



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT ETNOCENOLOGIA - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E  
PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

## PERMANÊNCIAS PROVISÓRIAS: CORPO E IMAGEM ENTRE PRESENÇA E AUSÊNCIA NO TEATRO DE SAMUEL BECKETT.

*LEONARDO SAMARINO*

LAGES, Leonardo Samarino. Permanências provisórias: Corpo e imagem entre presença e ausência no teatro de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutorando no Programa de pósgraduação em Artes; Lílian do Valle. Ator, dramaturgo e encenador.

### RESUMO

A força e as virtualidades cênicas no teatro de Samuel Beckett fazem da cena um lugar que cria, constantemente, permanências provisórias. Uma cena que caminha em direção ao mínimo, com traços de decomposição e desintegração corporal, que evidencia certa marca de ausência pelos frequentes apagamentos, imprecisões, desidentificações, impedimentos sobre figuras que estão fadadas a desaparecer. Lugar onde tudo escapa o tempo todo, que pulsa entre o que se vê e o que não se vê, entre presença e ausência, que reverbera na cena sensorialmente enquanto lugar de desfazimento. Oscilação e peculiaridade do traço e do apagamento como processos instáveis em mútua interlocução que problematizam a própria subjetividade. Deformações corporais como uma saída para resistir das formatações rígidas de modos de sentir, pensar e fazer predeterminados para o corpo. E imagem, sonora e visual, como movimento que não se separa do processo de seu próprio desaparecimento. **Palavras-chave:** Beckett, corpo, esgotamento, subjetividade.

- 1903 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

## RESUMEN

La fuerza y las virtualidades escénicas en la obra teatral de Samuel Beckett hacen la escena un lugar que crea, constantemente, estancias temporales. Una escena que se mueve hacia el mínimo, con rastros de descomposición y de la desintegración del cuerpo, lo que demuestra una huella de ausencia por frecuentes apagones, inexactitudes, no identificaciones, impedimentos en personajes que están condenados a desaparecer. Donde todo se escapa todo el tiempo, que late entre lo que se ve y lo que no se ve, entre presencia y ausencia, lo que repercute en la escena, de forma sensorial, como un lugar de desenrollamiento. Oscilación y peculiaridad del trazado y del olvido como procesos inestables en diálogo mutuo que cuestionan la subjetividad misma. Deformaciones del cuerpo como una salida para resistir el formato rígido de los moldes del sentir, pensar y hacer predeterminados para el cuerpo. E imagen, sonoridad y visualidad, como un movimiento que no separa del proceso de su propia desaparición.

**Palabras claves:** Beckett, cuerpo, agotamiento, subjetividad.

## RÉSUMÉ

La force et les virtualités scéniques sur le théâtre de Samuel Beckett font de la scène un lieu qui crée constamment des permanences provisoires. Une scène qui marche vers le minimum, avec des traits de décomposition et désintégration corporelle, qui montre une certaine marque d'absence par les fréquents effacements, imprécisions, dépersonnalisation, empêchements sur les figures qui sont destinées à disparaître. Lieu où tout échappe à tout le temps, qui palpète entre ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas, entre la présence et l'absence, qui repercute sur la scène sensoriellement alors que lieu de défaire. Oscillation et particularité de la trace et de l'effacement comme les processus instables en interlocution mutuelle qui problématisent sa propre subjectivité.

- 1904 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Déformations corporelles comme une sortie pour résister des formatages rigides des modes de sentir, penser et faire prédéterminés pour le corps. Et l'image, sonore et visuelle, comme mouvement qui ne se sépare pas du processus de sa propre disparition.

