



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE – ICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**EMMANUEL NOGUEIRA RIBEIRO**

**ENSAIOS PARA DIAS FELIZES:  
(RE)CRIAÇÕES DRAMATÚRGICAS BECKETTIANAS A PARTIR DOS  
PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DO ESGOTAMENTO, DO ESQUECIMENTO E DO  
SILÊNCIO**

**FORTALEZA**

**2019**

EMMANUEL NOGUEIRA RIBEIRO

**ENSAIOS PARA DIAS FELIZES:  
(RE)CRIAÇÕES DRAMATÚRGICAS BECKETTIANAS A PARTIR DOS  
PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DO ESGOTAMENTO, DO ESQUECIMENTO E DO  
SILÊNCIO**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea, Mestrado da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. Hector Andrés Briones Vasquez  
Coorientadora: Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará

Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

R368e Ribeiro, Emmanuel Nogueira.

ENSAIOS PARA DIAS FELIZES: (RE)CRIAÇÕES DRAMATÚRGICAS BECKETTIANAS A PARTIR DOS PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DO ESGOTAMENTO, DO ESQUECIMENTO E DO SILÊNCIO / Emmanuel Nogueira Ribeiro. – 2019.

176 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Dr. Hector Andrés Briones Vasquez.

Coorientação: Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira.

1. Dramaturgia Contemporânea. 2. Samuel Beckett e a Estética do Esgotamento. 3. Crise do Drama. 4. Morte do autor. 5. Sociedade do Cansaço. I. Título.

---

CDD 700

EMMANUEL NOGUEIRA RIBEIRO

**ENSAIOS PARA DIAS FELIZES:  
(RE)CRIAÇÕES DRAMATÚRGICAS BECKETTIANAS A PARTIR DOS  
PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DO ESGOTAMENTO, DO ESQUECIMENTO E DO  
SILÊNCIO**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. Hector Andrés Briones Vasquez  
Coorientadora: Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira

Data de aprovação: 24/06/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Hector Andrés Briones Vasquez (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira (Coorientadora)  
Instituto Federal do Ceará (IFCE) / Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Jo A-mi  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) /  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos meus pais, Nelito e Irene. Sem eles,  
eu nada seria.

À Sissi, minha peludinha, que se foi no  
meio dessa trajetória. Mas, enquanto  
esteve comigo, me fez alguém um pouco  
melhor do que sou.

## **AGRADECIMENTOS**

Em especial à Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), que me deu a oportunidade de conciliar trabalho e estudo. Sem esse apoio, esta pesquisa não teria sido possível.

Ao orientador, Hector Briones, e à coorientadora, Fran Teixeira, que mostraram, ao longo desse desafio, empenho e cuidado nesse delicado ofício da orientação. Se há alguma qualidade nesse trabalho deve-se, e muito, a esse acompanhamento.

Ao meu irmão, Jean Nogueira, com quem continuo dividindo a paixão pelo teatro.

À Herê Aquino que, desde o início, acreditou nesse projeto.

À minha esposa, Fátima Saraiva, pela presença e apoio constantes.

*Não importa que não se faça nada não fazer  
nada é algo que sempre precisa ser feito.*

Ator Adulto, no experimento dramatúrgico  
*Fizemos o Possível.*

*O futuro é raro, e cada dia que vem não é um  
dia que começa.*

Maurice Blanchot, In: *Uma voz vinda de outro  
lugar.*

*E continuar sendo sem ser sem poder  
continuar... um fora, um dentro e essa estranheza  
entre. (...) Não estou nem de um lado nem do outro,  
tenho duas faces e nenhuma espessura e vem uma  
vaga lembrança de que nunca houve ninguém,  
ninguém a não ser você, eu e você, eu falando de  
você e você de você.*

Atriz, no experimento dramatúrgico *Ensaio  
Para Dias Felizes*

## RESUMO

A presente dissertação propõe experimentos dramaturgicos a partir de uma investigação da obra de Samuel Beckett. Esses experimentos estão baseados na ideia de esgotamento da linguagem que, segundo Deleuze, é uma marca estética da obra beckettiana. Partindo, portanto, da minha própria experiência como dramaturgo, atesto minha morte autoral, aponto as limitações do modelo da dramaturgia clássica e indico, como alternativa, que a escrita teatral incorpore princípios estéticos como o silêncio, o esquecimento e o fracasso, que foram cruciais para Beckett esgotar a linguagem. Na esteira desse processo criativo, emergem discussões sobre a morte do autor, o cansaço na sociedade do desempenho e a crise do drama, que constituem um pano de fundo para se pensar os rumos da dramaturgia contemporânea.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett. Estética do Esgotamento. Crise do Drama. Morte do autor. Sociedade do Cansaço. Dramaturgia Contemporânea.



## ABSTRACT

The present dissertation proposes dramaturgical experiments from an investigation of the work of Samuel Beckett. These experiments are based on the idea of language exhaustion which, according to Deleuze, is an aesthetic mark in the work of Beckettian. Starting from my own experience as a playwright, I attest to my authorial death, I point out the limitations of the model of classical dramaturgy and point out, as an alternative, that theatrical writing incorporates aesthetic principles such as silence, forgetfulness and failure, which were crucial for Beckett to exhaust the language. In the wake of this creative process, there are discussions about the author's death, tiredness in the society of performance and the crisis of drama, which constitute a background to think the course of contemporary dramaturgy.

**Keywords:** Samuel Beckett. Aesthetics of Exhaustion. Drama Crisis. Death of the author. Society of Tiredness. Contemporary Dramatization.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| 1 – INTRODUÇÃO .....   | 11  |
| 2 – ESTÉTICA DO ESGOTAMENTO: FORMANDO SÉRIES EXAUSTIVAS DE COISAS E ESTANCANDO OS FLUXOS DE VOZ .....        | 25  |
| 2.1 – Experimento Dramatúrgico: “Fizemos o possível” .....   | 27  |
| 2.2 – A difícil arte da desapareição ou ponderações sobre o fim da dramaturgia. 49                           |     |
| 2.3 – Do cansaço ao esgotamento: esboço de uma cartografia dramatúrgica rumo ao <i>work in regress</i> ..... | 74  |
| 2.3.1 <i>Desacelerar para vencer na sociedade do desempenho</i> .....  | 74  |
| 2.3.2 <i>Do cansado ao esgotado: ir do ‘nada de vontade’ à ‘vontade de nada’</i> ...                         | 76  |
| 2.3.3 <i>A noção de esgotamento em Beckett a partir de Deleuze</i> .....                                     | 84  |
| 2.3.4 <i>Beckett: o esgotamento como missão artística</i> .....  | 90  |
| 3 – O ESQUECIMENTO COMO UM PRINCÍPIO ESTÉTICO DO ESGOTAMENTO .....   | 99  |
| 3.1 – Experimento Dramatúrgico: “Ensaio Para Dias Felizes” .....   | 101 |
| 3.2 – A longa crise do drama ou ponderações sobre o fim da autoria .....                                     | 131 |
| 3.3 – Esquecer para narrar ou considerações acerca de uma dramaturgia do esquecimento .....                  | 138 |
| 3.3.1 <i>Uma breve discussão sobre a morte do autor</i> .....  | 138 |
| 3.3.2 <i>Dias Felizes e o esquecimento como princípio estético na obra beckettiana</i> .....                 | 141 |
| 3.3.3 <i>Ensaio Para Dias Felizes: um experimento dramatúrgico a partir do esquecimento</i> .....            | 149 |
| 4 – À GUIA DE CONCLUSÃO: O SILÊNCIO COMO UM PRINCÍPIO ESTÉTICO DO ESGOTAMENTO .....                          | 155 |
| 4.1 – Por entre a trama das falas... o silêncio .....  | 157 |
| 4.2 – Uma breve discussão sobre o silêncio na obra beckettiana .....   | 159 |
| 4.3 – A dramaturgia, como a vida, do século XXI carecem de silêncio .....                                    | 163 |
| 5 – BIBLIOGRAFIA .....   | 169 |

## 1 – INTRODUÇÃO

Esta dissertação é filha de uma crise criativa decorrente de um hábito que se fez cansaço, como dramaturgo, perante um tipo de poética teatral fechada, com começo, meio e fim, e centrada, sobretudo, no desenvolvimento do conflito e sua solução. Um teatro subserviente ao primado do texto e da lógica da imitação e da ação como elementos fundamentais na construção de um sentido determinado.

Cansaço pelo exercício reiterado do teatro como uma arte representacional e toda a sua tradição aristotélica<sup>1</sup> que nos deixou de herança esse modelo de arte como um espelho do real, uma segunda natureza das coisas e da vida. e que, mesmo ou apesar dos prenúncios trombeteados pelos “anjos rebeldes”<sup>2</sup>, e as vanguardas artísticas do início do século XX<sup>3</sup>, ainda vivemos sob a égide dessa dramaturgia de enredo, que faz da mimese elemento imprescindível para a representação teatral.

No meu caso, não demorou para que essa indisposição no campo dramático se travestisse de apatia criativa e, lentamente, fosse desembocar em um tipo de cansaço por realizar o já realizado. E comecei a perceber, para além desse cansaço, uma explícita disparidade entre a desordem social e o sujeito fraturado frente a ordenação do conflito e sua solução como pilares da boa dramaturgia, como se o teatro fosse sempre esse ambiente da formatação do sentido. Se lá fora reinavam a incerteza, a incompreensão, a mentira, a caixa cênica, ao contrário, era, na maioria das vezes, esse ambiente da reverberação da moral, da completude e, principalmente, da verdade.

A partir dessa inquietação, uma série de questionamentos passou a minar minha vontade de dar continuidade a esse tipo de escrita dramática: por que, como dramaturgo, continuava a insistir na elaboração de personagens coesos, lineares e inteiramente cientes da sua completude? Por que insistia na edificação de um mundo estrutural e moralmente ordenado se no interior sou/somos, na maior parte,

---

<sup>1</sup> Segundo Ryngaert (2013, p. 224): “O teatro aristotélico designa, para Brecht, uma dramaturgia que invoca Aristóteles e se funda na ilusão e na identificação. Esse teatro ‘dramático’ repousa também sobre a coerência e a unificação da ação, em sua construção acerca de um conflito a ser resolvido no desfecho”. In: RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

<sup>2</sup> Refiro-me a dramaturgos como Georg Büchner, Alfred Jarry, Artaud, Beckett, Ionesco e Quorpo-Santo, como precursores desse teatro antirrepresentacional, embora não se possa alojá-lo dentro de um movimento coeso e determinado.

<sup>3</sup> GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó**: Teatro das vanguardas históricas. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

feitos de pedaços, inconclusões e desconhecimentos<sup>4</sup>? Por que não tomar essa impotência como princípio estético tal qual operaram, para ficar sob o guarda-chuva dramaturgic, Sarah Kane, Samuel Beckett e Quorpo-Santo? Por que insistia numa arte imitativa que não condiz com esse desconcerto interior e parece não ser mais capaz de dialogar com a complexidade social e o esfacelamento individual?

Se não tinha, e ainda não tenho, respostas definitivas para tais questionamentos, esses, pelo menos, serviram de base para o início desta pesquisa, que vislumbrava na obra beckettiana um veio para dialogar e expandir essas inquietações.

O primeiro desafio foi fazer um recorte analítico mais preciso diante do universo amplo e multifacetado da obra beckettiana. A partir dessa preocupação em delimitar a relação com essa obra, deparo-me com um texto de Deleuze chamado *O Esgotado*. Nesse texto de difícil apreensão, o filósofo francês aponta na obra de Beckett um esforço contínuo em esgotar a linguagem, de ir além dos parâmetros normativos e formais impostos por um engendramento ordenado de signos, significados e significantes.

Além disso, esse texto deixava antever que o cansaço artístico que eu sentia não era o fim da linha nem o ponto de partida para um recomeço, mas a possibilidade de permanecer nessa fronteira indiscernível, de explorar esse luso-fusco da criação, de intuir que não saber ou não ter onde ir pode também ser uma forma de caminhar. Ou seja, se atingira esse ponto nevrálgico da vontade de nada, o texto deleuziano indicava como alternativa o nada de vontade. E ir da “vontade de nada” até a fronteira do “nada de vontade” implicava descalçar a fantasia de dramaturgo, que, na maioria dos casos, se afirma pela onisciência e vontade de criar, de mudar a realidade, de moldar sentidos plenos, e começar a operar com elementos menosprezados pela tradição.

A imersão na dramaturgia e nos romances beckettianos<sup>5</sup> logo me fez ver a incorporação desses elementos menosprezados pela tradição, enquanto que o

---

<sup>4</sup> Pirandello (2011, p. 79), um especialista em desvendar muitos eus em um eu que se imagina único, escreveu em uma de suas peças: “Cada um de nós é muitas pessoas, de acordo com todas as possibilidades de ser que há em nós. Com alguns somos uma pessoa, com outros, alguém complacente diferente. E continuamente temos a ilusão de ser sempre uma e a mesma pessoa para todos”. In: PIRANDELLO, Luigi. **Assim é (se lhe parece)**. 1ª ed. São Paulo/SP: Tordesilhas, 2011.

<sup>5</sup> O foco principal dessa imersão se resume ao que estou chamando de a primeira fase da dramaturgia de Beckett, englobando as seguintes obras: *Esperando Godot*, *Fim de Partida*, *Dias Felizes* e *A Última Gravação de Krapp*. Já em relação à sua prosa, me detive na trilogia formada por

texto de Deleuze vislumbrava nessas opções estéticas um esforço permanente de esgotamento da linguagem. A partir daí, dei início ao processo de escritura de dois experimentos dramaturgicos: *Fizemos o Possível*, que abre o primeiro capítulo dessa dissertação e se debruça sobre as possibilidades de esgotamento pelo viés deleuziano; e *Ensaio Para dias Felizes*, uma metanarrativa que investe no esquecimento como um princípio estético para esgotar a linguagem.

Ainda nesse sentido, Deleuze aponta quatro *modus operandi* de esgotar a linguagem na obra de Beckett: 1) Formar séries exaustivas de coisas; 2) Estancar os fluxos de voz; 3) Dissipar a potência da imagem e; 4) Extenuar as potencialidades do espaço. Sendo que tais processos estão relacionados com três tipos de Língua. A Língua I se refere ao esgotamento “Formar série exaustiva de coisas”; a Língua II diz respeito ao “Estancar os fluxos de voz”; e, finalmente, a Língua III que coaduna com os outros dois processos de esgotamento já citados.

Evidente que esses princípios formais não são classificações estanques nem conceitos fechados para circunscrever a obra num quadrado definitivo e estanque, mas que sugerem visões estéticas presentes na obra beckettiana que podem ser estendidas não só ao teatro ou à literatura, mas ao universo de todas as linguagens artísticas, performáticas ou não. A título de ilustração, os princípios do esgotamento e suas línguas podem ser resumidos conforme tabela abaixo:

| Línguas    | Formar séries exaustivas de coisas | Estancar os fluxos de voz | Dissipar a potência da imagem | Extenuar as potencialidades do espaço | Obras  |
|------------|------------------------------------|---------------------------|-------------------------------|---------------------------------------|--|
| Língua I   | X                                  |                           |                               |                                       | É, principalmente, a língua dos romances, como a trilogia <i>Molloy</i> , <i>Malone Morre</i> e <i>O Inominável...</i> |
| Língua II  |                                    | X                         |                               |                                       | <i>O Inominável</i> , <i>Esperando Godot</i> , <i>Fim de Partida</i> , <i>Dias Felizes</i> , etc.                      |
| Língua III |                                    |                           | X                             | X                                     | Peças Radiofônicas, Tele-peças, Como é, Eu não e Catástrofe.   |

---

*Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*. Foi, basicamente, com essas obras que mantive uma maior atenção.



Acompanhando o raciocínio deleuziano, compreende-se que o esgotamento por meio da Língua I destrava a porta para um cômodo seguinte: que é o esgotamento com a Língua II. “Porque, quando as próprias palavras são esgotadas, ativamos a Língua II, em que se estancam os fluxos de voz” (HENZ, 2012, p. 38)<sup>8</sup>. E por entre a língua dos nomes, infiltra-se a língua dos fluxos misturáveis, da polifonia indiscernível.

É a língua que, como diz Deleuze<sup>9</sup> (2010, p. 18),

[...] não é mais a dos nomes, mas a das vozes, que não procede por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis. As vozes são as ondas ou os fluxos que conduzem e distribuem os corpúsculos linguísticos. Quando se esgota o possível com palavras, cortam-se e retalham-se átomos e, quando as próprias palavras são esgotadas, estancam-se os fluxos. É este o novo problema, acabar com as palavras.

\*\*\*

Compreendidas essas formas de esgotamento, dei continuidade à escrita da primeira parte dessa dissertação, a qual foi dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo dessa pesquisa, apresento o experimento: *Fizemos o Possível*, no qual decidi, dentre as quatro formas de esgotamento apontadas por Deleuze, trabalhar com as duas primeiras, a saber: Formar séries exaustivas de coisas e Estancar os fluxos de voz. Assim, estas duas formas de esgotamento serviram como ponto de partida para a escrita desse experimento. Neste, o Ator Velho decide, finalmente, que é hora de partir, que já não dá mais para ficar enterrado nesse palco-buraco que cavou para si. Porém, uns minutos depois, não

---

montanha no litoral junto aos rios de água corrente fogo corrente o ar é o mesmo e a terra a saber o ar e a terra na grande glaciação o ar e a terra feitos de pedras na grande glaciação ai de mim no sétimo ano da sua era o éter a terra o mar feitos de pedras na grande escuridão na grande glaciação sobre o mar sobre a terra e pelos ares que pena recomeço não se sabe por quê não obstante o ténis fatos são fatos não se sabe por quê recomeço adiante numa palavra enfim ai de mim adiante feitos de pedras quem poria em dúvida recomeço mas não nos precipitemos recomeço a cabeça ao mesmo tempo paralelamente não se sabe por quê não obstante o ténis adiante a barba as labaredas as lágrimas as pedras tão azuis tão calmas ai de mim a cabeça a cabeça a cabeça a cabeça na Normandia não obstante o ténis os esforços interrompidos inacabados mais grave as pedras numa palavra recomeço ai de mim ai de mim interrompidos inacabados a cabeça a cabeça na Normandia não obstante o ténis a cabeça ai de mim as pedras Conard Conard... (Confuso, Lucky deixa escapar ainda vociferações) Ténis!... As pedras!... Tão calmas!... Conard!... Inacabadas!...(BECKETT, 2005, p. 85).

<sup>8</sup> HENZ, Alexandre de Oliveira. **Estéticas do esgotamento**: extratos para uma política em Beckett e Deleuze. Rio Grande do Sul: Editoras Sulina e UFRGS, 2012.

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Um manifesto de menos. O esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.



está mais tão certo disso e quem o faz duvidar de suas certezas é o Ator Adulto. A partir da digressão entre os dois, tento formar série exaustivas de coisas que, por sua vez, possa instaurar uma polifonia indiscernível. No meio disso, surge o Ator Jovem com a roupa suja de sangue fresco e as portas se fecham para que o jogo teatral se abra.

A opção de abrir a dissertação com um experimento dramatúrgico diz muito sobre a natureza dessa pesquisa, pois quando coloco a (re)criação dramática no primeiro plano, deixo evidente que o esforço do adensamento teórico tem como finalidade o redimensionamento da criação artística, reafirmando logo de saída a proeminência da figura do artista-pesquisador.

Ao mesmo tempo, ao iniciar com um experimento dramatúrgico, deixo antever o interesse dessa pesquisa em fazer da (re)criação/discussão da dramaturgia na contemporaneidade seu ponto central. Isso implica que, na posição de artista-pesquisador, a investigação teórica busca questionar os limites da [minha] criação dramatúrgica.

No segundo capítulo, passo em revista minha trajetória como dramaturgo, na qual revisito o tempo de formação, as opções estéticas, os temas abordados, as incursões nos gêneros dramáticos, as tentativas malfadadas de reconfiguração da tradição, as peças escritas, publicadas e encenadas, atentando, sobretudo, aos limites desse processo criativo.

Escrito em primeira pessoa, num tom testemunhal, tento compreender como o cansaço pela via das formas artísticas sacralizadas resultou, em particular, na minha morte como dramaturgo, que pode ser um pequeno reflexo da morte da dramaturgia. E a morte, nesses termos, não é propriamente um fim inapelável, um apagamento absoluto da figura do dramaturgo, a extinção de um modelo narrativo, mas a constatação de que essa forma de expressão é cada vez mais inexpressiva.

Já no terceiro e último capítulo dessa primeira parte, contextualizo o meu cansaço, a partir do pensamento do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han<sup>10</sup>, como um sintoma da sociedade atual, que, naturalmente, contaminou o ambiente da arte. A alternativa que aponto para o enfrentamento desse cansaço artístico é a mesma que sugere Deleuze, ou seja, a via da saturação, passando do estado de cansado para o estado de esgotado.

---

<sup>10</sup> HAN, Byung-Chul. **A sociedade do cansaço**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

Isso implica que em vez de continuar insistindo na feitura serializada dessa arte “enlatada” para entreter a audiência, prolongando os efeitos e o tempo de vida dessa arte cansada, deve-se investir no esgotamento da linguagem, com seus modos precários, como repetição, incomunicação, imobilidade e fracasso.

Na minha percepção, isso justifica a escolha de Beckett como parâmetro para a (re)criação de uma dramaturgia do esgotamento. Pois, como tentei demonstrar ao longo desse terceiro capítulo, nenhum escritor antes ou depois de Beckett levou tão a fundo esse propósito de esgotar a linguagem. Sua obra transcorre num perpétuo movimento de experimentação da linguagem. Ele foi pioneiro em evidenciar essa separação do sujeito consigo mesmo, expondo as fraturas da consciência individual. E fez dessa dissociação um meio de expressar o inexpressável, apartando, como Mallarmé, a imposição do significado sobre a obra. São, aliás, essas características que faz dele um artista modelar para se discutir o esgotamento.

\*\*\*

Na segunda parte, após ultrapassar os princípios estéticos do esgotamento pela via deleuziana, passo a discutir o esquecimento como uma outra forma de esgotamento que deve ser possibilitada pela dramaturgia contemporânea. Só que o esquecimento não é tratado na sua acepção comum, não é visto como o apagamento de toda e qualquer imagem vivida, que faz da memória uma terra devastada e inabitável, mas na sua acepção blanchotiana.

Para Maurice Blanchot, o esquecimento não é esse vazio onde tudo inicia e se encerra, esse soterramento absoluto no qual sobrevém a mudez niilista em que nada é possível subtrair da existência. Muito pelo contrário. Esse esquecimento é uma espécie de depuração, pois ele é fruto de um passado que já foi presente e que devido a essa trajetória já sofreu ou experimentou o esquecimento e o que advém daí, dessa memória do esquecimento, é algo distorcido, vivo, incontável. É uma voz vivificada, dona de uma memória reveladora, inquieta e pulsante, pois, nas palavras de Blanchot, “O esquecimento é a própria vigília da memória, a força guardiã graças à qual aquilo que se esconde nas coisas se mantém obscurecido, graças à qual homens mortais descansam naquilo que se esconde deles mesmos.”

A partir dessa compreensão, apresento no primeiro capítulo da segunda parte da dissertação, o experimento dramático *Ensaio Para Dias Felizes*. Neste, uma atriz está ensaiando a peça *Dias Felizes*, de Samuel Beckett. Durante os ensaios, ela começa a dar sinais de que sofre do Mal de Alzheimer, que é, em essência, a ausência da memória no presente, uma patologia marcada pelo esquecimento e a desfiguração do eu.

Com este dispositivo metanarrativo, imaginei ser possível aprofundar as reflexões acerca da natureza do drama e ampliar os horizontes dramáticos beckettianos a partir do esquecimento. Afinal, Winnie, a protagonista de *Dias Felizes*, vive um tipo de esquecimento que é exemplar da dramaturgia beckettiana. Em sua fala agalopa, ela reafirma o teatro do “nada a dizer”, “nada a fazer”, sem parar de falar um só instante, sem deixar de buscar nessa errância discursiva um anteparo para ao soterramento da solidão. Todavia, sua verborragia mostra-se, por vezes, inútil e vazia; sua profusão de perdigotos só a leva, cada vez mais, a um encerramento físico e mental, enredando-a numa espiral do dessentido – ou do sentido pelo desvio, já que este se plasma não pelo que mostra, mas pelo que esconde. E essa memória fugidia e involuntária de Winnie que não encontra aderência nem no presente e muito menos no futuro, é o outro nome para o esquecimento, fator central do Mal de Alzheimer. O esquecimento é, portanto, o elã que une Winnie com a personagem e a poética teatral que crio, apostando nesse princípio como uma forma de esgotamento da linguagem.

Já no segundo capítulo, volto a discorrer no tom testemunhal, tomando novamente como referência minha experiência como dramaturgo. Desta feita, tento relacionar a minha morte como dramaturgo com a crise do drama, a partir de 1880, descrita por Peter Szondi. Isso me leva, quase que naturalmente, a discorrer sobre os limites da noção de autoria, mediante o questionamento foucaultiano: o que é um autor?

Então no último capítulo dessa segunda parte, volto à discussão teórica para apontar, a partir de Foucault e Barthes, a fragilidade do conceito de autoria, lembrando que, para esses pensadores, o sujeito da escrita é aquele que está sempre a desaparecer. Isto implica que a marca do autor se encontra na singularidade da sua ausência. Ou seja, há uma fissura mínima, mas possível, entre o autor como esse sujeito real e a função-autor. E ter ciência da possibilidade de

diluição do indivíduo-autor na função-autor é estar ciente também do desmantelamento da competência do artista, de seu sentido responsável de vocação.

O reflexo mais visível desse pensamento sobre a minha morte como dramaturgo é um esvaziamento da tensão particular de ser. Uma diminuição expressiva nessa vontade de se fazer existir pela escrita, de ser reconhecido como um escritor, de empenhar forças para que o eu-dramaturgo e sua voz autoral seja reconhecida.

Em seguida, passo a relacionar a noção da morte do autor com o princípio do esquecimento. A partir da leitura de *Dias Felizes*, e também d'*A Última Gravação* de Krapp, tento demonstrar como Beckett usa o esquecimento para reafirmar que a marca do autor está mesmo na singularidade da sua ausência. Embora o esquecimento em Beckett tenha as mesmas qualidades prometeicas apontadas por Blanchot, este provém da noção de memória involuntária, a qual Beckett reconhece na obra proustiana por meio do seu ensaio *Proust*. E concluo a segunda parte da dissertação tratando desse tipo de esquecimento no experimento *Ensaio Para Dias Felizes*.

