Nesse encontro, Deleuze isola o conceito de acordo-discordante do sistema kantiano e o deforma no sentido de tornar-se apto a pensar um outro problema: o da criação” (ABREU, 2008. p. 201).

A criação em SB vista como o esgotamento de todo o possível, bloco de afectos beckettianos: Deleuze, ao discorrer sobre as peças para televisão escritas por Beckett, tece o conceito das três línguas: Língua I – a Língua dos Nomes; Língua II – A Língua das Vozes; e, Língua III – A Língua dos Limites Imanentes, dos hiatos, buracos, deslocamentos. E retorna a ideia de subtração, de literatura menor.

Beckett escreve para televisão, “boite hermétique”, a partir de 1965, com *Eh Joe*, dando sequência a interfaces midiáticas com a BBC de Londres, em razão do enorme sucesso que suas peças radiofônicas obtiveram desde 1952. Na época, SB envia ao produtor P.H. Newby, do *Third Programme*, da rádio BBC, o texto de *Cascando*, que não era uma propriamente peça radiofônica, mas outra coisa. Depois do sucesso de *Godot*, o produtor desejava transmitir uma versão da peça em rádio, o que foi recusado expressamente por Beckett. O assédio persistiu enquanto SB escrevia e acompanhava os preparativos para a estreia de *Fin de Partie* e *Act sans Paroles I*, na França. A produtora da BBC, Cecilia Reeves, levou a Beckett a proposta do novo diretor do *Drama Department* da rádio inglesa, que ele escrevesse uma peça radiofônica. SB foi simpático à ideia, e em 27 de setembro de 1956, enviou a John Morris *All That Falls*, que foi transmitida em janeiro de 1957, em Londres, dias antes da estreia de *Fin de Partie*, em Marseille, na França. Essa primeira peça radiofônica de Beckett já trazia inúmeros desafios e experimentalismos para a linguagem do rádio na época, exigindo dos técnicos de gravação soluções que comportassem o “realismo estilizado” da peça, que reproduzia sons de animais de forma precisa, efeitos sonoros com precisão de réplicas do diálogo. O estranhamento de Beckett agora por ondas de rádio, com a voz de Miss. Rooney se preparando para uma viagem; a estação ferroviária de uma cidadezinha interiorana, que,

como num espelho retorcido, não deixava os ouvintes certos daquilo que estava de fato acontecendo: poderia ser um pesadelo, restos de consciência, recordação de um dia ruim. E a personagem avisa logo no início: “Hist! (Pause.) Surely to goodness that cannot be the up mail I hear already. (Silence.) The hinny neighs. (Silence.)” (*All That Falls*, GE III: 158).

*All That Falls* foi um imenso sucesso do *Drama Department*, da BBC. E Beckett tinha um novo brinquedo! Algo que resgatava sua experiência de guerra, quando por algum tempo foi responsável pela operação do rádio na Resistência Francesa, durante a II Guerra Mundial.

É curioso que se possa pensar - sob a ótica da crítica literária -, em um período de escassez da produção beckettiana, depois dos anos que se seguiram à Trilogia: *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável e Esperando Godot!!!*

Como se pudéssemos fazer distinção entre os *medias*, como *radio* e *TV* e o experimentalismo da criação do autor, que se expande ao escrever peças radiofônicas, mimos cênicos, o roteiro de *Film*, e peças para a televisão, acompanhando os ensaios e estas inúmeras produções (teatro/cinema/rádio/TV), reescrevendo e se corrigindo durante o processo, recriando mesmo o seu processo de criação e escrita, em luta com aspectos técnicos e expressivos. Estamos falando do período de 1956 a 1984, período em que o autor faz uma “outra literatura”, produzindo cinco peças radiofônicas: *All That Falls*, *Embers*, *Rough for Radio I*, *Rough for Radio II*, *words and Music*, *The Old Tune* (sem contar as adaptações para leituras radiofônicas de outros tantos textos como trechos de *Molloy*, *Cascando*, *Lessness*, *Play*, etc); cinco peças para televisão: *Eh Joe*, *Ghost Trio*, *...but the clouds...*, *Quad I e II*, e *Nacht und Traüme* (além de peças adaptadas para TV, como *Not I e That Time*), além realização no cinema de *Film*, com direção de Alain Schneidder, e Buster Keaton como protagonista, em 1964.

Diria que tal período foi uma revolução da escrita beckettiana, colocada à prova por questões técnicas e expressivas, sem que sua atenção e empenho estético se distraísse, muito pelo contrário.

Assim, as encomendas da radio BBC, e as experiências neste *media* seguiram-se a proposta de escrever para a TV BBC como um caminho natural, se a palavra natural se aplicasse a SB.



## BOÎTE HERMÉTIQUE E CINE OLHO

*Tudo é visão, Devir.* (G. Deleuze e F. Guattari – O Que é Filosofia?)

O termo “boîte hermétique” é da Martha Fehsenfelt, e traduz-intensifica a imagem-lugar “boîte crânniene” como figura recorrente na escrita beckettiana, transformando-a nesta caixa que comporta a cena, como recipiente-cabeça, fora da cabeça, imagens fora, mas como caixa. Reportar que o aparelho de televisão que SB conheceu dos anos 60 aos 80 se assemelhava a um móvel quadrado, um aquário quadrado, de dimensões reduzidas, 14’, 20’ 26’ polegadas. Era como que um pequeno teatro enclausurado, tão interessante e oportuno. A TV para SB foi uma *media* intimista e concentrado, sem as dispersões do *grand écran* do cinema, em sua monumentalidade e popularidade, assim como, sem os efeitos das grandes telas planas das tevês digitais em *full HD* de hoje, quando se desfaz a materialidade do objeto “televisão” como “caixa de imagens”.

“Cine Olho” é o nome de um dos filmes de Dziga Vertov (1924), um dos grandes cineastas russos do século XX, na apreensão fenomenal do cinema como olho observador, e da montagem como orquestração de velocidades, ritmos, andamentos, procedimentos anteriormente praticados nas colagens fotográficas, febre moderna. Colagens de séries de movimentos captados pelo “olho-câmera”.

Recordar aqui a admiração de SB pelo cinema russo, ao ponto do irlandês escrever uma carta ao grande Eisenstein, desejando estudar cinema em Moscou. Carta de 02 de março

de 1936, que nunca chegou ao seu destinatário. *Film* foi a única experiência de Beckett com essa arte:

*Monsieur*

*I write to you on the advice of Mr Jack Isaacs of London, to ask to be considered for admission to the Moscow State School of Cinematography.*

*Born in Dublin and 'educated' there. 1928-30 lecteur d'anglais at Ecole Normale, Paris. Worked with Joyce, Collaborated in French translation of part of his Work In Progress (N.R.F., May 1931) and in critical symposium concerning same (Our examination, etc.) Published Proust (essay, Chatto & Windus, London 1931), More Pricks Than Kicks (short stories, do., 1934), Echo's Bones (poems, Europa Press, Paris 1935).*

*I have no experience of studio work and it is naturally in the scenario and editing end of the subject that I am most interested. It is because I realise that the script is function of its means of realization that I am anxious to make contact with your mastery of these, and beg you to consider me a serious cinéaste worthy of admission to your school. I could stay a year at least.*

*Veillez agréer mes meilleurs hommages.*

*(Letters, vol I: 317)*



O “olho-câmera” em *Film* é um personagem, tal qual o refletor de *Play*: o primeiro, persegue; o segundo inquire e obriga o testemunho. Tais dispositivos reafirmam em seus títulos a ideia de jogo, como: *Fin de Partie*, *The Lost Ones*, *Play*... Não é sobre alguma coisa que se fala, mas é a própria coisa que acontece, como se algum

desavisado, ao encontrar um tabuleiro de xadrez no curso de uma partida interrompida por algum motivo, apontasse para o jogo e perguntasse “É sobre o quê? O que você quer dizer com essa partida?”

