

Desleitura e elementos da linguagem áudio-visual de Samuel Beckett em *O esgotado* de Gilles Deleuze.

Manoel Moacir Rocha Farias Jr.

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Palavras-chave: desleitura, esgotamento, Samuel Beckett.

Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem – não que essa leitura tenha se tornado ‘falsa’, mas é que ela não é mais *para nós*.” (UBERSFELD, 2002:12)

Em Abril de 2008, numa passagem do Viaduto do Chá em São Paulo, os coletivos Teatro da Vertigem (Brasil), Lot (Peru) e Zikzira Teatro Físico (Brasil/Inglaterra) realizaram *A última palavra é a penúltima*. Uma “intervenção cênica”, com base no ensaio *O esgotado* do filósofo Gilles Deleuze, “aliando a isso a perspectiva de investigação do universo interpretativo, o grupo se apropria da criação a partir da ‘experiência’ do corpo do ator e do estudo sobre os conceitos da *performance*.” (Programa da peça, 2008).

A liberdade de tratar os textos (o dramaturgicamente e o filosófico) como *pretextos* para repensar as questões que ele suscita é o ponto de contato dessas reflexões com uma possível “desestilização” da obra de Samuel Beckett, que por sua vez já se propõe num território de releituras de códigos e estilos anteriores. Para criar uma conversa, seja de afastamento e/ou de aproximação, é preciso lembrar algumas características mapeadas em sua extensa obra, considerando-as em outras leituras, pois um dos problemas que se coloca hoje ao leitor de Beckett é o do *como* percebê-lo numa malha de signos complexa, para além dos subtítulos de “absurdo” e “pessimista”, e que não mais caberiam pois pertencem a imagens teatrais e conceituais cristalizadas num tempo passado. Nesse sentido, uma tarefa de *desleitura* encontra em seu silêncio de linguagens uma abertura para outras organizações. Na proposta por Gilles Deleuze - em *O esgotado* - percebem-se três línguas que procedem por *disjunções* e *combinações*.

A imagem do *esgotado* é inspirada, basicamente, em alguns personagens da prosa beckettiana inicial (Watt, Murphy, Molloy, Malone, Macmann) e das peças televisivas e finais (*Quad*, *Nacht und Träume*, *Que Onde*, *Trio de Fantasmas*), nas quais percebemos uma qualidade mais radical de experimentação na escrita ao esgotarem-se, além das palavras e vozes, as imagens, sem perder a potência de silenciar/esgotar/combina. Assim, “combinam-se variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objetivo, a qualquer significação.” (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 231) Ora sentados ora deitados (e esse poderia, para Deleuze, ser um critério de distinção de tipos da obra beckettiana) são, em todo caso, imprestáveis. Essa galeria de *danados* remonta tanto à imagística do *Inferno* de Dante quanto ao dito do personagem *Bartleby*, o

escrivão de Herman Melville, cuja apatia diante do trabalho leva-o de um escritório na Wall Street à morte num cárcere. Quando lhe pediam para fazer algo, respondia: “Preferiria não o fazer.” (“*I would prefer not to.*”) A *penúltima palavra* para *Bartleby*, note-se na construção verbal original, está “em aberto” para qualquer verbo de ação. Contudo, tratar-se-á sempre de uma negativa. (Cf. MELVILLE, 2005). Apesar disso, em *Bartleby* não há uma “danação” como nos termos tradicionais, senão uma perplexidade do padrão-narrador diante da resistência impotente do seu empregado. “Deitar-se nunca é o fim, a última palavra é a penúltima, e corre-se o grande risco de ficar descansado demais, para poder, se não se levantar, ao menos, virar-se ou rastejar” (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 235).

De um modo geral, a língua I está presente na relação mimética (não-imitativa) das palavras com o real, tendo em vista a redução de foco que elas estabelecem, favorecendo a emergência para a segunda, que opera nos fluxos de vozes dos narradores, configurando para ambas uma sintaxe “retalhada”, fragmentada. O que parece demarcar uma fronteira de organização da língua III é a qualidade de construção de imagens *singulares*, dada com a combinação I e II, porque evocam outro tipo de configuração subjetiva, impessoal e *indefinida*. Novas espacialidades e temporalidades áudio-visuais são experimentadas, numa rapidez e contínua dissipação próprias desse meio de composição. Para o filósofo:

“A língua III pode, pois reunir as palavras e as vozes às imagens, mas segundo uma combinação especial: a língua I era a dos romances, culminando com *Watt*; a língua II traça seus caminhos múltiplos através dos romances (*O inominável*), banha o teatro, explode no rádio. Mas a língua III, nascida no romance (*Como é*), atravessa o teatro (*Oh os belos dias; Atos sem palavras; Catástrofe*) encontra na televisão o segredo de sua montagem, uma voz pré-gravada para uma imagem em vias de, a cada vez, tomar forma. Há uma especificidade da obra-televisão.” (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 243)

