

A ESPERA LÚDICA EM BECKETT

Uma vez, aliás, agora é que me lembro, uma esperança bem menor que esta, pousara no meu braço. Não senti nada, de tão leve que era, foi só visualmente que tomei consciência de sua presença. Encabulei com a delicadeza. Eu não mexia o braço e pensei: “e agora? Que devo fazer?” Em verdade nada fiz. Fiquei extremamente quieta como se uma flor tivesse nascido em mim. Depois não me lembro mais do que aconteceu. E, acho que não aconteceu nada. 1 (Clarice Lispector)

*Tem mais presença em mim o que me falta.²
(Manoel de Barros)*

Pois, para tudo sintetizarmos o homem joga somente quando é homem, no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga. 3(SCHILLER)

Cassiana Lima Cardoso
Doutoranda em Literatura Comparada
Orientadora: Prof.^a Dra. Vera Lins (UFRJ).

Esperando Godot, escrita em francês pelo irlandês Samuel Beckett, durante breves quatro meses de 1949, foi encenada pela primeira vez em janeiro de 1953. A encenação, precedida por alguns meses pela publicação do texto, ganhou os palcos sob a direção de Roger Blin. Ligado aos nomes de Jean Genet e Jean Cocteau, cujas peças dirigiu, o jovem ator era responsável pela direção de um teatro parisiense e entusiasmou-se na primeira hora pelo autor, de quem conhecia, até então, apenas alguns poemas lidos no rádio. Quatro atores e um menino num palco quase vazio, a não ser por uma árvore esquelética e uma lua ocasional, uma estrada. Era esses os elementos necessários para a montagem de *Godot*, que nem por isso deixou de percorrer um caminho menos íngreme para sua concretização.

Literariamente econômica é também a estrutura da dramaturgia de *Esperando*

¹ LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**, 1998, p.91.

² BARROS, Manoel. **Livro sobre nada**. Record: Rio de Janeiro, 2002, p.67.

³ SCHILLER, Friedrich. **Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade**. Trad. Anatol Rosenfeld. Editora Herder: São Paulo, 1963.

Godot. Numa peça de diálogos curtos, na qual a espera é o objeto central, duas pessoas matam o tempo com jogos e trocadilhos, conversas sobre suicídio, comendo nabos, cenouras e brincando com chapéus e botas. Dois vagabundos esperam por um senhor chamado *Godot*, não se sabe por quê. Esperar significa deixar o tempo fluir, não fazer nada, a não ser contar histórias e brincar com pequenos objetos.

Estragon: Enquanto esperamos, vamos tratar de conversar com calma, já que calados não conseguimos ficar.

Vladimir: É verdade, somos inesgotáveis.

Estragon: Para não pensar.

Vladimir: Temos nossas desculpas.

Estragon: Para não ouvir.

Vladimir: Temos nossas razões.

Estragon: Todas as vozes mortas.

Vladimir: Um rumor de asas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: De areia.

Estragon: De folhas.

*Silêncio.*⁴

Segundo Fábio Souza Andrade, a participação direta na experiência central do século 20, ao viver a clandestinidade na França ocupada e o fato de ter escapado da morte por triz em um atentado para o qual Beckett não obteve explicação alguma, dão densidade máxima a guinada estilística que marca uma segunda fase e à conquista definitiva de uma voz inconfundível que singulariza a obra beckettiana. Nos cinco anos que se seguiram ao fim da guerra, recluso em seu apartamento parisiense, Beckett apostou em uma simplificação de meios e no aprofundamento do que viria a ser sua âncora temática mais duradoura: ocupar-se da miséria e da solidão humanas, sem abandonar o distanciamento que a capacidade de rir da e na tragédia propicia aos homens.

Beckett considerou escrever para o teatro como “uma diversão maravilhosa e libertadora⁵”, que o fazia descansar da tensa feitura de seus romances. *Esperando Godot* revela uma simetria imperfeita, forma particularmente cara a Beckett, encarnando uma multiplicação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias, dois pares – Vladimir e Estragon, Pozzo e Lucky). Uma estrada no campo, uma jornada na qual os dois viajantes permanecem em quase total letargia, a esperar por um misterioso senhor *Godot* sobre o qual nada sabem.

⁴BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Cosac Naify: São Paulo, 2005, p. 120.

⁵BAIR, Deirdre. **Samuel Beckett**. Fayard, Paris, 1979, p.347.

Estragon: (*de boca cheia, distraído*): Não estamos amarrados?

Vladimir: Não entendi uma palavra.

Estragon: (*mastiga engole*): Perguntei se estamos amarrados.

Vladimir: Amarrados?

Estragon: A- mar- ra- dos.

Vladimir: Amarrados, como?

Estragon: Pés e mãos.

Vladimir: Mas a quem? Por quem?

Estragon: A seu homem.

Vladimir: A Godot? Amarrados a Godot? Que ideia! De maneira nenhuma! (*Pausa*) Não...ainda.

Estragon: O nome dele é Godot?

Vladimir: Acho que sim.⁶

Desde as primeiras apresentações, a indefinição do espaço, a incerteza da espera anunciada no título, a ausência de um quadro de referências naturalistas e a falta de consequência prática dos diálogos, despertaram diversas leituras alegóricas. Houve quem buscasse um deus oculto em *Godot*; outros ainda procuravam alusões mais diretas a um contexto histórico determinado. Para qualquer leitor da biografia de Beckett, é difícil negar que muito da experiência de Samuel Beckett ao longo da Segunda Guerra – na clandestinidade, tomando parte dos esforços da Resistência, ao sul da França ocupada, vivendo na expectativa aberta, diária, pelo fim do conflito, não possuía correspondência com àquela angústia que acomete seus personagens. Há mesmo, na biografia do autor escrita por Deirdre Bair⁷⁸, uma série de correlações entre situações vivenciadas por Beckett e Suzanne Descheveaux-Dumesnil, sua companheira ao longo da caminhada em fuga da Gestapo, que serviram, de alguma maneira, como substrato para alguns diálogos entre Didi e Gogô.

