

Crítica

A Materialização da Ausência: O teatro Neural de Beckett

S. E. Gontarski

Traduzido por Laura Moreira

A Materialização da Ausência: O teatro Neural de Beckett¹

S. E. Gontarski²

Florida State University

Traduzido por Laura Moreira³

Resumo: Discussão de aspectos do teatro de Beckett relacionado à complexa materialidade de sua figuras em cena, a partir de trechos de peças como *Ohio Impromptu*, textos teóricos e entrevistas do mesmo Beckett, e pensadores como Deleuze e Bergson.

Palavras-Chave: Beckett, Devir, Fluxo, Deleuze, Bergson.

Abstract: The paradoxical materiality of Beckett's theatre is here discussed based on own Beckett texts (plays, essays, interviews) and authors as Deleuze and Bergson.

Keywords: Beckett, Becoming, Flow of Time, Deleuze, Bergson.

Intermediação (In Betweenness)

Em sua avaliação sobre o cineasta francês Jean-Luc Godard, Deleuze enfatiza a intermediação (*In betweenness*) do seu trabalho, que está entre som e imagem, entre televisão e cinema, entre imagem e texto. Essa é a crítica de Deleuze sobre o cinema do pós-guerra enquanto “Tempo-imagem”, que oferece a perspectiva de um receptor desinteressado e descorporificado e que, na melhor das hipóteses, apresenta um puro fluxo de tempo, devir.

Esta intermediação claramente deve muito ao conceito *durée*, de Bergson, cuja formulação da imagem, que Deleuze essencialmente acata, é algo entre matéria e memória, presença e ausência, algo tão material quanto a imanência, o material espiritualizado; O espírito materializado, a imagem simultaneamente e inteiramente nenhuma destas opções.

Como Deleuze nos lembra em seu ensaio sobre as peças televisivas de Beckett, “The

- 1 N.E. Este artigo se refere muitas vezes ao espetáculo *Ohio Impromptu*, escrito por S. Beckett a convite de S. Gontarsky. Para o texto da peça, v. “Appendix Ohio Impromptu Holograph, Typescripts, and Production Script”. In: M. Beja, S.E Gontarski, e P. A. Astier (Eds.) *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*. Ohio University Press, 1982, 189-208. Para uma tradução, v. a de de Leila Perrone Moisés (*Folha de São Paulo* 8/9/1996), link: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/9/08/mais/5.html> . Para um vídeo da peça com legendas em português, link: <https://youtu.be/w7uZ22A0zIs> . Agradeço aos Irmãos Guimarães por referências às traduções. Este artigo é parte da introdução ao livro *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh University Press, 2014.
- 2 Um dos maiores especialistas em S. Beckett, Stanley Gontarsky é professor na Florida State University. Para suas publicações, v. <http://www.english.fsu.edu/faculty/sgontarski.htm> .
- 3 Laura Moreira é atriz, pesquisadora e professora na IESB, Brasília. É mestre em arte pela Universidade de Brasília, com a dissertação *Dramaturgias Contemporâneas: As transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações* (PPG-CEN, 2012). Link: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/11500> .

Exhausted”, a imagem não é nem representação ou coisa, mas um processo, um constante devir, que, ao criar efeitos torna-se o impacto definitivo da arte, não apenas no cinema, mas também em outros tipos de arte (DELEUZE, 1995, p. 19)⁴. Tal processo, esta ênfase no fluxo e no devir, esta perpétua intermediação – entre texto e imagem, entre passado e presente, entre sensação e matéria – sugere uma teoria de teatro insipiente também. Certamente este é o caso do trabalho de Beckett, particularmente seu trabalho tardio para o teatro e mídia, no qual encontramos uma preponderância de figuras espectrais, fantasmas, ausências, que Deleuze chamaria de “dimensão fantasmagórica”(p.14). O que aparece no palco como algo, um objeto concreto, um corpo, talvez, ou uma parte de um corpo, não está sempre inteiramente presente, não é algo inteiramente material, sem ser simplesmente imaterial ou etéreo também, mas algo entre a presença e a ausência, som e imagem, ou matéria e imagem, entre o real e o surreal, sendo o próprio Beckett um artista em intermediação, nem inteiramente do seu tempo, nem do nosso; pode-se dizer que é inteiramente de nenhum dos dois, mesmo que seja sempre, ainda que parcialmente, ambos. A caminhante May de *Footfalls* é um caso exato: aparentemente uma entidade física no palco, ou pelo menos percebida como imagem em movimento, ela pode estar ali ou não, ou pode não estar inteiramente lá, como a curta cena final sem sua presença sugere. Assim o Espírito torna-se luz, talvez um raio de luz, como a imagem final da peça sugere e como a voz agressiva de *Eh, Joe* propõe. Deste modo, o teatro de Beckett não é sobre algo, não é uma representação; a imagem ou imagens da criação artística não são imagens de algo fora do trabalho, elas são “algo em si mesmas”, como disse em seu famoso gracejo, em 1929, em referência ao trabalho de James Joyce, então intitulado “Work in Progress”. “A identificação do imediato com as experiências passadas, a recorrência de ações passadas ou reações no presente somam uma participação entre o real e o ideal, imaginação e apreensão direta, símbolo e substância”(p.55)⁵.