\*\*\*

Destarte, as duas primeiras partes desta dissertação estão estruturadas da seguinte forma: abre com o experimento dramaturgicamente, seguido com uma escrita de artista, que num tom testemunhal tenta mapear as tensões, percalços e falências da minha trajetória como dramaturgo e, por fim, trago à cena uma discussão teórica que visa embasar e expandir as problematizações suscitadas pelo experimento e o testemunho.

Ressalto ainda que em ambas as partes não me ative muito à defesa intransigente dos experimentos dramaturgicamente. Primeiro porque esses refletem um nível considerável de incerteza e atordoamento de quem se arriscou a trocar o conforto do habitat tradicional pela inospitalidade da fronteira brumosa da criação dramaturgicamente. As partes seguintes, a saber, a escrita de artista e a discussão teórica, tentam mapear os desafios dessa jornada. Segundo: a palavra experimento não é usada nessa pesquisa como um mero recurso semântico, mas quer dizer o tempo

inteiro que não se trata de uma obra acabada, conscienciosa, mas de algo que se submete à experiência; um teste ou um ensaio para algo que pode servir, ou não servir.

Foi, aliás, essa percepção que me fez manter *Ensaaios Para Dias Felizes* como o título desta dissertação. Embora esse seja o nome dado a um dos experimentos, essa ideia de que estou a ensaiar uma escrita, a questionar a forma que escrevia, a buscar outros elementos formais que para continue a (re)criar dramaturgicamente, está presente nessa pesquisa no início e do fim ao meio. E se esses ensaios não me levarem de encontro aos “dias felizes”, não servirem para nada, que é uma forma de fracasso, pode até, talvez, serem lidos como um antídoto contra a lógica perversa do desempenho.

\*\*\*

À guisa de conclusão, discuto, na terceira e última parte, a partir da obra de Orlandi, Sontag e Fábio de Souza, a noção do silêncio não como algo subalterno à palavra, como se este só existisse quando ela, a palavra, desaparece. Pois, nesses moldes, o silêncio nada mais é que um mero acessório da fala. No teatro, por exemplo, utiliza-se o termo “pausa” ou literalmente “silêncio” para tentar instaurá-lo, imaginando que o silêncio sobe à ribalta quando a fala sai de cena. O silêncio não se faz assim, assim como não é fruto desse binarismo estéril, mas, como tentei demonstrar ao longo desse capítulo, o silêncio fala por si. Um silêncio que é pelo que é, aquém, e talvez além, das palavras. Esse silêncio não se faz pela ausência da fala. Ele se instaura e significa por si. E é esta forma de silêncio que impera ou atravessa a obra beckettiana e que busquei instaurá-la nos meus experimentos dramaturgicos.

\*\*\*

Por fim, sou ainda obrigado a fazer um último esclarecimento sobre o uso do termo princípio estético.

Socorro-me, inicialmente, da poesia do pantaneiro Manoel de Barros<sup>11</sup> (2001, p. 25), na parte XIX d'O *Livro das Ignorâncias*, que nos diz:

O rio que fazia uma volta atrás da nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás da casa.../Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada./Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa./Era uma enseada./Acho que o nome empobreceu a imagem.

Na minha vã filosofia, creio que os nomes impregnados dessa autoridade de taxar as coisas conceitualmente têm o poder de emparedá-las e de impor uma transparência infecunda, reduzindo drasticamente suas potências, como “denuncia” a poesia de Manoel de Barros, na qual uma cobra de vidro, e toda a imagética que ela carrega, são reduzidas a mera enseada, uma enseada igualzinha a tantas outras, como se, nomeando uma nomeássemos todas. Acredito que essa nomeação conceitual fecha, conclui, tira a necessidade de ir além, já que o mundo a partir dessa visão está completamente dado.

Já o princípio como o evoco aqui é o contrário desse peso conceitual e definitivo para as coisas. Ele anseia ser como aquele presente no livro *Gênese*, onde se fez verbo e o verbo se fez carne. Logo, o princípio é apenas isso: o começo de uma ação, o início de um processo, um primeiro passo para que algo exista. Quando digo, por exemplo, que estou usando o princípio estético do esquecimento quero que entenda que o experimento dramaturgico se inicia por esse princípio, que não é algo que o define ou o encerra, mas que este é seu o ponto de partida rumo a outros desdobramentos. E a estética aqui não é esse conjunto de valores que servem para edificar ou contemplar o belo, mas uma cadeia de elementos formais que podem propor outros tipos de produção e fruição artísticos. Beckett, como veremos, explorou uma série de elementos formais relegados pela tradição, dando vazão a outras miríades estéticas que alteraram nossa forma de se relacionar com a dramaturgia, a literatura e, talvez, com a vida.

Quero ainda pinçar um outro autor que me permite fazer aproximações sobre o que estou defendendo como princípio estético. Refiro-me ao escritor Ítalo Calvino e, inicialmente, ao seu livro *Seis Propostas Para o Próximo Milênio – Lições Americanas*. Nessa obra, resultante de palestras que daria na Universidade de

---

<sup>11</sup> BARROS, Manoel de. **Livro das Ignorâncias**. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Harvard, Calvino aponta as qualidades ou categorias que a Literatura do século XXI não poderia perder de vista, a saber: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência<sup>12</sup>.

Essas virtudes estéticas que podem “salvar” a literatura neste novo milênio, Calvino defendeu ao longo de toda a sua obra. Ele foi um dos escritores que conseguiu amalgamar, com sutileza, o pensar e o fazer artístico, a vida e a arte, fazendo da reflexão/criação, teoria/prática, não essa coisa estanque e dissociada, mas partes de um mesmo movimento em que obra e pensamento se desenvolvem de maneira indissociável.

Quem conhece a obra de Calvino, mesmo que de maneira informal e diletante como eu, consegue apontar com facilidade esses amalgamentos. As qualidades literárias que ele apregoa nas suas *Lições Americanas*<sup>13</sup> estão impressas de forma indelével em sua obra. Calvino fez do próprio exercício da escrita um ato de reflexão artística. Ele não se limitou a contar histórias com um estilo e poesia únicos. Sua escrita perpassa reiteradamente os questionamentos que encerram o ato da escrita. Calvino era também um esteta<sup>14</sup>.

No prefácio do livro *O Visconde Partido ao Meio*, Calvino anota: “A presença de um eu narrador-comentador levou parte da minha atenção a se deslocar da história para o próprio ato de escrever, para a relação entre a complexidade da vida e a folha sobre a qual essa complexidade se dispõe sob a forma de signos alfabéticos”.

Essa dissertação se propõe também a discutir os dilemas que cercam o ato da escrita, especialmente a escrita dedicada ao teatro, reforçando o apelo feito aqui ao Calvino. Se para ele existem algumas virtudes que a literatura não pode abrir mão, sob o risco de perder relevância e singularidade, também posso imaginar que a dramaturgia contemporânea deve assumir os riscos e projetar valores, ou princípios estéticos, para além daqueles legados pela tradição. Se a leveza, rapidez e exatidão são, para Calvino, alguns dos princípios literários impenhoráveis, creio que o esquecimento, o silêncio e o fracasso, caros à dramaturgia beckettiana, são

---

<sup>12</sup> Esta última virtude literária não foi escrita nem as palestras foram proferidas porque, infelizmente, Calvino faleceu antes disso.

<sup>13</sup> CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. *Lições Americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>14</sup> Na obra *Se um viajante numa noite de inverno*, essa investigação sobre o ato de escrever é por essência e excelência o tema central desse romance. E a atenção sobre o ofício do escritor é uma constante na sua obra.

pontes inadiáveis para se pensar outros rumos para a dramaturgia no nosso século. Ao longo de toda essa pesquisa foi o que tentei fazer: imaginar pontes impossíveis que se pode projetar não sobre, mas por entre os escombros dramatúrgicos.



## **2 – ESTÉTICA DO ESGOTAMENTO: FORMANDO SÉRIES EXAUSTIVAS DE COISAS E ESTANCANDO OS FLUXOS DE VOZ**

*Faz muito muito tempo ao pé da serra da vaca chocalheira ouvi um exímio comedor de bananas contar sua ordinária história enfadonha repetitiva como a nossa e o único proveito desta se é que havia era vê-lo comer bananas... e nessa comilança dava para ouvir os apartes do silêncio todos nos melhores o silêncio amassava as palavras mastigava as palavras ruminava as palavras vomitava as palavras... e daí em diante se podia ver as palavras nuas de qualquer propósito e prontas para serem degustadas pelos orifícios ao invés de serem somente cuspidas como um hábito. (...) Nisso ele foi sempre e terrivelmente inimitável, um comedor de bananas incomparável.*

Ator Velho, no experimento dramatúrgico *Fizemos o Possível*, numa remição ao velho Krapp da peça *A Última Gravação* de Krapp, de Samuel Beckett.

## 2.1 – Experimento Dramatúrgico: “Fizemos o possível”

### Experimento em um Ato

Fizemos o Possível

Personagens: Ator Velho | Ator Adulto | Ator Jovem

Escuridão.

Escuta-se o som de passos arrastados.

Na semi-escuridão do espaço, consegue-se discernir primeiro uma mesa retangular vazia envelhecida e quase despida senão por um prato branco de porcelana contendo um-quarto de uma maçã no centro desta.

No lado esquerdo, vê-se de maneira difusa a "presença fantasmagórica" do Ator Adulto, vestido todo de preto e sentado na cabeceira da mesa do lado esquerdo.

Ao fundo do lado esquerdo, está o Ator Jovem sentado e ocultado pela penumbra e sua veste toda preta, dando para ver, sem muita nitidez, apenas o avental branco sobre sua roupa escura.

Em paralelo ao Ator Jovem, mas do lado oposto, pode-se ver agora brumosamente um vaso com uma pequena planta moribunda com seus frágeis, delgados e escassos galhos, uma espécie de bonsai da árvore de *Esperando Godot*.

O Ator Velho, metido num pijama surrado e calçando pantufas, entra com passos pesarosos. Pega um paletó velho pendurado na cadeira do lado direito da mesa. Veste-o. Senta-se.

O Ator Velho e o Ator Adulto estudam-se... demoradamente.

Ator Adulto — Que bom que se atrasou não tive que fazer nada sabe já não o esperava mais se quer saber e aqui está você de novo de olhos bem abertos sabendo menos hoje do que ontem o que não é nada mau para recomeçar um novo dia.

Ator Velho — Apesar do cansaço estive pensando por um tempo longo demais... é o que resta a fazer... é hora de ir... (o Ator Adulto boceja) para longe dessa sombra... para onde possa ser visto mesmo sem ser notado como um transeunte que seja...

Ator Adulto — Não se pode cobrar atenção como uma dívida...

Ator Velho — Um pouco desse olhar de soslaio que por compaixão se esmola às mendigas talvez possa ser o bastante para quase nisso existir. (Pausa. Ao Ator Adulto.) Não me olhe assim... não tem esse direito. (Pausa.) Você que está sentado aí existe quando... (pausa) onde... (pausa) quanto tempo há nessa existência.

Ator Adulto — Já estive lá fora e posso garantir que o clima não é bom... (pausa) continuam nos desprezando. (Pausa) Esqueceu que respirar ar puro custa caro... (pausa) que fomos enxotados como um pária bêbado que erra a igreja num dia de domingo acreditando que finalmente chegou ao paraíso que é o seu buraco.

Ator Velho — Se isso é verdade fizemos por merecer.

Ator Adulto — Óbvio... (pausa) nascemos. (Pausa) Daí em diante a vida cuida de plantar seus versinhos.

Ator Velho — É isso o que você prefere... ficar aqui sem fazer nada o dia todo... todo santo dia...

Ator Adulto — Não importa que não se faça nada não fazer nada é algo que sempre precisa ser feito.

Ator Velho — Continue lambendo as paredes mofadas (pausa) escutando o alarido das palmas repetidas e depois o silêncio cortante do ranger de dentes.

Ator Adulto — Quando se mantém os ouvidos fechados como em um mergulho é possível aprender alguma coisa sobre aquilo que desde sempre se quer negar.

Ator Velho — Não vim pedir nada para você... (Pausa.) Só preciso descobrir onde deixei minhas chaves.

Ator Adulto — No lugar de sempre do tanto faz da esquerda à direita como da indiferença entre em cima ou embaixo...(pausa) mas sempre bem fundo no fundo do bolso... (pausa) escondidas dos olhos... como uma miragem que desaparece ao ser tocada.

O Ator Velho apalpa o bolso. Retira as chaves do bolso e, com força, larga-as sobre a mesa.

Ator Velho — Você é incansável... (pausa) como um peso morto ao lado da porta fechada... (pausa) como um castigo infligido com a ponta cega de um punhal que não derrama sangue sobre o chão onde se pisa... (pausa) é disso que meus pés se ressentem... (pausa) desse cansaço que nunca me impede de ficar de pé admirando esse buraco.

Ator Adulto — Quem pode dizer se ainda há vida lá fora como houve aqui dentro antes que tudo fosse sendo habitado... (pausa) por que não se senta como ontem e deixa esse desejo de partir para amanhã... (pausa) isso já seria alguma coisa inútil para se pensar no futuro... (pausa) e dar graças a deus.

Ator Velho (Descalça as pantufas, deixando à mostra suas meias rasgadas. Enquanto massageia o pé esquerdo.) — Houve um tempo em que se gastava o tempo admirando as mãos e abismando-se como elas eram iguais e tão diferentes em suas linhas tortas viam-se nelas uma igualdade que as diferenciavam... (pausa) e na afirmação dessa diferença as duas podiam ser uma mas nunca o contrário...

O Ator Adulto dá um murro na mesa. O Ator Velho para de falar imediatamente.

Ator Adulto — Isso de novo...(pausa) não há nada de novo vai não recomeça se quiser posso pedir por favor para não continuar com isso se não daqui a pouco vem você com aquilo de sopro nas narinas...

Ator Velho — Posso recomeçar contando da sala para a cozinha trinta e cinco passos pode-se fazer em vinte e nove... trinta... passos mas de que vale tropeçar na velocidade se um camelo pode passar por um buraco de uma agulha e um grão de mostarda é a medida de todas as coisas...

O Ator Adulto esmurra a mesa novamente. O Ator Velho para de falar e passa a massagear o pé direito.

Ator Adulto — Sei que é difícil esquecer enquanto se diz porque para dizer basta esquecer se aferrar aos sons como nos sonhos deixar as imagens evanescerem como nos sonhos.

Pausa. O Ator Velho tira as meias e fica admirando os próprios pés.

Ator Velho — Posso recomeçar contando da cozinha para o sótão sem contar seus degraus são quatorze no inverno assim como na velhice são dezenove quase vinte passos nessa fria estação...

Ator Adulto (Bate na mesa pela terceira vez. Pausa.) — Não disse que seria fácil esse troço de separar as palavras do sentido como se tudo fosse música... (pausa) e olho para suas olheiras que exalam tanto cansaço e o cansaço como o nojo está na origem de tudo o que já viveu.

Ator Velho — Posso recomeçar essa habilidade de atirar nos próprios pés perante a plateia e ir contando da cozinha direto para o banheiro e lá se vão mais quinze passos trôpegos de pecados herdados... (pausa) que não se cansam de deixar seus

rastros... como se fosse proibido não ter vontade abdicar do desejo assim como do sexo pois a vida tem que ser vivida dizem... (pausa) e é tudo isso e aquilo de carregar pedras daqui para ali e da lá para cá e ele viu vendo diz que tudo ficou excelentemente...

Ator Adulto — Se eu fosse você insistiria nessa ruminação sem se importar com o gosto dos outros sem querer saber quantos graus faz lá fora sem perder de vista essa paisagem brumosa donde talvez se possa escutar o ruído de um desvio que seja.

Ator Velho (Empolgado. Fala rapidamente.) — Para ele nunca foi de menos nada de menos tudo de mais e isso e aquilo... (pausa) de planta inveja bicho treponema e torre para dias de queda livre... (pausa) sede pássaro tempo jaula e armário onde se engavetam gritos tolhidos e engomados... (pausa) peixe arrebol fome equinócio e no centro de tudo essa cruz como se o perdão fosse uma linha reta com um ponto final no meio... (pausa) merda mitocôndria viuvez cobra e piscina de folhas encharcadas de lágrimas... (pausa) riso inseto vagalume e um quarto escuro para ouvir os delírios e temer... (pausa) cobiça, mar e rio do homem quase tudo dele desde sempre se aceitar de bom grado que tudo seja separado ordenado categorizado se disser sempre sim mostrando os dentes se dobrar o joelho e curvar a cabeça lambendo o chão... (pausa) em nome do pai... (pausa) se aceitar que ele fez tudo apenas para brincar de governar o dia e a noite luminares que separar a luz das trevas e desde sempre tralha sobre tralha como se tudo fosse uma eterna construção em ruínas.

O Ator Velho para de falar. Está ofegante e cansado. Pausa. Depois de recuperar o fôlego encosta as pantufas e as meias rasgadas ao pé da mesa. Levanta-se.

Ator Adulto — Não ouse abrir a porta... (pausa) deixe a luz onde possa não ser vista mais nunca mais.

Ator Velho (Mancando, conta os passos da mesa até o proscênio.) — Sete passos sete palmos a medida do começo ao começo e depois de tudo o que vem a seguir...

Pausa.

Ator Adulto — O fim está no começo e no entanto continuamos ele disse...

Ator Velho (Vira-se.) — Continuamos como...

Ator Adulto — Como sempre... apesar de sempre recomeçando... (pausa) por que não apaga a luz e volta de uma vez de onde veio.

O Ator Velho está confuso. Indeciso. Pensa. Vai recomeçar a andar, mas não sabe para onde ir. Pausa. Reflete.

Ator Velho — Essa parte do que vem a seguir me deixa confuso perdido sempre ou quase não sei de onde vem essa vontade que se tem de empurrar tudo para a frente a contrapelo atropelando com ânsia no estômago insones empapados de expectativas babando insaciavelmente como se fosse de fato tudo real... (pausa) como se cada passo rumasse numa só direção adiante... (pausa) avante grita a matilha temos pressa pelo amanhã... (pausa) e o amanhã vem e o amanhã vai e segue nesse vai-e-vem alucinante e é só isso no horizonte o sol se levanta e o sol se põe e depressa volta ao lugar de onde se levanta aí depois de um dia vem outro um dia quente outro dia morno um dia frio e dias a fio... então o que vem a seguir.

Ator Adulto — Se tivesse perguntado isso para mim o que não é o caso pois pelo tom parece interrogar a si mesmo como quem desde sempre suportou o impossível de estar sozinho... quero dizer, tagarelado à vontade, sem viva-voz para te ouvir... (pausa) e como não saberia responder imagino para deixar o passatempo correr que passado os dias entre noites cálidas impessoalidades vem... (pausa) o amor.

Ator Velho (Torce, retira uma flanela do bolso e assoa o nariz.) — Isso sim vale a pena falar parar para falar que vida a dois desde sempre de mãos dadas dos pés redondos nessa errância estática do boa noite das cinzas sobre os cabelos brancos entupindo o ralo do mijo no vaso do bom dia da masturbação das mentiras do jornal do café com pão e por tudo isso ele disse... (pausa) Deixará tudo para trás e selará



uma união e se tornarão uma só... (pausa) o que era mesmo... (pausa) sim seria isso... prefiro também as janelas cerradas...

Ator Adulto — Então não seja acanhado estou aqui mais um dia para lhe ouvir como você está aqui para se ouvir... (pausa) aqui ele não pode nos ouvir me disseram então abra o peito escarre a falsa modéstia e mostre todo o conhecimento do vosso fruto.

Pausa.

Ator Velho (Reflexivo.) — Posso repetir o que ele disse antes que a minha faca lhe cortasse por dentro...

Ator Adulto — Espero que tenha tido a atenção de amolar bem a faca... é o mínimo que se pode fazer por alguém que...

Ator Velho — Quando se é jovem os detalhes não fazem nenhuma diferença.

Ator Adulto — Não seja rude... não é todo dia que se tem o dia todo para falar de amor.

Ator Velho (Pausa.) — Quando se fala de amor ele disse... (pausa) o ar é contaminado por tudo que há de maravilhoso sobre a terra mesmo que não haja mais nada de novo sob o sol para se falar sobre o amor.

O Ator Velho volta contando os passos do proscênio até a mesa. Pega o pedaço da maça sobre o prato branco de porcelana e come. Senta-se.

Ator Adulto — Ah meu único *clochard* favorito suspeito que você perdeu o time... (pausa) sem querer ofender passou tempo demais admirando o próprio vômito e dizendo amém para tudo mexendo a cabeça como um cuco com hora marcada para dizer Sim Senhor... (pausa) agora está aí chapinhando na própria merda como um garotinho que se perdeu dentro de casa. (Pausa.) Ele que sempre preferiu a solidez

do corpo frio esquelético da sua velha meretriz já tinha dito melhor quando confessou baixinho como se contasse um segredo... (pausa) Essa coisa chamada amor, isso não existe, você sabe, é só trepada.

Ator Velho — Não sei se foi ele que disse isso ... (pausa) antes eu seria capaz de jurar que tinha sido ele hoje eu já não sei mais se fosse possível apostar eu apostaria que tinha sido ele. (Para o Ator Adulto) O que você acha. (Pausa.) Acho que já falei isso com você foi ele não foi que disse essas pérolas sobre o mais sublime dos sentimentos.

Ator Adulto — Poderia apostar um rim metade de um baço um pedaço do fígado... (pausa) e se ainda tivesse interessado na beleza das coisas poderia dobrar a aposta com uma dúzia de costelas porque apartando o corpo dos órgãos continua-se a respirar melhor... (pausa) que todo esse lixo sobre a natureza inominável do amor só pode mesmo ter saído daquela boca sórdida do velho fescenino de cabelo nas narinas e aquela face de uma serenidade horripilante com sulcos profundos como *canyons* que gosta de repetir nos cuspidos na cara... (pausa) Que continuamos tentando nos proteger daquilo que desde sempre estamos condenados a ser.

Ator Velho — Não ele não disse isso... (pausa) e lamento profundamente pelo contraponto porque a discordância é só essa fabricazinha artesanal de perdigotos tal as epifanias todas e mais ainda as poéticas como as eminências pardas os conselhos sacerdotais as reuniões setoriais bem como os tais colegiados e as críticas todas ainda mais as de arte e a arte sobretudo. (Pausa.) O que ele disse foi... (pausa) continuamos condenados a ser mesmo tentando nos proteger daquilo que desde sempre fomos.

Ator Adulto — Devo achar que você está enganado ele disse na verdade e na verdade aqui é só para impressionar porque ele diz ser a verdade logo sendo ele isso tudo o que ele diz antes de ser dito já é a pura verdade.

Ator Velho — E o que foi que ele disse de verdade...

Ator Adulto — Essa coisa de que não importa nem onde nem aonde tudo leva à culpa...

O Ator Adulto mira o Ator Jovem que deixou a penumbra ao fundo e adentrou o espaço iluminado do palco dando para ver com mais nitidez que o avental branco, sobre sua veste preta, está manchado de um vermelho sangue-fresco.

Ator Adulto (Para o Ator Jovem.) — Meu garoto... (pausa) o que fizeram do seu vestido.

Sem se levantar ou demonstrar qualquer tipo de surpresa, o Ator Velho apenas olha para o Ator Jovem.

Ator Adulto — Ninguém se comove mais com nada ... (pausa) quando chegamos aqui ainda dava para sentir esse cheiro escorrer pelos dedos e tudo o que faço desde sempre é tentar esquecer...

Ator Velho — Isso não é possível... (pausa) porque tudo se empenha em ser lembrado... (pausa) todos querem que se lembrem de que a melhor parte daquilo que talvez tenha sido está no que passou na eterna ode ao ontem e... (pausa, para o Ator Jovem) agora você aqui de novo com esse vermelho faz tudo ir e vir... vertiginosamente.

Ator Jovem — Foi lindo... tive que morder os lábios com firmeza para que as lágrimas não me traíssem... não queria parecer familiar e acreditar que a beleza está em tudo...

Ator Velho — Não tenha pressa com as palavras... (pausa) toque as palavras como se fosse comê-las como quem come bananas. (Pausa.) Faz muito muito tempo ao pé da serra da vaca chocalheira ouvi um exímio comedor de bananas contar sua ordinária história enfadonha repetitiva como a nossa e o único proveito desta se é que havia era vê-lo comer bananas... (pausa breve) e nessa comilança dava para ouvir os apartes do silêncio todos nos melhores o silêncio amassava as palavras

mastigava as palavras ruminava as palavras vomitava as palavras... (pausa) e daí em diante se podia ver as palavras nuas de qualquer propósito e prontas para serem degustadas pelos orifícios ao invés de serem somente cuspidas como um hábito. (Pausa.) Nisso ele foi sempre e terrivelmente inimitável, um comedor de bananas incomparável.

Ator Adulto — Para que tamanha exibição quem quer despertar com esse cocoricó no meio do dia... (Pausa.) Restaurar o silêncio ele disse é o papel dos objetos... (Pausa.) Ademais por que insiste em tratar o garoto como um desconhecido.

Ator Velho (Amável.) — Vê garoto veio ao lugar certo sinta-se em casa entre nós para nos contar sua história. (Pausa.) Como se deixou cair nessa teia como um inseto.

Ator Adulto (Para o Ator Velho.) — Não seja inoportuno o garoto mal chegou e você já vem com isso de histórias que nunca têm nada a dizer de tanto que quer ensinar... (pausa) para quê... (pausa) ninguém mais quer saber disso se você quer saber. (Para o Ator Jovem) Por que não se senta e fica à vontade para desfrutar se for do seu agrado desse lar assombrado...

O Ator Jovem — Ontem como outrora devo dizer não obrigado não obrigado.

Ator Adulto — E se no lugar de uma cadeira fosse qualquer outra coisa que nos falta...

Ator Velho (Se levanta e fala para ambos.) — Se preferem continuar no murmúrio vesicular e suas parabolazinhas de alcova como se fosse um dia para piquenique é melhor não esquecer que continuo aqui.

O Ator Jovem se senta na cadeira do Ator Velho.

Ator Jovem (Para o Ator Velho.) — Se insiste tanto vou contar sempre uma vez mais... (pausa) aqui jaz... tudo que preciso para debulhar nossa história...(pausa) um bom par de ouvidos e um lugar para enfiar a minha bunda.

O Ator Velho posta-se interessado como uma audiência cativa.

Ator Jovem — Foi na vossa porta ao pé da vossa soleira para ser mais exato quase sob os vossos calcanhares de onde o avistei vindo de longe... (pausa) era uma figura no começo pensei como chegou aqui apertei os olhos e a figura continuou vindo mais nítida a cada passo... (pausa) apertei os olhos e... vi que era um jovem homem negro que cambaleava como se pisasse numa corda que não está esticada no alto mas logo acima do chão e está mais destinada a fazer tropeçar do que a ser percorrida e ele sentia que já não podia mais regressar e seguiu às cegas parecia contar os passos que mania pensei... (pausa) bati na porta ninguém veio ninguém quis ouvir quando gritei.