Mas *Esperando Godot* não é uma peça datada e tampouco corresponde a um relato biográfico da jornada de Beckett rumo à Roussillon. Como a própria biógrafa observou, seria enganoso sugerir que Vladimir e Estragon sejam retratos íntimos de Beckett e Suzanne. Absolutamente contemporânea, a espera de Godot pelos dois vagabundos desperta ainda questões existenciais que reverberam e ressoam

⁶BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Cosac Naify: São Paulo, 2005, p. 44.

⁷Para as pessoas que conviveram com Beckett antes e imediatamente depois da guerra, “*Esperando Godot*” configura em vários aspectos a longa marcha até Roussillon, onde o autor e Suzanne dormiam (quando tinham a sorte de encontrar um) em palheiros durante o dia, para logo após, à noite, retomarem a caminhada. BAIR, Deirdre. **Samuel Beckett**. Fayard, Paris, 1979, p.351.

⁸“**Vladimir:** (...) Onde você dorme?”

Menino: No celeiro, senhor.

Vladimir: Com o irmão?

Menino: Sim, senhor” BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Cosac Naify, São Paulo, 2006, p.103.

incessantemente no homem do século XXI. Segundo Harold Bloom⁹, Beckett temia que *Waiting Godot* se tornasse um dia uma peça de época, chegando mesmo a refutar e se recusar à assistir montagens que quisessem abordá-la dessa forma.

Na peça interpõem-se, enredam-se e se misturam tons do trágico e do cômico, tendo o próprio Beckett definido-a como “uma tragicomédia em dois atos”. Há uma ampla discussão acerca da presença ou não do trágico na obra de Beckett. Em nossa perspectiva, adotaremos a posição de Flora Sussekind¹⁰ (2002) para quem a experiência trágica se dá “menos no assunto do que na forma”, se auto-evidencia na própria forma, resultado de um método teatral pautado numa síntese material, necessariamente tensa, – entre linguagens de natureza distinta, e em princípios simultâneos propositalmente antagônicos.

Mas, para além do trágico, a peça possui um forte componente cômico que se evidencia não só por meio dos diálogos, mas também pelo manejo em cena de certos objetos, pelo gestual dos personagens, sua movimentação no palco e até mesmo pela própria luz sugerida por Beckett para algumas das cenas, sendo em muito tributária à tradição da comédia de *music-hall*, ao modelo chapliniano do vagabundo desvalido, que garante o lugar do riso na obra beckettiana.

Trata-se, contudo, de um riso abafado e nada inocente, quase sempre acompanhado de um desconforto, que nunca se resolve em clara superioridade, moral ou intelectual, do espectador sobre os personagens. Esses elementos cômicos aparecem muitas das vezes configurados como objetos cênicos. Os chapéus, por exemplo, que aparecem na indicação das rubricas para composição dos figurinos - (os quatro personagens devem usar chapéu-coco), fazem parte desse repertório. A troca de chapéus frenética em uma das cenas memoráveis da peça, têm seus malabarismos inspirados em um filme dos irmãos Marx, “*Duck Soup*”¹¹.

Waiting for Godot como reconhecem os críticos, pega seus modelos no *vaudeville*, na mímica, no circo, no teatro e revista, na comédia do cinema mudo, e em última análise nas origens desses gêneros: a farsa, medieval e posterior. Alain Badiou¹² vai mais longe: para ele, os caracteres cômicos presentes na peça partem de Aristófanes, Plauto, passando por Molière para chegarem, finalmente, em Chaplin.

⁹BLOOM, Harold. **O Canône Ocidental. Os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.476.

¹⁰SUSSEKIND, Flora. **Beckett e o coro**. *Folhetim nº12*. Rio de Janeiro, 2002, p. 121.

¹¹BAIR, Deirdre. **Samuel Beckett**. Fayard, Paris, 1979.

¹²BADIOU, Alain. **L'incroyable désir**. Hachette Littératures, 1995.

Segundo Blin, é muito provável que, ao escrever *Godot*, Beckett tenha sido influenciado na construção daqueles quatro personagens por aqueles que foram os grandes comediantes americanos da época. Ele mesmo, enquanto imaginava montá-lo, estava verdadeiramente obcecado por eles e um dia, teve uma visão súbita dos personagens tais como os concebia: eram, na forma ideal, Charlie Chaplin, como Vladimir, Buster Keaton, como Estragon e Charles Laughton como Pozzo. Não foi assim que as coisas se deram, tendo sido ele próprio o ator que interpretara Pozzo, mas isso não impediu que a peça alcançasse sucesso retumbante, embora não de imediato.

Para o crítico americano Harold Bloom¹³, embora os protagonistas de Beckett manifestem surpreendente variedade, quase todos partilham uma característica: a repetição. Condenados a contar e encenar uma história repetidas vezes, “seguem na esteira do Judeu Errante, do Velho Marinheiro de Coleridge, do Holandês Voador de Wagner, do Caçador Gracchus de Kafka.¹⁴” De fato, a errância forçada sempre propiciou aos heróis de Beckett as provas da inutilidade da demanda, apreendida a duras penas no confronto com a animosidade do mundo.