[Beckett era um jogador solitário de xadrez. Apesar de ter tido ilustres parceiros de jogo como Kandinski e Duchamp. Dizem que era mesmo capaz de jogar sozinho, não só xadrez, como até golf... De certa forma, sua relação com os atores reproduzia um tanto esse desejo lúdico de propor jogadas e esperar por suas consequências].

Os equipamentos técnicos criavam devires, como o aludido já por Vertov; depois universalizados na expressão *câmara-man*, sugerem uma outra corporeidade – segmentada, acoplada, e/ou expandida – através de gravadores, refletores, monitores, gramofones, distanciando e aproximando, recortando e dimensionando, acelerando e ralentando, introduzindo na escritura, na cena e na imagem novas intensidades.

Desta forma, as peças para televisão traduzem muito bem o afã de testar, esburacar, arranhar a linguagem, pois permitem um grande controle dos elementos e dos procedimentos, que testemunham muito do processo criativo do artista, através de seus diálogos com seu câmara-man Jim Lewis, nos desenhos dos sets de filmagem, nos depoimentos dos interpretes, e no próprio documento gravado, na busca dos resultados desejados por Beckett.

## **EH JOE ou A PAPA**

Primeira peça escrita para televisão por SB. Um personagem mudo, Joe, uma Voz, em preto e branco, sem música, com cerca de dezoito minutos de duração.

Enredado em si mesmo, Joe passou dos 50 anos, está no seu próprio quarto. Uma única câmara-voz, ou a voz comanda a câmara. Um *monólogo exterior*, pois a voz, a câmara, a imagem de si, não está dentro. Ou tudo está dentro do quarto de Joe:... “je lance la voix, j’entends une voix, il n’y a qu’ici, il n’y a pas deux endroits...” (I : 203). *Joe* é similar a *Krapp*, menos irônico, mais passivo, mais acossado. Curiosamente estreou na BBC de Londres, no aniversário de SB, 13 de abril de 1965, depois na Alemanha em 13 de abril de 1966,... Beckett-Krapp. “There might be a louse watching you...” (*Eh Joe*,

GE III: 392). A voz é irônica - sua voz -, um outro personagem. Beckett escreve: “woman’s voice”, “Low, distinct, remote, little colour...” (*Eh Joe*, GE III: 392), mas também “persuasive”: “Come on, Joe (...) The best’s to come (...) In the end.” (*Eh Joe*, GE III::394)



Seria uma peça de televisão com dois personagens, Joe e Voz, se não entendermos que a Câmera também é um personagem: “la caméra bouge, mais seulement à un moment spécifique. Les mouvements de la caméra sont parfaitement pensés par Beckett à avance (...), jusqu’à la dernière virgule” (LEWIS, *Revue d’Esthétique*, p. 376 ). Como olho inquisidor, ou como dissemos antes, uma voz-câmera-Joe. O quarto, como muitos na obra de SB, uma cela, quase nada.

Os procedimentos, as ações físicas, a pantomima que antecede a Voz, nos lembram a cena 3, de *Film*, quando, depois da externa junto ao muro (1) e a travessia na escada com os encontros inesperados (2), o personagem de Buster Keaton entra no quarto e checa cada detalhe que permita “passar despercebido”. Assegurar que não possa ser percebido por ninguém. Assim, a Voz em *Eh Joe* surge justamente quando Joe já averiguou que está só, e que janela e porta estão devidamente fechadas, trancadas, cobertas... A Voz surge! “Eh Joe!”

Joe alude ao nome comum de um “*jack*”, como diria Shakespeare, de um “qualquer”. Um ser insignificante com mais da metade da vida passada e cabelos grisalhos.

[A câmera de SB em *Eh Joe*, em P/B, como seria em *Film*, pausa e movimentos lentos, associados a uma pantomima em suspensão, e uma dramaticidade contida: recorda O Limite de Mário Peixoto].



A cena tem a intensidade de um pesadelo shakespeariano, com o fluxo de voz interior que tortura a consciência mas sem outra guerra que não a memória do criado, do porteiro, do bobo. Macbeth redux. A câmera avança juntamente com as provocações, evocações da Voz. A qualidade do texto, em compasso regulado pelas indicações e a pontuação em reticências, confere atmosfera com elementos mínimos. O olho ciclópico avança juntamente com a intensidade da Voz. “Mud thou art” – “Eis o barro” (GÊNESIS 3:19), a fim do oitavo movimento de câmera já temos um *close up*.

[A gravação de 1966, com Jack MacGowran, é austera, dura e cômica ao mesmo tempo. MacGowran lembra Polanski, que foi um grande ator. Os dois têm uma expressão desequilibrada do rosto, como um ser da floresta, gnômico. Estranheza indeterminada entre o grotesco e o cômico. Polanski, o ator e director polonês que interpretou Lucky, dirigido pelo próprio Beckett em 1989].

“...Tears a strip from know how she always dreaded pain... Tears a strip from a slip and ties it round the scratch... Gets up in the end back up to the house...” (*Eh Joe*, GE III: 396) Frases como essas mostram a força do texto, em melopéia e ritmo, quando a imagem de Joe é estrangulada pela câmera avançando como o embolo de uma seringa. A força dramática desta primeira experiência de SB com a televisão faz a imagem refém do som da Voz, uma voz que vem da literatura e do rádio. A imagem é espremida!

“...Imagine what in her mind to make her do that... Image... Trailing her feet in the water like a child...”

E no momento final, Beckett realiza um fade out absoluto com os textos se esfarelando, enquanto a voz vai sussurrando as últimas palavras, a luz vai caindo, e um fraco sorriso surge no rosto torturado.

Sobre o P/B, que realiza o acinzentado como reflexo imediato do desejo no bloco dos afectos beckettianos, Jim Lewis nos informa que “la couleur raconte une autre histoire (...) Em noir et blanc, on n’a que la nuance. Et la couleur peut distraire beaucoup” (LEWIS, *Revue d’Esthétique*, p. 375 ).

A voz, o murmúrio quase inaudito ao final, a nuance de um lampejo da memória entre a



tortura e o desejo, Joe mastiga sua papa – como Nagg e Nell, os idosos românticos de *Fin de Partie*, dentro de seus espaços, dormindo em camas separadas (latões)... e mascando o passeio no Lago de Como, onde depois de um dia ‘inesquecível’ perderam suas pernas num acidente.

Deleuze não dedicará muito a *Joe*; essa peça está, como que na transição entre o teatral e o radiofônico, a caminho da “boîte hermétique”.

#### 4. GHOST TRIO – (SHADES)

“...shades of gray (...) forgive my stating the obvious”

(*Ghost Trio*, GE III: 436).