Pausa.

Ator Velho — Quis ir lá fora pensei até mas ouvi passos no jardim e fiquei assustado paralisado ... (pausa) achando que era ele de novo que ele tinha voltado e que ele iria entrar aqui para nos impor tudo outra vez... (pausa) suas marcações geométricas suas leis imutáveis seus quinze segundos para isso seus dez segundos para aquilo como se o mundo fosse um palco e o palco seu umbigo e que só nos restasse obedecer repetir... (pausa) repetir obedecer o que ele diz conforme tudo.

Ator Jovem — E a tarde caiu primeiro sobre as costas do jovem homem negro projetando um borrão no vazio... (pausa) e o jovem homem negro me abraçou para se segurar em pé estava aberto pela barriga a boca balbuciava um bendito talvez não sei não lembro mais mas sei que declamava baixinho parecia não ter mais fôlego mas continuava declamando... (pausa) Não me deixe morrer eu não quero morrer me deixe seguir pelo amor... (pausa) bem comovente.

Ator Velho — Há muito floreio nessa sua fabulazinha você mistura com irresponsabilidade juvenil tarde caindo com barriga aberta morte com pôr do sol abraço com sangue... (pausa) na próxima vez precisa rever alguns pontos para que fique verossímil e alguém possa acreditar de verdade nessa sua mentira.

Ator Adulto (Para o Ator Velho.) — Veja no grande idiota que você se fez... (pausa) a obediência como a necessidade de um salário talha homens assim que acreditam no que falam e não se casam de contaminar o mundo com o que acreditam. (Pausa.) Esse homem jovem chega aqui e nos oferece a sua melhor parte... (pausa) linda como a cabeça de um profeta numa bandeja... e vem você do alto de não sei onde se gabar da puta experiência e falar que não pode isso que não pode aquilo... (Para o Ator Jovem.) Não lhe dê ouvidos... (pausa) continue despejando sobre nós o resto da sua inocência.

Ator Jovem — E aí de barriga aberta o jovem homem negro se deitou de costas sobre o concreto como se houvesse ali uma manjedoura e desabou sobre o próprio esqueleto.

O Ator Jovem levanta-se da cadeira, pega o punhal manchado de sangue e o crava no meio da mesa, próximo ao prato branco de porcelana.

Ator Adulto (Preocupado.) — O que foi que você fez?

Ator Jovem — *Je ne sais pas, monsieur.*

O Ator Jovem passa as mãos no avental melado de sangue fresco e espia suas mãos agora manchadas de sangue.

Ator Adulto — Isso não sai jamais sairá... (pausa) ele disse... Não se pode refazer o contrafeito quando o chão umedecido clama e o vermelho adentra o vermelho.

Longa pausa.

Ator Jovem — Com o esforço de quem busca a prudência necessária para partir diante da inevitável frente fria do destino consegui me desvencilhar daquele abraço e...

Ator Velho — O deixou ao relento... (pausa) entregue a própria sorte como estarão todos depois do primeiro chute no traseiro.

Ator Adulto (Para o Ator Jovem.) — Você sente os gemidos dele quando fala não sente será que ainda tem sentido.

O Ator Jovem foge da pouca luz, voltando a habitar o espaço como uma "fantasmagoria".

Ator Jovem (Sob a proteção penumbra.) — O que fazer quando se tem algo que precisa ser feito. (Pausa. Consigo.) O que poderia ter feito além do que não fiz.

Ator Velho — Não se preocupe será feito sempre só o possível porque o possível está para as almas corretas como o entre as águas um firmamento que separe águas de águas. (Pausa.) Isso sim tenho certeza que foi ele que disse isso e é adequado à situação.

O Ator Velho volta a se sentar na sua cadeira.

Ator Adulto (Ao Ator Jovem em um tom conciliador.) — Não se deixe abater pode esquecer se preferir abusar da juventude e suas licenças... (pausa) pode me contar como anda a vida lá fora como o passado pulsa em seu peito... (pausa) lembra quando ele finalmente se foi...

Ator Jovem — Hoje e amanhã tenho de dizer não... (pausa) não me lembro dessa passagem.

Ator Adulto — Vou dizer de novo... (pausa) ele untou as mãos de água e disse Perdão o pecado dos teus olhos... (pausa) e você tinha visto quase nada e se

encantado de tudo. (Pausa.) E disse mais Perdôo o pecado dos teus ouvidos e ainda o pecado da tua boca... (pausa) e você só havia despejado sorrisos... (pausa) e ele tão generoso com sua complacente voz suave como réstias de sol entre nuvens dizendo Perdôo teu tato profano e segurou a sua mão. (Longa pausa.) Por fim ele disse... Muitas sombras dos que morreram ocupam-se apenas em lambar as ondas do rio dos mortos, porque ele corre a partir de nós e ainda tem o gosto salgado dos nossos mares. O rio então recua de nojo, flui em sentido contrário e atira os mortos de volta à vida.

Longa pausa.

Ator Adulto (Para o Ator Jovem.) — Não fique triste porque não se lembra.

Ator Jovem — Disso ainda lembro com o queixo colado ao peito um riso nos olhos mirando o chão eu disse... (pausa) meu castigo é maior do que posso suportar.

Ator Adulto — Não diga isso não acredite em tudo que se diz... (pausa) dizer pode não ser tudo embora ele acredite que sim e ele nunca se cala nunca se cansa nunca parece ser o seu lema como uma bandeira hasteada a meio mastro... (pausa) e segue firme nesse propósito de que só resta dizer... (pausa) dizer sem acreditar no que se diz para repetir como um coro do alcorão o que está escrito... (pausa) para mentir sobre si sempre e quase para mendigar aceitação e consolo e assim continuar buscando o esquecimento.

Ator Velho (Para o Ator Jovem.) — Garoto... (pausa) não perca seu tempo depois de tanto tempo... (pausa) não vale a pena ficar ouvindo o futuro no passado.

Ator Jovem — É um bom conselho, mas gosto de escutar aquela parte que parece música quando ele diz... (pausa) Lembre-se de mim como esse que vive o esquecimento sem esquecimento o esquecimento sem possibilidades de esquecer.

Longa Pausa.



Ator Velho (Para o Ator Jovem). — Também ficaria escutando eternamente essas ondas em arrebentação... (pausa) mas avante entre pesares é o que todos esperam. (Para o Ator Adulto) Chegamos no momento como naquela torre em que na ausência de alguém digno para ir até o topo acharam por bem botá-la no chão... (pausa) deixando essa herança de pedra... sobre pedra.

Ator Adulto — Os momentos são sempre passagens abissais em que se é empurrado para trás embora queiram que a gente acredite que se está indo na direção contrária...

Ator Velho — Suspeito que para isso foram criados. (Pausa.) Mas hoje temos uma pequena vantagem... (pausa) como ele não veio até agora pode-se fazer de conta que ele não está aqui entre nós para nos intimidar com sua tamanha presença... (pausa) então podemos esquecer essas indicações geométricas de levantar com retidão de caráter caminhar cinco passos e meio à direita assoviando e depois fazer uma pausa de sete segundos e inalar um rapé espirrando três vezes para logo em seguida assoar o nariz com a mão esquerda e com as duas sentir o próprio mau hálito antes de dizer...

Ator Adulto — Acha mesmo que podemos nos calar para toda essa tolice.

Ator Velho (Acena com a cabeça que sim. Pausa.) — Todavia não pode deixar de dizer para ele... (aponta na direção do Ator Jovem) que ele não pode ficar... (pausa) porque aqui não é o seu lugar...

Ator Adulto — Não seria cedo demais para imaginar um fim...

Ator Velho — Se tivesse partido antes ontem hoje que fosse não estaria aqui discutindo isso de novo e ainda tenho que ouvir você reclamar das minhas olheiras.

Ator Adulto — E entre nós ainda esse estranho como um estorvo caído lá fora com a barriga aberta esperando...

Ator Velho — E se o ponto não for mais um homem lá fora esperando sob o vento e o céu sem estrelas e à sombra de uma árvore morta... (pausa) e se em algum momento enquanto estamos aqui assombrados essa dobradura entre preto ou branco dia ou noite sim ou não se ficar ou partir já tiver sido ultrapassada como se tudo fosse passado e pela frente só o possível... (pausa) e se for por isso que possivelmente desde sempre estamos todos aqui para como ele diz... (pausa) Dizer, mesmo sem querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer e sempre dizer ou quase isto como se o importante fosse não perder isso de vista.

Pausa.

Ator Adulto (Resignado, para o Ator Jovem.) — Você não pode sei que não mas se quiser talvez possa quase ficar o que resta desse estar como se fosse possível fechar os olhos e dormir.

Breve pausa.

Ator Velho — É o que com mesura sempre se fez afinal não foi... (pausa) ficar a meio caminho como se fosse uma decisão e só restasse repetir que foi o que restou a fazer na cumplicidade da rejeição no blábláblá do para todo o sempre amém.

Pausa. O Ator Jovem volta ao espaço iluminado e entrega um panfleto colorido ao Ator Velho.

Ator Jovem — Chegou a hora de voltar... (pausa) para onde nunca devia ter partido (pausa) o retorno ele disse é o único caminho que não se pode desviar.

Ator Velho (Espionando com interesse o panfleto.) — Maravilhas melhores mirabolantes invenções o infinitamente belo no insuportavelmente efêmero... (pausa) os nomes vão se tornando cada vez melhores do que as coisas... (pausa) sempre imaginei que ele se esforçava para esse nível de perfeição.

Ator Adulto (Para o Ator Velho.) — Não seja bobo ele não entende nada disso... (pausa) perfeição é só um gesto mínimo e voluntarioso de dar as costas para todas as pequenas ambições e todos os gestos dele vão no sentido oposto embora pareça o contrário.

Ator Velho — É muito fácil falar no presente quando tudo se trata do passado.

Ator Jovem (Pega o panfleto das mãos do Ator Velho e o repassa para o Ator Adulto.) — Veja com seus próprios olhos... (pausa) o pomar das macieiras agora é aberto à visitação.

O Ator Adulto pega o panfleto colorido e o coloca contra a luz como um médico que lê uma radiografia, dando a oportunidade de ver que se trata de uma propaganda desses condomínios de luxo.

Ator Adulto (Coloca o panfleto debaixo do prato branco de porcelana.) — Quando tudo mais não existir vamos ter algo de verdade para nos lembrar de tudo aquilo que perdemos... (pausa) de tudo o que poderia ter sido.

Ator Jovem (Retira de dentro da roupa um tubo de soro.) — Achei que ainda fosse útil...

Ator Adulto — Talvez não haja mais tempo para esse tipo de esperança.

Ator Jovem — O que fazer?

Ator Velho — Só o que for possível ser feito... (pausa) nada menos nada mais nada...

O Ator Jovem vai até o bonsai moribundo e pendura o soro acima dele. Abre o conta-gotas do soro que começa a soltar gotículas sobre a arvorezinha.

Os três atores ficam se olhando e inspirando e expirando com força. Param.

Longa Pausa.

O Ator Velho retira uma maçã do bolso. Levanta-se. Pega o punhal melado de sangue e parte a maçã em quatro partes iguais.

A primeira parte ele deixa sobre o prato branco de porcelana. O segundo pedaço ele dá ao Ator Adulto e o terceiro ao Ator Jovem, ficando com o último pedaço da maçã.

Eles começam a comer os pedaços da maçã simultaneamente e com lentidão

Ator Jovem — Olhos verdes... nunca tinha reparado... (pausa) ele tem olhos verdes...

Ator Velho — O homem negro que você esfaqueou...

Ator Jovem — Quem disse que era um homem de cor.

Ator Velho — Você... quando que teve que dobrar os joelhos...

Ator Jovem — Quando fecho os olhos vejo o frágil corpo estendido o rosto enrugado dividido por dois pontos verdes um translúcido e o outro sereno de um homem velho que parece que nunca vai morrer.

Ator Adulto — Ainda sobre o moribundo...

Ator Jovem — E o vento frio lá fora e o homem quase branco quase preto de tão velho com a barriga aberta... (pausa) sob a vossa calçada esperando...

Ator Velho — Ah... a juventude... (pausa) a juventude e suas urgências... (pausa) tudo pulsa como o último dia de gravidez... (pausa) até que o sangue é derramado e se aprende que esperar é um dom. (Pausa.) E o dom se esvai e chega a sensação que tudo é só expectativas... (pausa) e aparece o velhaco com o apito na boca para

avisar que o trem vai partir e dizer que o tempo cura tudo... (pausa) sara todas as feridas.

Ator Adulto — Que grande filho da puta!

Ator Jovem — O jovem homem negro me chamou de irmão como se quisesse dizer justiça como se esmolasse compaixão... (pausa) acho que foi isso o que ouvi antes de seguir nessa procissão de surdos para no crepúsculo poder escrever longas cartas de amor com pedidos de desculpas.

Ator Velho — Se a justiça fosse chamada se a justiça viesse nos expiar... (pausa) se fosse entupir esse buraco com suas falácias cerrar as portas com suas vênias e nos empapar com suas vozes pegajosas... (pausa) onde fica o açúcar moram aqui faz tempo vocês estão bem aqui não é muito apertado para uma família feliz. (Pausa.) Não senhor o jovem homem negro não é daqui aqui não mora gente de cor. (Pausa.) Se pedisse comprovação de existência se nos tomasse pela mão para ir lá fora reconhecer um rosto que nunca mais veremos... (pausa) e tem que depor jurando dizer a verdade toda a verdade somente a verdade nada mais que a verdade e isso não é tão prazeroso como comer hóstias aos domingos.

O Ator Velho senta-se. Eles ficam palitando os dentes.

Ator Adulto — Devia ter levado seu jovem homem negro moribundo de olhos verdes de barriga aberta ao jardim. (Pausa.) Se fosse ele preferia estar lá entre papoulas cocô de cachorro crisântemos e formigas no meio dos seixos porque o jardim como a mansidão de uma vaca é esse tipo de lugar apropriado para tudo.

O Ator Velho deixa o palito de dentes sobre a mesa, senta-se e começa a calçar suas meias rasgadas.

Ator Jovem — Também pensei nisso sabe mas lá desde o princípio nunca foi o seu lugar... (pausa) ele sempre se contentou com pouco se acostumou a engolir calado como quem planta para comer como quem reza para dormir como se não tivesse

vontades suas como se a privação fosse um legado e chega finalmente o grande dia em que lhe é garantido o direito de falar e tudo que ele disse foi... (pausa) Não me deixe morrer Eu não quero morrer.

Longa pausa. O Ator Velho veste suas pantufas.

Ator Jovem (Larga o palito de dentes no chão.) — Estamos satisfeitos... (pausa) é o suficiente ... (pausa) posso dizer que por hoje já fizemos o possível.

Ator Velho — Ontem como amanhã... estarei cansado de me ouvir falar feito uma estátua... que contempla o inferno de cima de seu pedestal tendo que abrir os olhos para o vazio como se estivesse acostumado com esse buraco de uma maneira que é possível morar dentro dele.

Ator Adulto — Nunca mais o mesmo mas o mesmo... ele disse.

Ator Jovem (Para o Ator Velho.) — É a mesmice feita sob medida como uma porta entreaberta que nem ilumina nem escurece nem abre nem fecha a passagem.

Ator Velho — É o que se pede garoto é o que está escrito é o possível... para continuar engordando e como ele diz... Para ficar sentado peidando e pensando em Dante.

Ator Jovem (Para o Ator Adulto.) — Está de acordo com isso diga que também está de acordo...

Ator Adulto — Depois de me ver batendo a cabeça na parede ele disse... Se a partir de certo ponto não houver mais retorno não será este o ponto que tem de ser alcançado.

O Ator Jovem retira o avental branco manchado de sangue e o entrega ao Ator Adulto.

Ator Jovem — Se é tudo por hoje então tenho mesmo que ir talvez algum dia volte amanhã.

Ator Adulto — Será bem-vindo sempre e mais uma vez.

O Ator Velho levanta-se. Retira o paletó surrado e o pendura na sua cadeira. Pega o punhal sobre a mesa e o entrega ao Ator Jovem.

Ator Velho — Isso agora é seu por direito.

Ator Adulto (Para o Ator Velho.) — Tenho mesmo que novamente repetir isso de novo e de novo...

Ator Velho — É o que está escrito.

O Ator Velho pisa algumas vezes no chão querendo encaixar ou sentir as pantufas sob seus pés.

Ator Adulto — Pode dizer para que essas palavras... se a casa está deserta.

Ator Velho — Se soubesse disso se tivesse escrito isso eu não seria eu... (pausa) eu seria ele e se quer saber... eu queria ser ele... (saindo de cena) mesmo sem saber quem é aquele deitado lá fora com a barriga aberta.

O Ator Jovem guarda a faca e as chaves em seu bolso. Senta-se na cadeira do Ator Velho. O Ator Adulto retira uma folha de papel do bolso.

Ator Adulto (Lendo.) — Que a minha única negação seja desviar o olhar! E tudo somado e em suma quero ser algum dia apenas alguém que diz Sim.

A luz se apaga.

Volta-se a ouvir o som de passos arrastados.

Cortina!

(Caso haja algum interesse na montagem desse texto, o coletivo ou o indivíduo deve fazê-lo como achar melhor, conforme suas próprias convicções artísticas, usando-o em partes pequenas, médias ou grandes, inteiras ou fatiadas. Podendo, se julgar necessário, acrescentar outras marcações, outras citações, outros objetos, outras apropriações até que possa assumi-lo como seu e traçar a partir daí um ponto de partida rumo ao *work in regress*.)



## 2.2 – A difícil arte da desapareição ou ponderações sobre o fim da dramaturgia

O dramaturgo está morto. Como era parte dessa espécie que se alimentava da noção de dramaturgia como a arte da composição de peças de teatro, deduzo, sem consternações, que estou morto.

(Pausa.)

Se eu morri quem escreveu o experimento “Fizemos o Possível” que você acabou de ler? Pode uma obra ser fruto de uma ausência? “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”, responde Beckett. Garanto a você que não fui eu que escreveu esse experimento dramaturgico. Quero dizer, não o autor que imaginava que era. Digo: pela primeira vez me pus a escrever sem estar preso à ideia de autoria, aliás, escrevi com a autoridade de um morto. Melhor dizer que fui empilhando, como um acumulador compulsivo, palavras sobre palavras até me perder entre tantas, como aquele que submerge em seu mar de quinquilharias. Assim também busquei fazer até o ponto de não sobrar espaço para mim existir (como autor) nesse esgotamento.

(Pausa breve.)

Pode o eu-indivíduo continuar engordando enquanto o eu-autor morre de anorexia? Não sei se é possível, mas presumo que tentar reconstituir essa autofagia seja uma via para, pelo menos, imaginar o lugar dessa ausência.

Nesse testamento póstumo não posso, todavia, prometer entregar um coração cristalino como o de Jean-Jacques Rousseau, que não esconde nada do que nele se passa e no qual “cada emoção que nele surge é comunicada, partilhada com seu olho e com seu rosto”<sup>15</sup>, desejando se mostrar por inteiro, como realmente era, como se fosse possível, ao falar de si, ser totalmente transparente. Quanto a mim, mesmo que quisesse, ser-me-ia impossível porque a natureza da criação dramaturgica não comporta esse nível de transparência. Qualquer autópsia que se faça do meu cadáver vai logo descobrir que esse coração está também coberto de sombras. E isto, ao invés de intimidar, parece ser uma motivação a mais para começar logo essa auto-autópsia, afinal, não seriam as incertezas das sombras um caminho possível para outras articulações de pensar, sentir e se relacionar com

---

<sup>15</sup> Ver as *Confissões*, de Rousseau.

essa contemporaneidade, tentando perceber não suas luzes radiantes, mas seus pontos de escuridão?

\*\*\*

Não foi, é certo, uma morte planejada no estilo haraquiri, embora, mesmo sem pompas ou requintes, tenha ventilado essa possibilidade algumas vezes, ainda mais quando descobri, acho que foi com o Albert Camus, que o único ato verdadeiramente filosófico é saber se a vida vale ou não a pena ser vivida.

Parece mesmo que foi esse dramaturgo francês, ou seria romancista? ou filósofo-existencialista? não sei bem em que área o localizar, enfim, o que importa aqui é quem disse e ele disse, conforme copieei da internet, foi: “Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, aparece em seguida.<sup>16</sup>”

Acho que estou confundindo. Espero que me perdoe. Tenho memória ruim para copiar citações. Não foi na internet que li essa frase, mas nas páginas iniciais do livro *O Mito de Sísifo*. Será que agora passo do nível da especulação para o ambiente da verdade? Os livros são confiáveis? Enfim, não é disso que quero tratar, mas da minha morte como dramaturgo. E o que a causou não foi a dúvida, nunca tive inclinações filosóficas que pudessem ser levadas a sério, mas a certeza e o amor à arte teatral nos moldes consagrados. Meu apego irrefreável à tradição dramaturgica.

Em resumo: houve uma formação clássica para morrer. Sim, eu estudei anos a fio para apreender como se faz uma bela peça de teatro. Tenho, inclusive, um diploma que comprova isso. Em torno desse diploma emoldurado gravita uma série de outras molduras com premiações e publicações que amalhei ao longo dessa atividade. Ao juntá-las na parede do meu escritório, percebo que queria dizer para mim mesmo que esse mosaico egocêntrico formava uma só coisa. Que os frutos eram parte de um esforço anterior. Resultado óbvio e direto de anos de estudo

---

<sup>16</sup> CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004, p. 14.

e dedicação. Só depois de morto é que entendi que uma coisa não se alinha diretamente à outra. Que a preparação para a criação e a criação em si não se dá jamais como numa transfusão sanguínea. Nesse traslado, muita coisa se perde. E passa-se um tempo para descobrir que o sumo talvez estivesse naquilo que se perdeu por lapsos criativos. Hoje, essa parede adornada tornou-se uma instalação do meu atestado de óbito.

É mentira. Estou mentindo. Essa parede enfeitada com molduras nunca existiu. Criei essa imagem para materializar uma ideia. Acho que nem funcionou direito. A verdade é que nunca emoldurei nada. Pelo contrario, vivo perdendo as coisas. Não digo isso para me vangloriar, mas para tentar camuflar minhas vaidades, presente no DNA de qualquer autor que se preze, afinal, a vaidade não está apenas naquilo que se quer mostrar. Sua real natureza reside, sobretudo, naquilo que também se quer esconder, principalmente de si. Os escritores mortos, ou os escritores que se acham vivos, são *experts* nesse tipo de camuflagem.

De que importa isso aqui? Absolutamente nada. É fato que me perco fácil em digressões, essa espécie de erva daninha textual que vem apenas para poluir a paisagem e tirar o foco do que interessa. No caso aqui, a minha morte. Voltando a ela, posso dizer que essa morte está umbilicalmente relacionada à minha formação no Colégio de Dramaturgia<sup>17</sup>, do Instituto Dragão de Arte e Cultura, do qual fiz parte da segunda turma que se iniciou no ano de 1998.

\*\*\*

No Colégio de Dramaturgia, que custou dois anos de estudos, concatenei rapidamente a lição número um da dramaturgia mundial, que tem resistido bravamente ao passar do tempo, perpetuando-se mesmo com todos os tipos de inovações tecnológicas, derrisões paradigmáticas e falência da imagem do herói. Estou falando da velha, clássica e eficiente definição de dramaturgia de Aristóteles, para quem, se não tiver anotado errado, dramaturgia nada mais é que “organizar ações humanas num sentido que lhe dê coerência e que provoque fortes emoções ou um estado irreprimível de gozo ou maravilhamento”.

---

<sup>17</sup> Era um tipo de “escola livre” que agregava professores de diversas partes do Brasil e de outros países latino-americanos, com duração de 24 meses, sendo metade desse tempo dedicado à sala de aula e a outra à criação de uma dramaturgia para teatro ou cinema.

Sob a influência desse conceito, escrevi, entre 1999 e 2000, *A Serva*<sup>18</sup>, minha primeira peça que foi também apresentada como trabalho final de conclusão do Curso de Dramaturgia. A peça, um drama histórico sobre o milagre de Juazeiro, baseou-se nos dois santos inquiridos instaurados pela Igreja Católica Apostólica Romana para saber se a hóstia que se transformava em sangue no ato de comunhão de Maria Magdalena do Espírito Santo de Araújo, mais conhecida como Beata Maria do Araújo, era um milagre ou um embuste. Os dois inquiridos tinham versões completamente díspares. O primeiro assentava, sem sombra de dúvidas, que havia ali um milagre digno de devoção. O segundo inquirido era frontalmente contrário, afirmando categoricamente que tudo não passava de um embuste plantado pelo padre Cícero, que se aproveitou da ignorância do povo e da doença da sua tutelada para se promover. Diante dessas visões distintas, tomei partido e defendi, narrativamente, a tese de que, apesar da briga interna entre o padre Cícero e o poder clerical da época, a Beata era, sim, uma pessoa ilibada e que essa hóstia, transformada em sangue, era um milagre divino.

Animado com esse resultado, escrevi *Os Cactos*<sup>19</sup>, uma peça que partia do seguinte conflito: como vive uma pessoa que, durante a ditadura militar no Brasil, teve um ente querido desaparecido. Como é viver em suspensão? Qual o tempo do luto? O luto acaba? No caso, Bia (mãe) e Ivana (tia) esperam em vão pelo retorno do filho amado (Pedro), personificado na imagem dos cactos: uma planta que sobrevive com poucos recursos naturais e são resistentes por natureza. Havia ali um ponto de partida promissor, mas que foi, gradativamente, perdendo espaço para a denúncia historicista, privilegiando mais o conteúdo que o adensamento da forma, dando mais destaque às dores e horrores dessa herança militar do que propriamente ao aprofundamento psíquico da situação e das personagens.

Trouxe para o primeiro plano a posição do sujeito histórico diante da violência social legitimada pelo Estado, dando ênfase ao objetivo da ação, ao enfrentamento do conflito, como se Bia e Ivana, a partir das suas dores e solidões, pudessem representar o retrato de vários outros pais que também sentiram a dor

---

<sup>18</sup> A peça ganhou o prêmio Encena Brasil, do Ministério da Cultura, um dos raros editais do governo de FHC. *A Serva* foi montada pela Companhia de Teatro Livre Mente, chegando a conquistar o Prêmio de Melhor Texto Original no Festival de Teatro Amador de Acopiara-CE.