Seja nas narrativas em que desfigura traços da picaresca, o bom humor de seus protagonistas amargando em desencanto e retraimento – como *Murphy* ou *Mercier et Camier* –, seja na alegoria da impenetrabilidade do mundo de *Watt*, o motivo da viagem a contragosto sempre ocupou papel central nos romances beckettianos. Trata-se do destino com sabor de punição, de falta inata, culpa original: incontornável, sisífico, vão. (SOUZA, 2001, p.115)

Na mitologia, Sísifo, filho do rei Éolo, da Tessália, era considerado o mais astuto dos mortais. Mestre da malícia e dos truques, enganou a morte por duas vezes e entrou para a tradição como um dos maiores ofensores dos deuses. *O mito de Sísifo*, escrito por Camus em 1942, evocou ao mencionar este episódio mitológico, a absurda condição do homem na sociedade moderna. Sísifo fora condenado a carregar, por toda eternidade, uma pedra ao alto de uma montanha somente para vê-la cair e repetir toda a operação. Julgaram os deuses, à época, ser esse o mais terrível dos castigos: “o trabalho inútil e sem esperança”.

A repetição exaustiva, a qual se via aprisionado Sísifo, causava espanto e terror.

¹³BLOOM, Harold. **O Canône Ocidental. Os livros e a escola do tempo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.475.

¹⁴Idem, *ibidem*.

Assim seria o homem moderno, cuja vida é absurda, porque destituída de um sentido final, já que, apesar do laborioso esforço que lhe é dispensada, não conduz a nada. No entanto Camus nos segreda: “É preciso imaginar Sísifo feliz¹⁵.”

Teria Beckett essa pretensão metafísica ao situar seus personagens em tal situação-limite? Ou colocando a questão de outro modo: A repetição sisífica a qual se submetem os personagens de Beckett, Vladimir e Estragon, é uma espera em que “nada acontece”, inócua, vazia, para ratificar, como queria os existencialistas da época, que a liberdade é uma condenação? O que buscam os personagens de Beckett? “O silêncio final de cada coisa devolvida ao pó, inerte, inanimada”, afirma Clov, em *Fim de Partida*.

Fábio de Souza Andrade¹⁶, em sua análise de *Malone Morre*, na obra *Samuel Beckett, O silêncio possível*, nos fala que a ordem aspirada por Malone é análoga àquela sonhada por Clov em *Fim de Partida*: “A vida, neste contexto, longe de dádiva divina, é um *pensum*, constrangimento indesejável que assume ares de castigo, de punição”.

Com toda a reverência que prestamos ao trabalho do professor paulista, nos instamos contudo a colocar em questão alguns pontos: seria mesmo o ato de escrever um *pensum*, posto que o escritor é obrigado a se posicionar, a escrever, mesmo que a matéria que disponha esteja deteriorada?

Vejamos o que diz Beckett em seu ensaio sobre *Proust*:

Para Proust, a qualidade da linguagem é mais importante que qualquer sistema de ética ou estética. Na verdade, ele não faz nenhuma tentativa de dissociar forma e conteúdo. Um é a concreção do outro, a revelação do mundo. O mundo proustiano é expresso metaforicamente pelo artesão porque é apreendido metaforicamente pelo artista: a expressão indireta e comparativa de uma percepção indireta e comparativa. (BLOOM, 2001, p.472)

Talvez a repetição sisífica a qual se veem obrigados os personagens de Beckett, seja uma repetição parecida com àquela encarnada pelo Sísifo de Camus. No início de *Proust*, o autor de *Malone* ao falar de nossa “presunçosa vontade de viver”, parece juntar-se a Proust numa resistência shopenhaueriana a essa vontade. Mas seu próprio credo como escritor que surge da mesma monografia em duas lúcidas frases parecem

¹⁵CAMUS, Albert. *Oeuvres Complètes, tome I, 1931-1934*. Paris: Gallimard, Copllection de La Pléiade, 2007.

¹⁶ANDRADE, Fabio. Samuel Beckett, *O silêncio possível*. Atêlie Editorial, São Paulo, 2001, p.120.

aproximar essa vontade de uma visão dionísica do mundo, mas próxima de Nietzsche : “A única pesquisa fértil é escavatória, imersiva, uma contração do espírito, uma descida. O artista é ativo, mas negativamente, encolhendo-se da nulidade de fenômenos extracircunferencias, atraído para o centro do redemoinho.” Em Schopenhauer, a vontade suprime a si mesma, por meio do processo trágico em que suas manifestações se dilaceram, tendo como efeito no espectador o abandono de si, a resignação graças ao conhecimento. Para Nietzsche, por sua vez, o dionisíaco irrompe de seu despedaçamento na individuação justamente como um poder indestrutível, que constitui então a “consolação metafísica” oferecida pela tragédia. Em contraposição à dialética negativa de Schopenhauer, encontra-se em Nietzsche uma dialética positiva, que lembra a interpretação de Schelling nas *Cartas*. (SZONDI: 2004). Nietzsche chega a associar à tragédia a ideia de alegria, um dizer sim à vida, em todas as suas contradições e angústias.