Uma peça de tv, cerca de 10 minutos de duração, em preto e branco, no cenário de um quarto com o mínimo: maca, espelho, janela e porta: “the familiar chambre”, a Voz anuncia em tom de autoironia. Três personagens: Voz de Mulher, Figura de Homem e um Garoto. Existem concomitâncias técnicas e históricas. Um personagem com um gravador, é assim que Krapp surge com seu catálogo de lembranças, suas fitas e o gravador em cena. No Trio Fantasma, a Figura de Homem tenta manusear também um aparelho como esse. Os textos foram escritos em tempos próximos, e o Trio surge depois de os produtores da BBC insistirem em fazer uma versão radiofônica de *Krapp’s Last Tape*, o que SB recusou veementemente, argumentando sobre a necessidade da

movimentação, a pantomima do prólogo e das expressões do rosto de Krapp ouvinte de outros Krapps. Por outro lado, é a primeira peça de tv com música, com três partes: Pré-Ação, Ação e Re-Ação, correspondendo ao Trio de Piano, Cello e Violino de Beethoven (Opus 70, nº 1) – conhecido como *The Ghost*, por causa do humor um pouco assustador do segundo movimento, Largo. As passagens selecionadas por Beckett são do segundo movimento. *Ghost Trio* fazia parte de uma ópera que Beethoven planejou para o *Macbeth* do bardo inglês – ficou a intenção, capturada por SB. Talvez dialogue com o mesmo processo de minoração que Deleuze analisa no *Ricardo III* de Carmelo Bene. Extrair, reduzir, num movimento que faz incidir a ironia e a crítica.

SB não precisa de interpretação: “je travaille avec lui, on parle jamais de l’interprétation. C’est superflu. Nous parlons d’image (...) il y a toujours un “feeling” ou une atmosphère générale – qui doit te guider à tout moment (Jim Lewis)” (LEWIS, *Revue d’Esthétique*, p. 375 ). Não à interpretação, ou contra a interpretação; mas os planos onde a peça televisiva reduz Macbeth ao seu quarto fazem ecoar a voz de Lady Macbeth incitando-o, e ao fim a imagem do sucessor, o jovem Macduff, como na cena de Shakespeare, quando ao final da peça, em dúvida se de fato a profecia das feiticeiras é absurda, tornando-o invulnerável, Lady Macbeth incita o marido ter uma atitude diante do inimigo juvenil.

Ler Beckett é sempre potente, a poesia chega na articulação de uma outra gramática, que explora possibilidades sem fechar nenhuma das direções tenuemente indicadas, tudo está lá, mas também em outras possibilidades, minimamente estudadas como alternativas de *échec, mais jamais tuer le roi, mais qui est le roi?*

[A experiência Beckett é integral, sem uma determinação, verdade, orientação... pôr em jogo, abrir o campo perceptivo e afetivo para uma troca, um envolvimento.]



Desde *Cascando* (1936, original, depois reescrita como peça radiofônica em 1963), que o autor brinca com a ideia de “bandas”, “linhas” de atuação independentes, mas entrelaçadas ou em contracenação, como ocorre em *That Time*, de 1975. Como se a célula cênica fosse independente e comportasse o encenador/escritor, a operação técnica e a atuação dos atores. Assim os próprios personagens operam a cena ou “são operados” pela cena – o texto incorpora às suas falas muitas indicações que seriam, tradicionalmente, das rubricas na escrita dramaturgica.

Mas em *Ghost Trio* tal entrelaçamento encontra na música de Beethoven, que lhe dá título, o que Deleuze chamou de “uma espécie de erosão central”, ao analisar a composição contendo “uma ameaça nos baixos”, “uma tremulação do piano”, “perfurando a superfície e mergulhando numa dimensão fantasmática onde as dissonâncias viriam apenas pontuar o silêncio” (DELEUZE, 2010, P. 91). Deleuze recorda o apreço de Beckett pelo que ele chamava de “arte das dissonâncias inauditas”, na música de Beethoven. Assim, a música permite uma corrosão, esgotamento do espaço, ao torná-lo frágil, inconstante, ao ser cortado, furado pela voz, como um saco plástico inflado sendo perfurado por um punhal. As feridas, vão pouco a pouco criando um trapo amorfo, livre de tensão, talvez, justificando o alívio final com o sorriso tênue.

O fantasmal no *Trio* está no entorno, na ameaça iminente que pode estar à porta neste instante. Não. Ou na janela. Não. Mas estará em algum momento. O fantasmal está na enunciação da Voz, ela própria imaterial, sopro, redundância sonora, bruxuleante, vinda de algum lugar dentro, daí assustador. No tema usado por Beethoven, e aludido por Beckett, a voz feminina é ameaçadora porque profética! Existe uma espera pelo pior! Diferente da promessa irônica da voz de *Eh Joe*, que diz que o melhor está por vir...

Segundo Deleuze, entre *Eh Joe* e *Ghost Trio*, acontece “uma espécie de depuração vocal e espacial” (DELEUZE, 2010, p.96), tornando a primeira um estágio preparatório para a obra televisiva de Beckett: “[e]m *Ghost Trio*, a voz murmurante tornou-se neutra, sem timbre, sem intenção, sem ressonância, e o espaço tornou-se um espaço qualquer, sem parte de baixo nem profundidade (...) (DELEUZE, 2010, 96 )”, exaurindo assim suas potencialidades. Existe uma nova disjunção inclusa, como se houvesse simultaneamente uma peça radiofônica e um cinema mudo. E na sequência, o filósofo lembra os trios existentes, a voz, o espaço, a música; a mulher, o homem, a criança, mas se confunde ao indicar as direções norte, leste e oeste, como trio, pois tais indicações

não existem no *Trio*, mas sim em *...but the clouds...* De qualquer forma, mais adiante ele cita o trio: porta, janela e maca, este sim desta peça. Os outros trios se referem às três posições da câmera: A, B e C, sempre avançando, e as três partes da peça: Pré-Ação, Ação e Re-Ação.

“Trio vai do espaço à imagem. O espaço qualquer já pertence à categoria de possibilidade, pois suas potencialidades permitem a realização de um acontecimento ele próprio possível. Mas a imagem é mais profunda, pois ela se descola de seu objeto para ser um processo, isto é, um acontecimento como possível, que não tem nem mais que se realizar num corpo ou num objeto: algo como o sorriso sem gato de Lewis Carrol. (DELEUZE, 2010, p. 99)”.

A obra de SB para televisão cria miniaturizações dos processos cênicos, como num processo atômico em que as partículas subatômicas, ao se aproximarem do núcleo, criam possibilidade da fissão nuclear, grande dispersão de energia – as obras criadas por Beckett tendem a potência. Associando o pensamento de Deleuze à imagem física, penso que o que o filósofo propõe como exaustão do possível se assemelharia ao surgimento de um buraco negro: vemos uma estrela onde só existe energia de subtração.