**Mots-clés:** Beckett, corps, épuisement, subjectivité.

## Introdução

O irlandês Samuel Beckett (1906-1989) ocupa o lugar central na arte do século XX, por ter um extenso e variado acervo de obras que problematizaram os próprios limites. O universo beckettiano foi construído por meio de uma linguagem que evidencia a ruína e que expõe a própria instabilidade de suas bases. Escreveu romances, novelas, ensaios, roteiros para cinema, poemas, peças para teatro, rádio e televisão. Ao se manter fiel a sua marca – “Eu lido com a impotência, a ignorância” (*Apud Andrade, 2001:186*), Beckett se expressou a partir de uma escrita amputada por percorrer um caminho fadado à falência e ao fracasso. A busca de uma linguagem pessoal se fortaleceu quando o irlandês renunciou, inicialmente, à sua língua natal e passou a escrever em francês como medida econômica para escapar de tudo com o qual ele estava familiarizado, chegando até mesmo a dizer: “De fato, cada vez mais me é difícil, absurdo mesmo, escrever num inglês oficial. E minha própria língua me aparece mais e mais como um véu que seria preciso rasgar a fim de atingir as coisas escondidas por trás (ou o nada ali escondido)” (*Apud Pelbart, 2013:65*). Nessa trajetória, Beckett começou a se autotraduzir – dos originais franceses para a língua Inglesa e vice-versa. Porém, ao compará-los, há significativas mudanças de uma obra para a outra que só confirma a ideia de atribuir à obra dois originais.

- 1905 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Espécie de dramaturgo-encenador<sup>1</sup>, por produzir em seus textos dramáticos as coordenadas da encenação vislumbrando a cena minunciosamente, o irlandês trouxe para o centro de sua obra uma linguagem – composta de fragmentação, desconstrução, redução, obscuridade – que tenciona a cena teatral. As composições são constituídas por meio de um processo intrincado dos planos dramatúrgico e cênico. De acordo com Ramos (1999), as peças beckettianas privilegiam a interseção entre esses dois planos, a partir de uma ação recíproca de um sobre o outro, em que as rubricas se tornam indispensáveis tanto para articular a ficção quanto na formalização e concretização cênicas. Beckett põe em xeque a estabilidade da estrutura dramática ao corroer as categorias clássicas do teatro (ação, espaço e tempo), e ao imobilizar, despersonalizar e apagar os traços corporais das personagens. Assim, o drama beckettiano é impossibilitado de cumprir a sua forma dramática pela dissolução de seus princípios clássicos constituintes.

A linguagem de Samuel Beckett evidencia a ruína a partir da implosão das convenções cênicas. Isto é, um direcionamento na implosão, pois os explosivos estão interarticulados e o seu alcance é circunscrito e planejado. Se a explosão faz parte de um campo externo e seus efeitos são lançados em uma dimensão vasta e incontrolada, a implosão – procedimento beckettiano – vai ao caminho oposto, pois atinge um campo circunscrito, em que os destroços podem ser manipulados, reorganizados e justapostos em uma ordem que tenta se erguer em meio ao pó. A precisão do dramaturgo em forçar contra a linguagem cria uma poética original, justaposta entre caos e ordem, calcada na falha e no fracasso. É uma construção pelo avesso, composição a partir da decomposição (Marfuz, 2014).

O irlandês desestabiliza a cena por criar fissuras e espaçamentos a partir de um desmonte calculado na urdidura cênico-dramatúrgica, que faz do palco um lugar de

---

<sup>1</sup> Beckett tornou-se encenador de suas próprias peças e começou a escrever os seus últimos textos dramáticos com ótica de diretor.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

desaparecimento, problematizando as noções de presença e ausência e do visível e invisível. A estratégia beckettiana é de tirar, de apagar, para chegar a um mínimo possível. De tentar, de dizer, de desdizer, de falhar, em um processo de fissurar a linguagem para perfurar os sentidos prontos e romper com as relações pré-fabricadas. Assim, evidencia a presença de um corpo em ruína que está a se desfazer de um formato fixo. De acordo com Chabert (1982), em *“The body in Beckett’s theatre”*, é precisamente a falha que dá ao corpo a sua existência, sua força dramática e sua realidade como um material de trabalho para o palco. Pois, ao colocar defeitos físicos na cena, Beckett

“não só mostra e torna visceral para o espectador os defeitos físicos e metafísicos do homem, mas ele também usa esses defeitos para explorar sistematicamente o espaço teatral, para a construção de um espaço físico e sensorial, preenchido pela presença do corpo para afirmar cruelmente (como Artaud teria dito) um espaço investido pelo corpo” (1982: s.p.).