<sup>19</sup> A peça foi agraciada com o 1º Lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia, Prêmio Carlos Carvalho. Foi ainda contemplada, em 2006, com o prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. Em 2007, *Os Cactos* foi montado pela Grupo Expressões Humanas, sediada em Fortaleza. Passou mais de uma década em cartaz.

pelo desaparecimento dos seus filhos nos porões da ditadura militar. Com isso, diminui a tinta na face subjetiva das personagens, no detalhamento dessa solidão humana, na reconstituição memorialista da perda. Não que esses elementos não estivessem presentes na peça. Estavam, sim, mas não eram suas partes substantivas senão um dispositivo a serviço da crítica histórica. Apesar da peça se passar, em grande parte, em lugares privados, no quarto de Pedro, por exemplo, esta se empenhava o tempo todo em mirar para fora, em tentar expor as feridas abertas pelo poder totalitário, em denunciar a violência imposta pelo Estado. É uma visão válida, mas que corre o risco de deixar o passado no passado. Isso implica que o ato dramaturgico imbuído exclusivamente da necessidade de combater as injustiças, seja do passado ou do presente, corre o risco de perecer com o objeto do seu enfrentamento, uma vez que a escrita se torna refém daquilo que ansiou abertamente combater. Sujeito e objeto passam, assim, a desenvolver uma interdependência, em que o desaparecimento do segundo resulta no apagamento do primeiro, seja no campo do revisionismo histórico ou na denúncia das barbáries do presente.

Depois escrevi um texto “apócrifo” chamado *O Evangelho dos Ladrões*, no qual passo em revista as últimas horas de Jesus Cristo na presença inusitada dos dois ladrões: Dimas e Enéias. É uma peça de diálogos a beira do abismo. Só que, como autor, não estou de frente, mas de costas para o abismo. Resultado dessa postura impoluta: queria passar profundidade de espírito, com pinceladas filosóficas, mas acho, sem constrangimento, que acabo traçando um painel não da escuridão do abismo, senão da paisagem bíblica e suas platitudes.

\*\*\*

Com um pouco de distanciamento, tão caro ao teatro brechtiano e absolutamente necessário à cena contemporânea, não demorou para que o entusiasmo inicial arrefecesse. A aceitação prematura desse tipo de dramaturgia não me convencera. Reconheci nesses três primeiros textos limitações formais que não desejaria repetir nas peças seguintes.

A primeira questão que passou a me incomodar dizia respeito ao tom excessivamente literário. Ou seja, não bastava contar histórias permeadas de

emoção e maravilhamento. Tinha que lapidar frases e construir diálogos edificantes, tudo cuidadosamente bem-acabado. Como um copista dedicado, estava tentando pôr de pé a figura do “belo animal” aristotélico, em sua forma graciosa, torneada, um ser vivo sob medida “nem muito grande nem muito pequeno” e “bem proporcionado em todas as suas partes”, algo completo, sem falhas, digno de contemplação e admiração, um ideal da dramaturgia mimética.

Somava-se a isso um tom cheio de "verdades" moralizantes, que deixava escapar uma pretensa sabedoria. Tais questões, ao invés de abrir, fechavam meu texto. Estava, sem ter consciência, a edificar, segundo a concepção de Peter Brook, um teatro morto. Ou seja, um teatro que não convida à participação e que tem todas as respostas prontas e acabadas para serem servidas ao espectador. O teatro a serviço do deleite da catarse. Um teatro que é menos orgânico e mais sistêmico, no qual a vida parece não ter pressa em se demorar.

No meu caso, isso era resquício de um certo tipo de ranço literário, que considerava a “dramaturgia como sinônimo exclusivo de texto”. É uma definição possível, mas muito limitada. Não só pelo fato de sermos obrigados a falar em dramaturgias no plural. Mas também porque os próprios limites do texto não condensam nem determinam por si só toda a ação dramática, mesmo ciente de que nessa escrita representacional já tenham sido dados todos os elementos para uma encenação futura.

No palco, a ação das personagens pode incorporar muito mais sentidos do que está revelado em sua fala, sem que isso esteja necessariamente descrito no texto. (Não foi Barthes quem disse que “a teatralidade é tudo menos o texto?”) É uma noção simples, mas muito negligenciada, pois no afã de querer dizer, querer poder, querer mudar a realidade, acabei caindo, como uma boa safra de dramaturgos, na vala comum de dobrar as personagens à força da minha pena, gerando uma zona porosa, na qual a fala do autor se confunde com a fala das personagens, deixando-as, muitas vezes, falsas e verborrágicas. Quando o jogo de maior possibilidade poderia acontecer exatamente pela via inversa. Qual seja? Todo o esforço tem que estar a serviço da vida das personagens, como fazem os atores.

Seguindo esse raciocínio, o dramaturgo teria que deixar sucumbir sua onisciência autoral e passar a ouvir/sentir mais do que ditar, sem, é claro, que isso

implicasse abrir mão de uma busca formal. E assim, achando que estava vivo, continuei. Ou seria melhor dizer que insisti estar vivo apesar de já estar morto?

\*\*\*

Ciente desse alargamento estético, no qual almejava a autonomia ou o livre trânsito da personagem no decurso do drama, como se um pudesse se desenvolver independente do outro, voltei a produzir outras obras dramáticas. Em especial, dramas cômicos<sup>20</sup>.

Como perseguiu, na época, a utopia da liberdade da personagem no interior do drama acabei encontrando no campo poroso da comédia uma zona propícia de exploração, principalmente pela natureza sub-reptícia da personagem cômica. E digo utopia porque na minha ingenuidade imaginava que seria possível criar um campo de expansão para a personagem sem alterar a forma clássica do drama. Achava que dando inteira autonomia àquele que fala, que carrega a ação dramática sobre seus ombros, estaria impulsionando ou alargando as fronteiras do drama, ainda mais sendo essa personagem de natureza cômica. Pois, ao ser confrontada com os dramas da vida, com todos os seus obstáculos e conflitos, a personagem cômica não muda sua personalidade, não cai na armadilha do que se convencionou chamar de “inversão da personagem”. O caráter cômico jamais e em hipótese alguma faz essa travessia, não conhece seu avesso. Prefere sempre a rota da adaptação, como um camaleão na paisagem, para garantir sua sobrevivência na trama. Para entender com mais nitidez essa natureza cômica, basta observar como age seu antagonista, a personagem trágica, em função do drama.

Se a memória não me trai, o que é difícil, uma vez que isso faz parte da sua natureza, foi estudando a personagem em Hegel que a professora Renata Pallottini me disse que “Os acontecimentos de que trata a obra poética procedem dos poderes morais humanos ou divinos e dos obstáculos exteriores. O caminhar dos poderes morais, no seu embate com os obstáculos exteriores forma um

---

<sup>20</sup> A memória de todo morto que se preza, como ensina Brás Cubas, é seletiva. Segue uma ordem cronológica idiossincrática. Comigo acho que não é diferente. Os fatos relacionados ao meu obituário como autor não se deram nessa ordem, mas o faço assim em benefício próprio, digo: da minha autopsia autoral.

acontecer”. Devido a minha ignorância<sup>21</sup> na época, não consegui interpretar suas palavras. Hoje, me arrisco a tecer algumas considerações, mesmo ciente do risco que estas podem não necessariamente condizer com aquilo que a senhora Pallottini me contou.

Esse acontecimento que é o princípio e o desdobramento do conflito, vital para a existência do teatro segundo a poética aristotélica, está relacionado diretamente com a reação moral da personagem, como esta se comporta frente ao drama da vida que terá de enfrentar. Assim, a atitude da personagem a este acontecer é que é determinante para a compreensão da natureza do drama, bem como do respectivo tipo de envolvimento [fruição] do espectador.

Personagens da estirpe de Édipo e Hamlet despertam sentimentos nobres em qualquer plateia do mundo. Cada um, à sua maneira, assume seu destino, em nome de uma verdade maior, mesmo que isso implique castigo e autodestruição. Isto porque a personagem trágica ou moderna, mais do que a integridade física ou acomodações situacionais, interessa-lhe preservar “o direito moral da consciência” [Édipo] ou a sua paixão pessoal [Hamlet] em detrimento à tirania divina, à mentira e à vilania reinantes.

Quando descobre que possuiu sua mãe, matou seu pai e é irmão dos seus filhos, Édipo se entrega às trevas para restituir sua lucidez, “recuperando” moralmente a visão perdida. Hamlet, ao saber que o leito conjugal foi usurpado pelo tio, entrega-se à cegueira da vingança. A motivação em ambos é uma resposta objetiva e sincera à moral paterna [contra o incesto e o adultério]. Mais importante ainda é perceber que esta cegueira concreta e metafórica se revela, paradoxalmente, no único caminho de revelação/redenção da personagem (herói) trágica. Porque ele é a tradução da vitória da lucidez contra as forças obscuras, consagrando tragicamente a jornada do herói<sup>22</sup>, que se metamorfoseia em catarse.

Do alto da sua erudição, Szondi<sup>23</sup> (2002, p. 38) explica melhor ao dizer que

---

<sup>21</sup> Ignorância no sentido anotado por Rancière, no qual o ser ignorante é aquele que ainda não sabe, aquele que ainda vai saber ou descobrir. É, portanto, um estágio e jamais uma condição indefinida no tempo e no espaço.

<sup>22</sup> Ver *O Herói de Mil Faces*, de Joseph Campbell.

<sup>23</sup> SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.



A dialética trágica de visão e cegueira, o fato de que alguém se torne cego por seu autoconhecimento, por seus olhos, que ele tinha “em demasia”, essa peripécia, no sentido aristotélico e hegeliano, precisava apenas de um único ato de reconhecimento, de *agnagnorisis* para se transformar em realidade dramática.

Para a constituição do herói cômico, aposta-se na inversão da estratégia desse jogo. Isto é, o objetivo do herói cômico pode ser nobre, mas a causa tem que ser pífia e tola (O Burguês Fidalgo). Ou ainda, a causa pode ser robusta, substantiva e bela, mas o herói é torpe e incorrigível (O Avarento). Nesses moldes, quanto mais próxima a comédia estiver do trágico, mais suas qualidades serão exaltadas, visto que, nesses parâmetros, a conjugação da comédia está subjugada aos limites do trágico ou do dramático. Sua operacionalidade se dá no mesmo ritmo destes últimos, só que proporcionalmente invertida. Se uma busca a sublimidade do caráter em benefício da verdade; a outra é arraigada de sentimentos terrenos, desvelados pela mentira. Se uma traz em si a profundidade da ação e do espírito, gerando a catarse; a outra se molda na superficialidade da ação, em favor do divertimento moral<sup>24</sup>.

Não totalmente consciente desses parâmetros estéticos, uma vez que não desfrutava no ato da escrita de tal distanciamento, escrevi a comédia Esperando Comadre Daiana<sup>25</sup>. Nesta, tanto o objetivo das personagens como as causas são pífiyas e tolas, embora travestida de uma falsa nobreza. A peça conta a história de duas mulheres nordestinas (Esmeralda e Venância) que resolvem fazer da criada (Perpétua, ou simplesmente Perpa) a afilhada da princesa Diana. Elas acreditam que esta ação trará um *status quo* social e que, a partir daí, elas poderão alterar substantivamente a rotina interiorana em que nada acontece. A fim de ver seus sonhos realizados, escrevem uma carta para a realeza britânica formalizando o

---

<sup>24</sup> Essa noção da comédia como espelho invertido da tragédia, reduzindo dicotomicamente o campo de análise, está presente em Aristóteles, para quem a tragédia é o vetor do que há de melhor (personagem e ação) do que os homens, enquanto a comédia é o há que de pior. Sublimidade e baixeza que não se misturam. “A comédia é, como dissemos, a representação de homens baixos; contudo ela não cobre toda baixeza: o cômico é apenas uma parte do torpe, com efeito o cômico consiste em um defeito ou torpeza que não causa dor nem destruição”. (ARISTÓTELES, 1979, p. 93).

<sup>25</sup> Com montagem da companhia de Teatro Livrementemente, a peça Esperando Comadre Daiana, que estreou em outubro de 2005, completou 13 anos em cartaz e já foi vista por mais de um milhão de espectadores de pequenas, médias e grandes cidades dos estados do Ceará, Paraíba, Pernambuco e Piauí, somando cerca de 900 apresentações. A mais recente apresentação aconteceu no dia 06 de novembro de 2018 para comemorar os 10 anos do Teatro SESC Patativa do Assaré, em Juazeiro do Norte-Ceará.

pedido de batismo. A partir desse ponto, passam a esperar, com sérias expectativas, a visita da princesa do povo.

Partindo dessa espera irrealizável e do afã das personagens em quebrar com essa rotina “do nada de novo sob o sol”, *Esperando Comadre Daiana* pode ser vista também como um canto paródico da célebre *Esperando Godot*. Aliás, toda comédia que se propõe a ser o avesso do trágico está condenada a ser só isso: uma paródia, uma sátira daquilo em que se espelha. Com a minha não foi diferente. Se é provável que Godot não virá, mais provável ainda é que a realeza jamais irá pôr os pés nos rincões do sertão nordestino. Não importa nem para um par (Gogo e Didi) e nem para o outro (Vêna e Mêra) se ele (Godot) ou ela (Ly Diana) não virão. Esperar é preciso quando viver não é o bastante. É o que resta a fazer: esperar quando não resta nada para esperar. Sinceramente, não sei se esse intento paródico foi plenamente alcançado.

Em seguida, escrevi *O Último Dia de Glória*<sup>26</sup>. Nesta peça em que a causa é substantiva e bela, mas a heroína é ignorante e narcísica, conto as peripécias de Glória Star, codinome de Valdomiro Quintela, travesti, residente no interior do Ceará e atriz amadora desde que se entendeu por gente. Sob as bênçãos de um caso amoroso com Barretão, um influente produtor cinematográfico, Glória consegue seu primeiro papel cinematográfico. Na realidade, uma ponta no longa *As Paixões Caudalosas do Doutor Edgar*, no qual ela interpretará a discreta secretária Dolores Tavares, que tem como falas: “Sim, Doutor Edgar”, “Não, Doutor Edgar”. Todavia, Glória acredita piamente que esse papel pode lhe garantir o tal sonhado Kikito de melhor atriz coadjuvante no Festival de Cinema de Gramado.

A fim de tirar o máximo da sua atuação, Glória explora as “inúmeras” variantes semânticas das sucintas falas: “Sim, Doutor Edgar”, “Não, Doutor Edgar”. Apesar do papel muito discreto, o passaporte para o mundo do cinema representa na vida interiorana de Glória reconhecimento social e bajulações familiares. Entretanto, em meio aos preparativos para a partida rumo ao sonhado estrelato, Glória Star assiste atônita diante da tevê o comunicado do presidente Fernando Collor de Melo, anunciando que vai fechar as portas da Embrafilme. A notícia significa logicamente o cancelamento das gravações do longa-metragem *As Paixões*

---

<sup>26</sup> Prêmio Edital das Artes/2006 da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza (Funcet), na área de Teatro, categoria Dramaturgia, ganhando uma bolsa para a pesquisa e escrita da peça. E o Prêmio Myriam Muniz de Teatro, na categoria Montagem/2007.

*Caudalosas do Dr. Edgar*, transformando sonho em angústia, esperança em fatalidade.

A “nobreza” dessa comédia está, essencialmente, no tema: fazer ou sonhar em fazer cinema no interior do estado do Ceará é algo que se confunde com a natureza do onírico e por isso remete, inconscientemente, ao próprio ato de filmar. Só que, no meio do caminho, a quimera conhece seu avesso e a protagonista é obrigada a enfrentar o drama da vida, a voltar a pisar o chão árido da realidade.

Em vez de enfrentar essa dialética, delineada por uma tensão metanarrativa que sai da tela, adentra no palco e fere fundo o mundo de Glória, acabei cedendo à busca do riso fácil, ao teatro da solução do conflito, do apaziguamento, da obra teatral como um digestivo da vida. Com as bênçãos do riso, repetia uma tradição dramatúrgica que faz, há muito tempo, do teatro um lugar contaminado de hábitos, que do abrir ao fechar das luzes sela esse pacto da pacificação do espírito em que todos os atores envolvidos – artistas, plateia, pipoqueiros, técnicos *et coetera* – bem antes de chegar na congregação, já sabem o que esperam, o que vão encontrar, como a *mise-en-scène* vai se desenrolar. É isso, aliás, o que, para Heiner Müller, provoca o tédio teatral, a primazia de um modelo de encenação que se conforma em ilustrar o que já estava escrito em vez de utilizar o texto como um disparo para as possibilidades criativas da encenação. Essa repetição de um modelo narrativo consagrado, que é, por extensão, a reiteração do cansaço, já não seria uma forma de morrer, uma morte sem hora marcada para acabar?

\*\*\*

Se entregar à morte e, principalmente, à consciência de que se está morto é algo contrário à natureza humana. A sublevação contra isso é um imperativo categórico. Tanto é que mais à frente, sempre em frente é um autoengano difícil de esquecer, descubro, a partir de uma pesquisa sobre o riso grotesco rabelaisiano, um outro veio para o drama cômico.

Quem primeiro me apontou esse caminho foi a minha amiga filósofa Susanne Langer<sup>27</sup>. Ela me mostrou que era possível desbravar um caminho cômico

---

<sup>27</sup> Ver **Sentimento e Forma**, de Langer

que passa ao largo dessa visão crítica diante do riso, afirmando uma abordagem mais atenta à própria forma da comédia. Tomando como parâmetro a tessitura da vida orgânica, Langer enxergou, metaforicamente, neste universo – marcado pelo embate e instinto de sobrevivência – uma lógica para se entender o que ela denomina de ritmo cômico. Para ela, o herói cômico – assim como todas as criaturas do reino animal – vive de oportunidades, em um mundo repleto de desastre.

Langer me fez ver uma série de exemplos desse choque entre vida orgânica e natureza. Ora é uma árvore que se esgueira em busca de raios de sol longínquos; ora um peixe, que perdeu parte da cauda, mas que, a partir da renovação de tecidos e adaptações corporais, vai se adequando a nova condição. O mesmo ato destemido pela sobrevivência, vê-se no mandacaru que se impõe por entre as pedras. Neste reino de desastres, as situações são, enfim, extremas e infinitas, como é a permanente luta pela sobrevivência.

Seguindo os conselhos da minha amiga, comecei a perceber que essas regras de sobrevivência no reino animal estão presentes na dinâmica comportamental da personagem cômica. Este vai se adaptando diante dos embates da vida, não sofrendo nenhuma mudança radical de caráter, como conviria a um herói trágico. Ao contrário, este passará por desenvolvimentos circunstanciais, adaptando-se, como o exemplo do peixe ou da árvore, conforme a exigência de cada situação. Diante das dificuldades, o herói cômico necessita perenemente de se reinventar para garantir a própria sobrevivência, como o faz com competência, personagens da estirpe de Pulcinella, Lazarillo, Pedro Malazarte e João Grilo. Isto porque é o próprio ritmo da vida, a superficialidade dos acontecimentos cotidianos que se impõe aos seres cômicos, levando Langer a me confessar que “O senso puro da vida é o sentimento subjacente da comédia”.

Seduzido pela ideia langeriana de ritmo cômico, logo atentei que a comédia para ser comédia não precisava ser o contrapeso do trágico, circunscrevendo-se formalmente aos limites da paródia e, muito menos, está condenada a ser essa criatura refém do risível. Langer havia me ensinado que o fundamental de uma comédia não é o riso, mas uma imbricação com a natureza, que exige da personagem e de sua comicidade que reencarnem o movimento da vida, este, sim, o sentimento vital da comédia. Não foi difícil de perceber que o riso

proposto por Langer era o riso parido por Rabelais, apresentado magistralmente por Bakhtin.

Se a forma cômica tradicional deriva de uma imitação, com fins quase sempre paródicos, e se conforma, por meio de uma idealidade artística, em ser o avesso do trágico, o riso grotesco, ao contrário disso, é uma criação que se faz na conjugação de forças humanas com a natureza. “O riso causado pelo grotesco possui em si algo de profundo, de axiomático e primitivo, que se aproxima muito mais da vida inocente e da alegria absoluta do que o riso causado pela comédia de costume”<sup>28</sup>, confessou-me Baudelaire (1991, p. 39).

A essência do riso grotesco de Rabelais não é determinada apenas pela sua crítica social e histórica, seu apelo aos costumes, mas por padrões elementares da biologia/anatomia humanas – responsáveis pela perenidade de sua obra. Com suas “cagadas”, carnavalizações, fisiologias, gigantes, destronamentos, banquetes, rebaixamentos, Rabelais mais do que nos fazer rir, convida-nos a sentir a vida por um viés menos administrado, contrapondo ao peso costumeiro da matéria ou da existência, um sopro de leveza diante de qualquer situação, inclusive da morte.

O nascimento de Gargântua é um fato exemplar. Ao invés de cuidados e paparicos que exigem o estado de gravidez, Gargamela, sua mãe, festeja e se banqueteia, com tonéis de vinho e alqueires de tripas, dando corpo a uma bela matéria fecal. Quando as dores do parto lhe tomam as forças, ocorre um batalhão de parteiras. Com esforço, Gargamela consegue colocar para fora, não apenas o pequeno gigante, mas todo seu malcheiroso fundo. Nesse instante, morte e vida se equivalem. As primeiras palavras de Gargântua soam tonitruantes: “beber, beber, beber”. Em suma: no riso grotesco rabelaisiano forma-conteúdo engendram uma unidade cosmogônica trespassada do começo ao fim de uma alegre e regeneradora ambivalência em que o novo sempre vem.

O riso rabelaisiano, acrescento, não comporta somente o lado denigrativo e individualizado, feito para apontar falhas do comportamento humano, matéria prima do riso bergsonianos e do mestre Molière. Ao contrário, esse riso é líquido, fluido e cheio de sebosidades corporais. O primeiro plano da obra rabelaisiana não está, nem nunca esteve, a serviço de uma razão instrumental. Todas as realidades expressas em sua obra, sem descartar as mais sublimes, estão atadas a processos

---

<sup>28</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Escritos Sobre Arte**. São Paulo, Edusp. 1991.

fisiobiológicos fundamentais. Esse é, aliás, nas palavras de Bakhtin, o traço marcante do realismo grotesco rabelaisiano, que rebaixa e transfere tudo que é “elevado, espiritual, ideal e abstrato para o plano material e corporal, aquele da terra e do corpo em sua indissolúvel unidade”.

Isto tudo me fez crer que a linguagem rabelaisiana, responsável pela construção não só de uma obra, mas de um imaginário, era preche de possibilidades para a comédia contemporânea.

Imbuído dessa estética do grotesco, gastei *A Comédia da Fome*<sup>29</sup>, peça livremente inspirada num romance anônimo do século XVI, *A Vida de Lazarillo de Tormes*. A trajetória desse protagonista, desde o nascimento, é um encarrilhamento sucessivo de provações e tentações grotescas, empurrando-o, constantemente, ao terreno movediço da derrisão. As sete jornadas que compõem o romance nada mais são do que estações dramáticas, que escancaram a paixão elementar da natureza humana: comer. Assim, como um estimado herói cômico, a paixão terrena de Lázaro se desenvolve sob o binômio da Redenção e da Queda. Lazarillo se levanta para, logo em seguida, voltar a cair. Sua saciedade é sempre transitória. O círculo dramático não fecha. A busca frenética e constante por comida lança-o num jogo de peripécias *ad infinitum*.

N’A Comédia da Fome, tudo começa quando a mãe de Lázaro, tentando livrá-lo da Fome, entrega-o aos cuidados de um cego. Como guia de cego, Lázaro aprende com quantos paus se faz uma canoa para singrar vivo pelos meandros da vida. Um pouco mais sabido, Lázaro salta à posição de um herético sacristão que se vê obrigado a passar fome nas mãos de um padre glutão. Irrequieto e mais liso do que pau de sebo, Lázaro logo se livra desse mundo de santidades e desassossegos. Até que entrega sua sorte na mão de um artista e passa a viver muitas desditas. Cansado das agruras de viver da arte, vira ajudante de pastor e, por fim, parceiro de um ladrão. Por esta via foi possível dar destaque aos tipos populares, como o cego avarento, o padre glutão, o artista mentiroso, o pastor trambiqueiro e o ladrão atrapalhado, em detrimento à individuação da personagem moderna, que é

---

<sup>29</sup> Prêmio Edital de Incentivo às Artes/2015/2016 (Circulação), da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult)/Prêmio Edital de Incentivo às Artes/2014 (Montagem), da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult)/Funarte: Prêmio Miryam Muniz de Teatro/2014 (Montagem)/Projeto de pesquisa sobre o riso grotesco medieval, contemplado com o Prêmio Edital das Artes/2012 da Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secultfor), na área de Teatro, categoria Dramaturgia, e com o Prêmio Edital de Incentivo às Artes/2012, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult), na área de Teatro, categoria pesquisa.

inaugurada por Hamlet. Além, é claro, de explorar uma oralidade que buscava passar ao largo dos maneirismos naturalistas e apresentava-se como uma distinção cultural. Uma oralidade do meio da rua, que é, antes da escrita, uma marca na formação da cultura nordestina.

Desta forma, tentei fazer d'*A Comédia da Fome* o substrato do grotesco, empenhando-me para que toda a ação dramática fosse governada pelo baixo-ventre e toda a engrenagem dramaturgic se desenvolvesse de baixo para cima. O que faz o cérebro de Lazarillo funcionar em mil e uma artimanhas é o ronco ensurdecido das suas tripas, espalhando uma topografia humanizadora já que sua motivação está mais próxima do fíofó que do cerebelo.

Assim, fechando minha passagem pela ambiência do drama cômico, tentei escrever uma comédia que não tinha como finalidade o achincalhamento das minorias, a catequese moral dos bons costumes ou a exploração sexista. Mas, sim, uma comédia que pudesse subtrair da organicidade do mundo as conseqüências naturais para o riso, tendo como finalidade atingir, como sugeriu minha amiga Langer, o ritmo cômico da vida.

Entretanto, creio que tentei alterar o conteúdo sem mexer com a forma. Em outras palavras, acabei encaixando a estética transgressora do grotesco dentro das unidades de tempo, espaço e ação aristotélicas. É como querer enfiar o figurino da personagem tradicional nos gigantes rabelaisianos. Além de inadequado, a tendência é que falte espaço para a existência do grotesco. Suspeito que foi isso o que aconteceu com *A Comédia da Fome*. Ou seja, a transgressão, que é a forma por excelência do grotesco, foi amansada para a convivência com uma história bem contada, pois, em grande parte dessa dramaturgia, o rebaixamento libertador serve como trampolim para exaltar a esperteza da personagem principal. E o mundo que gravita essa personagem não afunda no grotesco, mas se utiliza de alguns dos seus princípios para fazer a engrenagem do enredo funcionar... aristotelicamente.

\*\*\*

Para reconhecer que se está morto é preciso superar as ilusões. E restava-me ainda, como um bom dramaturgo morto, superar essa ilusão ou a ideia romântica de autoria, onde o autor é retratado como desse gênio que, segundo Eric

Bentley<sup>30</sup> tem o papel de buscar e trazer à luz uma realidade profunda que nos é velada, muitas vezes em nosso próprio interesse, pelas necessidades da vida.