## ...BUT THE CLOUDS... – SEM MARGEM

*WHAT shall I do with this absurdity –  
O heart, O troubled heart – this caricature,  
Decrepit age that has been tied to me  
As to a dog's tail?*

*(The Tower - William Butler Yeats)*

Beckett escreve *...but the clouds...* na sequência de *Footfalls* e *Ghost Trio*, ambas de 1976, em 1977, partindo da evocação da última estrofe do poema, três versos de Yeats, grifados abaixo:

*Now shall I make my soul,  
Compelling it to study  
In a learned school  
Till the wreck of body,  
Slow decay of blood,  
Testy delirium  
Or dull decrepitude,  
Or what worse evil come –  
The death of friends, or death  
Of every brilliant eye  
That made a catch in the breath –.  
**Seem but the clouds of the sky  
When the horizon fades;  
Or a bird's sleepy cry  
Among the deepening shades***

O que de imediato chama atenção é o título dado à peça, como uma ‘captura’ de palavras, onde SB mantém a ideia de que antes das palavras selecionadas existe algo, e depois idem, através do uso das reticências. As mesmas reticências que criam e

permitem indicar as rupturas, os furos, *gaps* na voz, fazendo gaguejar a narrativa beckettiana. Aqui elas adquirem a qualidade espacial, retratada do foco de luz, que ilumina um centro fora do qual existe uma zona de indeterminação – não uma margem ou moldura – uma penumbra, e após as reticências o vazio, o desconhecido, o não iluminado. Assim será o espaço de *...but the clouds...*, um círculo – um foco de luz de 5 metros de diâmetro. Uma secção de um poema, um fragmento de uma imagem.

A peça, escrita originalmente em inglês, foi produzida na Inglaterra (BBC 2), e transmitida em 17 de abril de 1977, em seguida, vindo a ser dirigida pelo próprio Beckett em Stuttgart e transmitida pela Süddeutscher Rundfunk em 1º de novembro do mesmo ano. A peça tem cerca de quinze minutos de duração.

As indicações iniciais de Beckett nos dão conta de cortes, como em *Ghost Trio*, e diferentemente de *Eh Joe*, que tinha um único plano contínuo. O primeiro plano nos mostra um homem sentado de costas sobre um tamborete invisível, curvado sobre uma mesa invisível, uma túnica cinza clara e um solidéu claro. No segundo plano tem-se um homem sentado. Chapéu e sobretudo escuros, túnica e solidéu claros. O terceiro plano é um close sobre o rosto de uma mulher, aparecendo apenas os olhos e a boca. O último plano é um plano aberto sobre o espaço vazio. Beckett ainda indica nesse preâmbulo a existência da voz de H.

Um diagrama indica o espaço cênico circular – de 5 metros de diâmetro – e a posição da câmera – provavelmente a 15 metros de distância. Em seguida indica posições leste/caminhos, norte/santuário, oeste/armário, e no centro, a posição “de pé”. O texto é composto por uma lista de 60 itens, sendo “1. Dark. 5 seconds”; e “60. Dark. 5 seconds”.— o que determina a circularidade do projeto em concordância com o próprio espaço. Nos 60 itens que constituem a peça, em 28 itens lemos “Dissolve”. Em 2 ou 5 segundos. Em outros tantos itens do roteiro em forma de lista, H1 “disappear in shadow”, ora no Leste (closet), ora Oeste (roads), ora Norte (sanctum), e ora estanca de pé no centro de frente para a câmera.

Nos itens 38 e 49, “vemos” o close da Mulher – olhos e boca – onde ela articula (“w’slips move, uttering inaudibly”) os trechos do poema de Yeats “...clouds...but the clouds... of the sky...”. Mas apenas no item 57/60, escutaremos de fato, na Voz do homem, o trecho do poema indicado na imagem da mulher: “...but the clouds of the sky... when the horizon fades... or a bird’s sleepy cry... among the deepening shades...”.

Em 1969, SB escreveu *Breath* (na tradução que fez para o francês em 1971, *Souffle* – intermede), talvez o escrito mais curto do autor, onde o som gravado de uma inspiração faz a luz iluminar um monte de detritos espalhados, onde ouvimos um grito fraco, e a expiração que faz tudo novamente se obscurecer até a escuridão total. No mesmo ano, ele escreve *Sans* (que inversamente traduz para o inglês com o título de *Lessness*, em 1970). O que encontramos nestes dois textos? No primeiro, o jogo fascinante da cena beckettiana por sua simplicidade e radicalidade (sem atores): expressar com o mínimo o máximo, dramatizando com um breve cenário, o movimento de luz acompanhado de trilha, um átimo instante da vida humana através do som da respiração e da voz, pequeno grito. O movimento de luz faz aparecer e desaparecer, simplesmente. Jogo entre luz e escuridão que se torna complexo em *...but the clouds...*, onde a imagem de H1 surge e desaparece pr'além do círculo iluminado, e onde o espaço e a imagem de M surgem e “*dissolvem-se*” em fade in e fade out. Em *Sans/Lessness*, SB leva ao extremo a ideia de lista e arte combinatória de frases/palavras/elementos: são 120 frases se repetindo em ordens randômicas de 60 frases, como nos mostrará John Coetzee, em *Samuel Beckett's Lessness: A Exercise in Decomposition*.

Surpreendentemente a complexidade e a simplicidade nos jogos de interação entre elementos – que vão obsedar SB – não resultam cerebrais, e sim, sensoriais.

Em *...but the clouds...*, o sistema cênico que articula os elementos, texto, voz, luz, espaço, movimento, direção, câmera, parecem apoiar a produção de imagem como pura potência poética, sem necessitar qualquer decifração, ou impor qualquer tipo de busca de solução de um enigma.

[Séculos de educação hermenêutica sempre causam algum dano, e nos deparamos com inúmeros estudos da obra de SB nesse sentido; muitos ainda vêem sentido em analisar e buscar significados ocultos].



## QUAD ou MIME

*I speak of an art turning from it in disgust, weary of its puny exploits, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road.*  
(Samuel Beckett – *Three Dialogues*)

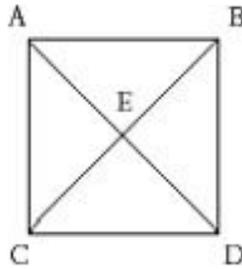
*(...) a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda importância. Pois há uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças.* (Gilles Deleuze – Francis Bacon: Lógica da Sensação)

Peça de 1980, *Quad* foi escrita no mesmo período em que foram escritas *Ohio Improptu* e *Worstward Ho*, dando seguimento aos trabalhos para televisão, mostrando além de seu interesse pela *media* eletrônica um apuro artesanal ao tratar com as suas especificidades técnicas. Dirigida pelo próprio Beckett e produzida pela Süddeutscher Rundfunk, foi levada ao ar pela R.F.A. em 8 de outubro de 1981.



Muito diferente dos trabalhos anteriores para tv, *Quad* reduz ao extremo o “lugar”, (superfície plana), e “desumaniza” as figuras. O que vemos é um quadrado branco, onde quatro figuras encapuçadas como monges, entram em circuitos de caminhada sem se tocar ou chocar em nenhum momento, cada figura de uma cor, branco, amarelo, azul e vermelho, reafirmadas pela luz que incide sobre cada uma. O quadrado, como um tabuleiro ou tela ou set ou palco de dança, mede seis passos em cada uma de suas faces. Os interpretes devem ser da mesma estatura – preferencialmente, pequenos, como adolescentes. Sexo indefinido.