Tomando emprestado um exemplo ao ensaio, entende-se melhor esse mecanismo da terceira língua. Em *Nacht und Träume* (Noite e sonho) há somente um sonhador (A) e seu “eu sonhado” (B). Composta com inserções pontuais do *lied* homônimo de Franz Schubert (daí o título ter permanecido em alemão, na edição inglesa), essa peça se situa no território do “indefinido”, anunciando-se como desenho de uma cena onírica. Assim como em *Filme e Quad*, os gestos-imagens seriam enigmáticos à primeira vista. A e B são recortados em espaços diferentes da tela. A recolhe a cabeça sobre as mãos, gerando em sonho a imagem de B, ou seja, nos momentos em que sua vigília noturna se interrompe, A sonha com B, que está numa posição semelhante. Mas B é acessado por mãos, R (à sua direita) e L (à esquerda) que alternam-se entre si para: tocá-lo (L), oferecer um cálice de bebida, enxugar sua testa com um pano branco e tocar em sua mão estendida ao alto (R) para que B, ao final, possa recebê-las juntas. O que vemos, com poucas alterações, acontecer duas vezes numa duração que vai se demorando, sem que seja

usado o recurso da câmera-lenta. O esgotamento do espaço e do tempo, no caso, é seu gradual desaparecimento (a janela do quarto com sua “luz noturna” se apaga, para dar lugar à escuridão que lembra a cena de teatro em peças anteriores (sobretudo no que diz respeito à iluminação), a própria música é usada com economia, para destacar um silêncio acústico que está quase onipresente. Aí, a insônia possível de A é indício do esgotamento dessa figura, de sua figuração, com uma paradoxal situação por resolver, inacabada ou ainda por fazer: sonhar-se a si própria. Isso quer dizer, dentro da cifrada teia de metáforas beckettianas usadas por Deleuze que:

“O sonho do esgotado, do insone, do abúlico, não é como o sonho do sono, que se faz inteiramente sozinho na profundidade do corpo e do desejo; é um sonho do espírito que deve ser feito, fabricado. (...) Não há senão a voz do homem que cantarola e trauteia os últimos compassos do humilde ritornelo trazido pela música de Schubert, ‘Retornem, doces sonhos...’, uma vez antes do surgimento da imagem, uma vez após a sua desapareção. A imagem sonora, música, toma a vez da imagem visual, e abre o vazio ou o silêncio do fim último.” (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 264)

Em *Quad*, quatro atores vestem longas túnicas monocromáticas, com capuzes, percorrendo/desenhando geometricamente um trajeto parecido, dentro de um quadrado branco em séries de solos, duos, trios e quartetos previamente coreografados. A diferença entre eles está na cor da túnica - branca, amarela, azul ou vermelha - e no ponto de saída que é um dos lados do quadrado, numa uma ambiência sonora composta por percussão, e uma pausa em que se escutam apenas os passos dos atores, no primeiro *Quad*. Isso porque durante as gravações, num lapso sonoro, Beckett percebeu que os passos dos atores e que aquele som, repetido durante alguns minutos poderia servir de sonoplastia, ao invés das percussões. A imagem do primeiro vista em preto e branco teria também inspirando-o no apagamento das cores, pois desacelerou as figuras e vestiu-as de branco, de modo que sua coreografia passa da profusão à precariedade. Vistas em conjunto, as duas partes constróem uma narrativa de poesia áudio-visual, e com suas subtrações e variações dão uma mostra exemplar do mecanismo dramático de repetição e duplicação como processos de criação de uma cena não-dramática.

As disposições corporais, espaciais e temporais destacadas por Deleuze parecem constituir uma vertente muito rica para associações que visam recombinar esses signos ou simplesmente usá-los para criar outras formas. Daí que certas aproximações e/ou cruzamentos com outras artes sejam tão mais férteis como objeto de análise, pois encontram no viés do experimentalismo beckettiano sua potência de continuidade de seu projeto estético, além de um ponto de convergência com contextos diversos, como ocorre com o dos coletivos teatrais reunidos na *performance* que tomou por alguns instantes uma passagem subterrânea do Viaduto do Chá e que pôde através de uma leitura filosófica acurada como a de Deleuze, pôr a obra de Beckett em diálogo com um outro tempo e um outro espaço, os nossos.

BIBLIOGRAFIA

BECKETT, Samuel. **Collected shorter plays**. New York: Grove Press, 1984.

HENZ, Alexandre de Oliveira. **Estéticas do esgotamento**: extratos para uma política em Beckett e Deleuze. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

MELLVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão** – uma história de Wall Street. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Revista Folhetim. Rio de Janeiro, Teatro do pequeno gesto, n. 13, p. 13-37, abril-jun. 2002.

Programa da peça **A última palavra é a penúltima**. Teatro da Vertigem, Lot e Zikzira Teatro Físico. São Paulo, 2008.