Sob essa aura, a função do dramaturgo é escavar e trazer à tona essa verdade velada ou amordaçada, fazendo da peça “uma fatia de vida colocada artisticamente sobre a mesa”, realizando a mais elevada ambição da arte, que é revelar-nos a natureza social e humana.

Foi, portanto, com esse sentimento romântico de que era possível expor as vísceras humanas, trazendo à tona aquilo que está oculto, que escrevi *De Braços Cruzados*<sup>31</sup>: que tece, numa noite de vigília, a repressão dos sentimentos de amor e afeto entre dois cangaceiros; e *Dentro da Noite Escura*<sup>32</sup>: uma peça em que busco reconstituir dramaturgicamente os elementos da tragédia em solo nordestino, fazendo uma releitura do mito de Fedra – a filha de Minos rei de Greta, que por causa de um amor rechaçado é capaz de trair a verdade e atrair para si o peso do destino.

Depois dessa longa jornada escrita adentro, percebi que andara em círculo. Todas as obras aqui descritas estavam inseridas com menor ou maior grau dentro de um modelo de dramaturgia ainda alinhado com a tradição dramática ensinada pelo mestre Aristóteles. Havia me conformado a um tipo de poética teatral fechada, com começo, meio e fim e centrada, sobretudo, no desenvolvimento do conflito e sua solução, acreditando que o desenvolvimento e o entendimento da realidade passavam obrigatoriamente pela relação entre personagens.

Um teatro “subserviente” ao primado do texto, da lógica da imitação e da ação como elementos fundamentais na construção de um sentido determinado. Em nenhuma obra que escrevera rompia de fato com esse modelo dramático mimético, no qual se “pressupõe que o que acontece entre as pessoas, a relação estabelecida entre duas pessoas, ou a relação estabelecida entre as pessoas, é essencial para o entendimento da realidade”.

Embora tenha buscado alargar as dimensões do drama, borrando seus gêneros, através das tentativas de atualização do trágico e da renovação do cômico,

---

<sup>30</sup> Ver *O Dramaturgo como Pensador*, de Eric Bentley.

<sup>31</sup> Peça contemplada com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro da Fundação Nacional de Arte (Funarte) na categoria Montagem\_2006. /Peça premiada no Edital das Artes/2006 da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza (Funcet), na área de Teatro, categoria montagem, 2006.

<sup>32</sup> Prêmio Edital de Incentivo às Artes/2012 (Montagem)/Premiado com a Bolsa de Estímulo à Criação Artística, na categoria Dramaturgia, na Região Nordeste - pela Fundação Nacional de Arte/2008.



a minha produção dramaturgica não rompera em nada com as fronteiras da representação. Dava continuidade, com algumas variações de conteúdo, a uma forma e dialética tradicionais, na qual, como me mostrou Lehmann, o drama ainda continua ligado. Melhor dizendo: “O drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como dissociar o conceito do drama dessa dialética” (GUINSBURG; FERNANDES, 2009, p. 235)<sup>33</sup>.

Para atualizar esse dilema nos moldes da crítica szondiana, diria que, apesar de percorrer algumas bifurcações nesse bosque da dramaturgia, jamais larguei completamente a mão do drama absoluto, essa forma dramática predominante até o século XVII e que voltarei a tratar mais à frente.

\*\*\*

Morri antes de saber que estava morto. O que implica que continuei a repetir, sem questionar, um modelo dramaturgico cansado, exaurido, fincado na ação e nos seus desdobramentos por meio do princípio dialógico, ou seja, o diálogo tomando as rédeas da história para fazê-la progredir sempre em sentido coerente e crescente. Logo, morrer não foi a mesma coisa que estar morto. A morte só existiu de fato quando tomei consciência da sua existência. A falta dessa exegese, pessoal e intransferível, faz com que os mortos continuem a habitar o presente com o seu passado.

Não posso, todavia, atrelar minha morte autoral única e exclusivamente ao fato de seguir de mãos dadas com essa tradição dramaturgica baseada no conflito. Embora moribundo, esse modelo não se apagou completamente como o teatro não bateu (nem baterá) as botas, como se especulava, com o surgimento do cinema, da televisão e da internet. O aparecimento ou o desdobramento de um gênero, assim como a experimentação de outras formas de escritura cênica, não implica na evaporação completa das formas tradicionais. Como prega a nova narratologia, no ato da fruição ainda resiste o desejo, mesmo que mínimo, de

---

<sup>33</sup> GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia (orgs.). **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo, 2009.

experiência pessoal e uma certa expectativa de descobrir a intencionalidade da obra e do autor. Ou, como diz Barthes: “o homem está condenado a significar algo”.

Tampouco posso assegurar que meu atestado de óbito está objetivamente impresso nas peças que escrevi. Essas, como quaisquer outras obras dramatúrgicas, guardam em si uma tensão entre o que o pretendo autor quis fazer e o que a obra se tornou. Não há, por parte da autoria, um controle absoluto sobre o ato da criação. A peça teatral, mesmo as que seguem um padrão estabelecido, tem, por mínimo que seja, algo de incontornável, que vai além da objetividade e do utilitarismo da consciência autoral.

A minha morte como autor está, sim, na ânsia de me fazer autor, de ser reconhecido como tal, de cunhar um estilo, como se fosse senhor absoluto da minha voz. Em outras palavras, como se escrever fosse um exercício de deixar marcas e impor domínios, feito aqueles que ferram o gado a fogo. Agia, sem saber, que era desde o início sintomas de moribundice precoce. As palavras e os bois nunca foram feitos ao cabresto tal qual a natureza dos livros e dos pastos, afeitos mais a rumações que deciframentos, ou como diz Barthes, “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado”. Morri não pelo que semeei, mas pela carga de intencionalidade que quis impor no ato da escrita. Logo, esse eclipse autoral tem a ver com a volúpia de aparição. Volúpia que me levou ao cansaço mortificante. A não ver mais sentido ou razão para continuar repetindo o jogo como sempre foi. A cumprir com essa lógica de expectativas previamente acordadas. A investir forças para tentar repetir, copiar e repetir a figura do belo animal.

\*\*\*

Perdão se lhe fiz chegar até aqui. Tudo o que você leu acima foi talvez um bom prólogo desnecessário, como são todos os prólogos que se prezam. Digo isso porque independentemente de qualquer esforço ou de qualquer escolha estética, a morte do dramaturgo já era a crônica de uma morte anunciada. Uma morte natural causada pela própria expansão da dramaturgia. Uma expansão que fez por desaparecer a obrigatoriedade da presença do dramaturgo para a cena nascer.

Com uma breve contextualização sobre a crise do textocentrismo e o alargamento das fronteiras da dramaturgia, vai ser possível entender, sucintamente, que o próprio desenvolvimento da história teatral acabou atropelando a figura do dramaturgo. O que segue abaixo deve ser lido mais como uma ilustração desse contexto, que desfigurou o dramaturgo na cena contemporânea, do que sobre uma discussão adensada desse processo histórico.

Assim, anoto, inicialmente, que a visão textocentrista que predominou até meados o fim do século XIX foi gradativamente perdendo força e sentido na medida em que outras formas de encenação foram ganhando corpo e tomando conta da cena. Nisto também concorda o meu coetâneo Luís Reis. Na apresentação que fez para a obra completa de Ariano Suassuna<sup>34</sup> (2018, p. 7), diz, sem tergiversações, que

[...] desde pelo menos o final do século XIX, com a crescente afirmação autoral do encenador, impondo-se como o principal responsável pelo que será dado a ver em cena, foi ficando cada vez mais fácil verificar que, nos processos de construção dos espetáculos, a proposição dramática original, aquela sonhada por quem escreveu a peça, nem sempre, ou quase nunca, é observada em sua completude.

A partir dessas pequenas fissuras entre texto e palco, a distância entre a cena e o dramaturgo foi se ampliando cada vez mais. E mais ainda quando outros atores e outros elementos foram se juntando à figura do encenador para a composição do espetáculo.

No processo colaborativo, por exemplo, o dramaturgo sai de cena e entra em seu lugar a figura desse costureiro de retalhos, o alinhavador de intenções, que é o dramaturgista. Nesse modelo, ainda paira, quase como um espectro, a figura que vai transpor para o papel as múltiplas vozes desse processo colaborativo e a dramaturgia deixa de ser, em sua origem, a voz de um criador, e passa a “abranger tanto o texto de origem (criado colaborativamente) quanto os meios cênicos empregados pela encenação”.

Na criação coletiva, por sua vez, já não é mais necessário alguém para tecer essa composição da escritura. Em seu lugar entra “a rede de atores que participam e constroem a dramaturgia de grupo”.

---

<sup>34</sup> SUASSUNA, Ariano. **Teatro Completo de Ariano Suassuna**: teatro traduzido. Volume 4. Rio de Janeiro: 2018.

Nesta configuração, o dramaturgo vira “peça de museu”, desnecessário para a instauração da dramaturgia que agora é, segundo Pavis, “o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo”.

Ainda segundo Patrice Pavis, com a institucionalização da *mise-en-scène* em meados do século XX, o autor dramático começa a ser visto com suspeita, pois se passa a considerar que a “encenação, o espetáculo e a performance tornaram o autor se não supérfluo, ao menos descartável”. Como toda descartabilidade gera uma ausência e como não nos atrevemos a habitar o vazio, a seguir sem a necessidade de orientação, de controle e de liderança, esse lugar autoral antes ocupado pelo dramaturgo é assumido pela onipresença do diretor-encenador. Ele, como já era o diretor cinematográfico, vai ditar, na maioria das vezes, os princípios norteadores da composição da obra teatral. O texto, quando há texto, passa a ser, entre outros, apenas mais um elemento cênico a ser considerado.

Para a professora Mariana de Oliveira, o buraco é ainda mais embaixo. Essa dramaturgia da criação coletiva, que tem na figura do encenador sua força centrípeta, ainda está limitada ao ambiente da caixa cênica e só dá conta, portanto, de um lado da experiência teatral. Para ela, a dramaturgia expandida não é apenas a obra em si, mas também a sua recepção, o envolvimento da espectação comum e especializada, o ambiente em que a peça será encenada, as publicações em torno do espetáculo, dentre outros, são elementos dramaturgicos. “Ou seja, a palavra dramaturgia pode abarcar a organização e a publicação de peças teatrais, os processos de criação e as escolhas estéticas e ideológicas que resultam na apresentação, na representação teatral em si e também na sua recepção.” Sendo a dramaturgia esse enorme arcabouço teatral, o dramaturgo transformou-se nessa múmia apropriada para nos lembrar historicamente de uma época de ouro, em que seu brilho reluzente já não ilumina mais a cena contemporânea.

\*\*\*

Essa breve auto-autópsia, que visa decifrar as causas da minha morte, não mira a ressurreição, mas a aceitação da falibilidade ou desfiguração do papel do dramaturgo frente às mudanças paradigmáticas da cena contemporânea, ou em outros termos, sua descartabilidade para fazer brotar a vida no palco. Longe de ver nisto um fim, passei a considerar esse estado fantasmagórico como possibilidade de relativizar o palco e mirar a dramaturgia como um espaço livre para o exercício da linguagem. O que é em si uma aporia já que um texto teatral é um meio para algum fim, sendo essa finalidade o palco, lugar onde o texto ganha corporeidade. Logo, virar as costas ao palco seria negar peremptoriamente a própria natureza da dramaturgia. Em linhas gerais, é disso que trata esse estudo e o experimento dramático desenvolvido no capítulo anterior, especificamente. A negação de uma dramaturgia mimética, fechada e, essencialmente, conflituosa. Uma dramaturgia que se esforça por imprimir um teatro de texto com sede de palco para existir.

Contra essa ótica é que está inserido o experimento dramático *Fizemos o Possível*, o qual se propõe a ser, desde o nascedouro, uma “obra aberta”, um princípio para alguma outra coisa. E se essa outra coisa for, por exemplo, uma montagem teatral, se a finalidade for o palco, então o texto não deve ser encarado como o elemento central de onde irradia todas as decisões, mas apenas mais um dentre outros. Creio, aliás, que essa proposição está no DNA desse experimento. Para a sua constituição, não parti de nenhum conflito ou situação carente de solução. Não embuti nos atores-personagens nenhum drama da vida a ser enfrentado. Não são, portanto, personagens clássicos. Não sei sequer se podem ser chamados de personagens, uma vez que não carregam consigo características singulares ou traumas individualizados que auxiliem os espectadores a ver refletidos no palco fatias da vida. A vida, neste experimento, não se revela pelo jogo mimético, mas por um exercício formal em que a linguagem tenta conjugar forma e conteúdo como duas faces de uma mesma moeda.

Para tanto, parti do princípio estético do esgotamento – que iremos tratar mais detidamente no próximo capítulo –, apontado por Deleuze na obra de Beckett. Por ora, basta saber que o filósofo francês enxerga na obra beckettiana um perene esforço de esgarçamento da linguagem, na qual esta deixa de ser o tecido tradicional do significado, da consumação da ideia, da afirmação, da troca de informação, do deciframento e passa a ser uma linguagem disjuntiva, recortada,

retalhada, em que “a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias, as relações sintáticas: uma língua dos nomes. [...] assim esgotar o possível com palavras, também é preciso ter a esperança de esgotar as próprias palavras”.

Para chegar a essa língua que privilegia a enumeração e as relações combinatórias, enfatizando mais a musicalidade das palavras que seu sentido expresso, Beckett, ainda segundo Deleuze, esgota a linguagem, “Formando séries exaustivas de coisas”. E esta é, conforme Henz (2012, p. 32), “a primeira maneira de esgotar o possível, as combinatórias beckettianas repetem ativas ladainhas de disjunções possíveis que erodem o que é da ordem do particular ou pessoal, propondo um jogo com o impessoal”.

Num esforço de traduzir essa forma de esgotamento, arriscaria a dizer que ela está mais preocupada em desnudar a linguagem do que projetar linhas ordenadas do pensamento, mais imbuída em se expandir formalmente do que se conformar com os limites impostos da tradição, rompendo assim com as fronteiras da própria linguagem. Pois como leitor de Beckett, principalmente de seus romances, se é obrigado a se concentrar mais no ritmo que no sentido, mais na suspensão do sentido do que na afirmação de um enredo e ter a coragem de seguir desnorreadamente por entre os acúmulos descritivos do que se encontrar naquilo que foi escrito até o ponto em que se começa a visualizar as fissuras na linguagem.

E esse esforço de esgotamento da linguagem pela via da formação de séries exaustiva de coisas está muito mais presente nos seus romances, especialmente na trilogia formada por *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, do que na sua obra dramatúrgica. Nesta, essa estrutura só aparece de maneira espasmódica, como, por exemplo, nos pensamentos de Lucky, de *Esperando Godot*, bem como em parte no segundo ato de *Dias Felizes*, quando enterrada até o pescoço e capaz de movimentar apenas os olhos, Winnie se agarra desenfreadamente as palavras, seu último fio de conexão com o mundo.

Já as personagens da trilogia não têm nada com que possam contar, nada para se agarrarem, pois, suas memórias estão corroídas, seus corpos mutilados, os espaços físicos reduzidos, a solidão irremediavelmente instalada. Estão, enfim, envoltos num estado de decrepitude de tal maneira que só lhes restaram as palavras. É, aliás, essa atmosfera e suas implicações formais no terreno

da linguagem que fazem dessas obras uma trilogia e não, como de costume, seus enredos.

Voltarei a falar disso mais à frente, agora basta saber disso: nos romances essa característica de dizer mesmo sem ter o que dizer é a marca comum entre eles. Formar séries exaustivas de coisas é para Beckett um meio de fazer a linguagem avançar embotando o sentido, ou dito de outro modo, a estagnação como um meio de libertar a linguagem da sua expansão programada. Assim, “Falando sem parar para dissolver as significações”, Beckett, segundo João Hansen<sup>35</sup> (2009, p. 21), no prefácio do romance *O Inominável*, “descola o sentido do seu ato”. Pois, completa Hansen<sup>36</sup>: “Suspense e inomeado, é o inominável, enquanto continua repetindo elementos análogos da incerteza verossímil que a faz começar sem iniciar”.

*O Inominável* é marcado por esse movimento ondular que começa sem começar e sem saber sequer onde ou quem começou ou quem vai dar prosseguimento ao que foi começado. Diante do impasse, não há alternativa senão de continuar, ou como diz o narrador de quem pouco se sabe: “A busca do meio de fazer as coisas pararem, calar sua voz, é isso que permite ao discurso progredir. Não, não devo tentar pensar. Dizer simplesmente o que é, é preferível”<sup>37</sup>.

N’*O Inominável*, o avanço se concentra, se é que se pode chamar o acúmulo de palavras sobre palavras de avanço, na impossibilidade de avançar.

Não tenho nada a fazer, quer dizer nada em particular. Tenho que falar, é vago. Tenho que falar, não tendo nada a dizer, nada a não ser as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar. Ninguém me obriga a isso, não há ninguém, é um acidente, é um fato. Nada poderá jamais me dispensar disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que falta dizer, tenho o mar a beber, então há o mar.<sup>38</sup>

Para um dramaturgo morto como eu, cansado da realização já realizada, conformado em contar histórias inúmeras vezes já contadas, em repaginar modelos dramáticos já repaginados, resignado e atado ao movimento contínuo da tradição, aventar a possibilidade de ver furos na linguagem e, a partir desse vislumbre, dar vida a um experimento que tenta ir além do que já fiz, não é por si uma ressurreição,

---

<sup>35</sup> HANSEN, João. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Editora Globo, 2009.

<sup>36</sup> HANSEN, *loc. cit.*

<sup>37</sup> BECKETT, 2009, p. 21.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 58

como uma falsa impressão de que estou dizendo algo novo, mas uma certeza que está morto, tendo consciência dessa morte, não é algo tão ruim assim. É uma possibilidade, mesmo que tardia, de pegar um desvio.

O experimento *Fizemos o Possível*, que você leu no primeiro capítulo desta dissertação, é a essa tentativa inicial de esgotar a linguagem formando séries exaustivas de coisas. Isso implica que no ato da escrita desse experimento não tive a preocupação de estabelecer um conflito, de contar uma história, de dar nomes às personagens, de definir um gênero, de estabelecer uma faixa etária, de delegar uma profissão ou qualquer outra característica marcante. Ao contrário, me preocupei, inicialmente, apenas em ir empilhando frases, palavras sobre palavras, uma atrás das outras, como fazem os acumuladores de objetos. Sem me importar um só instante onde esse excesso poderia me levar. Aliás, o acúmulo não leva a lugar nenhum. Pelo contrário, acumular impede a progressão, comprime os espaços de ação, estorva o entendimento e obriga àquele que frui a encontrar alternativas diante dos impasses interpostos.

O experimento de acumular livremente as palavras, sem o estabelecimento prévio de um conflito, sem estar, *a priori*, refém da significação, só foi possível porque eu estava cansado demais para continuar e isso é, de uma certa forma, estar morto. A morte acendeu-me o desejo de experimentar a dramaturgia não mais pelo viés da narração, da defesa de uma ideia, de abraçar uma vez mais um processo excludente entre isso e aquilo, certo e errado, bem e mal, de ser, enfim, uma segunda natureza das coisas do mundo, como operei por mais de dez anos. Em vez disso, busquei empreender uma arquitetura dramatúrgica sustentada pela linguagem, na qual esta deixa de ser um meio para tentar ser um fim.

Mesmo empenhado em tomar a linguagem como um fim, apostando na predominância do significante sobre o significado, o sentido, ou algo mais suave do que isso, foi... insinuando-se. Depois do esforço de esgotar a linguagem com repetições, enumerações, solilóquios circulares, comecei a vislumbrar que tal experimento poderia, independentemente da minha vontade, ter deixado alguns rastros narrativos e que talvez se tratasse de uma espera resignada, pois o Ator Velho parece inclinado, depois de um longuíssimo período, que é, finalmente, chegada a hora de partir, de deixar o palco, que já não dá mais para ficar enterrado no buraco que cavou para si. Então... uns minutos depois não está mais tão certo



disso e quem o faz duvidar de suas certezas é o Ator Adulto e, enquanto divagam em falas exaustivas, esgotadas, serpenteantes, vem, saindo das sombras, o Ator Jovem com a roupa suja de sangue fresco e as portas finalmente se fecham para que o movimento dramático espiralado e cíclico ocorra.

Fiquei imaginando que talvez, inconscientemente, estava a tratar de um autoexílio artístico, enquanto discorria sobre a minha própria morte como dramaturgo e que essas três personas fossem reverberações de uma única voz, ocupando o mesmo espaço, mas em tempos distintos. Em relação a isso, não custa lembrar que o Ator Adulto e o Ator Jovem estão vestidos de preto da cabeça aos pés, ou seja, pairam como espectro sobre o palco e apenas o Ator Velho se exhibe sem pudor para a luz do palco.

Em seguida, ventilei a ideia de que esse homem partido em três podia ser o fraticida Caim, condenado por um Deus cristão, a ruminar *ad infinitum* sua culpa de ter nascido para matar Abel, seu irmão. Depois, considerei a possibilidade de que essas personagens, Ator Velho, Ator Adulto e o Ator Jovem, são só e apenas isso: três atores condenados ao perpétuo jogo da representação, que não podem jamais sair da caixa cênica e que só lhes resta repetir eternamente as palavras e situações que lhes foram delegadas por um velho dramaturgo que eles temem tanto.

Por fim, comecei a achar que essa mundana trindade é no fundo um único homem e que esse homem exilado talvez seja aquele que no meio da rua parisiense esfaqueou Samuel Beckett. Então, o dramaturgo irlandês, intrigado com o fato, foi até a penitenciária saber de seu algoz por que ele havia feito aquilo que fez. O esfaqueador respondeu: “*Je ne sais pas, monsieur.*”

E, finalmente, esse experimento é sobre o quê? Só posso responder também: “Eu não sei, senhor. Só sei que não é sobre algo, mas sobre alguma coisa entre.”

## 2.3 – Do cansaço ao esgotamento: esboço de uma cartografia dramatúrgica rumo ao *work in regress*

### 2.3.1 *Desacelerar para vencer na sociedade do desempenho*

No livro *A Sociedade do Cansaço*, o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han defende a tese de que se deixou para trás toda a negatividade de uma sociedade disciplinar, que pariu ao longo do século XX loucos e delinquentes, e adentrou-se de vez na sociedade do desempenho, marcada pela interação, a hiperatividade – com todos os seus excessos de estímulos e distrações que corroem a atenção pela reiteração do ruído – e o constante compromisso do desempenho como algo impositivo, o que, atualmente, tem gestado depressivos e/ou fracassados.

Neste ambiente societário, Han afirma a imposição do desempenho na sociedade vigente como o estopim para o surgimento da depressão em massa. Pois, diz ele, “O que torna doente, na realidade, não é o excesso de responsabilidade e iniciativa, mas o imperativo do desempenho como um novo mandato da sociedade pós-moderna do trabalho” (HAN, 2017, p. 27).

A proliferação das doenças psíquicas tem, seguindo o pensamento de Han, uma relação direta e umbilical com essa sociedade da velocidade e sua obsolescência constante<sup>39</sup> em que o imperativo do sucesso e da alta performance ganharam as consciências. O crescimento a nível epidêmico dos gurus da felicidade [coaches] e dos templos neopentecostais alicerçados no discurso da prosperidade financeira são alguns desses atores escolásticos na formação e sedimentação das consciências do desempenho.

Seguindo a tese de Han, percebe-se que a cobrança recorrente por desempenho deixou de ser exclusividade de um poder mandatário. Ela não é mais realizada por esse olhar panóptico das sociedades de controle do século XX, exposta, por exemplo no romance *1984*, de Orwell, que exercia o constante papel de

---

<sup>39</sup> Obsolescência constante é um conceito trabalhado pelo filósofo Gilles Lipovetsky ao investigar, in *O Império do Efêmero*, o sistema da moda, o qual vive em perpétua renovação, incorporando assim a dinâmica do capitalismo e sua incessante velocidade para imprimir a novidade descartável. “O novo, afirma Lipovetsky, revela-se um imperativo categórico da produção e do marketing, a nossa economia marcha segundo o forcing e a sedução insubstituível da mudança, da velocidade, da diferença”. Por trás dessa novidade, que sumariamente transforma-se em velharia, esconde-se o cansaço.

cobrança sobre os deveres políticos e funcionais dos seus cidadãos, mas por um olhar internalizado. Sendo assim, cada indivíduo passou a ser seu próprio vigia, fazendo das autocobranças a ordem do dia. Segundo Han, ninguém quer ficar para trás, ser uma peça descartável na engrenagem da sociedade do desempenho e, por isso, termina inoculando em si o “vírus” da autovigília, desempenhando o duplo papel de explorado/explorador.

Nessa lógica haniana, cada um traça para si um bedel particular que lhe lembra numa voz constante, imperiosa e ininterrupta que se não acertar o passo no ritmo do desempenho, estará condenado a enfileirar a fila dos derrotados. Para Han, a questão é que nem todos estão preparados intelectual e psicologicamente para pagar o alto preço para estar na sociedade do desempenho e o resultado é um curto-circuito neuronal com o surgimento e a proliferação dos traumas psíquicos.

Ainda na tese de Han, o paradoxo é que aos aclamados “vencedores” dessa sociedade, o cansaço não é menor, talvez seja até maior, uma vez que o carrossel nunca para de girar, uma meta alcançada leva invariavelmente a uma outra, não há espaço para o repouso, o sentimento de satisfação absoluta jamais é alcançado, não há uma linha a ser cruzada, para cada desafio vencido projeta-se outro ainda maior, pois imagina-se que não há limites nem impossibilidades nessa sociedade da positividade.

O sentimento de ter alcançado uma meta definitiva jamais se instaura. Não é que o sujeito narcisista não queira chegar a alcançar a meta. Ao contrário, não é capaz de chegar à conclusão. A coação de desempenho força-o a produzir cada vez mais. Assim, jamais alcança um ponto de repouso da gratificação.<sup>40</sup>

Os sinais dessa sociedade do cansaço estão presentes, por exemplo, no aumento desenfreado do consumo mundial de ansiolíticos que funciona como muletas para amparar os corpos atropelados pela necessidade frenética do desempenho, ou ainda como anteparo para amortizar os infartos da alma decorrentes dessa urgência ou carência de ser, porque nessa sociedade não se pode parar<sup>41</sup>, então recorre-se a esse tipo de encapamento psíquico que permite ao usuário continuar sendo esse sujeito funcional e capaz de integrar a sociedade do desempenho. E assim, aponta Han, marchamos nessa toada em que “a vida

---

<sup>40</sup> HAN, 2017, p. 85.

<sup>41</sup> Ver 24/7: *Capitalismo tardio e os fins do sono*, de Jonathan Crary.

equipara-se à de mortos-vivos”, onde “estão (estamos) por demais vivos, para morrer, por demais mortos para viver”<sup>42</sup>.