O *Proust* de Beckett é apresentado neste ensaio como um pai literário antitético, com a coragem de ser vitimizado e aprisionado por seu material, aceitá-lo com ansiedade romântica. Neste ensaio o artista clássico aparece em oposição ao romântico. Beckett buscará o último caminho e escolherá trabalhar com a “impotência e com a ignorância”. Essas palavras devem ser tomadas, segundo Blomm, como metáforas para alguns estados de consciência bastante agudos, dos quais saíram *Esperando Godot*. (BLOOM, 2001, p.472) Transformar o nada em substância, eis o papel dos narradores-narrados de Samuel Beckett. Tarefa decerto infausta e talvez vã, mas a vida... Discordamos: a vida não se configura como uma repetição inócua na qual Sisífo rola sua rocha inutilmente: é através de repetições que se processam as indagações de Didi e Gogô. Repetições lúdicas, como nos jogos e brincadeiras infantis, baseadas no improviso, no mergulho no universo onírico dos personagens, no devaneio catalizador de imagens, colocam o vazio, o ausente, o nada em movimento. Nela, Beckett recusa-se a representar o mundo e ao mesmo tempo não remete a nenhum real privilegiado que não seja o nada, o silêncio, a perfeita aderência da consciência e da subjetividade.

A proposta dessa comunicação é a problematização do conceito de repetição a partir da peça teatral *Esperando Godot*, que trata de uma experiência humana aparentemente irrisória: dois homens, Estragon e Vladimir, esperam por alguém cujo nome é Godot, que contudo, nunca vem. *Esperando Godot*, inúmeras vezes classificada como uma obra niilista na qual nada acontece, não pertence à escola daquilo a que se chamou de *teatro do absurdo*. Também não encarna nenhum ideal do existencialismo

de Sartre, como a crítica convencional muitas das vezes a leu. A apresentação de fracassos do teatro beckettiano dá-se numa atmosfera lúdica, na qual a repetição nos dois atos da peça não se configura em uma espera contemplativa e passiva, mas em uma atitude inventiva que, por meio dos jogos presentes em sua linguagem, provocam naquelas crianças curiosas que são os *clowns* de Beckett, imagens poéticas cuja constituição é calcada em planos diferenciados de profundidade que conduzem ao extremo da sensibilidade, aquela que funde sujeito e objeto.

Assim, a proposta de discussão aqui apresentada é a de que a estrutura da obra *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, por meio de sua forma baseada em repetições, instaura um jogo ininterrupto, dramatizando de maneira cômica a existência, mas ao contrário do que professa, não nos mostra caracteres que agonizam em virtude do vazio e da ausência de sentido, mas sim personagens que por meio do imaginário, vivenciam seus desejos de forma lúdica, alheios ao espanto e ao terror de supostas fantasmagorias que habitam o homem moderno.

A palavra desejo¹⁷ tem bela origem. Deriva-se do verbo *desidero* que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado no plural, *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, constelações. O desejo se constitui de uma carência, posto que quer aquilo que falta. Deseja o que não se tem, o que vem de fora, para preenchimento de um vazio; evocando nessa querência uma ação de complementariedade. A liberdade começa pela invenção dos desejos e se configura plenamente na tentativa de realizá-los através da ação. O desejo é o lugar privilegiado da liberdade, pois se constitui da autonomia criativa e legisladora de cada ser. Autonomia criativa porque nenhum desejo pode ser plenamente deduzido de uma necessidade objetiva. Os personagens de Beckett são conhecidos por recusarem qualquer papel pré-existente social e teatral.

Estragon: E se tentássemos outra coisa agora, que tal?

Vladimir: Era justamente o que eu ia propor.

Estragon: Mas por que?

Vladimir: Já sei!

Silêncio

Estragon: E se nos levantássemos, para começar?

Vladimir: Vamos tentar de novo.

Levantam-se.

Estragon: Simples assim.

¹⁷CHAUÍ, Marilena. **Laços do Desejo. In: O Desejo.** Organizador: Adauto Novaes. São Paulo: 1990, p.19.

Vladimir: Querer é poder, esse é o segredo.
Estragon: E agora?
Pozzo: Socorro!
Estragon: Vamos embora.
Vladimir: A gente não pode.
Estragon: Por quê?
Vladimir: Estamos esperando Godot¹⁸

Quando Freud elabora a teoria do desejo, a partir da *Interpretação dos sonhos*, e enlaça desejo e memória, quase à maneira de Espinosa afirma que a ligação *mnésica* estabelecida com certa percepção faz com que procuremos restabelecer a situação primeira da satisfação “e esse movimento chama-se desejo¹⁹”.

Segundo John Fletcher (2006), em qualquer produção de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, um ponto vital é alcançar uma certa solidez. A peça pode não ter sido construída segundo linhas tradicionais, com exposição, desenvolvimento, peripécia e desenlace, mas possui uma estrutura firme, ainda que de outra natureza, baseada na repetição, na volta de *leitmotifs* e no equilíbrio exato de elementos variáveis e justamente essa estrutura deve ser destacada na montagem. A dinâmica do texto como um todo depende, pois, do equilíbrio. “É a forma que importa”, Beckett uma vez ressaltou a propósito do dito agostiniano que subjaz a muito do simbolismo da peça “Não se desespere: um dos ladrões foi salvo. Não se anime: o outro se perdeu”. Certamente é a forma que importa e o crítico que se dispõe a analisá-la deve ressaltar o movimento estilizado que o próprio Beckett destacou numa discussão com Charles Marowitz (2006): um movimento que se apoia fortemente na assimetria, na repetição-com - uma- diferença.

Ainda na antiguidade, a repetição era uma questão central para o homem. Desde o mito, passando pelo eterno retorno de Heráclito até Nietzsche, o tema da repetição atravessa a história do pensamento ocidental. Para Garcia-Roza ,(1986) quando ele ressurgiu na obra de Freud – no início timidamente, até transformar-se em tema central de *Além do Princípio de prazer* – o faz com o peso dessa história, e o Édipo é a sua marca registrada. Dentre os autores que tratam a questão da repetição, e que fazem parte do mesmo solo do saber no interior do qual a psicanálise fez sua emergência, Hegel, Kierkegaard e Nietzsche transformaram-se em referenciais privilegiados pelos comentadores de Freud.