Em “Ohio Impromptu”, as duas figuras sentadas em uma mesa são “Tão semelhantes na aparência quanto possível” (1986, p. 445), como o texto nos orienta⁶. No mínimo elas se parecem entidades materiais iguais, dois corpos fisicamente presentes. No entanto, a narrativa ou autobiografia lida pela figura funcionalmente chamada de Leitor sugere outra coisa, como se uma delas fosse a representação espiritual de um ser ausente, um antigo amante. Se nós partimos do pressuposto de alguma continuidade, alguma congruência entre a imagem visual e as imagens narradas, uma auto reflexibilidade da performance, por assim dizer, ou uma corporificação da narrativa, ou seja, teatro como ilustração do texto, então uma das figuras percebidas no palco, e talvez a que aparentemente controla o leitor, chamada de Ouvinte, seja uma presença material, como um emissário, uma sombra, um espírito enviado pelo amante ausente para algum tipo de consolação, “minha

4 N.E. S. Gontarsky se refere ao artigo “The Exhausted” publicado na revista *Substance* 24.3(1995)3-28), com tradução de Anthony Uhlmann.

5 Trecho incluído depois no ensaio sobre Proust, publicado em 1931, e republicado pela Grove Press em 1957. No Brasil, temos uma tradução de Arthur Nestrovski publicada pela Cósica&Naif em 2003.

6 N.E. Referência a *The Complete Dramatic Works* (London: Faber& Faber,1986).

sombra irá te confortar”; ou talvez não. Nossa percepção poderá ser falha, a imagem do palco “mal vista”, já que pelo menos uma das figuras pode não estar lá – pelo menos não enquanto presença material. Algo de sonho pode ser sugerido aqui, como indicado na narrativa em terceira pessoa, “nos seus sonhos...”, mas ler o trabalho como um sonho não necessariamente resolve os problemas de presença e ausência, de material e imaterial. Mais ainda, a narrativa sugere algo da fluidez do ser quando a imagem do Seine dividida pela ilha dos Cisnes é reunida no lado distante da ilha, e então finalmente, “cresceram para se tornar um”. É essa fusão, essa união, aquela dos amantes da narrativa, ou das duas figuras que acreditamos ver no palco, uma aparentemente material, outra não, ou a fusão entre sonho e realidade? Mas cada uma dessas possibilidades é complicada, torna-se problemática, pode-se dizer, quando a narrativa é simultaneamente materializada e desterritorializada. Podemos acrescentar que uma terceira entidade ativa está presente na performance, o próprio texto, por pelo menos quarenta páginas, no palco, tomando vida, dando forma a nossa resposta à performance e aos problemas centrais, temáticos, filosóficos. O próprio texto, por assim dizer, o nosso terceiro ator em performance é uma conexão, uma ponte, entre os amantes, entre o Leitor e o Ouvinte, entre o real e o irreal, ou o real e o virtual, entre a materialidade e a imaginação, ou memória, conectando assim o passado e o presente, dando ao espírito ou sombra uma forma material e simultaneamente questionando a própria materialidade, já que as duas figuras podem ser imagens de sonho, ou versões da mesma figura, enquanto “elas cresceram para se tornarem uma”, ao ponto de “não haver mais nada a ser dito”. No entanto, tal frase, o “nada” a ser “dito”, já está escrita, incluída no texto durante a leitura, sendo uma repetição. O Texto, enquanto texto, já foi presumidamente pensado e lido anteriormente, e sem dúvida será lido de novo, a imagem ou memória (que ao fim são a mesma coisa) que nós, como audiência, compreendemos que será repetida, com alguma diferença, de novo e de novo, o Improptu não como um *telos*, mas como um *loop*, uma repetição, sempre com alguma diferença, e uma ponte entre o material e o imaterial, entre a presença e a ausência, o engajamento performático não entre as figuras, mas entre as figura(s) e o texto, um texto já escrito.