Um diagrama de movimento é desenhado pelo autor junto ao “roteiro”: o centro do quadrado deve ser evitado para que não ocorra em hipótese alguma um “encontrão” entre as figuras. Assim, ao redor do centro existe o Desvio (*Quad*, GE III: 479):



Associado ao movimento de cada figura, além da cor específica, existe um som específico percussivo que identifica o caminhar de cada qual (os músicos percussionistas são vislumbrados na penumbra ao fundo). As figuras entram em circuito de movimento no quadrado, gerando as séries de um, dois, três ou quatro figuras/cores/sons no espaço em alternância/concomitância.

A câmera centralizada, parada em plano contínuo frontal ao quadrado, um pouco elevada. O plano deve durar 25 minutos.

Publicada em Londres pela Faber and Faber em 1982, será publicada em 1992 (três anos após a morte do autor), em francês pela Les Éditions de Minuit, juntamente com outras três peças para tv: *Trio du Fantôme*, *...que nuages...*, *Nacht und Traüme*, e o ensaio de Gilles Deleuze *L'Épuisé*.

*(...) um número finito de componentes produz uma diversidade praticamente ilimitada de combinações.* (DELEUZE, Foucault, p. 139-140)

A palavra que dá título ao ensaio de GD está marcada no “roteiro” em diversos momentos, indicando que as séries de combinações de movimento, cor, luz e som devem extenuar, esgotar-se!

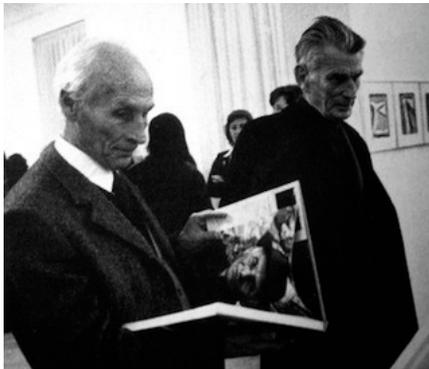
Antes de dar voz aos argumentos de Deleuze, ocorre lembrar que as séries já se pronunciavam em outros trabalhos de SB para tv, e mesmo nos romances da Trilogia, mas se tornaram elementos obsessivos em *Ping (Bing)*, primeiramente publicado em francês em 1966, e depois em inglês em 1967) e *Lessness* (publicado primeiro em francês, como *Sans*, em 1969, depois em inglês, 1970): num curto espaço de tempo de criação, poderíamos reunir esses dois trabalhos combinatórios e seriais à pantomima de *Quad* (de 1980, cujo nome inicial foi *Mime*), como parte de uma mesma estratégia de exaurir a sintaxe, seja através de palavras, frases, ou movimentos no espaço.

Tal esforço ou estratégia nos levará a questões matemáticas, como Coetzee analisou em *Lessness*, mas também nos colocará diante de questões artísticas associadas aos processos de figuração e abstração, que eram o ambiente teórico em que SB estava – de alguma forma – envolvido. A palavra “envolvido” talvez não seja precisa, mas em 1949 – como fruto de uma amizade recente mas intensa com o filho de Matisse e editor da revista *Transition*, Georg Duthuit (que, em 1949, publicou na revista *Three Dialogues*, um texto-entrevista entre Beckett e Duthuit sobre as obras de artistas contemporâneos e amigos, Pierre Tal Coat, André Masson e Bram Van Velde) –, SB realizará afirmações definitivas sobre seus pensamentos estéticos. Tratava-se de um jogo um tanto dramático de diálogo – transcrições sintetizadas de inúmeras conversas entre os dois amigos, que conviviam com pintores e escritores como André Breton, Paul Éluard Alberto Giacometti, George Bataille, e os citados nos *Dialogues*, entre outros. Através deste texto, simulação cênica de entrevista, escrito por SB, onde surgem pontos e formulações que iluminam a recepção de sua obra, tais como a hoje famosa “quase ladainha”: “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (*Three Dialogues*, GE IV: 556).

Os *Three Dialogues* são evocados aqui, diante de *Quad*, e antes de trazermos a intercessão de GD, para apresentar a tensão que a arte abstrata traçou no ambiente artístico e intelectual da época, e para assinalar suas consequências na produção do pensamento de estético de Beckett, e no que podemos ensaiar com a fatura de *Quad*, o paradoxo expressivo.



O expressivo versus o representativo, tal dilema, se enfraquece segundo Robert Kudielka, primeiro pela multiplicidade de conceitos que implica: “Abstração é um conceito de muitos significados. Ele abrange, nas artes plásticas, noções tão diversas quanto a pintura não objetiva de Kandinsky e o mundo sem objeto de Malevitch, as construções de Rodchenko e o gesto de Pollock, a abstração de Mondrian e a tradição da arte concreta de Van Doesburg até Bill e Lohse; e, no sentido mais amplo, as próprias formas de representação que há muito parecem ter abandonado a distinção ‘objetivo/não-objetivo’, como o minimalismo de Donald Judd ou as estratégias conceptuais de Lawrence Weiner, podem ser subsumidas ao conceito de abstração. A questão é apenas saber do que realmente falamos quando julgamos abstratas obras de arte de tal modo genéricas (KUDIELKA, 1998, p.15)”. Como Kudielka nos detalha em seu texto *Abstração como Antítese: o Sentido da Contraposição na Pintura de Piet Mondrian e Jackson Pollock*, “toda a confusão na teoria da arte abstrata reside



claramente no fato de que a reflexão não desenvolve o conceito de abstração a partir do embate com a arte figurativa do passado, mas, antes, incorpora o conjunto dessa última, a tradição *in toto*, inclusive o próprio procedimento teórico, o da representação de noções e ideias — com o resultado de que uma ficção caseira, a arte objetiva, torna-se a base da compreensão da arte

abstrata (KUDIELKA, 1998, p. 16)”. Tal engano, também é salientado por Deleuze, quando analisa a pintura de Francis Bacon, insistindo que a arte figurativa ou a arte abstrata têm o mesmo horizonte filosófico. Para GD, a questão se desloca para a sensação, e o discernimento entre a Figuração e a Figura.

Ainda Kudielka, nos explica que “(...) nas artes plásticas, figurativismo e abstração não se acham em pólos frontalmente opostos; antes, são duas tendências entrelaçadas: cada figura, independentemente de seu aspecto natural, tem de ser constituída abstratamente no quadro; e, ao contrário do que na imaginação, no quadro até a forma mais abstrata, como ressaltou Picasso, é sempre figurativa, ou seja, prende-se inteiramente à superfície da tela. A relação pictórica entre figura e abstração desenrola-se, portanto, num contexto completamente diverso que o da relação entre intuição e conceito” (KUDIELKA, 1998,p.17).

De qualquer forma, em *Three Dialogues*, Beckett traça nitidamente um paralelo entre as obras de Tal Coat, Masson e Van Velde com o seu trabalho, ao ponto de se autoironizar no texto, quando escreve, na voz do interlocutor-personagem Duthuit: “No. You have begun. Finish. Begin again and go on until you have finished. Try and bear in mind that the subject under discussion is not yourself (...)” (*Three Dialogues*, GEIV: 562). Pois não é outro o assunto que as posições de SB sobre a sua arte.

A aversão de Beckett ao realismo e o modo como se define como um escritor da *despalavra* ainda assim não transformariam SB naquilo que Pascale Casanova o intitulará em seu livro *Beckett l’abstracteur*. Casanova defende a tese de que SB seria o criador da escritura abstrata contra o edifício da literatura e da mimesis ocidental: “[s]ans sujet, sans décor, se détachant sur un fond noir (pénombre) et vide, libérées de tout repère temporel ou spacial, les images de *Cap ao pire (Worstward Ho)* inaugurent la littérature abstraite: ele vont vers l’épure de l’abstraction ou le noir.”