Nota-se nesse trecho, a pulsação da cena beckettiana que reverbera aos espectadores sensorialmente, por meio de uma rigorosa construção visual e sonora que evidencia o corpo explorando-o de maneira incomum, pois o corpo é modificado, esculpido, moldado e distorcido para o palco mediante a radicalização do desaparecimento dos traços corporais. Isto é, o corpo se deteriora, se desintegra e se apaga no teatro de Samuel Beckett. Chabert observa que no teatro beckettiano, o corpo é examinado com atenção minuciosa, pois a relação que Beckett estabelece com o corpo é paralela a sua aproximação com o espaço, objetos, luz e linguagem – uma matéria-prima genuína que está a serviço de uma exploração inesgotável entre o corpo e o movimento, o corpo e o espaço, do corpo e da luz, e do corpo e das palavras.

Cada obra teatral possui uma constituição interna própria, mas há alguns traços peculiares entre elas, como, por exemplo, o caráter experimental, a extrema concisão

- 1907 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

de recursos, o rigor, o refinamento, o estranhamento, as construções de sintaxes musicais, a precisa geometria espacial, a depuração da palavra e, notadamente, o caráter fortemente imagético da cena. Nelas, os lugares beckettianos são sempre incertos, pois o autor não forneceu referências geográficas ou temporais, renunciando a toda descrição precisa de lugar. E o tempo é aquele que passa e que não passa, criador de uma duração repetitiva e destruidora em um eterno retorno que, ao mesmo tempo, possui irreversibilidade e circularidade (Ubersfeld,2005). As ações são fragmentadas que, além de revelarem o caráter inacabado da forma dramática, induzem a uma trajetória torta ao evidenciar as ideias de ruptura e impasse. Dessa forma, o inconcluso ocupa um lugar privilegiado na poética beckettiana, pois “quando algo se move rumo à construção, outra força atua na demolição, anulando a primeira, alternada ou sucessivamente” (Marfuz,2014:79).

A economia da linguagem intensifica tanto as fissuras da narrativa como também reduz as capacidades físicas de suas figuras que se encaminham, na maioria das vezes, a imobilidade. Nesse sentido, “a personagem beckettiana é mostrada ao espectador como o projeto de uma impossibilidade (a de se construir) e, aos poucos, expõe essa condição por meio das perdas manifestas do corpo ou das palavras pelas quais é formada” (Marfuz,2014:81).

Dessa forma, essas obras evidenciam a presença de um corpo em ruína, por apagar a totalidade da representação de suas personagens a partir dos modos de desconstruir. Fragmentação, indeterminação, deficiência física, desmembramento em duas instâncias separadas (corpo e voz), voz sem corpo, imobilidade e falha são algumas possibilidades de exploração corporal nas peças teatrais de Samuel Beckett. Nelas predominam a indeterminação que cria um território experimentalmente desafiador pela contínua desconfiança de sua construção. Logo, a cena convive o tempo todo com a possibilidade de sua desintegração iminente. De um mesmo gesto – como diz Angela Materno – que, simultânea e paradoxalmente, nega e afirma, mostra e subtrai, traça e

- 1908 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

apaga (*Apud* Cavalcanti, 2006). Um teatro que oscila entre a construção e desconstrução, frequentemente a partir de procedimentos que apagam os traços e cancelam as possibilidades sugeridas que mal se esboçam.

De modo geral, uma particularidade das obras teatrais é a marca de ausência pela decomposição da cena, pelos constantes apagamentos, interrupções, impedimentos, desencontros, disjunções que figuram a dissolução do sujeito, penumbra, falta de precisão sobre as personagens que estão fadadas a desaparecer, afastamento da primeira pessoa narrativa, desidentificação, etc. Talvez seja pelo que não se configura na cena beckettiana é aquilo que se dá a ver, um espaço produzido pelo que se descarta enquanto lugar de desfazimento. Portanto, a precariedade da linguagem das obras revela, de forma singular, imagens e corpos íntimos com a impermanência.

I- Tentativas fracassadas – entre o cansaço e o esgotado.