¹⁸BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Cosac Naify: São Paulo, 2005, p.171

¹⁹CHAUÍ, Marilena. *Laços do Desejo. In: O Desejo*. Organizador: Aduato Novaes. São Paulo: 1990, p.19.

A fala de Estragon, “*Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível*”, parece apontar, com aparente convicção, para um dos mais agonizantes estados de espírito do sujeito na contemporaneidade: a ausência de sentido, o esvaziamento do ser e a degradação humana que ainda se nos apresentam como aspectos prementes de nossa época.

Segundo o poeta Paulo Leminski, talvez nenhum escritor do século XX apresente o ser humano nas mais extremas fronteiras de abjeção e precariedade como Samuel Beckett. No posfácio que Leminski escreve à tradução do romance *Malone Morre*, ele repete as palavras “desespero”, “decadência” e “destruição” para resumir a atmosfera geral a obra beckettiana, chegando mesmo a afirmar que “Beckett é uma virtuose de vazios.”

Esperando Godot é sustentada pelo drama implícito da ausência de Godot – uma ausência que domina a cena tão poderosamente como qualquer presença. Ora, é a partir do poder de alteração que tal vazio instaura, ao criar uma expectativa crescente em torno ou não da vinda de Godot, que os jogos começam-se a insinuar-se. São obra da ausência e do acaso. Um acaso meticulosamente construído, no qual a forma é caos ficcionalizado:

O que estou dizendo não quer dizer que, de agora em diante, não haverá mais formas na arte. Quero dizer que haverá uma nova forma e que esta forma será de tal tipo que admita o caos e não que tente dizer o que o caos é, em verdade, qualquer outra coisa. A forma e o caos continuam separados. Este último não é reduzido ao primeiro. É por isso que a forma se torna uma preocupação, porque ela existe como problema aparte do material que acomoda. Encontrar uma forma que acomode a bagunça, eis a tarefa do artista agora. (ANDRADE, 2001, p.193)

A certa altura, já sabemos que Godot não virá, porém ele só precisa ser emblema para que o desejo sobreviva em forma de imagens. Imagens caóticas, moribundas, líricas e de tom farsesco, que mesmo em face da crise aguda da história se mostram capazes de reinventar um mundo em ruínas por meio do seu esgotamento. Aonde levará a reflexão de uma escrita que desconfia de si mesma e de qualquer ato reflexivo, uma vez que despreza a linguagem como apreensão do real? Como escapar dessa armadilha, se a maneira de fazê-lo só pode se dar por meio daqueles mesmos signos impotentes? No limite, pode-se lembrar de Píndaro: “Minha alma não creias na vida

eterna/Esgota porém os limites do possível”.

Em “O esgotado²⁰”, um dos últimos escritos de Deleuze, o pensamento de Beckett é interpretado a partir do conceito de esgotamento de um modo que permite encontrar no romancista e no dramaturgo o âmago do próprio pensamento filosófico: A criação de relações disjuntivas capazes de afirmar a diferença.

Para definir o esgotamento, Deleuze começa distinguindo-o do cansaço pela relação que eles têm com o real e o possível, defendendo que o cansado esgota a realização, enquanto o esgotado esgota o próprio possível, todo o possível, o que não se realiza no possível. Essa diferença de natureza significa que, enquanto a realização do possível se dá em função de determinadas preferências, isto é, procede por exclusão ou disjunção exclusivas, que acabam cansando, o esgotado, ao contrário, é alguém que renuncia a qualquer preferência, sem nada realizar, esgotado de nada, com disjunções inclusas em que os termos se afirmam em distância.

Como, então, Beckett esgota o possível ou produz essas disjunções inclusas? Através do que Deleuze chama de “combinatória”. Segundo Roberto Machado (2010), essa combinatória diz respeito, em primeiro lugar, à linguagem, isto é, tem a função de esgotar o possível com palavras, dando-lhe uma realidade própria: uma realidade esgotável. “Trata-se de uma língua dos nomes, língua atômica, corpuscular, disjuntiva, que remete a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, isto é, em que a enumeração substitui as proposições e as combinações, as relações sintáticas.²¹”

Mas só isso não é suficiente: pois, além de esgotar o possível com palavras, também é preciso esgotar as próprias palavras, constituindo uma língua que não mais a dos nomes, mas a das vozes, composta não mais de átomos que se combinam, mas de ondas, de fluxos que se misturam. Quando se esgota o possível com as palavras, abrem-se, racham-se átomos; quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se fluxos. E, retomando o conceito de *Outro*, presente em sua obra desde *Diferença e repetição e Lógica do Sentido*, Deleuze acrescenta que, para esgotar as palavras, é preciso remetê-las a *outros* – que em seus mundos possíveis só têm a realidade de suas vozes – que as emitem, seguindo fluxos que as vezes se misturam, às vezes se distinguem. São esses fluxos de voz, responsáveis pela distribuição das palavras, que precisam ser estancados, interrompidos. E, para isso é preciso ir além da linguagem e

²⁰DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução: Fátima Saadi,

Ovídio de Abreu, Roberto Machado. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010, p.65.

²¹Idem, *ibidem*; p.18.

criar uma imagem. Deleuze (2010) detecta em sua exposição quatro formas de esgotar o possível em Beckett: formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos de voz, dissipar a potência da imagem, extenuar as potencialidades do espaço.