O fato e a fatura. O fato diz respeito à presença do texto como evidência de que não remete a Nada, não trata de Nada para além de si mesmo. Um *grid* de relações construtivas que SB esburaca: “Mr. Beckett was painfully shy, shy as an adolescent, twitching, touching things, rearranging objects on the table, a nervous habit my own, so that it began to look like a game of phantom chess.....” (MONTAGUE, *Beckett Remembering*, p.288-9). A fatura é o “como fazer”, como nos explica Beckett em *Three Dialogues*, quando Duthuit o interroga sobre a obrigatoriedade de criar, sobre “o resultado de (...) uma arte de nova ordem” : “Among those whom we call great artists, I can think of none whose concern was not predominantly with his expressive possibilities, those of his vehicle, those of humanity. The assumption underlying all painting is that the domain of the maker is the domain of the feasible.” (*Three Dialogues*, GE IV: 556).

Vale pensar sobre a observação Kudielka, a partir da citação de Beckett à Mondrian nos *Dialogues*,: “Para Mondrian, a questão de se formas, cores, superfícies e linhas têm uma determinada qualidade expressiva não se acha mais em primeiro plano, mas sim o valor expressivo específico que os meios pictóricos como um todo podem alcançar no espaço do quadro — como fatores de um nexos de relações, denominado por ele a ‘equivalência da configuração plástica’. Essa terminologia de Mondrian – “configuração plástica” –

se aplicar muito bem a Beckett se a entendermos em todos os seus aspectos sensoriais e formais. Poderíamos tratar de *Quad* sob o aspecto conjuntivo de sua “configuração plástica”, aplicando como no Bacon de Deleuze “a grande superfície plana como estrutura material espacializante”, onde as Figuras se combinam com o Lugar, como espaço de performance das Figuras, Luz e Som (DELEUZE, 2007, 15)..

Seria interessante pensar sobre o fato de que, antes de *Quad (Mime)*, Beckett experimentou outras pantominas mudas, no teatro – *Act sans parole (Soif)* – e no cinema *Film*. Tal evocação tem por objetivo aferir as habilidades que Beckett vai desenvolvendo para composição de uma cena na qual têm grande importância as rubricas que determinam exatamente a posição das figuras, seus movimentos, ritmos e os recursos técnicos, como parte da gramática cênica por ele criada. Já podemos observar esse apuro de *Fin de Partie* em diante; mas, se compararmos a pantomima de *Quad* com a de *Act sans parole* (ou com *Film*), veremos o progressivo abandono de qualquer figuração enquanto ilustração de uma narrativa cênica que seja.

Acompanhamos os gestos de *Act sans parole* no desenvolvimento do impasse a que o personagem é submetido. Em *Quad* não há figuração, não há narrativa de qualquer espécie. Encontramos em *Quad* uma “configuração plástica” como em Mondrian.

[O quadrado de *Quad*, também nos remete às esculturas de Giacometti, em especial *Trois hommes qui marchent*, onde encontramos as três figuras esqueléticas e longilíneas sobre um quadrado elevado em um pedestal, e *La Place I e II*.]

A palavra “épuisée” aparece em *Quad* seis vezes, sempre associada a “toutes combinaisons possibles” – e assim também começa Deleuze com a sentença “l’épuié épuié tout le possible” (DELEUZE, 1992, p.57). Essa é a marca que o distingue do “fatigué”.

É através desse trabalho sobre a matéria do factível que Beckett organiza suas séries, com repetições que usam variações de figuras, cores, sons, luz, trajetos sobre o quadrado como gesto plástico sem narrativa, como expressão possível. “Toda a obra de Beckett será percorrida por séries exaustivas (...)” (DELEUZE, 2010, 70), desde o início de sua escrita. Mas o método parece ganhar enlevo em textos como *Ping, Quad, Lessness, Worstward Ho* e *Stirrings Still*, exemplarmente onde na obra de Beckett a restrição de palavras e frases, assim como, o cancelamento da sintaxe, promove a extinção de elementos, numa “estética do menos”, com melopeia e ritmos trabalhados

como que por uma outra língua, uma língua inventada com resíduos, cacos, peças de uma língua oficial, literária, desmontada.

O que chama atenção em *Quad* é que se apresenta nesse cenário como peça única; pois não é texto, é roteiro de uma obra que se constitui na sua encenação minuciosa e gravação para o formato da televisão, como uma peça de vídeo arte, conforme já se disse. *Ping* tem semelhanças nas qualidades pictóricas de seus textos, em que os cacos e as palavras parecem desenhar ou colorir continuamente. Um dos aspectos do “esgotar”: a possibilidade de não interrupção das palavras, das séries, das combinações dos gestos e sons, numa ordem infinita. Este efeito, do efeito continuado projetando um possível fim no futuro é emblemático em Beckett, e o encontramos objetivamente quando ele leva ao palco *Play*, e antes de publicá-lo corrige seu texto nos ensaios para que o fim não pareça o fim, mas um recomeço, apenas um pouco mais obscurecido, com vozes mais fracas a cada giro... indicado não uma circularidade, mas um desgaste, “esgotamento” (ver sobre isso o que diz Stanley Gontarski, em seu texto *Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett*); o mesmo aflige o autor com respeito ao caráter elíptico de *Not I*, ‘a última palavra, é a penúltima’” (p. 266).

A formulação deleuziana nos conduz para a demonstração do “método Beckett” acerca da fatura não-representacional, onde “(...) uma fantástica decomposição do eu (...) a mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução; troca indefinida das formulações matemáticas e a busca do informe ou do informulado. Estes são os dois sentidos do esgotamento, e os dois são necessários para abolir o real” (DELEUZE, 2010, 70).

### **NACHT UND TRAÜME - Nachtstück**

Esta é a última peça para televisão escrita por Beckett em 1992 e transmitida em 19 de maio de 1993, pela Süd-Deutscher Rundfunk. Como em ... *but the clouds...*, o texto se constitui de notas indicativas e uma lista de 30 itens que desenham um cena gravada em plano contínuo, onde vemos um homem, Dreamer, seu próprio sonho, e suas mãos. Um quarto muito mal iluminado: “Jim, tu ne peux pas réduire la lumière encore un peu plus?”, pede Beckett ao seu câmera Jim Lewis. O que para os técnicos de televisão é uma tragédia, pois a imagem perde definição (e, para esses técnicos, qualidade), indica

um efeito *flou* que visa exatamente destruir a nitidez, o traço da figura, forçar a retina e gerar o aspecto fantasmal.

A peça tem inspiração na *Lied* de Schubert homônima *Nacht und Traüme*, e da qual escutamos alguns versos cantados. As interações da cena, de aspecto pictórico, reproduzem uma cela com aspecto medieval e dão conta de pequenas, ações como tomar uma taça com as mãos, levá-la aos lábios e beber, e têm um duração de cerca de 20 minutos. A gravação se valeu de gazes na frente das lentes da câmera – para Jim Lewis, o resultado era algo “três religieux, três tendre. Je crois qu’il y a là une compassion encore jamais vue dans ses oeuvres pour le théâtre ou pour la télévison” (LEWIS, *Revue d’Esthétique*, p. 78).