*Ato sem palavras I* (*Actes sans parole I, Act Without Words I* – 1956) é uma pantomina beckettiana situada na vastidão de um deserto qualquer. Bruscamente, um homem é arremessado ao local com violência. Ele cai, levanta-se imediatamente, limpa a poeira e reflete com um olhar perdido no horizonte como se procurasse alguma orientação. Logo, ouve-se um assobio do lado direito. Ele reflete, dirige-se à direita como se estivesse fugindo dali, mas, novamente, é arremessado com violência para o deserto. Ao se levantar, o mesmo gesto de limpar a poeira e refletir é realizado, e a mesma coisa acontece do lado esquerdo, mas, ao ir em direção à esquerda, logo depois de ouvir o assobio, o homem hesita, pensa melhor, para, vira de lado e reflete. Ele parece desistir da ideia pela tentativa fracassada de anteriormente. Assim, o que se evidencia é um cansaço intenso pela exposição excessiva do sol, na qual o homem já se revela inteiramente molhado pela transpiração. Nesse momento, uma pequena árvore desce pelo ar e aterrissa como se ouvisse os seus desejos. Ela tem um único galho com um tufo de palmas secas no seu cume, que projeta um círculo de sombra no chão. O homem

- 1909 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

continua a refletir quando um assobio vindo de cima é reverberado. Ele vira-se, vê a árvore, reflete, vai até ela, senta-se na sua sombra e olha para as próprias mãos. Nesse instante, uma tesoura de alfaiate desce pelo ar, próxima à árvore a um metro do chão e o homem continua a olhar para si. Ouve-se um novo assobio de cima. Ele olha, vê a tesoura, pega-a como se estivesse condicionado pelo barulho do apito – a fazer sempre aquilo na qual o espaço o determina – e começa a cortar as unhas. No entanto, as palmas da árvore fecham-se como um guarda-sol e as sombras desaparecem. Outra vez, o sol voltasse a tostar o homem que, morto de sede, abandona a tesoura e reflete sobre a situação. Imediatamente, uma pequena garrafa, na qual há uma etiqueta com a palavra ÁGUA escrita, desce pelo ar, para a três metros do chão como se estivesse a provocá-lo. Ele testa a estabilidade do cubo, sobe em cima desse e tenta em vão alcançar a garrafa. Mais uma vez fracassado, ele desce e leva o cubo de volta ao lugar de origem, e pensa sobre a situação. De imediato, um segundo cubo menor desce pelo ar e aterrissa.

O homem, que continua a refletir, ouve um assobio de cima e vira-se. Ele, ao ver o segundo cubo, olha para ele, para a garrafa, coloca-o debaixo da garrafa, testa a sua estabilidade, sobe nele e tenta, novamente, em vão, alcançar a garrafa. Ao desistir pela terceira vez da garrada d'água, ele desce, move o cubo menor para o seu lugar, hesita, pensa melhor e uma nova ideia surge, a de colocar o cubo maior em cima do pequeno, mas, ao subir neles, os cubos, obviamente, caem com ele junto, como uma situação clownesca. Então, o homem levanta-se imediatamente, limpa a poeira e, ao pensar sobre a situação, a ideia de alternar os cubos volta-se sobre ele. Logo, o homem move o cubo menor e coloca-o sobre o cubo maior, testa a sua estabilidade, sobe sobre os dois, e quando está quase alcançando a garrafa, essa é erguida um pouco mais para cima, fora do seu alcance. O homem, então, desiste. Desce, reflete, leva separadamente os cubos de volta para os seus lugares de origem e pensa sobre o ocorrido. O que parece, aqui, é que não há jeito dele de escapar dessa condição, pois, toda a vez que ele está prestes a realizar a ação, algo o impossibilita. Sem interrupção, um terceiro cubo ainda menor desce pelo ar e aterrissa. O homem continua a refletir. Ouve-se um assobio de cima. Ele

- 1910 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

vira-se, vê o terceiro cubo, olha para ele, desconfia, vira de lado e continua imóvel a refletir. Então, o terceiro cubo é puxado para cima e desaparece no ar. Uma corda desce pelo ar, ao lado da garrafa, com nós que facilitam a subida. O homem continua a pensar. Ouve-se um assobio de cima. Ele vira-se, vê a corda, reflete, vai até ela, começa a subir por ela e, quando está prestes a chegar à garrafa, a corda desce e ele volta-se para o chão. E, após refletir, nova ideia surge e o homem vai em direção à tesoura, retorna à corda, e começa a cortá-la. Mas a corda é puxada para cima e ele, mesmo dependurado, continua sua ação de cortá-la. Conseguindo, cai no chão, levanta-se imediatamente, limpa a poeira e reflete. A corda, então, é puxada rapidamente e desaparece no ar. Com o resto da corda nas mãos, o homem faz um laço e tenta enlaçar a garrafa, mas ela é puxada rapidamente e desaparece.