De alguma forma, minha falência autoral, que resultou na morte deste dramaturgo, tem, sim, a ver com essa sociedade do cansaço. Um cansaço que se manifesta, primeiramente, num esvaziamento do fazer artístico pela dinâmica serializada desse fazer. Uma espécie de sisifização artística em que, no campo da linguagem, a arte dramática passou a ser, na maioria das vezes, esse lugar de pactuação e conformação dos sentidos estabelecidos. E aqui, ou neste caso, não se trata apenas de um lamento pela perda da aura da obra de arte, como alertou Benjamin em *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, mas de uma sensação de que fui inteiramente envolvido por essa engrenagem afeita a agradar ou entreter perenemente seus consumidores. Uma dramaturgia a serviço das regras tradicionalmente estabelecidas.

Esse tipo de cansaço leva, irremediavelmente, a um outro, que é a obrigatoriedade de tecer linhas de empatia com o público, de satisfazê-lo, terminando por encontrar nessa audiência saciada a cobrança pelo desempenho, como se um autor só passasse a ser reconhecido como tal quando faz sucesso. E uma vez alçado a esse patamar, o cansaço não cessa, ao contrário, só aumenta. Pois não se espera desse “autor” nada menos do que a “qualidade” artística alcançada na obra anterior, *fetichizando* a ideia de autoria, quase que forçando aquele que escreve a acreditar na real existência desse autor (trataremos mais a frente desse tema). Como, então, encarar essa morte por conta do cansaço?

### **2.3.2 Do cansado ao esgotado: ir do ‘nada de vontade’ à ‘vontade de nada’**

Para o filósofo Han, o cansaço profundo, outro nome para o esgotamento, é uma forma de se contrapor a esse sentimento mortificante, no qual “estamos por demais vivos, para morrer, por demais mortos para viver”, e uma alternativa frente a esse sistema societário baseado no desempenho ininterrupto. Este cansaço profundo é capaz, segundo Han, de afrouxar as presilhas da identidade, permitindo que o sujeito se desvencilhe dessa bagagem pesada do eu e tenha a oportunidade,

---

<sup>42</sup> HAN, 2017, p. 109.

mesmo que em raros momentos, de parar para contemplar e sentir. Em outras palavras, o esgotamento, com seus silêncios e imobilidades, pode nos restituir o valor da imanência, onde ver significa “habituar o olhar ao descanso, isto é, capacitar o olhar a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar lento e demorado”<sup>43</sup>.

Não é à toa, portanto, a escolha de Beckett como parâmetro e alternativa estética para a dramaturgia na contemporaneidade. Sua obra, que exalta a imobilidade e o silêncio, é um esforço contínuo de experimentar e esgotar a linguagem. Esse autor franco-irlandês defende em tom de provocação que, “Se a partir de certo ponto não houver mais retorno não será este o ponto que tem de ser alcançado?”.

Na sua boa ‘forma’ de afirmar na negação, espalhando aporias como pedras pelo caminho, deduz-se que Beckett está sugerindo na frase acima algo que ele desenvolveu ao longo de sua obra: diante do caminho sem saída das formas artísticas prontas e gastas, que é o reflexo do cansaço, não se pode cair na tentação de fazer o caminho de volta e ir reconstituindo com uma nova roupagem os modelos representacionais desbotados.

Se a saída foi solapada é por essa trilha que se deve insistir, mesmo ciente de antemão que tal trajeto é a redundância dos eternos começos, das recaídas incessantes como diz seu personagem Molloy, do romance homônimo, “Sempre me entristeceu recair, mas a vida deve ser uma espécie de recaídas, diríamos, e a morte também deve ser uma espécie de recaída, não me espantaria”<sup>44</sup>.

É o fracasso como matéria prima na constituição da obra artística e a aceitação tácita de que as ferramentas ou os elementos gráficos que o autor dispõe para sua criação artística são insuficientes. Nesses termos, o fracasso, ao invés de ser evitado a qualquer custo, passa ser parte constitutiva da obra. Logo, “além de não se importar com a fama, Beckett pensava que o artista estava fadado ao fracasso porque ele nunca conseguiria expressar o inexprimível”<sup>45</sup>.

O que fazer então diante desse impasse de ter quer expressar sem saber como ou o que expressar? A cartografia beckettiana não deixa dúvida que o caminho é tentar e fracassar e se fracassar tentar de novo ou cair e recomeçar ou

---

<sup>43</sup> HAN, 2017, p. 87.

<sup>44</sup> JANVIER, 1988, p.78.

<sup>45</sup> BORGES, 2009, p. 25.

recomeçar só para cair porque “ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção”<sup>46</sup>.

Desta forma, se a sociedade do desempenho gera fracassados e desiludidos, como assegura Han, a estética beckettiana nos ensina que a aceitação do fracasso pode ser, pelo menos no território da arte, um contraponto aos ditames dessa sociedade, uma vez que sua obra é também uma ode ao fracasso, um sugestivo e permanente jogo de linguagem em que o não saber como fazer, a impossibilidade de agir, ao invés de suspender o ato criativo, torna-se o próprio fazer, como, aliás, confessa Malone: “Viver e inventar. Tentei. Devo ter tentado. Inventar. Não é a palavra. Viver também não. Não faz mal. Tentei”<sup>47</sup>.

Beckett é um dos poucos autores em que suas personagens fazem da impotência uma forma de existir. Pois as personagens beckettianas não sabem ou não têm certeza de nada e, como destaca Fábio de Souza Andrade, “O caminho para a sabedoria narrativa passa pelo esforço de admitir esta impotência como princípio”<sup>48</sup>. Nesse fracassar, aceitando o fracasso ao saber que nada se sabe, mora o fazer.

Esse fracasso se reflete, para além da consciência destrozada das personagens, nos eternos recomeços de novo e sempre da prosa beckettiana. O recomeço que se faz presente na imobilidade temporal, onde o ‘mundo só avança ilusoriamente’. A copa da árvore da peça *Esperando Godot*, que floresce sob o tempo imóvel da espera contínua, é um tipo exemplar, como revela o trecho abaixo, desse tempo que passa sem passar, sem que se perceba que esse passou.

ESTRAGON – A árvore?

VLADIMIR – Você não lembra?

ESTRAGON – Estou cansado.

VLADIMIR – Repare nela.

Estragon olha para a árvore.

ESTRAGON – Não estou vendo nada.

VLADIMIR – Ontem à tarde, estava completamente seca, esquelética! E hoje, está coberta de folhas.

ESTRAGON – De folhas!

VLADIMIR – Da noite para o dia!

---

<sup>46</sup> ANDRADE, 2001, p. 181.

<sup>47</sup> BECKETT, 2014, p. 39.

<sup>48</sup> ANDRADE, 1995, p. 70.

ESTRAGON – Deve ser primavera.  
VLADIMIR – Mas da noite para o dia?  
ESTRAGON – Estou dizendo que não estávamos aqui ontem à tarde. Você teve um pesadelo.  
VLADIMIR – E, na sua opinião, onde estávamos ontem à tarde?  
ESTRAGON – Não sei. Em outro lugar. Noutro compartimento. Vazio é que não falta. (BECKETT, 2005, p. 129-130).

Neste ambiente, explica Janvier (1988, p. 79), “[...] nasceram as folhas que a situam em outra parte, mas sob a qual se desenrola a mesma cerimônia imóvel da espera”.

Já o diálogo entre Vladimir e Estragon reforça essa aporia de que algo mudou, mas nada mudou, as estações podem até se alternarem, mas o “engodo” segue seu galope na mesma toada de caminhar sem saber para onde<sup>49</sup> ou de esperar eternamente sem se atrelar aos porquês.

Essa previsibilidade meteorológica serve também para reconhecer a imobilidade temporal da personagem Winnie que, no segundo ato de *Dias Felizes*, permanece sob o mesmo sol escaldante e, apesar de estar soterrada até o pescoço, podendo mexer apenas os olhos, não muda em nada a sua rotina de exaltar a vida como uma forma de felicidade a ser atingida e faz isso abusando reiteradamente da errância discursiva, que é a forma predileta das personagens beckettianos de encarar ou alargar o tempo, como se viver fosse dizer. Na obra beckettiana, “Não se mata o tempo. Suporta-se. Fala-se. Só a palavra tem movimento mimando-suprimindo o curso do tempo”<sup>50</sup>.

Nessa terra devastada em que vagam as personagens beckettianas, se não há mais esperança que se continue esperando, como aqueles que, incansavelmente, esperam Godot. Isso implica que, se as palavras são insuficientes, se elas perderam a força e a capacidade de expressar só resta continuar... escrever, falhar, falar, fracassar.

No romance *O Inominável*, lê-se: “Não tenho voz e devo falar, é tudo o que sei, é em torno disso que é preciso girar, é a propósito disso que é preciso falar,

---

<sup>49</sup> Antes de *Esperando Godot*, Beckett escreveu o romance *Mercier e Camier*, que é, conforme Célia Berrettini, o protótipo desse clássico da dramaturgia mundial. Já que neste romance em vez de esperar por alguém, esses dois vagabundos vagam a procura de alguém sem, claro, nunca encontrar.

<sup>50</sup> JANVIER, 1988, p. 83.

com essa voz que não é a minha, mas que só pode ser a minha, já que só há eu, ou se há outros que não eu, aos quais essa voz poderia pertencer, eles não chegam até mim, não direi mais nada, não serei mais claro”<sup>51</sup>.

Molloy, em romance de título homônimo, disse melhor: “Dizer, mesmo sem querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer e sempre dizer ou quase isto como se o importante fosse não perder isso de vista”.

Em resumo, o que a estética beckettiana insiste em apontar é que se foi atingido coletivamente esse nível de cansaço doentio, que reflete também esse desgaste com a representação e seus sentidos plenos, então só resta continuar e saturar ainda mais esse estágio, pelo menos no campo literário, passando do cansado ao esgotado. Isso implica numa série de ações estéticas que não visa o conserto, mas a implosão da mentalidade do desempenho, operando contra a engrenagem e ensejando antídotos artísticos perante esse modelo vigente e predominante. (Nosso experimento dramático está imbuído desse desejo de propor outros paradigmas para a escrita dramática, privilegiando o silêncio, a entropia, a fantasmagoria, a digressão.)

Esforcei-me, portanto, em propor outros atributos a essa escrita, como fez Beckett com muita propriedade: ao invés da velocidade, a imobilidade; no lugar do excesso a falta; ante a busca de uma saída, uma solução, a reiteração do fracasso; da inteireza dos corpos apolíneos a incompletude dos corpos destroçados e fantasmagóricos; no lugar do enredo uma incomunicação constante, da frequente positividade e do nada é impossível ao ar rarefeito da negatividade e do possível esgotado. (Mudanças estas também defendidas por Han). E isto, ressalte-se, não se trata de uma dicotomia estéril afeita às preferências e objetivos estabelecidos, não se trata das disjunções exclusivas de isso ou aquilo, mas de uma busca estética assentada numa lógica inversa e inconciliável.

A imobilidade, por exemplo, não é o antônimo da velocidade, mas a lentidão; a falta não é o contrário do excesso, mas a escassez. Ou seja, a imobilidade, a falta, o fracasso, a incomunicação... são da ordem da potência da negatividade. E essa negatividade por meio do esgotamento, ou cansaço profundo, como nomeia Han, é, para esse filósofo, uma das últimas trincheiras contra a lógica

---

<sup>51</sup> BECKETT, 2009, p. 49.



da aceleração perpétua da sociedade do desempenho. É algo que pode, para Han, criar interstícios de interrupção numa sociedade extremamente carente de quebra de ritmo, de desaceleração, de preguiça, de inutilidade, de silêncio. Isso é uma postura ou um fazer artístico que não tem nada a ver com apatia ou indiferença frente à vida<sup>52</sup>, mas que tenta se desfazer dessa armadura de cansado, que mesmo alquebrado consegue continuar marchando, enquanto o esgotado, não.

Como se dá e em que consiste essa trajetória do cansado ao esgotado, dessa vontade de nada para o nada de vontade ou da potência da positividade para a potência da negatividade tentei impor na não ação das personagens do experimento *Fizemos o Possível*. Eles estão o tempo inteiro se esforçando para negar a aceleração do sentido e seus variados encadeamentos. E isto se dá pela desinflação do conflito, evitando-o quando este se insinua e fazendo da própria palavra o motor da ação em forma de solilóquios que, ao invés de fazer a história avançar, apenas reiteram a necessidade do não agir, como uma forma de resignação ou pactuação com a banalidade do viver. A esse respeito o Ator Velho diz:

ATOR VELHO – Essa parte do que vem a seguir me deixa confuso perdido sempre ou quase de onde vem essa vontade que se tem de empurrar tudo para a frente a contrapelo atropelando com ânsia no estômago insones empapados de expectativas babando insaciavelmente como se fosse de fato tudo real... (pausa) como se cada passo rumasse numa só direção adiante... (pausa) avante grita a matilha temos pressa pelo amanhã... (pausa) e o amanhã vem e o amanhã vai e segue nesse vai-e-vem alucinante e é só isso no horizonte o sol se levanta e o sol se põe e depressa volta ao lugar de onde se levanta aí depois de um dia vem outro um dia quente outro dia morno um dia frio e dias a fio...

Mesmo quando entra em cena o dogma do tema sublime, que é o amor<sup>53</sup>, o risível termina dando a tônica da cena, como se quisesse nos dizer que, pelo menos no palco, não há mais espaço aos temas grandiloquentes.

---

<sup>52</sup> “Essa vida não é um abrir passivo que diz sim a tudo que advém e acontece. Ao contrário, ela oferece resistência aos estímulos opressivos, intrusivos. Em vez de expor o olhar aos impulsos exteriores, elas os dirige soberanamente.” (HAN, 2017, p. 52).

<sup>53</sup> Assunto muito caro na obra beckettiana, pois sua existência num patamar de reciprocidade é praticamente impossível. Quando o amor ganha forma é para ser negado, seja na relação completamente desbotada de Willie e Winnie, em *Dias Felizes*, seja no desamparo entre Murphy e a

ATOR VELHO volta contando os passos do proscênio até a mesa. Pega o pedaço da maçã sobre o prato branco de porcelana e come. Senta-se.

ATOR VELHO – Posso falar das profundas sutis mudanças demarcadas em pequenas passadas que vão deixando ranhuras inaudíveis até. (Pausa.) Posso falar que não é nada demais noutro dia outra ranhura e outrazinha bem ali e lá vão elas impregnando os lençóis amarelados manchando o chão onde se cospe e daí é um pulo para se perder ser entre as calculadas distâncias sala cozinha conjugada quarto banheiro e vice-versa... (pausa) e logo estará enredado nessa terra devastada sonâmbulos numa mútua cafetinagem promíscua cumplicidade quase prosaica e vem a reconfortante sensação do acúmulo dos objetos que nos possui inanimadamente com seu cheiro nauseante de suor e sangue frescos preenchendo tudo...

ATOR ADULTO – Ah meu único clochard favorito suspeito que você perdeu o time... (pausa) sem querer ofender passou tempo demais admirando o próprio vômito e dizendo amém para tudo mexendo a cabeça como um cuco com hora marcada para dizer Sim Senhor... (pausa) agora está aí chapinhando na própria merda como um garotinho que se perdeu dentro de casa. (Pausa.) Ele que sempre preferiu a solidude depois do coito com sua velha meretriz esquelética já tinha dito melhor quando confessou baixinho como se contasse um segredo para si... (pausa) Essa coisa chamada amor, isso não existe, você sabe, é só trepada.

No meio do experimento, surge o Ator Jovem com um avental sujo de sangue que, segundo ele, trata-se do sangue de um jovem homem negro que o interpelou na calçada. Intrinsecamente, surge aí o tema da reparação, da necessidade premente por justiça, outro tema bastante recorrente nas peças de conflito, ou peças fincadas no “drama da vida”, como prefere destacar Jean-Pierre Sarrazac<sup>54</sup>. Ao invés de inflar e fazer progredir essa tensão, o experimento mais uma

---

prostituta no romance que leva o nome do protagonista, seja na sua forma perversa entre Hamm e Clov. Além disso, *Primeiro Amor* estreia como romancista em francês, escrito em 1945, mas publicado apenas em 1970, é um libelo sobre a impossibilidade do mesmo. Cogita-se, inclusive, que esse romance é autobiográfico e espelha a separação de Beckett com as raízes familiares após a morte do pai. Trilhando a esteira proustiana, para Beckett o amor é o caminho para a infelicidade, pois nesse tema, citando Proust, “é um erro falar de má escolha no amor, já que o mero fato de ter havido escolha sugere que ela foi má.”

<sup>54</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre (Org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

vez se esforça por esvaziá-lo, pondo em xeque essa noção de causa e efeito, de crime e castigo. Vejamos:

ATOR JOVEM – O jovem homem negro me chamou de irmão como se quisesse dizer justiça como se esmolasse compaixão... (pausa) acho que foi isso o que ouvi antes de seguir nessa procissão de surdos para no crepúsculo poder escrever longas cartas de amor com pedidos de desculpas.

ATOR VELHO – Se a justiça fosse chamada se a justiça viesse nos expiar... (pausa) se fosse entupir esse buraco com suas falácias cerrar as portas com suas vênias e nos empapar com suas vozes pegajosas...(pausa) onde fica o açúcar moram aqui faz tempo vocês estão bem aqui não é muito apertado para uma família feliz. (Pausa.) Não senhor esse homem negro não é daqui aqui não mora gente de cor... (Pausa.) Se pedisse comprovação de existência se nos tomasse pela mão para ir lá fora reconhecer um rosto que nunca mais veremos... (pausa) e tem que depor jurando dizer a verdade toda a verdade somente a verdade nada mais que a verdade e suspeito que isso não seja tão prazeroso como comer hóstias aos domingos.

ATOR VELHO senta-se. Eles ficam palitando os dentes.

Em *Fizemos o Possível*, a linguagem se empenha para inviabilizar o clímax, negar o conflito, frear a ação num espaço-tempo que se projeta de maneira circular. Anseia por uma cartografia da palavra pela palavra e de um *modus operandi* distinto dos modelos dramatúrgicos cristalizados, não estando a serviço de uma causa.

Nesse sentido, continuarei a insistir nessa distinção entre o cansado e o esgotado, porque avançando nessa separação, expondo como são modos bastantes distintos de operar artística e dramaturgicamente, talvez possa iluminar um pouco mais essa via de contramão que tentamos com o experimento *Fizemos o Possível*.

### 2.3.3 A noção de esgotamento em Beckett a partir de Deleuze

Essa noção de esgotado na obra de Beckett está em Deleuze, mais especificamente no hermético texto, perdão pelo pleonasma, *O Esgotado*. A fim de azeitar a compreensão e tentar trazer para o plano do inteligível alguns pontos desse texto, antes de pedir socorro às próprias palavras de Deleuze, façamos uma rápida preliminar com Roberto Machado, que chama *O Esgotado* de “texto difícil”.

Segundo Machado<sup>55</sup>, decifrando Deleuze:

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 inclusivas em que os termos se afirmam em sua distância.

Dito assim, a contrapelo, que o cansado opera por disjunção exclusiva e o esgotado pela disjunção inclusiva parece algo apenas da esfera filosófica, entendida aqui como esse campo da criação de conceitos<sup>56</sup>. Mas, se descermos a terra e, com boa vontade, dermos uns passos até os palcos da nossa cidade, talvez possamos trocar em miúdos essa complexa distinção.

Fui assistir ao espetáculo *O Maquinista*, do Grupo Pavilhão da Magnólia, e antes que as luzes se acessem recebi o programa da peça, no qual estava escrito em letras garrafais o sumo da obra. *O Maquinista* exaltava o programa da peça, é “um mergulho teatral que sintetiza o Nordeste e o universal, o erudito e o popular, a tradição e a vanguarda”. Isto é, literalmente, operar por exclusão, estabelecendo dentro do jogo teatral uma preferência por isso ou aquilo. O “e” entre um termo e outro não significa a coexistência dos dois polos e, sim, endossa o combate de natureza excludente, que termina por evidenciar a preferência por um lado em detrimento do outro. Se há alguns resquícios de vanguarda é para enaltecer a tradição tal qual a tensão entre o erudito e o popular. À medida que a obra avança, fica nítido que esta toma partido pelos termos em jogo, acomodando-se numa perspectiva excludente. O que se vê no palco é uma extensão do que está sintetizado no programa da peça. Um jogo de preferências na luta do bem contra o

---

<sup>55</sup> DELEUZE, 2010, p. 17.

<sup>56</sup> GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

mal, da coragem contra o medo, da liberdade contra a opressão. Quando as cortinas se fecham, todas as respostas estão dadas e as preferências esmiuçadas uma, vez que a obra teatral fez a opção nítida pelo bem, pela liberdade, pela coragem, sem esquecer, é claro, de enaltecer o popular, a tradição, as “raízes” nordestinas. E, honestamente, não vejo nisso nenhum demérito artístico senão uma escolha estética e política de continuar “esgotando a realização”, sem se importar com os cansaços reiterados do exercício teatral e sua fruição. Suspeito até que em nossos palcos há uma predominância dessa lógica da disjunção exclusiva, em que *O Maquinista* é a regra e não a exceção dessa artesanaria teatral movida pelo pensamento excludente.

Arriscaria a dizer mais. Por conta da conjuntura política brasileira, e suas necessidades sempre urgentes, vivemos o apogeu de um teatro com sangue nos olhos e faca nos dentes que grita contra a segregação racial; o feminicídio, a homofobia, as chacinas do presente e do passado... É o teatro programático, da expiação, da sede por justiça, da denúncia, do alarido, da disjunção exclusiva que no lugar de perturbar termina por alimentar o próprio sistema monstruoso que anseia deter. Essa voz teatral ativa e militante é carregada de positividade, de esperança, de brado retumbante, que anseia mudar as mentes que mudariam o mundo. Elettrizada por esse “teatro engajado” nem se dá conta de que está falando/operando no mesmo tom da sociedade do desempenho. Daí advém a perplexidade pelo fato de que, muitas vezes, esses discursos cheios de positivities, de fervores ideológicos e bandeiras fincadas, como pedras lançadas sob o espelho d’água, afundam depois de alguns poucos quiques.

Por seu turno, *O esgotado* nega toda e qualquer espécie de objetivos e significações, renunciando às preferências excludentes como partir/ficar, morrer/nascer, dia/noite, ganhar/perder, bem/mal. Vejamos um pequeno exemplo de como a dinâmica da disjunção inclusiva se manifesta na obra de Beckett.

Paul Auster observa que, em *Esperando Godot*, “Nada acontece. Ou, mais precisamente, o que acontece é o que não acontece” (AUSTER, 1996, p.76). Esse escritor norte-americano consegue traduzir numa frase essa obra-prima de Beckett e ainda mostra como é operar por disjunção inclusiva “em que tudo se divide – mas em si mesmo”. Eles continuam esperando porque não há nada para esperar; a espera é o único protagonista dessa obra, pouco importa se esse deusinho virá ou

não, se é real ou imaginário. (Wladimir & Estragon, como o pai e filho da Terceira Margem, de Guimarães Rosa, não estão interessados nas travessias que chegam aos fins, como se a vida tivesse um sentido a ser decifrado. Eles preferem a incerteza dos meios, dos estados alterados do estar à deriva, seja remando para lugar nenhum ou ancorando as esperanças nas eternas ausências).

Na peça *Fim de Partida*, há uma relação de opressão constante e cortante de Hamm para com Clov sem que esta, todavia, chegue a um desfecho, sem que esse ‘conflito’ tenha uma solução, como se o opressor e o oprimido fossem não adversários, mas partes complementares de um jogo. Sórdido?

CLOV – Fale.

HAMM – Não vou lhe dar mais nada para comer.

CLOV – Então nós vamos morrer.

HAMM – Vou lhe dar apenas o suficiente para você não morrer. Você vai ter fome o tempo todo.

CLOV – Então nós vamos morrer. (Pausa) Vou buscar o lençol.

Vai até a porte.

HAMM – Deixe. (Clov para) Vou lhe dar um biscoito por dia. (Pausa) Um biscoito e meio. (Pausa) Por que você continua comigo?

CLOV – Por que você não me manda embora?

HAMM – Não tenho mais ninguém.

CLOV – Não tenho outro lugar.

Pausa

HAMM – Mesmo assim você vai me deixar.

CLOV – Estou tentando.

HAMM – Você não gosta de mim.

CLOV – Não.

HAMM – Antes você gostava.

CLOV – Antes.

HAMM – Fiz você sofrer muito. (Pausa) Não é?

CLOV – Não é isso.

HAMM (Ofendido) – Não fiz você sofrer muito?

CLOV – Fez.

HAMM (aliviado) – Ah! Ainda bem! (Pausa. Friamente.) Desculpe-me. (Pausa. Mais alto.) Não ouviu? Desculpe-me.

CLOV – Eu ouvi. (Pausa) Você sangrou? (BECKETT, 2010, p. 42-43).

Ciente de que precisa fugir da dominação de Hamm, Clov prefere, no fim dessa peça, ficar a meio caminho e deixar uma porta entreaberta nem tão perto para se subjugar completamente a Hamm nem tão longe para que possa se livrar de vez dessa presença opressora. Como uma ilustre personagem beckettiana, Clov não faz escolhas, não privilegia uma ação em detrimento de outra, entre partir ou ficar, se conformar ou se rebelar contra o opressor, contra a injustiça, Clov apenas continua e continua sem fazer nada, como se nada fosse a única coisa a ser feita, como se a liberdade como um fim fosse um delírio, pois o jogo nunca acaba.

HAMM – Você não está cheio disso?

CLOV – Estou! (Pausa) Do quê?

HAMM – Desse... dessa... disso.

CLOV – Desde sempre. (Pausa) Você não?

HAMM (Melancólico) – Então não há razão para que isso mude.

CLOV – Pode acabar. (Pausa) A vida inteira as mesmas perguntas, as mesmas respostas. (BECKETT, 2010, p. 41).

E entendo que esse agir sem ação, esse continuar sem defender ou sem fazer uma opção expressa por uma finalidade, é o que Deleuze chama de operar por disjunção inclusiva.

Na peça *Dias Felizes*, Winnie está, no primeiro ato, soterrada da cintura para baixo e, no segundo ato, soterrada até o pescoço. Em nenhum momento da peça ela se questiona por que está ou foi parar ali. Nem mesmo o que fez para merecer tamanho castigo. Tal soterramento é algo naturalizado, como se fosse algum tipo de clausura destinada às mulheres casadas de meia-idade. A atenção de Winnie não se prende em questionar ou se livrar daquele soterramento, mas em cuidar, minuciosamente, das trivialidades cotidianas: programar o despertador, escovar os dentes, cuidar do cabelo, zelar pela vaidade, a fim de manter-se uma mulher de meia-idade atraente. Seu esforço se reflete na insistência em manter as coisas em ordem, dentro de uma rotina repleta de cuidados, ficando um ponto de inflexão: para que serve todo esse esmero quando se vive soterrada e tem uma relação marital praticamente inexistente?