A entrada de Beckett na televisão reenfatizou a natureza imagística da performance com a voz descorporificada do narrador próxima ou distante das imagens que vemos na tela, o processo oferecendo mais deslocamento na narrativa. Na versão de 1985 da peça *What Where* de Beckett para televisão, um narrador descorporificado nos conta, por exemplo, que “Este é Bam” (1999, 409), Bam como um personagem é deste modo já um objeto diferenciado da voz que narra, que aparentemente é, ela própria plural, uma multiplicidade. “Nós somos os últimos cinco” (1986, p. 470), a Voz continua, a gramática alternadamente passada do singular, Bam, ao múltiplo, a voz que se apresenta como “Nós”. No entanto, no melhor dos casos, imagens de quatro personagens aparecem, Bam, Bim, Bom e Bem, o misterioso quinto, aparentemente Bum, se seguirmos a sequência vogal, apenas incipiente e já dispensado. “No presente, como estávamos ainda”, a voz continua, o tempo no subjuntivo nos alertando ao fato de que essa afirmativa é contrária ao fato. Estes são personagens que não estão ali, o padrão das imagens indo e vindo, movendo-se de um lado para o outro, em direção a uma coxia plena de possibilidades, para receber instruções, Beckett já antecipando o tal entreamento em seu *Proust*: “Mas ele não está lá

porque ela não sabe que ele está lá. Ele está presente em sua própria ausência” (p.15)

Tais imagens, com suas narrativas e disjunções visuais, rompem com a continuidade esperada e fazem parte de, ou oferecem *insight* para dentro de um puro fluxo puro de tempo que Deleuze chama de Plano de Imanência, percepções sempre à beira de um de- vir, isto é, de um tornar-se outro, algo além, desestabilizando o esperado; eles são, deste modo, uma ponte que gera comoção, uma resposta emocional nem sempre específica; ou descritível. O artista clássico que assume a onipotência e “se eleva artificialmente fora do tempo de forma a aliviar sua cronologia e a causalidade do seu desenvolvimento” como Beckett aponta em seu Tratado *Proust* (p.62). Por outro lado, a grande arte, arte minoritária, Deleuze diria, é a pura expressão da pura emoção, ou como Beckett nota em *Proust*, “uma afirmação não lógica do fenômeno na ordem e exatidão da sua percepção, antes que eles tenham sido distorcido em ininteligibilidade e ordem de modo a serem forçados em uma cadeia de causa e efeito” (p.66). Tal afirmação ilógica do fenômeno é difícil de ser atingido através da linguagem, e Beckett reconheceu este fato: “Naquele ponto do trabalho, você quebra as palavras para diminuir a vergonha. Pintura e música tem maiores possibilidades”, ele admitiu para Lawrence Harvey (1970:249)⁷. Billie Whitelaw descreveu sua performance em *Footfalls* da seguinte maneira: “Às vezes eu me sentia como se ele fosse um escultor e eu um pedaço de argila [...]. Às vezes eu me sentia posando para um pintor ou trabalhando com um musicista. O movimento começou a parecer dança” (WHITELOW, 1996, P.144)⁸. A linguagem de Beckett, no entanto, é sempre estrangeira, Hiberno-Inglesa, o dialeto inglês/irlandês falado na Irlanda, sua terra natal. Um francês de estrangeiro é adotado por ele, linguagem que em alguns momentos é quase uma não-linguagem: som, música e até pausas. Falando sobre a sua direção em *Fim de Partida*, o diretor francês de Beckett, Roger Blin, comenta:

“ele tem ideias sobre a peça que a tornam um pouco difícil de atuar. A princípio, ele percebia sua peça como um tipo de partitura musical. Quando uma palavra surgia ou era repetida, quando Hamm chamava Clov, Clov, deveria sempre vir do mesmo modo todas as vezes, como uma frase musical vindo do mesmo instrumento com o mesmo volume. Eu achava que esta ideia era o produto de uma racionalidade que resultaria em um rigor extraordinário. Ele não via drama ou suspense na partida eminente de Clov. Ou ele partiria ou não”. (Blin in apud Gontarski 2012, p. 172)⁹.