*Nacht und Traüme* contradiz a própria peça como uma peça visual, um áudio-visual, ao reduzir ao extremo a capacidade do espectador em perceber, distinguir a figura dentro do quadro – o *ciaroscuro* que tem reflexo nas condições de possibilidade dos estados de consciência exige uma convivência forçada com zonas de indiscernibilidade da imagem. Como se com a miserável alimentação, o próprio espectador tivesse que lançar mão de

suas projeções oníricas para completar as imagens, o que o transforma também em um sonhador. A *lied* de Schubert, apesar de cantada, se insere no silêncio da figura exaurida, sustentando a própria cabeça, havendo uso de variações do silêncio para que as imagens se intensifiquem

Beckett muitas vezes retoma projetos interrompidos e/ou abandonados, em busca de pistas, segundo Fábio de Souza Andrade, e “recuando para aquém do ovo de *Fin de Partie*, e justamente num texto abandonado datado do início dos anos 1950, a *Mime de Rêveur A*, que S. Gontarski localiza a matriz primeira de vários dos textos dramáticos escritos ao longo da década (entre as quais, *Krapp’s Last Tape* e *Happy Days*)”. Mas é claro que esse texto não se aplica *Quad*, mas traça uma zona habitada pela nuance entre instâncias da percepção da experiência, memória e sonho como um dos lugares de infiltrações, que nos trazem também ecos do texto *Mal Vu Mal Dit*, finalizado no ano anterior, 1981. Nesta novela – que faz parte da última trilogia com o título *Nohow On*, juntamente com *Company* e *Worstward Ho* –, nenhuma imagem guarda nitidez, como se a velha senhora, que habita próximo a um campo santo, de pedras brancas, nos fizesse enxergar com seus olhos gastos. A persistência da retina frente à fonte luminosa, exaurida pela penumbra, assombrada pelo fracasso.

*...je ne sais pas, c’est un rêve, c’est peut-être un rêve, ça m’étonnerait, je vais me réveiller, dans le silence, ne plus m’endormir, ce sera moi, ou rêver encore, rêver un silence, un silence de rêve, plein de murmures, je ne sais pas, ce sont des mots, ne jamais me réveiller, ce sont des mots, il n’y a que ça...*  
(*L’Innommable*: 210).

## DISSOLVER IMAGENS – As Línguas

Em seu último longo texto, Gilles Deleuze (1992) se lança sobre a obra de Beckett de uma forma mais específica, buscando neste intercessor as estratégias que fazem do autor irlandês um ‘intensificador’ da linguagem, a partir de procedimentos de desgaste, perfuração, interrupção, repetição e esgotamento.

O fim que não é o fim em SB pode ser a versatilidade dos órgãos da sua escrita – que se experimenta a cada momento em velocidades, luminosidades e obscuridades, tornando qualquer tentativa de estabilidade de qualquer organismo, impossível.

O encontro do pensamento de Deleuze com a obra de Beckett tem algo de corriqueiro, como vizinhos que eram em Paris. O nome de Beckett surge em inúmeros escritos do filósofo, e poderíamos dizer – por que não – que os interesses e conceitos de Deleuze pulsam nas divertidas citações e paródias filosóficas com que o artista se entreteve: de Descartes a Kant, de Nietzsche a Bataille, de Berkeley a Wittgenstein... Beckett sempre disse que não lia os filósofos porque não os entendia. A piada pode ser um elogio, pois “entender” nunca foi um critério de qualidade na obra de SB: “Et que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe vraiment. Dire c’est inventer. Faux comme de juste. On n’invente rien, on croit inventer, s’échapper, on ne fait que balbutier sa sa leçon, des bribes d’un pensum appris et oublié, la vie sans larmes, telle qu’on la pleure.” (*Molloy*: 41).

O que há para entender para além da imanência? Esse lugar concreto, direto, circunscrito e artesanal na produção beckettiana se relaciona com os sentidos, as sensações que nos envolvem – a tudo e a todos – no caos. Ver, mal ver, ouvir, mal ouvir, tencionar o Vazio, desprovido de Verdades, convicções, narrativas, ouro de tolo de todas as certezas moventes de uma civilização que não percebe sua decrepitude: onde mais se comemora, mais ruído se está. Não falamos de pessimismo, mas de vitalidades, intensidades. “Quadro de sintomas correspondentes à obra de Samuel Beckett: não que se tratasse apenas de identificar uma doença, mas o mundo como sintoma e o artista como sintomatologista” (DELEUZE, 2004, p.172). E essa sintomatologia deve ser reconhecida em seu aspecto criador.

O devir-animal em Beckett lembra-nos a toupeira de Kafka: para este, está em jogo um animal que se esconde e se entrincheira contra o possível inimigo; mas em Beckett o devir-animal é Worm (to worn, worn out), o verme, aquele que areja a carne do tempo, a carne do mundo, a carne da linguagem, a carne do corpo. Em seu corpo anelídeo ou platelmintíco, a forma pode ser a que for, mas a matéria é massa e alimento, pode ser pulverizada, espargida, infiltrada, “[f]aire la parte du feu avant la conflagration, cela m’a toujours semblé raisonnable” (*Molloy*: 157).

Então, quando Deleuze sistematiza seu diálogo com Beckett, o faz através de suas peças para televisão (sem considerar *Eh Joe!*), criando as três Línguas e os quatro modos de esgotar o possível. É a Língua III que se evidencia nessa produção para TV, a que de

fato chama a atenção de Deleuze, porque é ela a que cria os modos de esgotamento da Imagem.

A primeira Língua, “a língua atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que enumerações substituem as proposições, e as relações combinatórias, as relações sintáticas: uma língua dos nomes” (DELEUZE, 2010, p. 71) – como podemos ver (ouvir) na instalação de Nuno Ramos – um beckettiano sem vergonha – *Carolina*, onde a própria instalação está ausente, fora as vozes no espaço, que surgem de auto-falantes que simulavam ou se mimetizavam se as paredes do Centro Cultural Tomie Ohtake, em São Paulo:

*Manhã.....presente!*  
*Lugar.....presente!*  
*Quem.....presente!*  
*Nenhum.....presente!*  
*Cuíca.....presente!*  
*Luar do sertão.....presente!*  
*Não sou nada, nunca serei nada, à parte isso tenho em mim todos os sonhos do mundo.....presente!*  
*Alô.....Alô!*  
*O quê.....o quê?*  
*Aqui.....aqui!*  
*Aqui.....presente!*  
*Cascalho.....poeira!*  
*Pés.....passos!*  
*Pelúcia.....presente!*  
*Bundão.....aqui!*  
*Herói.....a sete palmos do chão!*  
*Rancho fundo.....presente!*  
*(Cantando) No rancho fundo.....presente!*  
*(Sem cantar) Se alguém perguntar por mim.....presente!*  
*Como vai?.....Bem! Muito bem! Bem demais! Não tão bem quanto você!*  
*Asma.....presente!*  
*O segundo diagnóstico.....apenas confirmou o primeiro!*



E por aí vai, em dueto de vozes em pergunta e resposta, onde a resposta afirma uma presença que não existe, pois nada está presente além das próprias vozes. Mas Ramos, que também – como o próprio Beckett –, transita por suportes diversos para a sua arte, fez de Beckett um intercessor fundamental, tendo não só obras que se relacionam com o que Deleuze nomeou de Língua I, mas glosando e desgastando/esgotando as matérias de inúmeras formas.