Se entre Hamm e Clov paira, como vimos, uma relação de opressor e oprimido, entre Winnie e Willie o que predomina é o desprezo, a total ausência de

empatia ao ponto de Willie não suportar mais sequer ouvir a voz dela, pelo menos é o que presume Winnie. Diante de todo esse embaraço, Winnie não tenta em nenhum momento mudar essa situação, fazer algo diferente, escolher uma outra forma de vida. E mesmo “sepultada”, Winnie não expressa nenhuma revolta em particular, não comete nenhum ato de sublevação contra as presilhas da vida, pois entre morrer ou viver ela não escolhe nem um lado nem o outro se não seguir falando, lembrando, encenando uma felicidade que era ou que poderia ter sido.

WINNIE – (Pausa.) Me lembra o dia em que você veio implorar pela minha mão. (Pausa.) Seja minha, Winnie, eu te adoro. (Ele olha para cima.) A vida é uma piada sem Win. (Desata a rir.) Que espantinho, você está parecendo uma assombração! (Ri.) Onde estão as flores? (Pausa.) Que abriram hoje. (Willie abaixa a cabeça.) O que você tem no pescoço? Um antraz? (Pausa.) Preciso examinar isso, Willie, antes que se espalhe. (Pausa.) Onde você estava esse tempo todo? (Pausa.) O que estava fazendo esse tempo todo? (Pausa.) Se trocando? (Pausa.) Não me ouviu chamando você? (Pausa.) Ficou preso no seu buraco? (Pausa. Ele olha para cima.) Isso mesmo, Willie, olha para mim. (Pausa.) Banqueteia teus velhos olhos, Willie. (Pausa.) Sobrou alguma coisa? (Pausa.) Um resto qualquer? (Pausa.) Não? (Pausa.) Não tive tempo de cuidar da beleza, você sabe. (Ele baixa a cabeça.) Você ainda está reconhecível, de certo modo. (Pausa.) Está pensando em vir morar deste lado agora... por uns tempos, talvez? (Pausa.) Só uma visitinha? (Pausa.) Ficou surdo, Willie? (Pausa.) Mudo? (Pausa.) Ah, sei que você nunca foi de falar "Te adoro, Winnie, seja minha", e depois daquele dia fim de papo, a não ser pelos anúncios de jornal. (Olha para a frente. Pausa.) Tudo bem, tanto faz, é o que sempre digo, terá sido um dia feliz, no fim das contas, mais um dia feliz. (Pausa.) Não falta muito, Winnie. (Pausa.) Ouço gritos. (Pausa.) Acontece com você também, Willie, de ouvir gritos? (Pausa.) Não? (Olhos novamente voltados para WILLIE.) Willie? (Pausa.) Olha para mim de novo, Willie. (Pausa.) Mais uma vez, Willie. (Ele olha pra cima, alegre.) Ah! (Pausa. Chocada.) Qual é o problema, Willie, nunca viu uma expressão assim? (Pausa.) Ponha o chapéu, querido, deve ser o sol, não faça cerimônia, não vou reparar. (Ele larga o chapéu e as luvas e começa a escalar a colina em direção a ela. Feliz.) Ah, não disse? isto é fantástico! (Ele para, agarrado à colina com uma mão, estendendo a outra à sua frente.) Vamos, querido, coragem, venha que vou animar você. (Pausa.) É a mim que está querendo alcançar, Willie... ou é outra coisa? (Pausa.) Quer tocar meu rosto... mais uma vez? (Pausa.) É um beijo que



você quer Willie... ou é outra coisa? (Pausa.) Houve um tempo em que eu poderia ter estendido a mão. (Pausa.) E um tempo ainda em que de fato entreguei minha mão a você. (Pausa.) Você sempre precisou de uma mão desesperadamente, Willie. (Ele se desgarra, escorrega até o pé da colina e fica deitado, rosto virado para a terra.) Brrum! (Pausa. Ele fica de quatro, levanta o rosto em direção a ela.) Tente mais uma vez, Willie, vou torcer por você. (Pausa.) Não me olhe assim! (Pausa. Com veemência.) Não me olhe assim! (Pausa. Baixo.) Você perdeu a cabeça, Willie. (Pausa. Mesmo tom.) Os restos derradeiros de razão, Willie? Pausa. (BECKETT, 2010, 62).

Vladimir & Estragon, Clov & Hamm, Winnie & Willie são uma pequena parte dessa fauna de seres predestinados a seguir imóveis e a agir sem preferências, sem objetivos, sem utilitarismos porque são personagens esgotados. São de uma estirpe que, pela via da tristeza profunda, do silêncio e da estagnação, mostram-se capazes de uma produtividade não pragmática. Como nos faz entender Deleuze (2010, p. 71), são personas desprovidas de objetividades, afinal:

[...] apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda a necessidade, preferência, finalidade ou significação. Apenas o esgotado é bastante desinteressado, bastante escrupuloso. Ele é forçado a substituir os projetos por tabelas e programas sem sentido. O que conta para ele é em que ordem fazer o que deve e segundo quais as combinações fazer duas coisas ao mesmo tempo, quando ainda necessário, só pode fazer.

Poder-se-á, no entanto, questionar: a quem se destina essa arte que renuncia as preferências e/ou esse programa sem finalidades específicas que, em vez de projeto, vai acumulando dizeres e tabelas e que está inclinado mais a ilações do que a vontade de mudar as coisas?

Essa forma artística está interessada em trazer para a dramaturgia e depois, se possível, para a cena, a impotência e/ou o fracasso da poética do teatro esgotado, como um modo de operar a arte teatral para além do conflito, o que significa ir além dos padrões da arte normatizada. Pois, nos lembra Machado, “[...] se o teatro permanece representativo a cada vez que se toma os conflitos como objetos, é porque eles já estão normatizados, codificados, institucionalizados”<sup>57</sup>.

Logo, experimentar esse teatro esgotado é contribuir de alguma maneira na formação de uma consciência minoritária e dizer que é possível operar

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 19.

dramaturgicamente de maneira diferente, dando ênfase a aspectos pouco trabalhados ou rejeitados, propiciando meios para que o antirrepresentativo possa também figurar na nossa paisagem teatral. O que pode resultar na formação de uma nova consciência de natureza minoritária.

Não obstante, deixa-se de ocupar o espaço do poder ou da disputa do poder para se afirmar politicamente com um ato que contribui apenas e sobretudo na constituição dessa consciência minoritária. Nesse caso, a arte teatral deixa de tentar ser essa ferramenta do poder dizer, do poder mudar, do poder representar e influenciar, para remeter, como diz Machado, “as potências do devir, que pertencem a uma instância diferente do domínio do poder e da representação, ao possibilitar que se escape do sistema de poder que se pertencia como parte da maioria” (DELEUZE, 2010, p. 16).

Como, então, criar personagens que darão vida a obras esgotadas? Suspeito que as pistas estão nos rastros simbólicos deixados pelas criaturas beckettianas.

#### **2.3.4 Beckett: o esgotamento como missão artística**

Esgotar a linguagem foi uma missão que o artista Beckett trilhou sem deixar se desviar do seu intento. O filósofo romeno Emil Cioran, num brevíssimo perfil sobre esse escritor franco-irlandês, nos diz que se Beckett “fosse parecido com seus heróis, se não tivesse tido nenhum sucesso, seria exatamente o mesmo. Dá a impressão de não querer afirmar-se de modo algum, ser igualmente alheio à ideia de êxito e de fracasso” (CIORAN, 2011, p. 87).

Sobre essa equidistância entre fracasso e sucesso, público e criação artística, Beckett também se manifestou numa carta ao amigo Schneider, afirmando que “o sucesso e o fracasso com o público nunca me preocuparam muito, na verdade eu me sinto mais confortável com o segundo, pelo fato de ter respirado fundo o seu ar estimulante durante toda a minha vida de escritor”<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Em sua *Carta Alemã*, de 1937, Beckett volta a tocar no assunto do sucesso via recepção, dizendo “que as relações do público restrito, bem como do público amplo estão se tornando cada vez mais um enigma para mim e, o que é pior, de pouca importância”.

Ao buscar essa intimidade com o fracasso, Beckett fez da sua criação um laboratório da linguagem empenhado em esgotar a própria linguagem. Por isso, sua obra permanece viva e atual. E embora suas personagens tenham uma forte inclinação para a invenção literária, ele nunca foi um contador de história<sup>59</sup> e, sim, um verminoso da linguagem que acreditou piamente que esta era capaz de criar, no mínimo, um mundo para si. E o fez de uma maneira única ao se dar ao trabalho de manipular com os elementos estético-estilísticos que nenhum de seus antecessores sequer havia pensado ser possível.

Ele trabalhou com as matérias relegadas como a falta, o fracasso irremediável, os corpos destruídos, os espaços minimalistas, a imobilidade, a ignorância, a incompletude, a impotência e a incomunicação, sob uma frequente tempestade de palavras que, com bons ouvidos, pode ser lida como uma música ruidosa entrecorta de longos silêncios.

Numa das suas raras entrevistas, Beckett disse melhor qual era a matéria prima da sua obra:

Eu lido com a impotência, a ignorância. Não acho que a impotência tenha sido explorada no passado. Parece haver um tipo de axioma estético de que a expressão é realização – deve ser uma realização. Meu modesto terreno de exploração é toda aquela zona do ser que tem sido constantemente negligenciada pelos artistas como algo inutilizável – como algo incompatível com a arte por definição<sup>60</sup>.

Com esses elementos, ele esgotou a linguagem e criou um mundo povoado de corpos soterrados, mutilados, e cabeças pensantes, afeitas a uma verborragia sem régua, como se para estar vivo só fosse preciso apenas um cérebro para acionar memórias distorcidas e uma língua para fazerem-na vibrar no espaço sem se importar com qualquer audiência. Esses são, nas palavras de Fábio Andrade, “Protagonistas errantes, que vagam por um mundo cada vez mais restrito, sem o apoio das muletas tradicionais, que sustentam uma rotina burguesa reconhecível”<sup>61</sup>.

Neste ambiente, tais personagens não passam de construtos condenados a viverem numa arquitetura em perpétua ruína e em estado de esgotamento,

---

<sup>59</sup> Se fizermos uma arqueologia da sua obra dramática havemos de detectar pinceladas de enredos que, aos poucos, vão se esfumando em seus dramáticulos.

<sup>60</sup> ANDRADE, 2001, p. 186

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 32.

terminando por gestar a “dissociação da unidade da consciência”. Pois, “Para este sujeito beckettiano tornado corpo, carcaça, não há memória. A história está excluída, aparecendo apenas como seu produto final: o declínio, o tormento. As personagens de Beckett denunciam a dissociação da unidade de consciência”<sup>62</sup>.

Um mundo habitado por seres que só se sentem vivos dentro da caixa cênica ou da ‘redoma’ das páginas de um livro, porque são modelos que se encaixam perfeitamente nesse paralelo entre uma teoria que reconhece a falência ou os limites da linguagem e uma prática que se esforça em demonstrar isso.

Há uma passagem no espetáculo de dança *May B*, inspirada na obra de Beckett e assinada pela coreógrafa Maguy Marin, que ilustra bem a inaptidão das personagens beckettianas para a vida burguesa. Em um determinado momento desse espetáculo, as personagens deixam o palco pelo proscênio como se fossem deixar o mundo da arte e se juntar ao público, derrubando a quarta parede para se integrarem à vida mundana. Mas logo em seguida, essas mesmas personagens ressurgem sobre o palco pela coxia e iniciam uma viagem para lugar nenhum. As personagens de Marin, herdeiras das crias beckettianas, agem como se estivessem condenadas a vagar apenas nesse mundo paralelo da arte, que, neste caso, não deseja mais ser visto como espelho da vida, mas como signatário de uma realidade particular. Isso aponta para a intenção de que essa arte está mais impregnada de criar realidades do que copiá-las.

Sob o ponto de vista acima, me parece que fazer um esforço exegético de encontrar na vida ordinária algum sentido que justifique a existência dessas personagens implica um arrefecimento do poder de derrisão da obra e um exílio territorial inapropriado para o criador e suas criaturas.

Mas existem sempre aqueles ávidos por sentidos, guiados pelo sensor teleológico, que preferem o enquadramento do conceito como se ao conceituar fosse possível se apoderar daquilo que se relacionam em um processo de identificação. Criam seus sistemas de classificação porque encaixando a obra fica mais fácil de recortar, manipular, identificar.

Assim, operam na chave interpretativa da identidade em detrimento da afirmação da diferença, como quer Deleuze ao ler a obra beckettiana. Ele reafirma a diferença em contraponto ao processo identificatório. Isto porque, pontua Roberto

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, 2001, p. 33.

Machado, “[...] se Deleuze integra algum pensamento dos outros à sua filosofia é porque com ele ou a partir dele se torna possível afirmar a diferença, pensar sem subordinar a diferença à identidade.” (DELEUZE, 2010, p. 09).

Ler Beckett pela via da identificação é enfatizar que um mais um são dois. Já pela via da afirmação da diferença chega-se a um somatório que um mais um são três porque a confluência dessas diferenças gera uma terceira via. Como? Roberto Machado responde: “Construindo um duplo sem semelhança do pensamento investigado. Pois, segundo Deleuze (2010, p.10), repetir o texto não é buscar sua identidade, mas afirma sua diferença; é pensar em seu próprio nome usando o nome de um outro”.

Não apenas no campo investigativo, mas de sobremodo no terreno da criação dramatúrgica, tentei desenvolver essa afirmação da diferença onde o encontro da minha voz com a voz de Beckett buscou ampliar os horizontes da criação dramática, dando corpo a uma terceira voz que se quer impessoal e que seja capaz de borrar o estatuto da autoria, como veremos com mais detalhes no capítulo dois.

Todavia, essa postura da afirmação da identidade é um esforço muito comum de ler Beckett ainda sob a ótica da poética aristotélica, como se em toda obra houvesse a obrigatoriedade do “fazer sentidos” – mesmo quando esse sentido é a ilustração da ausência de sentido da condição humana, como querem fazer crer os teóricos do absurdo. Afinal, fazer com que a obra faça sentido é o caminho mais curto para que esta seja reduzida, entendida e consumida pelo grande público, possibilitando ainda que o próprio teórico nesta se reconheça.

Essa, aliás, é a interpretação identificatória daqueles que se esforçaram para trancafiar o estoicismo beckettiano na casinha do absurdo, como se a sua obra fosse eivada do sentimento de falibilidade que se abateu sobre a cultura ocidental depois das carnificinas da primeira metade do século XX. Como se seus personagens, principalmente aqueles dois vagabundos esperando por alguém que nunca virá, diante das dores do mundo decidissem por uma postura *nonsense* de niilistas-existencialistas – esse Frankenstein feito metade do niilismo russo turguenieviano e metade do existencialismo francês, que, sob as bênçãos de Sartre e Camus, ditava moda no pensamento mundial nos anos 1960. Como se houvesse na escrita dramática beckettiana algum movimento em direção à expiação, alguma

tinta com senso de justiça ou reparação frente aos padecimentos da humanidade. Como se Beckett mirasse a realidade com a intenção de torná-la algo suportável.

Se há alguma expiação na obra de Beckett, ela é de natureza imemorial e imanente, estando relacionada ao trágico acontecimento de ter nascido. Fato, aliás, que Beckett revelou nos seus encontros com Charles Juliet, num raro momento em que esse artista abriu seu peito e mostrou que sentimento o habitava:

— Sempre tive a impressão de haver, dentro de mim, um ser assassinado. Assassinado antes mesmo de meu nascimento. Era preciso que eu o reencontrasse. Procurar ressuscitá-lo... Certa vez, fui assistir a uma conferência de Jung... Ele nos contou de uma de suas pacientes, ainda muito moça... No fim, enquanto as pessoas saíam, Jung ficou em silêncio. E, como que falando a si mesmo, assustado pela descoberta que fazia, disse: "No fundo, ela jamais nasceu". Sempre tive o sentimento de também não ter nascido nunca (JULIET, 1989, p.63).

É oportuno atentar como esse sentimento de não ter nascido transborda facilmente para sua prosa ao ponto de nos fazer acreditar que essa sensação de estar morto apesar de desperto é uma característica comum de todas as personagens da trilogia. No romance *Malone Morre*, essa sensação de ter morrido antes de despertar é bastante recorrente. "A possibilidade também não me escapa claro, por mais decepcionante que seja, de que eu esteja morto desde já e que tudo continue mais ou menos como no passado", confessa Malone (BECKETT, 2014, p. 70).

Mais à frente, Malone desce um degrau desse estado de autoconsciência degradante.

Sim, eis me aqui, sou um velho feto neste momento encanecido e impotente, minha mãe não agüentou mais, eu a apodreci, ela está morta, ela vai parir por meio da gangrena, papai também talvez esteja na festa, vou desembocar vagindo, em pleno ossuário, aliás não vou vagir, não vale a pena (BECKETT, 2014, p. 70).

Essa sensação de inadequação, que atravessa a vida e a obra desse autor, não coaduna com o reiterado enquadramento histórico que tentaram impor a sua obra. Isso é algo que, ao invés de potencializar, termina por minimizar o poder de derrisão da obra beckettiana. Ou, como diz Tânia Brandão, de forma melhor e mais clara no prefácio do livro de Isabel Cavalcanti, *Eu que não estou aqui – o teatro de Samuel Beckett*.

Qualificar o teatro de Beckett como teatro do absurdo supõe o reconhecimento de uma norma – um teatro da normalidade – a partir da qual ele deveria ser focalizado, como se em algum grau, embora transgressivo, ele se submetesse a este enquadramento. Quando se recorre à facilidade do rótulo, o que se escamoteia não é pouco: é a invenção do novo, a subversão do que está instituído (CAVALCANTI, 2006, p. 17).

Essa crítica ao patrulhamento histórico-semântico na obra beckettiana também é compartilhada por Fábio de Souza Andrade, no seu livro *Samuel Beckett – O silêncio possível*, que a considera uma tentativa de mitigar o poder de alcance e a complexidade das obras sobre a subjetividade. “O resultado castra o poder inquietante das representações da subjetividade moderna na obra beckettiana, dissolvido na identificação de lugares comuns retóricos, descaracterizado enquanto síntese e denuncia do tempo presente” (ANDRADE, 2001, p. 27).

Mesmo sentindo o gosto amargo das frases taxativas, não tenho como me eximir de anotar que Beckett não foi, em nenhum momento da sua vida, um autor ligado a essa criação teórica do Teatro do Absurdo, nem sua obra teatral é um reflexo das características do absurdo. Essa tentativa de nomenclaturar a obra germinal num verbete reducionista é, em si, a negação de tudo o que esse autor escreveu e pensou sobre o ato criativo.

Sobre *Esperando Godot*, eleita pelos teóricos do absurdo como a peça mais absurda de Beckett, ele declarou:

Eu não sei quem é Godot. Nem mesmo sei se ele existe. E não sei se eles acreditam nisso ou não, os dois que o esperam. Tudo o que consegui saber, eu mostrei. Não é muito. Mas me basta, é o suficiente. Diria até que estaria satisfeito com menos. Quanto a querer encontrar tudo isso um sentido maior e mais elevado para levar consigo depois do espetáculo, junto com o programa e as guloseimas, não vejo nenhum interesse nisso (ANDRADE, 2001, p. 191).

Para aqueles que, mesmo assim, insistem no rótulo de Beckett como um autor do absurdo, talvez devessem atentar para mais uma de suas observações contra essa pecha de que sua obra é eivada de características absurdas.

— Os valores morais não são acessíveis. E não podemos defini-los. Para defini-los, seria necessário pronunciar um juízo de valor, o que é impossível. Por isso é que nunca estive de acordo com essa noção de teatro do absurdo. Pois aí há um juízo de valor. Não é possível sequer falar da verdade. Isto faz parte do infortúnio. Paradoxalmente, é pela forma que o

artista pode encontrar uma espécie de saída. Dando forma ao informe. Somente neste sentido ele poderia fazer uma afirmação subjacente. (JULIET, 1989, p. 66).

Em outras palavras, nos parece que Beckett estava empenhado demais em atingir o esgotamento artístico, em despersonalizar suas personagens, em retirar toda e qualquer utilidade que pudesse servir para qualquer tipo de enquadramento, principalmente esse de um autor absurdo.

Se me fosse imposto como um trabalho escolar colocar alguma etiqueta na dramaturgia de Beckett, acho que seria mais apropriado associá-lo com os simbolistas, como Alfred Jarry e Maurice Maeterlinck. Nesses, a palavra poética tem proeminência sobre a ação na narrativa. Mas a obra de Beckett é muito mais do que um libelo em defesa da poesia sobre a poética aristotélica. Como observou Coetzee, “Beckett era um artista possuído por uma visão da vida sem consolo nem dignidade ou promessa de graça, em face da qual nosso único dever – inexplicável e de finalidade fútil, mas ainda assim um dever – é não mentirmos para nós mesmos” (COETZEE, 2010, p.93.).

Quem, por alguma razão particular, ainda insiste em enquadrá-lo como um autor absurdo talvez possa se deter um pouco mais na leitura da sua curta, mas profícua, obra ensaística, como os textos sobre a pintura dos irmãos van Velde e a obra de Proust, esta última será esmiuçada mais a frente. Nesses escritos, mesmo que embrionariamente, estão anunciados os pressupostos do projeto estético-literário beckettiano, ao qual já apontamos algumas características.

Logo, não posso deixar de registrar o trocadilho, apesar de infame, de que não há nada mais absurdo do que chamar Beckett de um autor do Teatro do Absurdo. Aliás, “É absurdo dizer que algo é absurdo. Pois seria ainda proferir um juízo de valor. Não se pode protestar, não se pode opinar” (JULIET, 1989, p. 70).

O que Beckett renunciou no começo da década de trinta como ambição estética, ele perseguiu até o fim da sua vida, que para um escritor termina quando para de escrever e não quando morre. O que não é difícil de supor, portanto, que ele o teria feito se tivesse vivido sob o bombardeio de uma, duas, três ou nenhuma guerra mundial ou se fosse filho do século XIX ou do XX.

Se sua obra tivesse sido o contrário disso, se tivesse sido uma resposta ‘absurda’ à desilusão humana num cenário de devastação e dor no pós- segunda guerra mundial, se estivesse preocupada em responder aos anseios desse tempo,



certamente estaria soterrada no passado, afogada com aquilo que tentou combater, denunciar, exemplificar. Pois, como diz Beckett, “É óbvio que para o artista obcecado com sua vocação expressiva, toda e qualquer coisa está condenada a tornar-se ocasião...” (ANDRADE, 2001, p. 180). Mas, não. Sua obra não está presa a uma situação histórica determinada, não é uma ocasião, não é um clamor contra os absurdos da existência humana nem tem como pano de fundo o pessimismo endêmico da segunda metade do século XX. Ela é do começo ao fim uma experiência de linguagem.

E, nessa experiência, ele avançou esteticamente retrocedendo, reduzindo ou tentando reduzir a carga de sentido moralizante das palavras, tirando o máximo que a linguagem pode proporcionar com o mínimo de elementos possíveis. Ou, como diz Juliet (1989, p. 69):

Ele caminha em sentido contrário, em direção ao nada, comprimindo seus textos cada vez mais. Falo da "pobreza" de seu universo, tanto no que concerne à língua quanto no que diz respeito aos meios realizados: poucos personagens, poucas peripécias, poucos problemas abordados e, não obstante, tudo de importante é dito com absoluto rigor e singularidade.

A essa empreitada sem saída, sem contorno, sem concessão, que só avança regredindo, Beckett cunhou de *work in regress*. E isto é fazer da precariedade uma fonte artística permanente. Uma obra que se desenvolve pelo “[...] empobrecimento voluntário do vocabulário, o uso e abuso das repetições e paralelismo da oralidade, a apropriação de lugares comuns e da sintaxe particular da fala cotidiana são em parte consequência lingüística do assunto predileto do autor – a miséria humana” (ANDRADE, 2001, p. 31).

Também para Célia Berrettini, o desenvolvimento da obra beckettiana aponta inexoravelmente na direção em que o menos é mais, onde a redução dos recursos da linguagem em paralelo com o aniquilamento dos corpos dá vida a um trabalho que regride para avançar artisticamente, aceitando tacitamente que a dificuldade de criar é algo indissociável da criação artística. Pois,

Se na literatura e no teatro, tradicionais, predominava a exploração máxima de todos os recursos de que dispunha o autor, no campo da linguagem verbal via Beckett, contra a corrente, desdobrando-se para empobrecer seu

material e renunciar, de maneira progressiva, a todas as possibilidades retóricas e técnicas de expressão (BERRETTINI, 2004, p. 41-42).

Embora não seja da alçada desse projeto tratar com os teóricos de Beckett nem fazer uma revisão crítica dessas teorias, a insistência nessa crítica se fez necessária para atestar e reiterar que é esse legado beckettiano da linguagem como experimento que nos interessa dimensionar nesta pesquisa. Aqui, a teoria interessa, essencialmente, como fonte para a (re)criação dramatúrgica, mantendo um diálogo de dramaturgo para dramaturgo. É, em síntese, uma tentativa de ruminar as características formais e, no meio disso, pescar princípios estéticos para a realização de experimentos dramatúrgicos como o que fiz no início dessa primeira parte, assim como no experimento que vem a seguir.

### **3 – O ESQUECIMENTO COMO UM PRINCÍPIO ESTÉTICO DO ESGOTAMENTO**

*Você não inventa nada, acredita que inventa, escapar, não faz mais do que balbuciar sua lição, restos de um castigo, tarefa decorada e esquecida, a vida sem lágrimas, tal como você a chora. E depois que merda.*

Molloy, no romance homônimo de Samuel Beckett.

### 3.1 – Experimento Dramatúrgico: “Ensaio Para Dias Felizes”

#### Ensaio para dias felizes

Personagens: ATRIZ || ATOR

No centro do palco, uma grande mesa quadrada vestida do pé ao topo por uma malha preta.

Já a mesa, que tem sua base coberta por centenas de *post-it's* amarelos, conta na sua extremidade, com três circunferências divididas simetricamente, no lado esquerdo, direito e central, com diâmetros suficientes para passar uma cabeça humana.

Precisamente, no centro da mesa dormindo e enterrada até a cintura está a atriz que irá interpretar a personagem Winnie, de *Dias Felizes*, de Samuel Beckett.

Ao seu lado, à esquerda, uma grande bolsa preta estilo sacola de compras.