Beckett é, deste modo, como Kafka, segundo Deleuze o caracterizava, sempre um estrangeiro e, deste modo, um escritor minoritário.

Teatro Neural

Palavras como as que Beckett criou são, dessa forma, palavras virtuais que incluem passado e presente, figuras materiais, imaginação e memória; o espaço fora do palco ou

7 N.E. Livro de L. E. Harvey *Samuel Beckett: Poet and Critic* (Princeton University Press, 1970).

8 N.E. Livro de B. Whitelaw *Billie Whitelaw... Who he?* (St. Martin's Press, 1996).

9 N.E. Entrevista de Roger Blin sobre Beckett incluída no livro organizado por S. Gontarsky *On Beckett: Essays and Criticism*(Anthem Press, 2012).

o que parece ser espaço vazio é, assim, um todo virtual, um nada cheio de possibilidades, incluindo todas as possíveis ações e movimentos. Neste aspecto, o teatro de Beckett segue na direção oposta ao teatro de Peter Brook como descrito em seu famoso tratado teatral, *O espaço Vazio*; pois o palco de Beckett nunca está vazio, mas sempre cheio do que potencialmente é possível. Para Deleuze, “O espaço desfruta de potencialidades na medida em que possibilita a realização de eventos: ele precede a realização, e, assim, a potencialidade por si só passa a pertencer ao possível. Mas não seria este igualmente o caso da imagem, que já apresenta um modo específico de exaurir o possível?” (1995, p.11)¹⁰. Isto é, espaço também é uma imagem e, como tal, tão material quanto etéreo. A quarta cena de *Footfalls*, por exemplo, com seu aparente palco vazio permanece cheia de possibilidades interpretativas, se abrindo ainda mais. Está sempre plena, cheia de possíveis significados e mundos, de todas as possibilidades que o teatro tem para oferecer, uma vez que inclui o todo do passado bem como o potencial pleno de se criar novos mundos. O espaço, então, já está sempre cheio; resumindo, ele contém o processo do virtual, parte do que Deleuze chamará de Plano de Imanência. As peças de Beckett então não representam ou entendem o mundo da realidade, um mundo fora de si, não representam de modo algum, mas sim oferecem imagens que nos fazem sentir em seu efeito o movimento da existência, seu fluxo, devir, durée. Possibilidades não se limitam ao separar o dentro do fora, a matéria do espírito, o presente do passado.

O que frequentemente frustra leitores ou frequentadores de teatro é precisamente a resistência à representação que caracteriza a arte de Beckett, já que a maioria de nós opera no Plano da Transcendência que produz ou alude ao que está externo ao trabalho artístico, o mundo que nos conhecemos e tentamos representar na arte. Este é o mundo de quem Beckett chama de artista clássico, um mundo do qual ele se separou. Para Deleuze a mente perceptiva de um sujeito cartesiano questionador é um pedaço de fita que separa dentro e fora. A fita ou pedaço de papel em si, ou, como Beckett nomeia em *O inominável*, a membrana ou o tímpano vibrante, está no entre, nem dentro nem fora, mas ambos em relação um com o outro, a vibração evadindo o Plano da Transcendência ou um enraizamento de algum tipo, verdades absolutas, pode-se dizer, que somos todos compelidos a obedecer. A série de platôs, talvez 1000, que Deleuze critica no livro com este título, é uma agressão aos tais enraizamentos, incluindo a estabilidade da linguagem, assim como ocorre na arte de Beckett. Transcendência é uma doença humana que Deleuze chama de “interpretose”, ou, como diz o diretor de *Catastrophe* no processo de criação de uma imagem, a “loucura por explicitar. Cada “i” com seu respectivo ponto. Uma piada. Pelo amor de Deus!” “Nós não estamos começando a ... a... significar alguma coisa”, pergunta Hamm. “Significar alguma coisa?” responde Clov, “Eu e você significar alguma coisa? Ah, essa é boa” (1998, p.108), e eles compartilham uma gargalhada diante da falsa promessa da Transcendência, de que eles podem fazer parte de um grande Sistema, ou uma grande verdade além de suas próprias imagens em processo. A alternativa para a transcendência é a aceitação, até mesmo o amor, simplesmente pelo que é. O termo que