Assim, nota-se uma série de tentativas fracassadas realizadas pelo homem. No início, há a impossibilidade de fuga nesse deserto qualquer. Depois, com a chegada da árvore, há a preferência de ele ficar na sua sombra, porém esse desejo é novamente abalado. Imediatamente, surge uma garrafa d'água e a necessidade de tomar água fica cada vez mais intensa e, ironicamente, impossível, pois cada nova aparição de algum novo objeto que possa o ajudar a realizar o seu objetivo é somado de um novo obstáculo. O que se vê é um cansaço profundo que se difere significativamente com o final imprevisível, pois, quando a garrafa d'água ressurgue e permanece a uns cinquenta centímetros de seu rosto, o homem não se move mais. A garrafa é puxada e desaparece pelo ar, o galho volta à posição horizontal, as palmas abrem-se e formam uma sombra, os assobios persistem e o homem permanece imóvel. A árvore, então, desaparece e o gesto constante do homem de olhar para as próprias mãos finaliza o espetáculo.

Aqui, o homem simplesmente renuncia suas preferências e necessidades, e o ato de olhar para si revela algo como uma rebelião consciente e uma deliberada recusa do homem a obedecer. É por meio da imobilidade do homem, da sua recusa tanto a agir de maneira previsível – de negar a automatização e a mecanização do indivíduo – como a

- 1911 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

renúncia a mais elementar necessidade do homem, que há a criação de um novo ser, paradoxalmente mais ativo e livre de qualquer amarração. A tensão é produzida no final de *Ato sem palavras I*, pela inação do homem, pois esse é mais ativo quando inerte (Gontarski,1992).

O olhar para as mãos é um desprender-se. Não é um estar imerso em si mesmo, muito menos um impedir que algo aconteça, ou um desistir de si. Tampouco um desejo de controlar sobre aquilo que quer ou não possuir. Nesse caso, olhar para as mãos é retirar qualquer intenção, é se perceber presente, em processo, é quebrar a lógica predeterminada. “É entender mais das mãos que de cortar as unhas. É entender mais da sede que de beber água” – comentário da profª drª Tatiana Motta Lima, na minha defesa de mestrado. Estratégia tal que busca sair das formatações rígidas, de modos de subjetivação assujeitados. Irrompe uma nova percepção sobre si, um desprendimento de um “eu” identitário e totalizante, além de dar visibilidade às sensações do corpo, a ideia de experiência sensível.

Sendo assim, há uma clara distinção de natureza entre o cansado e o esgotado. Deleuze em *O esgotado*<sup>2</sup>, dedicado a Samuel Beckett, afirma que o esgotamento é maior que o cansaço, pois

“(...) o cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode

---

<sup>2</sup> *O esgotado* foi publicado, originalmente, na França, em 1992, anexado como posfácio de quatro roteiros de peças para televisão do dramaturgo irlandês. São elas: *Trio de Fantasma* (*Ghost Trio, Trio du fantôme* - 1976), *...Como as nuvens... (...But the Clouds... - ...Que nuages... - 1977)*, *Quad e Noite e Sonho* (*Nacht und Träume – Nacht und Träume* - 1984).<sup>2</sup> Nesse escrito, o filósofo interpreta o pensamento de Beckett a partir do conceito de esgotamento, que nasce, a priori, em seus romances, desenvolvendo-se no teatro, e ganhando potencialidade e amadurecimento na mídia televisiva. Deleuze detecta três línguas beckettianas – a língua I é “a língua dos nomes”; a língua II é “a língua das vozes” e a língua III é a “língua das imagens e do espaço” – e, dentro delas, quatro modos de esgotar o possível: formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos de voz, dissipar a potência da imagem e extenuar as potencialidades do espaço.