Didi- Huberman²² propõe uma perspectiva diferenciada para o estudo da teoria da arte: a busca pelo sentido da imagem, procurando romper com a sujeição do visível e do legível e com a certeza da historiografia da arte. O autor defende o conceito de invisível, aquilo que não é visível, mas ao mesmo tempo, é perceptível ao olhar. Para Didi- Huberman a ausência é que dá conteúdo ao objeto, e o invisível não deixa de ser perceptível ou sensível como a aura.

A cada nova imagem de *Esperando Godot*, espraiam-se matizes lúdicos que formam um caleidoscópio em fagulhas, produto de um real estilizado.

É essa noção de que a repetição demanda o novo, o acaso, de que ela está voltada para o lúdico, é que vai se constituir num dos pontos centrais da análise empreendida por Lacan do conceito de repetição em Freud.

A suspeita de algo que falta ser visto, ouvido ou revelado, os esquecimentos dos personagens que não cessam de entrecortar os jogos e as narrativas dos mesmos, impõe doravante no exercício de do olhar do espectador da peça uma atenção a uma nova dimensão cuja ausência e o vazio são fundamentais para uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautológica do *What you see is what you get*, (usando a expressão de Didi-Huberman) e se opõe à segurança de se achar diante de uma “coisa mesma” da qual poderíamos refazer em pensamento a “mesma coisa”.

Então, a instabilidade temporal da peça – correlativa com sua estrutura, no que tange a repetição- também se abisma, porque sentimo-la voltada a uma arte da memória cujo conteúdo para nós (assim como para o Beckett) permanecerá sempre oculto e incompleto, jamais passível de um reducionismo narrativo, jamais totalizado. A repetição em *Esperando Godot* não corresponde exatamente o controle dos signos pelo autor, mas a inquietude heurística – como nos fala Didi- Huberman, ou o heurístico inquieto que orbita em torno de uma perda, de uma ausência.

Os personagens de Beckett sofrem de memória deficiente. Esquecem o que acabaram e fazer, dizer. Fatos do passado lhes são totalmente estranhos. A tentativa de trazê-los à baila, sempre é frustrada, dando lugar a jogos:

Vladimir: A árvore, preste atenção na árvore.

²²DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34,1998.

(*Estragon olha para a árvore*)

Estragon: Não estava aí ontem?

Vladimir: Claro que estava. Esqueceu? Estivemos a ponto de nos enforcarmos nela. (*Pausa*) É, é assim mesmo. En-for-car-mos-ne-la. Mas você não quis. Não está lembrado?

Estragon: Você sonhou.

Vladimir: Será possível que já tenha esquecido?

Estragon: Comigo é assim mesmo. Ou esqueço na hora ou nunca mais.

Vladimir: E Pozzo e Lucky? Esqueceu também?

Estragon: Pozzo e Lucky?

Vladimir: Ele apagou tudo!

Ledo engano, portanto, seria afirmar que nada acontece em *Esperando Godot*. O texto, apesar de apresentar estruturas idênticas, repete-se no sentido de ressemantização contínua. Os personagens, Estragon e Vladimir, parecem, continuamente, em sua aparente insignificância, driblarem o vazio e o tédio por meio de diálogos que desconstroem falas anteriores. O jogo, a fantasia e a imaginação fazem dos vagabundos de Beckett personagens cujas existências se justificam por meio de passatempos com a linguagem, em que as mesmas estruturas sintáticas ganham sentidos inusitados a cada ato de enunciação.

Já não são poucos os que veem em Beckett um escritor cuja comicidade se sobrepõe aos “vazios” e à atmosfera de solidão e desespero. Alain Badiou afirma, em um breve ensaio, ainda sem tradução para o português, que é necessário interpretar Beckett com a mais intensa comicidade, dentro da variedade constante dos tipos teatrais herdados e só então veremos o que é o verdadeiro objetivo do cômico: não uma metafísica disfarçada, menos ainda deboche, mas um amor poderoso pela obstinação humana, pelo desejo incansável, pela humanidade reduzida à sua perversidade e à sua teimosia. Beckett, no já mencionado ensaio sobre *Proust*, fala de nossa “presunçosa vontade de viver” e junta-se a *Proust* numa resistência schopenhaueriana a essa vontade. Contudo, o que vemos em Beckett são personagens -como bem viu Badiou-, coxos, cegos, paráliticos que não são metáforas de coisa alguma, mas seres humanos que mesmo mutilados, impotentes, são impulsionados por aquilo que falta, por um desejo inesgotável que os leva a brincar, a jogar com o material que dispõem.

É em *Além do Princípio do Prazer*²³ que Freud dará à brincadeira uma

²³FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. In: *Obras Psicológicas Completas*: Edição: Standart Brasileira, 1962.

conotação relevante. Observando seu netinho de um ano e meio brincar, percebe que ao se entreter com um carretel amarrado em um barbante, a criança o jogava atrás da poltrona e esse gesto era acompanhado das exclamações “oh,oh,oh!”. Quando o trazia de volta, exclamava, “dá”! Freud, observando mais atentamente, verificou que na verdade a criança dizia “*fort... dá, fort...dá.*” *Fort* em alemão significa “foi embora” e “da” significa “ali”. Ao analisar a brincadeira, Freud concluiu que criança sempre o fazia na ausência da mãe, quando ela eventualmente saía de casa. Com o carretel e o barbante, seu netinho encenava uma brincadeira de ir embora e voltar. Era a maneira com a qual a criança, por meio da repetição, tentava controlar a angústia da ausência da mãe.