10 N.E. op. cit.

Deleuze utiliza, assim como Foucault, é também um conceito ético, que após Nietzsche em *The Gay Science*, torna-se uma “ética do *amor fati*” - o amor que não é fatídico, e sim da vida real. Existe uma anedota que Hamm conta e que tem sido citada frequentemente, mas cuja discussão não é satisfatória. Ao “louco” que Hamm visita no asilo é mostrado a beleza do mundo exterior, o milho, uma frota de arenques, dos quais o louco foge apavorado (p.113-114). A conclusão de Hamm é que “apenas ele foi poupado”. Os críticos têm colocado que a referência provavelmente é feita ao poeta visionário William Blake, mas do que ou como o “louco” foi poupado raramente é analisado. Uma possibilidade é a de que ele teria sido poupado da preocupação do mundo transcendente, o que Deleuze vai chamar de ilusão da transcendência, o que encerraria e explicaria a experiência. O louco de Hamm está pensando em outros possíveis mundos alternativos. No segundo ato de *Esperando Godot* a questão é colocada da seguinte maneira “[de modo aforístico] Nós todos nascemos loucos. Alguns permanecem assim” (CDW, 75)¹¹. Talvez estes sejam os que estão salvos, o paralelo com o ladrão na cruz. A posição de Hamm é evidentemente de tirar o homem louco do fim do mundo, uma posição que dificultaria ou mesmo pararia o fluxo de mundos alternativos, o devir, a *durée*. Mais tarde Hamm conclui a cena de oração com uma declaração óbvia sobre a tal transcendência, sobre a “ética do conhecimento”. Sobre a realidade transcendental, sobre Deus, ele diz “O Bastardo. Ele não existe.” (1986, p. 119) Talvez Hamm também tenha sido poupado, salvo. No entanto, como uma figura sentada Hamm está decididamente em desvantagem. “É a pior posição para se esperar pela morte”, Deleuze afirma, “sentado sem forças para se levantar ou deitar, esperando pelo sinal [golpe] que nos fará levantar uma última vez e nos deitar para sempre. Sentado você não pode se recuperar, não pode sequer agitar uma lembrança” (1995, p.6).

Em *Ohio Impromptu*, as duas figuras sentadas em uma mesa são “Tão semelhantes na aparência quanto possível”, como o texto nos orienta. No mínimo elas se parecem entidades materiais iguais, dois corpos fisicamente presentes. No entanto, a narrativa ou autobiografia lida pela figura funcionalmente chamada de Leitor sugere outra coisa, como se uma delas fosse a representação espiritual de um ser ausente, um antigo amante. Se partimos do princípio de alguma continuidade, alguma congruência entre a imagem visual e as imagens narradas, uma auto reflexibilidade da performance, por assim dizer, ou uma corporificação da narrativa, isto é, o teatro como ilustração do texto, então uma das figuras encontradas no palco, e talvez a figura controlando a leitura, a figura que chamamos de Leitor, é uma presença material no palco, como um emissário, uma sombra, um espírito enviado pelo amante ausente para algo como um gesto de consolação, “minha sombra irá te confortar” como encontramos na narrativa, ou talvez não. Nossa percepção como leitores e como audiência pode então ser falhas já que ao menos uma das figuras pode não estar lá – pelo menos não enquanto uma presença material. Mas isso seria se utilizamos o texto para lermos a performance de modo auto referenciado. Adiante, algo de sonho parece ser sugerido como indicado na narrativa com seu protagonista em terceira pessoa, “nos seus sonhos...” mas sonhos não necessariamente resolvem o problema