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

mais possibilitar. (...) Apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação. Apenas o esgotado é bastante desinteressado, bastante escrupuloso” (2010: 67-71).

A estratégia beckettiana, segundo o filósofo, é a de quebrar a lógica do pensamento do possível. Uma espécie de esvaziamento de tudo aquilo que está determinado para o corpo por meio de uma recusa contínua de qualquer tipo de necessidade e/ou preferência. Há uma ruína, um desmonte orquestrado que produz esgotamento, na qual o corpo não se é passivo, pois se está em atividade, mas para nada. É o processo de esburacar o possível, esgotá-lo até cair no descrédito. Uma quebra contínua de tudo aquilo que está constituído, por meio de uma intensidade que não realiza o possível. É para nada. Não há qualquer finalidade prática.

Na carta a Axel Kaunn, datada de 1937, Beckett chega a dizer:

“...Como nós não podemos eliminar a linguagem subitamente, nós deveríamos ao menos fazer todo o possível a fim de contribuir para a sua queda no descrédito. Cavar um buraco após o outro nela, até que o que espreita atrás dela – seja isso alguma coisa ou nada – comece a vazar através; eu não posso imaginar um objetivo superior para um escritor hoje” (*Apud* Salado, 1998:92).

Nesta carta, é nítida a posição do artista de desintegrar a linguagem e oferece pistas para a construção de um pensamento sobre o corpo – para pensar em um corpo esburacado que produz permanências provisórias na cena. De acordo com Kuniichi Uno (2012), Beckett esburaca a superfície da linguagem sem abandonar a língua, e, como a força da redundância e de predeterminação da língua é extensiva, o irlandês utiliza-a no



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

estado limite de sua expressão, articulação, forma, gramática e fonema, a partir de uma desconstrução intensa que revela, progressivamente, o vazio da própria linguagem.

Nesse sentido, o fracasso da linguagem é operado por Beckett, de maneira a conduzi-la ao descrédito, para potencializar o ato de criação a partir da impossibilidade de prosseguimento da própria escrita (Cavalcanti, 2006) – e, conseqüentemente, da própria cena por meio do corpo. Dessa forma, é preciso conduzir o corpo a sua queda, desconstruí-lo, isto é, desarticular as conexões imposta da linguagem para o corpo, esburacar tudo aquilo que já o habita e perfurar os sentidos prontos – a memória xerográfica, a construção inabalável, o caminho imediato – para que alguma potência possa surgir daí ou nada prevalecer. Nesse processo, o procedimento beckettiano não é apenas de esfumacar as fronteiras do corpo, mostrar sua vulnerabilidade, revelar a inanidade da palavra, sua deficiência, mas, principalmente, de espreitar, por meio do sucateamento/esgotamento, o surgimento, ou não, de uma potência criativa. A intensão é desobscurecer de tudo o que as palavras obscurecem para, então, ver aquilo que está por detrás do não dito. Beckett afirma: “Hiatos para quando as palavras desaparecidas. Quando nada mais possível. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido. Desobscurecido de tudo o que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito” (*Apud* Deleuze, 2010:79).

Desse modo, a tentativa beckettiana é de apurar as imagens, de romper as relações pré-fabricadas que as começam a empoeirar. Mas, o que impacta mais aos olhos é a pulsação que reverbera por entre as imagens, a sua respiração. Angela Materno (2009) é precisa quando faz algumas considerações sobre o ar no teatro beckettiano, referindo-se ao ar como sopro, respiração, pulsação e fôlego, mas também como massa sonora e como matéria necessária para a produção de voz e propagação da luz. Ar que neblina a cena e impede a visão, ar que faz barulho e que pulsa entre o que vemos e o que deixamos de ver. Assim, é, por meio dos batimentos da imagem, que se



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

percebe, sensorialmente, a sua “tensão interna”. Materno, referindo-se ao teatro de Samuel Beckett, diz:

“Um teatro cuja imagem cênica, pulsando entre o que se vê e o que não se vê, entre o que mostra e o que subtrai, entre as gradações da luz e as variações da sombra, é uma imagem que aparece em estado de extinção. E é também uma imagem que respira, faz ruídos, constituindo-se como um sopro expirante de imagem. (...) O ar no teatro de Beckett é um elemento importante tanto de sua visualidade quanto de sua corporeidade, de seu fôlego. E o que é mais específico e crucial na cena beckettiana é que nela o espectador ouve a respiração da imagem, vê a voz e vê a escuta” (2009:134-138).