Didi-Huberman²⁴ nos lembra que no texto de Freud, o jogo da criança é apresentado ao leitor sobre um fundo de essencial crueldade: a guerra mundial, “ a guerra terrível que acaba de terminar”, com seu cortejo de perdas definitivas, de desgraças insistentes e operantes, com a questão colocada de saída ao conceito de susto (*Schreck*), com a introdução metapsicológica da “neurose traumática” cujo enunciado Freud subitamente abandona... para oferecer, sem transição, o famoso paradigma infantil, que percebemos com clareza nada ter de inocente.

O jogo risonho talvez se mostre aqui como além do pavor, mas não deixa de ser lido, ao mesmo tempo, e em sua exposição mesma, como um repor em *jogo o pior*. Ora, esse repor em jogo, sabemos, é apresentado por Freud como constituinte do sujeito enquanto tal. Seja qual for o ponto escolhido no quadro sutil, na ampla trama interpretativa proposta por Freud, na qual a renúncia volta a cruzar o júbilo, na qual a passividade reproduzida se torna ato de controle, na qual a vingança convoca uma estética- é a identidade imaginária da criança, com efeito, que vemos aqui se instaurar.

Mas, suportada pela oposição fonemática e significante do *Fort-Da* (Longe, ausente” - “Aí, presente”), essa identificação imaginária revela ao mesmo tempo um ato de simbolização primordial que os comentários mais profundos da pequena fábula freudiana – embora sob inflexões diferentes e mesmo divergentes – trazem à luz: estaríamos lidando aqui, por antecipação mesma com os poderes da fala. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.80).

Um dos aspectos chaves do pensamento de Bachelard reside em sua afirmação

²⁴DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34,1998, p. 80.

de que, para conservar melhor o poder do devaneio poético na infância, convém não infantilizar a razão. Para o filósofo, é a abstração que orienta a criação e a invenção, o objeto, o desenho, a pintura, o conceito: "as sínteses me encantam. Fazem-me pensar e sonhar ao mesmo tempo. São a totalidade de pensamento e de imagem. Abrem o pensamento pela imagem, estabilizam a imagem pelo pensamento" (BACHELARD, 1994, p. 81).

O poder criador da imaginação é sua adesão a uma materialidade. Criamos em afinidade e empatia com ela, na linguagem específica de cada fazer.

A imaginação criadora se materializa no devaneio, na extrema liberdade concedida ao devaneador. Os devaneios, segundo Bachelard, foram os primeiros responsáveis por nossa liberdade na infância. Do mesmo modo, ainda hoje, é a partir do devaneio, proporcionado pelo poético, que somos seres livres, pois a maior liberdade concedida aos homens é a de sonhar. Não o sonho noturno, pesado, carregado de tensão ou fuga, mas o sonho que libera as faculdades propulsoras do imaginário. O imaginário forja uma realidade, deformando as imagens primeiras, aquelas que nos são dadas pela percepção marcada pela padronização.

No livro *A poética do devaneio*, Bachelard afirma que um excesso de infância é o germe de um poema. Para ele, as imagens de infância, realizadas por um poeta, remetem a um núcleo de infância que permanece em nós, uma infância que, embora apareça como história toda vez que a contamos, só possui uma existência real quando a iluminamos em sua existência poética.

Não podemos amar a água, amar o fogo, amar a árvore sem colocar neles uma amizade que remonta à nossa infância (...) Sem infância não há verdadeira cosmicidade. Sem canto cósmico, não há poesia “. A infância dura a vida inteira (...) Primeiro, a infância nunca abandona as suas moradas noturnas. Muitas vezes uma criança vem velar o nosso sono. Mas também na vida desperta, quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício. (BACHELARD, 1996, p.)

Winnicott²⁵ afirmava que era no brincar, e talvez apenas no brincar, que a

²⁵WINNICOTT, D. W. **O Brincar & a Realidade**. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro. Imago Editora Ltda, 1975.

criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação, utilizando assim sua personalidade de forma integral. Segundo ele, a busca do eu (*self*) está associada àquilo que é geralmente chamado de criatividade. Ao introduzir o termo *objetos transicionais*²⁶ para designar a área intermediária de experiência, entre o polegar e um ursinho, uma boneca ou brinquedo em um espaço, que chamou de *espaço em potencial*²⁷, apontou essa importante característica do brincar como desenvolvimento dos conceitos dos *fenômenos transicionais*. Segundo Winnicott, a característica essencial daquilo que o sujeito deseja comunicar refere-se ao brincar como uma experiência sempre criativa na continuidade do espaço-tempo, uma forma básica de viver. O estado de quase alheamento em que se encontra a criança e o adulto que brinca, aliada à concentração não permite intrusões. A criança que brinca habita uma área que não pode ser facilmente abandonada: essa área do brincar não é a realidade psíquica interna. Está fora do indivíduo, mas não é o mundo externo. A criança traz para dentro dessa área da brincadeira objetos ou fenômenos oriundos da realidade externa, usando-os a serviço de alguma amostra da realidade interna pessoal. Sem alucinar, a criança põe para fora uma amostra do potencial onírico e vive essa amostra num ambiente escolhido de fragmentos oriundos da realidade externa. Entretanto, adverte Winnicott: O brincar implica confiança e pertence ao espaço potencial existente entre (o que era a princípio) bebê e a figura materna, com o bebê num estado de dependência quase absoluta e a função adaptativa da figura materna tida como certa para o bebê. Winnicott afirma ainda que o brincar envolve o corpo, devido a manipulação de objetos, porque certos tipos de objetos estão associados a certos aspectos de excitação corporal.