11 N.E. Sigla da edição da Faber&Faber *Complete Dramatic Works*.

da presença e ausência do material e imaterial já que até sonhos são imbuídos de um certo grau de presença material, como tátil, auditivo e imagens visuais. Além disso, a narrativa sugere algo da fluidez do ser quando a imagem do Seine dividida pela Ilha dos Cisnes é reunida no lado distante da ilha, e então finalmente seus elementos separados e segmentados “cresceram para se tornarem um.” Nesta fusão, nesta reunião, a dos amantes da narrativa, ou das duas figuras que acreditamos ver no palco, uma aparentemente material, outra não, ou a fusão do sonho e da realidade, uma questão frequente nos trabalhos tardios de Beckett, ou a união entre texto e performance. Cada uma destas possibilidades de união, entretanto, é complicada, problemática, por assim dizer. Nós podemos acrescentar que uma terceira entidade ativa está presente na performance, o próprio texto, de pelo menos quarenta páginas, o Leitor nos lembra, no palco, dando forma a nossa resposta a performance e então a temática central, as questões filosóficas, epistemológicas, ontológicas. O próprio texto, podemos dizer, o nosso terceiro elemento da performance, é um link, uma ponte, entre os amantes, entre o Leitor e o Ouvinte, entre o real e o irreal, ou o real e o virtual, entre materialidade e imaginação, ou memória, entre texto e performance de modo a vincular o passado com o presente, dando ao espírito ou “sombra” uma forma material e simultaneamente questionando a própria materialidade já que os dois podem ser um sonho ou imagem, ou versões da mesma figura enquanto “cresceram para ser tornar uma”, no ponto em que “não há mais nada a ser dito.” No entanto, tal frase, a “não há nada mais a ser dito” já foi escrita ao ser performada, já está no texto ao ser dita, ou seja, já é uma repetição quando a ouvimos pela primeira vez. Texto, e enquanto texto já foi pensado e lido anteriormente, e será sem dúvidas lido novamente, a imagem ou memória (que ao final resultam na mesma coisa) que nos enquanto audiência percebermos será repetida, com alguma diferença, de novo e de novo, o improptu não como telos, mas como um loop, uma repetição, um Mobius strip, mas repetição sempre com alguma diferença, e a ponte entre o material e o imaterial, entre presença e ausência, entre texto e performance, o dramático ou engajamento performático não entre figura e figura, mas entre figura(s) e texto, um texto já escrito.

No seu dramaticulo de 1968, que Beckett denomina de imagens em movimento, *Come and Go*, nos é negado acesso a informações que se reveladas interromperiam o processo de reflexão. Sem este conhecimento, o processo de pensamento, a criação de possibilidades, alternativas, paralelas ao fluxo de movimento no palco. A linguagem não é muito desvalorizada entre as 128 (mais ou menos) palavras em sua peça já que muito do que está escrito é elegante e poético, linguagem como parte do (e não separada) fluxo de imagens.

Ou ao final da obra prima tardia de Beckett, *Rockaby*, quando as vozes gravadas revelam outro fio narrativo, “ e balançando/ balançado/ dizendo para sim mesma/ não/ terminei com tudo isso[...]”, nós podemos nos perguntar “terminei com o que” ou “dizendo [o que] para si mesma” (CDW 442)? O que resiste nessa interrupção é o conhecimento que iria parar este movimento e congelá-lo e finalizaria o processo que Deleuze chama de filosofia. Quando a atriz Americana Jessica Tandy reclamou, primeiro para o diretor Alan Schneider e depois, passando por cima dele, diretamente para Samuel Beckett, que em *Not I's*, o tempo de 23 minutos de duração da peça tornava o trabalho ininteligível

para a audiência¹², Beckett telegrafou de volta em sua agora famosa mas frequentemente mal interpretada diretiva que “Eu não estou minimamente preocupado com inteligibilidade. Eu espero que esta peça possa afetar os nervos da audiência, não seu intelecto” (BRATER, 1974, p.200)¹³. Se nós acreditarmos nas palavras de Beckett e não as tratarmos apenas como um fora, como uma dispensa da atriz ou um aviso para que ela ouvisse seu diretor, ao qual, ele a avisou, ele contactaria, então ele está sugerindo uma posição teórica, uma teoria do teatro. Evidência para a carta será encontrada em sua postura sobre *Play*, que de modo similar deveria ser encenada em velocidade incompreensível, linguagem se tornando som, até mesmo música, um ritmo que, declaradamente, muitos diretores, entre ele Alan Schneider, resistiram. As instruções de Beckett para Schneider eram de que “*Play* deveria ser apresentada duas vezes sem interrupção e em um ritmo bastante rápido, cada vez não ultrapassando nove minutos”, isto é, dezoito minutos ao todo. Os produtores do New York première, Richard Barr, Clinton Wilder, e, surpreendentemente, Edward Albee, ameaçaram tirar a peça do programa se Schneider atendesse o ritmo de Beckett. Schneider capitulou e escreveu pedindo a permissão de Beckett para diminuir o ritmo e eliminar a repetição: “Pela primeira e última vez em meu longo relacionamento com Sam, eu fiz algo que me fez me desprezar por fazer. Eu escrevi para ele pedindo se poderíamos tentar fazer seu texto apenas uma vez, mais pausadamente. Em vez de me dispensar, Sam relutantemente me deu permissão (SCHNEIDER, 1986, p.341)¹⁴.”