Em Beckett poderíamos citar *Ping*, como exemplo entre outros, mas *Ping* é um texto atômico, que oscila entre a Língua I e a Língua III, a meu ver:

*ALL KNOWN all white bare white body fixed one yard legs joined like sewn. Light heat white floor one square yard never seen. White walls one yard by two white ceiling one square yard never seen. Bare white body fixed only the eyes only just. Traces blurs light grey almost white on white. Hands hanging palms front white feet heels together right angle. Light heat white planes shining white bare white body fixed ping fixed elsewhere. Traces blurs signs no meaning light grey almost white. Bare white body fixed white on white invisible. Only the eyes only just light blue almost white. Head haught eyes light blue almost white silence within. Brief murmurs only just almost never all known. Traces blurs signs no meaning light grey almost white. Legs joined like sewn heels together right angle. Traces alone uncover given black light grey almost white on white. Light heat white walls shining white one yard by two. Bare white body fixed one yard ping fixed lsewhere. Traces blurs signs no meaning light grey almost white. (Ping, GE: 371)<sup>2</sup>*

<sup>2</sup> Acrescentamos aos Anexos desta Dissertação um exercício de tradução de *Ping*.

E por aí vai... A Língua III ainda chegaremos nela. Mas em relação à Língua I, Haroldo de Campos, que “transcreveu” *Ping*, juntamente com Maria Helena Kopschitz, evidenciou ainda mais o aspecto Lista, numerando os 70 sequências de frases<sup>3</sup>.

A Língua II, “que não é mais a dos nomes, mas a das Vozes, que não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis” (DELEUZE, 2010, p. 76), encontramos nos romances, e no teatro, ou quase, e mesmo o autor teve dúvidas sobre o que seria *Not I*:

*“Tive algumas cartas trocadas com Alan. Ele parecia estar tendo muita dificuldade. Espero que tenha menos agora. Espero trabalhar com Não Eu em Londres no próximo mês e descobrir então se é teatro ou não.”* (Carta à Barney Rossel, editor da Groove)

Mas *Not I* seria o que pensa Deleuze sobre a Língua II, onde existem dois personagens, a Boca e o Vulto, e onde, para o segundo personagem, a máxima de “é sempre um outro que fala”, além do uso da terceira pessoa, “os Outros são mundos possíveis, aos quais as vozes conferem uma realidade sempre variável, conforme a força que elas têm, e revogável, conforme os silêncios que elas fazem” (DELEUZE, 2010, p.77).

*MOUTH: ... out ... into this world ... this world ... tiny littlething ... before its time ... in a godfor- ... what? .. girl? ...yes ... tiny little girl ... into this ... out into this ... before her time ... godforsaken hole called ... called ...no matter ... parents unknown ... unheard of ... he having vanished ... thin air ... no sooner buttoned up his breeches ... she similarly ... eight months later , \_ .almost to the tick ... so no love ... spared that ... no love. such as normally vented on the ... speechless infant ... in the home ... no ... nor indeed for that matter any of any kind... no love of any kind ... at any subsequent stage ... so typical affair ... nothing of any note till coming up to sixty when- ... what?;. seventy? . good God! .. coming up to seventy ... wandering in a field ... looking aimlessly for cowslips ... to make a ball ... a few steps then stop ... stare into space ... then on ... a few more ... stop and stare again ... so on ... drifting around ... when suddenly ... gradually ... all went out ... all that early April morning light ... and she found herself in the- .. !. what? who?. no! .. She. [Pause and movement 1] (*Not I*, GE IV: 405-406)*

<sup>3</sup> SOUZA, Maria Helena. A Tradução como outro original, p. 66.

Os mundos gerados pelas vozes: “os outros só têm a realidade que suas vozes lhes dão em seus mundos possíveis”. Assim, nos romances breves, realidades são emprestadas por algum tempo a histórias contadas por vozes de personagens que surgem de outras histórias e se esgotam, desaparecem, assim como o seu mundo narrado. Um círculo infundável de personagens possíveis, suas vozes e suas histórias.



Deslocar os limites imanentes, a Língua III, segundo GD não cessa de provocar “hiatos, buracos, rasgões” (DELEUZE, 2010, p. 79). Antes Beckett, com a Língua I, imaginava séries, com uma imaginação combinatória “manchada de razão”. E seguia com a Língua II: inventavam-se histórias ou inventariavam-se lembranças, imaginação “manchada de memória”, ainda que as vozes produzissem “lembranças insuportáveis, histórias absurdas ou companhias indesejáveis” (DELEUZE, 2010, 106). A terceira Língua, que passa atuar mais intensamente nas últimas obras de Beckett, incluindo aí as peças para televisão, visa “extenuar as potencialidades do espaço e dissipar a potência da imagem”. “A produção de uma imagem que nada expressa ou representa é um dos temas centrais do ensaio sobre SB”, como sintetiza Alexandre Henz em seu ensaio sobre o texto uma política em Beckett e Deleuze. Segundo Deleuze, “a Língua III, nascida no romance (*Comment c’est*), atravessando o teatro (*Oh Beaux Jours!*, *Act Sans Paroles*, *Catastrophe*), encontra na televisão o segredo de sua reunião, uma voz pré-gravada para uma imagem que a cada vez toma forma. Há uma especificidade na obra-televisão” (HENZ, 2005, p. 202) .

E essa especificidade, segundo Deleuze, é o espaço. De certa forma, a Língua III tem na imagem o efeito que podemos acompanhar na Língua II com a Voz, e é no espaço que a imagem se faz como silêncio ao se dissipar, embaçar, diluir. Vemos isso acontecer em *Ghost Trio* e *...but the clouds...*, vozes indagando, determinando, enquanto as figuras vão se dissipando, desistindo...

Em *Quad*, não existem vozes, apenas um quadrado branco que será esgotado por séries de movimentos, trajetos de figuras, na primeira versão, com mais elementos, mais velocidade, cor e som, na segunda versão, mais lentamente, mas igualmente implacável. O ritornelo, que Beckett já havia experimentado em outros textos ou fragmentos, tem em *Quad* sua versão física (apenas indicada em *Act Sans Paroles II*, onde as rampas sugerem o ritornelo).

É em *Quad* que as notas de SB reiteram sucessivamente o esgotamento dos elementos sobre o espaço (seis vezes). Onde GD pode extrair a mola mestra dos procedimentos estéticos levados a cabo na *Língua III*, indicando tal estratégia em outros níveis.

Em *Nacht und Traüme*, nenhuma imagem se forma integralmente, a imagem do homem com as mãos apoiando a cabeça sobre a mesa é uma presença-ausente.

## O FANTASMA E O DEVIR-IMPERCEPTÍVEL

*... a pathetic unsuccessful realism.*

(Beckett se referindo ao cenário onde *Willie* se encontra enterrada em *Oh Beaux Jours*....)

*Produz uma forte sensação de presença, uma incrível capacidade de passar despercebido. O escritor, o filósofo? Quando se esgotar gera uma profusão de presença. "All the old ghosts. Godot and Eh Joe over infinity"*

(Samuel Beckett - Damned to Fame)