No entanto (e temos consciência disso) a literatura não é a vida, ou seja, não há uma correlação imediata entre o texto literário e a realidade. Iser fala, contudo, “da experiência daquilo que não se pode conhecer”²⁸, segundo a qual a interação entre o fictício e o imaginário se comprovaria como a encenação do processo que ocorre na

²⁶Winnicott forjou a teoria dos “objetos transicionais” a partir da observação de que os bebês, assim que nascem tendem a usar o punho e os dedos polegares em estimulação da zona erógena oral, para satisfação de instintos dessa zona. Após alguns meses, os bebês de ambos os sexos passam a gostar de brincar com bonecas e que a maioria das mães permite aos seus bebês algum objeto especial, esperando que eles se tornem, por assim dizer apegados a tais objetos.

²⁷O lugar em que a experiência cultural se localiza está no espaço em potencial existente entre o indivíduo e o meio ambiente (originalmente, o objeto). O mesmo se pode dizer do brincar. Segundo Winnicott, a experiência criativa começa com o viver criativo, manifestado primeiramente na brincadeira. Para todo indivíduo o uso do espaço é determinado pelas experiências de vida que se efetuam nos primeiros estágios e sua existência.

²⁸ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**/ A. Wolfgang Iser; tradução de Johannes Kretschmer. – Rio de Janeiro: EdUERJ,1996.

literatura de forma paradigmática, pois o fictício desenvolve a ativação do imaginário como uma interação liberada da pragmática da vida real. Neste caso, a interação fictício e do imaginário será entendida como signo de uma disposição antropológica:

A encenação seria a condição transcendental que possibilitaria perceber uma coisa que, por sua natureza, não pode ser objetivada e que substituiria a experiência de algo acerca do qual não há conhecimento. Tal encenação só pode ser um jogo que resulta, em princípio, do fingir transgressor de limites; este faz com que mundos de referência e outros textos se repitam no texto e que, mesmo quando pareçam ser meras cópias (*Abbild*), se repitam sempre como diferença. (ISER, 1996, p.273).

Em consequência, surge um vaivém entre o que se introduziu no texto e a realidade de referência, da qual foi extraído. Algo semelhante, segundo Iser, vale para o imaginário, mobilizado pelo fictício para a *Gegenwendigkeit*; esse imaginário se desenvolve como abolir e produzir, romper limites e combinar, irrealizar e conceitualizar (*vorstellen*) de modo que as realidades de referência do texto são incorporadas no vaivém daí resultante. O movimento, que é jogo, não tem uma meta final, mas se renova em constante repetição. A encenação literária não visa, em primeiro lugar, a disciplinar o começo e o fim em relator ou imagens; ao invés, procura desenvolver o que é limitado pelas indisponibilidades centrais. O começo e o fim, enquanto limitações da vida, que se mostra como resposta inacessível, sem que se possa explorá-lo definitivamente. O fato de o homem ser incapaz de alcançar o seu começo e sobreviver ao seu fim, significa, para a encenação da vida, “uma repetição para frente”, de modo que as áreas inacessíveis da vida aparecem com a instantaneidade do diverso. O jogo, como infra-estrutura da apresentação, se torna a força motriz para as figurações fantasmáticas da vida encenada.

O jogo do *Fort-Da*, como afirma Didi-Huberman (1998), em seu próprio ritmo, “era criador de uma espacialidade originária já dialética: a criança nele vigiava o pasmo aberto, a espécie de antro do qual a mãe havia se ausentado, e desse lugar o carretel traçava a impossível geometria. O jogo inventava um lugar para a ausência, precisamente para permitir que a ausência tivesse lugar”. Mas enquanto é o próprio agir que engendra espontaneamente o lugar no movimento de ida e volta do carretel, devemos reconhecer nas figuras da arte uma capacidade diferentemente complexa de *desvio* (esse movimento tão difícil de pensar geneticamente, e que Freud apreendia,

tateando, através da palavra *sublimação*.)

Porém, em *Esperando Godot* não temos sublimação alguma. Em uma peça na qual não há catarse seria inadequado falar em redenção de qualquer tipo. A espera de Godot está em suspenso: enquanto aguardamos, jogos se anunciam, repetições se processam e os vazios se ampliam, inaugurando, continuamente, a possibilidade de um lugar de resistência e promessa²⁹ para nossos desejos .

BIBLIOGRAFIA :

- ANDRADE, Fábio Souza. **Samuel Beckett: O Silêncio Possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BADIOU, Alain. **L'incroyable désir**. Paris: Hachette Littératures, 1995.
- BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. Tradução: Paulo Leminsk. São Paulo: Códex, 2004.
- _____. **Fim de Partida**. Tradução: Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. **Molloy**. Tradução: Rui Guedes da Silva. Lisboa: Editorial Presença, 1964.
- BLOOM, Harold. **O canône ocidental: Os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. **Laços do Desejo**. In: **O Desejo**. Organizador: Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FREUD, Sigmund. **Além do Princípio de Prazer**. In: *Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Standart Brasileira, 1962.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e Repetição em psicanálise**. Uma introdução à teoria das pulsões. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1987.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o Imaginário: perspectivas de antropologia Literária**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. **Beckett e o coro**. *Folhetim 12*. Teatro Pequeno Gesto, 2002.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Jorge Zahar Editora, Rio de Janeiro, 2004.
- _____. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WINNICOTT, D. W. **O Brincar & a Realidade**. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1975.

²⁹Para Jacques Rancière, a “literatura é resistência e promessa”. Tomamos emprestado os termos aqui para falar do jogo em Beckett, no qual a ausência e os vazios produzidos são, em nossa leitura, reduto do desejo. RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Ed. 34, 2009.