Nesse sentido, a imagem tem potência impressionante, porque ela reverbera na cena sensorialmente. Sua produção foge de qualquer lógica reflexiva, mimética e representativa, pois, aqui, a imagem não é representação de qualquer objeto, mas ela se constitui como um movimento, um processo, uma criação. E é impulsionada pela acentuação da luz no palco, que acaba por expandir o campo do visível para uma dimensão também corporal, no que diz respeito à respiração, a batimentos e à pulsação, segundo Materno. Porém, a imagem beckettiana é manifestada por meio de sua queda, a partir daquilo que se apaga, produzindo na cena lugares de ausência, de desfazimento.

Deleuze (2010), em *O esgotado*, afirma que a imagem é determinada pela “tensão interna”, pela força que ela mobiliza para esvaziar ou esburacar o possível, sua pulsação. Mas, se a imagem é uma maneira de esgotar o possível, é porque o seu processo é de autodissipação. Ela armazena uma fantástica energia potencial que ela detona ao se dissipar, uma vez que ela própria é o meio de terminar. Consequentemente, há efemeridade nas imagens, pois elas possuem uma intensidade em queda, na qual a energia captada está sempre prestes a explodir. Logo, as imagens

- 1915 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

são rompantes, aparecem rapidamente e sua percepção não se separa do seu próprio desaparecimento.

Assim, o corpo é atravessado por idas e vindas, sempre a desfazer a lógica vigente, tornando-se passagem de outras forças, de conexões desconhecidas, liberando novas potências. Cria-se, então, um campo expandido por meio da decomposição, na qual o corpo se mantém em contínua experiência de se esgotar. O irlandês faz com que o corpo beckettiano não cesse de se desintegrar e de se abrir a multiplicidade, ao indefinido, ao informe na cena. Formas de ser certamente novas que retomam ao corpo a virtualidade como potência pura, intensificando sua própria subjetividade ao sair de representações estáveis de identificação. Torna porosa a blindagem a qual os corpos estão submetidos, as formatações rígidas de modos de sentir, ver, pensar e fazer (Henz, 2009).

Beckett cria uma poética da ausência, na qual as instabilidades são vividas corporalmente. Ao apagar a representação de sujeito, o corpo é via para a sua própria desidentificação, por meio de uma construção falida do “eu” autobiográfico na cena. Em outras palavras, o “eu” se mantém instável e dinâmico, ora aparece, ora se dissolve, sem se cristalizar –, como no caso de Winnie, em *Dias Felizes (Happy Days, Oh Les Beaux Jours* - 1961), que, ao contar a sua história, relata a história de Mildred, percebendo-se como outra.

À vista disso, o corpo beckettiano fica no limiar entre presença e ausência pelo processo de desintegração. Ele resiste há inúmeras reconfigurações e transita; se fragmenta, se junta, se esfumaça, cresce, diminui, vai e volta, desaparece – vivenciando sempre permanências provisórias. Os ataques do dramaturgo à linguagem, as constantes interrupções na narrativa, os silêncios, as restrições corporais, os impedimentos, as paragens, produzem na cena estados sensórios, repentinos, intensos, transitórios e falhos que pluralizam os sentidos – afetos e sentidos latentes, em um

- 1916 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

corpo que é por si, intensidade (Kfourri, 2015). Sem se estabelecer o que se é, o corpo recusa autorias fechadas e lugares comuns. É por via dessa desestabilização que a percepção se expande sem se fixar.

Logo, as personagens beckettianas são itinerantes de si mesmas. Revelando-se em pedaços e sem nenhuma objetivação definida, elas deixam-se transpassar na criação de novos mundos, a partir de fluxos que agregam as diferenças e produzem movimentos de multidões, que divergem em diversas direções em simultâneo – irrompendo novos modos de percepção sobre si. Um caminho que abre para novas possibilidades de sentir, e, principalmente, de ser.