O que poderíamos então fazer com um teatro tão neural, um que parece colocar sua ênfase no que Deleuze, escrevendo *depois* de Beckett, irá chamar de “puro afeto”? Nós podemos resistir ao Beckett aqui, como os produtores de Schneider e, finalmente, o próprio Schneider, ou podemos acreditar em Beckett; que este, este sim é o modo como o teatro funciona, não ao se coroar um simulacro, não ao se lidar com verdades universais, mas ao demonstrar processo e mudança, a vida como imanência, até o modo como é enraizada na matéria. “Que encontre sentido quem conseguir”, como Beckett conclui

12 Posteriormente, performances do *Not I* tomaram um caráter de competição atlética, atrizes performando não apenas para se superarem como também para se superar o recorde mundial. Em Maio de 2013, quarenta anos depois da estréia mundial com Billie Whitelaw em 1973, sob a direção de Samuel Beckett, *Not I* retorna ao Royal Cort Theater, performada por uma herdeira com as bênçãos da própria Billie Whitelaw, Lisa Dwan foi orientada para o papel por Billie Whitelaw” como o *release* da peça e a entrevista do vídeo de pós-produção (de 2009) nos informam. As apresentações de Dwan começaram na BAC em 2005, depois na Southbank Center em 2012 e na inauguração do Festival internacional de Beckett em Enniskillen em 2012. Dwan, na execução desta performance marcava impressionantes nove minutos, ainda ao valor de 20 libras pelo ingresso, devemos acrescentar, mesmo que na noite em que assisti a performance, em 25 de maio, o crítico Michael Coveney orgulhosamente anunciou, em uma conversa sobre a pós-produção, uma palestra para preencher a escassa programação, que o recorde dos nove minutos havia sido superado. Naquela noite, a primeira pergunta da plateia foi se Ms. Dwan tinha ou não criado um passado para o personagem do seu monólogo. Ela admitiu ter um *aide-mémoire*, mas, piedosamente, pela integridade de sua performance, não nos revelou.

13 N.E. artigo de E. Brater “The ‘I’ in Beckett’s Not I “ *Twentieth Century Literature* 20.3(1974): 189-200.

14 N.E. livro de A. Schneider *Entrances: An American Director’s Journey* (Viking Press, 1986).

em seu trabalho de despedida para o Teatro, *What Where*. Nessas peças curtas, então, Beckett mostra sua mais radical visão artística, suas teorias mais revolucionárias sobre o teatro emergem. Nos trás, ademais, umas das mais vexatórias e controversas questões nos estudos de Beckett, o grau em que o trabalho de Beckett é representacional de alguma forma ou, ao contrário, se sua persistente preocupação se encontra na resistência a representação, ou ainda se se foca em como é escorregadia e artificial as representações enquanto são apresentadas entre o Plano de Imanência, o perpétuo fluxo do ser. Isto é, o trabalho de Beckett no palco ou na página não é o substituto de outra realidade; é sua própria realidade, e mais frequentemente sim do que não é “virtual”, no modo Deleuziano do termo. O teatro de Beckett é sempre um teatro do devir, da desterritorialização, a decomposição se movendo em direção a uma re-composição, ela própria se decompondo. É o teatro do perpétuo movimento ou fluxo, todo idas e vindas, um pulso que cria afetos. Mesmo quando parece estacionado ou estático, mesmo entre as pausas Beckettianas, as imagens se movem, fluem, se transformam em outras, não representando o mundo que conhecemos, mas perpetuamente criando mundos novos. Bergson chama isto de *durée*, Deleuze “devir”, Beckett simplesmente arte. É um teatro lutando para resistir ao mundo como conhecemos, lutando para resistir a conceitualização do nosso mundo e a condição de ser, já que é visto como mera fotografia e não como processo, fluxo, devir.

460

Crítica