A potencialidade, aqui, está na dobra do processo de esgotar o possível e não no movimento de fechá-lo, pois “fechar o possível não equivale, de alguma forma, a esgotá-lo: é apoiar violentamente o devir no nada” (Zourabichvili, 2000:346). A estética do esgotamento, segundo François Zourabichvili, é a elaboração experimental de novos agenciamentos concretos, eclosão de uma nova sensibilidade, uma nova condição de percepção, chance de uma nova saúde, e não um sintoma mórbido. De acordo com Peter Pal Pelbart (2013), existe uma tensão interna, nessa abertura, que vai do extenuamento do possível ao impossível, e dele à criação necessária de um possível sob o fundo de impossibilidade, sem qualquer linearidade. “Como se o esgotamento do possível (dado antemão) fosse a condição para alcançar outra modalidade de possível (o ainda não dado)” (2013:45).

“Tal esgotamento (...) é apenas a condição para alcançar outra modalidade de possível, o possível como o “ainda não dado”, o possível “a ser inventado”, e a ser inventado numa situação de “impossibilidade”, portanto, de “necessidade”. O fim do possível corresponde precisamente à criação necessária de possíveis. Já não se trata do possível como *mera possibilidade*, ideal, fortuita, gratuita, intercambiável, mas o possível

- 1917 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

*criado necessariamente, mesmo que a partir de uma impossibilidade*  
(2013:297).

Logo, “é esgotando o possível que o criamos” (2013:46). Trata-se de um movimento paradoxal de esgotamento/criação, no qual a criação é fruto do processo de esgotamento, pois é somente pela recusa inabalável de toda necessidade, preferência, finalidade ou significação, que o corpo se desata dos possíveis já estruturados, para a invenção necessária de um novo possível, que passa a coexistir à sua realidade. Nesse sentido, o esgotamento é sobre o nascer a partir das necessidades mais íntimas do ser, ou, como disse Kuniichi Uno (2012), uma recusa do nascimento em favor de um auto-nascimento que não provém de um ser que não quer viver, mas daquele que exige nascer de novo, sempre, o tempo todo. Sem desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha o poder de começar, um corpo que coloca em questão seu corpo nascido com todas as funções e todos os órgãos, o olho que vê, a mão que toca, etc. Um corpo a criar, a vir, no qual “não são mais os órgãos que determinam as percepções, mas as percepções que engendram e determinam os órgãos que lhes correspondem” (Lapoujade,2015:301).

Essa mudança de natureza é fundamental para a (re)criação do corpo, pois não há mais a priori. Por meio do esburacar os sentidos prontos, o corpo abre os seus canais sensórios e passa a encontrar em si sua força de gênese. Formas de vida sem forma e, precisamente, sem sede de forma, sem sede de verdade, no esforço contínuo de reencontrar as formas do corpo, para aquém das formas cristalizadas que pretendem moldá-las ou representá-las (Pelbart,2010:66-67).

Portanto, a força e as virtualidades cênicas na dramaturgia de Beckett fazem da cena um lugar que cria, constantemente, permanências provisórias, onde tudo escapa o tempo todo, tudo em estado de desaparecimento. A oscilação e peculiaridade do traço e do apagamento são como processos instáveis em mútua interlocução que põem em xeque

- 1918 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

a própria subjetividade. Que lugar é esse, sempre indefinido, que o corpo se localiza? Dessa forma, o corpo se expõe à força do indeterminado contendo em si uma fidelidade com o desconhecido, com traços calculadamente inacabados.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. **The Complete Dramatic Works**. London: Faber and Faber: 1986.

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

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

CHABERT, Pierre. **The body in Beckett's theatre**. Journal of Beckett studies.

Univesity of reading, n. 8, outono 1982. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num08/Num8Chabert.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**.

Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

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

- 1919 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

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

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. "O corpo do informe." In: GREINER, Christine, Org., AMORIM, Claudia, Org. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

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

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

- 1920 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

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

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

- 1921 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)