Ela desperta com sofreguidão. Boceja. Espreguiça. Espia o entorno como se tudo lhe fosse estranho, inclusive o fato de estar ali, enterrada até a cintura no centro da mesa. Faz um esforço para afundar-se por debaixo da mesa. Logo percebe que seu esforço é inútil. Está entalada.

Longa pausa.

Com a força dos pés, que se debatem contra o chão, ela tenta mover a mesa, que permanece imóvel.

Alinha-se. Coluna reta. Olhar firme no zênite.

Longa pausa.

Tentando se proteger da sensação de impotência que a domina, ela dá um abraço em torno de si. Leva as mãos, cruzando os braços, até o pescoço e, depois de trinta segundos, deixa suas mãos caírem lentamente até a mesa.

Mãos firmes sobre a mesa dão apoio para o dorso inclinado e a cabeça caída entre os ombros. Não demora e ela não resiste ao peso do próprio corpo e desaba, deixando seu tronco caído sobre a mesa.

Longa pausa.

O despertador toca. A atriz desabrocha num majestoso sorriso, mostrando-se plenamente feliz por começar mais um novo dia.

Espia, ainda sorrindo, para o interior da bolsa preta. De dentro da bolsa, pega, sem tirá-la do lugar, o pequeno despertador amarelo. Desliga o alarme. Dá corda ao despertador. Larga-o no “mar” de *post-it's*. De novo, vasculha o interior da bolsa. Pega um canivete suíço vermelho e puxa a tesourinha de cortar as unhas.

**Atriz** (Enquanto apara as unhas da mão esquerda.) — Não é espantoso...? não há um dia sequer que não cresçam, (pausa) um mísero dia de descanso (pausa)... e seguem... sem dar trégua... (pausa) cutículas à mostra e a sujeira acumulando-se pelos cantos. (Pausa. Começa a cortar as unhas da mão direita.) Infelizmente, você agora precisa se ater aos fatos, (pausa) tem que se ater (pausa) como... (pausa) se concentrar neles... unicamente? (Pausa.) Seria como esquecer tudo o mais que está fadado ao esquecimento? (Pausa. Para de cortar as unhas. Avalia como ficaram. Aprova seu trabalho. Larga o canivete na "floresta" dos *post-it's*.) Nunca desistimos de nos impor tarefas. Não é magnânimo... isso?

Volta a vasculhar o interior da bolsa, sem movê-la, e pega um tubo de pasta de dentes quase vazio. Volta-se novamente para a frente. Desta vez, se concentra em espremer o tubo de pasta, mas sem retirar a tampa, a fim de salvaguardar o máximo possível do produto.

Depois do esforço, inspira e expira cinco vezes de maneira longa e pausadamente.

Restabelecida, abre a pasta. Larga a tampa. Põe um pingo de pasta que conseguiu salvar no dedo indicador direito e espalha-o entre os dentes superiores. Saboreia-o, demoradamente. Infla e movimenta as bochechas. Faz menção que vai cuspir à esquerda, pausa, depois à direita, pausa, e então de frente. Mira o público. Desiste de cuspir. Engole a saliva.

Atriz — Aaaaaaaaah....

Sorri. Larga o tubo de pasta de dentes sobre a mesa dos post-it's.

Volta a vasculhar na bolsa. Com suavidade, retira um batom. Adorna seus lábios com um forte tom vermelho.

Larga o batom sobre os post-it's. Pausa. Começa a dançar com os braços e um lento balançar do tronco como se ali houvesse espaço para a liberdade do gesto.

Para, abruptamente. Mira o público. Suas mãos tocam, numa carícia, os post-it's que rodeiam seu corpo como uma enseada de girassóis. Pausa. Passa a espiar o campo amarelo de *post-it's* como se procurasse algum, especificamente.

Finalmente, a atriz decide-se por um *post-it*. Pega-o.

Atriz — Como falar de mim para você? Vou ter que me concentrar... (pausa) nos fatos ou aos fatos, quais...? (pausa) tenho que pensar como quem anda segurando um cajado? (Pausa.) Não dar bola aos nove fora de tudo o que queria ser... (pausa) além de tudo aquilo que se acredita que se é...? (pausa) talvez seja isso um começo? (Pausa.) É pelo começo que se começa? (Pausa.) O que há para lembrar... o presente distante ou o futuro ausente? (Longa pausa.) Se insistir por essa estrada... andaremos em círculo, talvez. (Pausa.) Pode até ser divertido, mas isso você pode fazer sem mim. (Longa pausa.) Como fez para aprender a ler, você

deve se concentrar num único livrinho de dez páginas com letras grandes, soletrar palavra por palavra... (pausa) como lembro? Nunca sei, nunca saberemos... (pausa) quando menos se espera vem à tona... (pausa) um belo dia, vindo do meio do nada, (pausa) redemoinho de não sei onde, (pausa) com sua poeira nos olhos... (pausa) não é maravilhoso? (Pausa.) Você queria de recompensa... – que seria de nós sem isso? – um espelho? (Longa pausa.) Para a solenidade de iniciação... você foi chamada... (pausa) para o centro da sala... (pausa) vestia um vestido bordado de brancura intocável... (pausa) palmas antes e depois... ah, o velho estilo... (pausa) onde estaríamos agora sem a tradição? (Longa pausa.) Era um ratinho medroso... (pausa) que ouvia sua barriga falar alto quando lhe subia pelas narinas o cheiro da carne fresca, (pausa) mas dentro da sua minúscula caverna o ratinho tinha medo das grandes sombras lá de fora, pobre coitadinho acostumado a sua escuridão.

Leva suas mãos um pouco acima dos seios, deixando por lá o *post-it* se prender. Em seguida, solta um grito silencioso, gutural, longo e sem som. Pausa. Com as duas mãos, a direita sobre a esquerda, sufoca esse grito gestual. Lentamente, vai retirando as mãos da boca fechada.

Longa pausa.

Mira o público. Esfrega a boca com a mão esquerda e depois com a direita, fazendo com que o batom se espalhe pela face.

Pausa. Expressão séria, reflexiva.

Após trinta segundos, ela volta a sorrir. Tira de dentro da bolsa uma caixinha de música. Leva a caixinha de música para bem perto dos seus olhos. Mira-a, com nostalgia. Abre a caixinha. A música começa a tocar no mesmo instante em que bailarina começa a rodopiar. A atriz deposita a caixinha no lado oposto da bolsa e, nostálgica, fica escutando a música até que, sem querer, “descobre” o *post-it* preso em seu colo.



Encafifada, sem entender muito bem como aquilo foi parar ali, passar a ler o que está escrito.

Atriz — Você já tinha uns quatro ou cinco anos e acabava de ganhar como recompensa uma grande boneca de cera de olhos azuis de porcelana. (Pausa.) Totalmente vestida, guarda-roupa completo. (Pausa.) Sapatos, meias, roupas de baixo, uma saia jardineira, luvas. (Pausa.) Brocados brancos. (Pausa.) Um chapeuzinho de palha branco preso ao pescoço por elástico. (Pausa.) Colar de pérolas. (Pausa.) E o livrinho impresso de verdade, com figuras e legendas pra carregar debaixo do braço enquanto passeava. (Pausa. Em tom narrativo.) Era mais instrutivo, ele disse bem baixinho em seu ouvido. (Pausa.) O espelho não precisa de você. Já com ela... seria diferente... (pausa) se poderia aprender muitas coisas úteis. (Pausa.) Só as coisas úteis, ele repetia (pausa) nunca estava cansado... e necessárias... e repetia salivando o doce das palavras. (Pausa.) Como era mesmo aquela marchinha linda? E, no entanto... parece que... me lembro. (Pausa.) Amamentar (pausa), trocar a fraldinha quando o neném faz pipi, (pausa) depois de fazer golfar, ninar... (pausa) ninar para ver as sementinhas riscando o peito nu (pausa) o cheiro do umbiguinho no sol da manhã (pausa) e ver o que a bonequinha escondia lá embaixo, (pausa) dias felizes... de intenso aprendizado... (Pausa.) Tantas bênçãos para agradecer. (Pausa.) Tantos nomes para glorificar. Como era o nome dela? (Pausa.) Dolly? (Pausa.) Dorothy? (Pausa.) Dorotéia? (Pausa.) Será que você vai lembrar? (Toca a bailarina com a ponta dos dedos.) Você vestia seu pequeno penhoar, e descia sozinha os degraus de madeira da íngreme escadaria, engatinhando de costas, ainda que tivesse sido proibida, e entrava no... (pausa) ... e atravessando, pé ante pé, o corredor silencioso, entrava no quarto de brinquedo, pondo-se a despi-la (Pausa.) Ralhando com ela... ao mesmo tempo. (Pausa.) De repente, o ratinho –

Ela fecha imediatamente a caixinha de música. Silêncio. Estira a mão acima da cabeça e... larga o *post-it*, que flutua antes de aterrissar na mesa.

Exasperada, vasculha na bolsa até que encontra um lenço. Limpa a boca com o lenço. Depois, larga o lenço sobre a mesa. Volta a mirar o horizonte. Pausa. Pega mais um *post-it*.

Atriz — Você deve estar fazendo o seu melhor, está fracassando mais uma vez. (Pausa.) Você é uma atriz. (Pausa.) Para você, ser é estar no palco... tentando, com medo de falhar e... falhando desde sempre. (Pausa.) Tudo o mais são predicados... (pausa) cascas de bananas apodrecendo no milharal, (pausa) como tudo aquilo que se diz depois do, MAS... (pausa) como querer saber o que é ter filho sem tê-los. (Pausa.) Vou anotar em letras maiúsculas para... (pausa) para que mesmo? (Longa pausa.) Será que você me ouvirá? (Pausa.) Mesmo que você não ouça nada, uma parte do que eu falo será ouvida, não estou apenas falando sozinha, quer dizer, um deserto, coisa que nem com o tempo posso suportar. (Longa pausa.) VOCÊ NÃO TEM FILHOS! (Pausa.) Quando voltar a ouvir minha voz... (pausa) se ainda puder ouvi-la, (pausa) escute... (pausa) se esse vazio foi para você um fardo a carregar, será um nome a menos para querer se lembrar.

Pausa. Endireita a cabeça na vertical, olha à sua frente. Pausa. Junta as mãos à altura do peito, fecha os olhos. Em voz baixa.

Atriz — Não foi por falta de amor que eles não brotaram. Até enquanto houve... sobrou amor, só faltou a vontade Dele.

Pausa. Seus lábios movimentam-se numa prece inaudível por vinte segundos. Lábios estáticos, mãos ainda unidas. Ainda em voz baixa.

Atriz — E continua-se... mesmo assim...? no nada de novo sob o sol...? (pausa) assim mesmo... (pausa) sempre assim? (Pausa.) Você não vai precisar decorar esse tipo de sabedoria...(pausa) de saber que tudo o que não se sabe... (pausa) foi porque Ele não quis, (pausa) para todo o sempre, amém.

Reabre os olhos, separa as mãos, apóia-as na mesa. Pausa. Volta a juntar as mãos à altura do peito, fecha os olhos, os lábios voltam a se movimentar, num adendo inaudível, por cerca de dez segundos. Faz o pelo sinal da Santa Cruz.

Volta a vasculhar na bolsa enquanto solfeja: “A barata diz que tem sete saias de filó/É mentira da barata, ela tem é uma só/Ah ra ra, rá ro ro ró, ela tem é uma só!”  
[Bis.]

Não encontrou o que procurava. Se contenta em pegar mais um *post-it*.

Atriz — Para provar a existência do nosso eterno amor, ele talhou, com maiúsculas, nossos nomes na árvore. (Pausa.) Tantos nomes para glorificar... tantas marcas para deixar. (Pausa.) Você teve a sorte grande de viver um grande amor. (Pausa.) Se foi o único? (pausa), amor, amor... talvez, talvez alguns amantes... nunca é uma contagem fácil... (Risos. Pausa.) E no entanto... parece que... ainda lembro. (Pausa.) No nosso primeiro baile. E no segundo pimba. (Pausa longa. Fecha os olhos.) Um certo Johnson, ou era Johnston, não, não, talvez Johnstone fosse o nome. De bigode, muito cerrado, volumoso. (Reverentemente.) Quase ruivo! (Pausa.) Foi uma estufa de jardineiro, mas não lembro na casa de quem. Na nossa é que não foi, na dele muito menos, sem sombra de dúvida. (Fecha os olhos.) Ainda vejo os vasos empilhados. (Pausa.) As mudas emaranhadas. (Pausa.) As vigas por entre as sombras espessas. (Abaixa a cabeça. Pausa. Mais baixo.) Naquele dia. (Pausa. Mesmo tom.) Que dia? (Pausa. Abre os olhos. Levanta a cabeça. Voz normal.) E agora? (Pausa.) As palavras faltam, há momentos em que até mesmo elas nos faltam.

Ela rasga o *post-it* e joga os pedacinhos amarelos para o ar.

Longa Pausa.

Está arrependida do que fez. Consegue catar alguns pedacinhos do papel amarelo. Mas vendo que é impossível dar-lhes algum sentido, deixa-os sobre o "cemitério" dos *post-it*'s.

Atriz — Chega disso de uma vez por todas é o que você sempre diz para as coisas sobre as quais você mesma não consegue parar de fazer.

Volta a mexer na bolsa. Desta feita, encontra seus óculos. Coloca-os. E passa a brincar de “pescaria” de *post-it's*.

Atriz (Com o primeiro *post-it* em mãos.) — Trivial... (Larga-o. Com o segundo, mostra-se repentinamente emocionada.) Chega disso também. (Larga-o. Pega um terceiro.) Condenado a posteridade porque já nasceu morto. (E assim... sucessivamente. Risos.) Que idiota é você, afinal? (Pausa.) Todavia... isso é o que você acha maravilhoso... não é...? você não passa um dia sequer (desfaz o sorriso) quase nenhum, sem algum acréscimo ao seu saber, por pequeno que seja, o acréscimo, quero dizer, ainda que não nos esforcemos muito. (Depois de cinquenta segundos de procura, encontra o lenço entre os *post-it's*. Passa a limpar os óculos.) Será que posso lhe pedir isso? (Pausa.) Pedir que não esqueça. Será que você pode fazer isso por nós duas? (Pausa. Com rancor.) Ele nos abandonou. (Para de limpar, levanta os óculos e o rosto para o teto para averiguar a qualidade da limpeza.) Ele e a penca de elogios melosos... (pausa) desmancharam-se sem borbulhar. (Pausa.) Não parecia sólido afinal... (pausa) diziam as paredes e... (pausa) no final nunca é, tentavam nos consolar... (Pausa. Volta o rosto à posição horizontal.) Foi-se... num golpe, o canivete e mais? mais... mais não lembro. (Pausa.) Ele que sempre dizia não sei viver sem você... (pausa) foi viver nos braços de uma outra atriz mais jovem do que eu e muito mais jovem do que você. (Retoma a limpeza, para novamente, vira-se para a direita.) Disseram-me, mas você não acreditou, que ele havia... definitivamente... (pausa) se rendido ao velho estilo, redecorado aqueles seus versos extraordinários. Como era mesmo? (Pausa.) E... parece que... me lembro ainda. (Põe os óculos. Se endireita para declamar.) Vá, me esqueça pois não sei quê sobre não sei quê mais deitará sua sombra... vá, me esqueça... por que a tristeza... sorrirás radiante... vá, me esqueça. (Pausa.) Não são lindos? (Pausa.) Será que você será capaz de ainda ver sentido nesses versos como eu via? (Pausa.) Sentirá palpitações? (Retira os óculos. Longa pausa.) Não espero mais nada... mesmo que continue esperando. (Pausa.) A vida de um coração

normal só tem direito a 2,5 bilhões de batidas, setenta vezes por minuto. (Pausa.) Uma ninharia para tudo que se é obrigada. (Pausa.) Ele não esperou tanto... caiu em si e entregou-se aos seus românticos elogios. (Pausa. Volta a limpar os óculos.) Nada como gaiola nova para velhos gorjeios, ouvia-se pelas coxias. (Pausa. Sorri com ternura, retomando a limpeza. Desfaz o sorriso. Vira-se para a direita.) Você achou que só isso bastava, que ele estando lá... (vira-se para a esquerda) ao alcance da vista e quase acordado já era todo seu... seu paraíso na terra. (Para de limpar e deposita os óculos sobre o "tapete" de *post-it's* amarelos. Dobra o lenço e o coloca no decote.) Você nunca foi boa de dar conselhos, (pausa) mas por você... vou tentar mais uma vez (pausa), nem que seja a última coisa que eu faça... (pausa) é o que você sempre diz quando não resta mais nada a ser feito, (pausa) embora sempre insistam que não, que há... a esperança e coisa e tal merecem nossa veneração. (Pausa. Expressão reflexiva.) Dar conselhos é o mesmo que não fazer nada ou não fazer nada é o mesmo que dar conselho? (Pausa.) É isso que se chama de legado...? palavras sobre palavras? (Procura os óculos, mas não o encontra.) Na hora em que mais se precisa dele, nunca está ao alcance da vista... embora só conheça o afeto. (Pausa.) Suas lentes... bifocal (pausa) ou lentes bifocais...? (volta a procurá-lo) nunca foram lá grande coisa. (Pausa.) O diacho é que você foi se acostumando assim... com tudo embaçado depois das três. (Pausa.) E nada é tão ruim que não possa se adaptar... (Pausa.) Eu suava em bicas. (Pausa.) Antigamente. (Pausa.) Agora, quase nada. (Pausa.) O calor aumentou. (Pausa.) A transpiração diminuiu. (Pausa.) É isso que eu acho maravilhoso... a adaptação... (pausa) ao insuportável. (Pausa.) Onde ele foi parar dessa vez? (Volta a procurar. Sem resultado. Pausa.) Melhor esquecer-lo. Ele continuará aqui, do mesmo jeito, depois que nós duas tivermos partido dessa pra melhor. (Pausa.) Desculpe, mas é assim, segundo o velho estilo, que se diz, acho... (pausa) acho tão legal essa palavra: "acho" (pausa) me faz me sentir alguém, (pausa) não um alguém qualquer, mas um alguém digno o bastante para ter uma opinião. (Pausa.) E acho que ter algo a dar, como uma opinião, faz a gente se sentir gente, acho... (pausa) e acho tanto que vou me ater logo aos fatos e dizer de uma vez... de uma vez por todas porque é... (pausa) é o que resta a fazer por você, dizer... (pausa) dizer para você não esquecer... (pausa) dizer em voz alta, como um mandamento (pausa) e... no entanto... parece que... me lembro... (Pausa. A atriz dispara num riso nervoso em

um tom crescente... até que emudece, completamente. Reclama.) Está muito apertado hoje, será possível que eu tenha engordado?

O ator coloca a cabeça na circunferência central da mesa, de costas para a atriz e de frente para o público.

Ator — Foi o que Beckett pediu...

Atriz — Quem?

Ator (Fala mais alto.) — Foi o que Samuel Beckett pediu para essa peça...

Atriz — Para a nossa peça, você quer dizer.

Ator — Não, para a peça dele, nós estamos apenas ensaiando-a.

Atriz — Então é nossa...

Ator — Por enquanto, mas continua sendo dele.

Atriz — Tá... (Respira fundo.) O que foi que Samuel Beckett, o dono da peça Dias Felizes, disse.

Ator — Para viver sua Winnie, Beckett disse que queria uma atriz na casa dos cinquenta anos, bem conservada, loira de preferência, um pouco acima do peso, braços e ombros nus, decote amplo, seios fartos, colar de pérolas. Aí está você.

Atriz — Está me chamando de gorda?

Ator — Não leve para o lado pessoal. Isso não é sobre você... é sobre a Winnie.

Numa reação extemporânea, a atriz grita e esmurra na mesa.

Atriz (Para o público, enquanto esfrega nervosamente uma mão na outra.) — Escapou... de novo... sã e salva, mas voltará... (querendo se livrar da ideia de que suas mãos estão impregnadas de pedaços de barata, abre e fecha as mãos de maneira frenética) é a única certeza... (pausa) estará aqui amanhã, depois de tudo, depois de todos... (pausa) não é assustador? (Pausa. Volta a procurar algo sobre a mesa. Para si.) Onde foi parar o meu colar de pérola? Deus meu, não posso sair sem o meu colar, me sinto... nua... E Babí? Onde ela se meteu? Será que já comeu? (Para o ator.) Ei...

Ator — Sim...

Atriz — Quem é o senhor? (Pausa.) O senhor a viu? Ah, o senhor precisa ver... um anjinho de quatro patas. (Longa Pausa.) Quando sair deixe a porta aberta. (Pausa.) Prometo que vou ficar aqui, esperando.

Ator — Por que a senhora não se senta?

Atriz — Sentar? Eu? (Pausa.) Por quê? (Pausa.) O que foi que eu fiz para ficar sentada?

Ator — Só para relaxar um pouco. Esperar cansa... em pé... ainda mais.

Atriz — O senhor é muito gentil. (Pausa.) E Babí? O senhor a viu? (Pausa.) Ah, o senhor precisa ver... um anjinho de quatro patas.

Ator — Foi passear, mas já-já volta.

Atriz — Grande bênção! Tantas coisas para agradecer. (Pausa.) Quando sair deixe a porta aberta.

Longa pausa.

Ator — A senhora está com fome?

Atriz — Não. Nem um pingo. Quem está com fome é a Babí. O senhor a viu? Ah, o senhor precisa ver... um anjinho de quatro patas.

Ator — Foi passear, mas volta logo.

Atriz — Ah, bom, que bênção! (Longa pausa.) Minha Babí... (para o ator) o senhor a viu? Ah, o senhor precisa ver... um anjinho de quatro patas. (Longa Pausa.) Quando sair deixe a porta aberta.

Ator — Eu não vou sair...

Atriz — Não vai? (Pausa.) Quem é o senhor? (Pausa.) Não vou com a sua cara. (Longa pausa.) Quando sair deixe a porta aberta.

Ator — Vou ficar aqui com a senhora.

Atriz — É? Por quê? (Pausa.) O senhor é muito gentil.

Ator — Muito obrigado. A senhora também é muito gentil.

Atriz — Sou?

Ator — Sim, quase sempre.

Pausa.

Atriz — Quando sair deixe a porta aberta. (Pausa.) O senhor conhece minha Babí? O senhor a viu? (Pausa.) Ah, o senhor precisa ver... um anjinho de quatro patas. (Longa Pausa.) Quando sair deixe a porta aberta.

Ator — Vou deixar a porta aberta, mas não vou sair, vou ficar aqui com a senhora.



Atriz — Vai? Por quê? Não vou com a sua cara. (Pausa.) Quem é o senhor? (Pausa.) O senhor não tem coisa melhor para fazer?

Ator — A melhor coisa que tenho para fazer é ficar aqui... com você.

Atriz — O senhor é muito gentil. (Pausa.) Quando sair deixe a porta aberta. (Pausa.) E Babí...

Ator — O senhor a viu? O senhor conhece minha Babí? Ah, o senhor precisa ver... um anjinho de quatro patas. (Longa pausa.) Assim eram nossos dias: um cachorro querendo morder o próprio rabo, até que o cansaço, também cansado disso, vinha nos visitar.

A atriz fecha os olhos, deita os braços sobre a mesa e a cabeça sobre os braços.

Longa pausa.

Ator (Ainda para o público.) — Essa peça que estamos ensaiando é sobre o mal de Alzheimer. Um tema urgente e necessário. Seis milhões de pessoas na União Européia e quatro milhões nos Estados Unidos sofrem do mal de Alzheimer, números que devem dobrar até 2030. Na Europa Oriental, 2,4% da população sofre de demência. Existem ainda cerca de 15 mil pessoas com menos de 60 anos com demência no Reino Unido, e sabe-se...

Atriz (Ergue-se com langor. Casualmente.) — Não gostei do seu tom, muito casual, sem dramaticidade, parece aquele povo da televisão ensinando os desempregados a fazer bolo. (Pausa.) Você está falando de vida, esqueceu? E parece que esqueceu também de dar um bom texto.

Ator — É uma crítica, afinal?

Atriz (Rindo.) — Construtiva. Sei... são as piores. Não precisa repetir. E, aproveitando o ensejo, acho melhor eu dizer esse texto.

Ator — Você ainda não se convenceu que é o centro das atenções?

Atriz — Quero mais verdade para o que estamos fazendo...

Ator — O público está cansado disso.

Atriz — É...? (O Ator confirma num gesto de cabeça.) Continuarei dizendo todas e... acreditando fielmente nelas... (pausa) talvez, uma parte do que eu falo será ouvida... (pausa) não estou apenas falando sozinha... talvez.

Ator (Irônico.) — Ah, o velho estilo... (pausa, num tom impoluto) do bom texto e uma interpretação à altura... (pausa) dos nossos clássicos...

Atriz — Não, não, de todo, não... está enganado. (Pausa.) Uma parte. (Pausa.) Resta uma pequena parte. (Pausa.) Isso é que eu acho maravilhoso, ainda temos uma parte dos nossos clássicos para ajudar a subir ao palco e ganhar o dia. (Longa pausa. Expressão séria.) Posso?

Ator — Não, não pode. O mundo não é o seu umbigo.

Atriz — Achei que isso era uma qualidade das boas atrizes.

Ator — Que você aprimorou para um patamar insuportável.

Atriz — Com a ajuda do seu canivete suíço...

Ator — Quero saber quem você vai culpar, quando eu não estiver mais aqui.

Atriz — Antes de partir mais uma vez, me diga só como você vai sobreviver quando não tiver mais ninguém para ameaçar. (Pausa.) Ninguém mais carente do seu amor.

O ator desaparece por debaixo da mesa.

Atriz — Ei... não me deixe aqui... falando sozinha...

Pausa. A atriz fica quarenta e cinco segundos esperando que ele volte. Silêncio. Dispersa, a atriz passa a vasculhar, aleatoriamente, pelo "pântano" dos *post-it's*.

Atriz — Tudo bem, que diferença faz, é o que eu sempre digo, no fim das contas, vai voltar, isso é que é maravilhoso, tudo acaba voltando. (Pausa.) Tudo? (Para de xeretar os *post-it's*. Pausa. Já na vertical, com uma expressão perplexa. Para o público.) Não, nem tudo. (Expressão perplexa se desfaz.) Não, não. (Sorri.) Não mesmo. (Desfaz-se o sorriso.) Uma parte. (Pausa.) Vem à tona, um belo dia, vindo do meio do nada...

Ela encontra o canivete suíço entre os *post-it's*. Passa a admirá-lo, sua forma, sua cor, seu tamanho... mais do que sua utilidade, pois ela não sabe exatamente para que aquilo serve e demonstra isso abrindo, com surpresa, os itens do canivete.

Desinteressada, abandona o canivete sobre a mesa.

O ator põe a cabeça para fora, no buraco à direita da mesa, com o rosto voltado para o público.

A atriz volta a tatear a mesa. Não demora e encontra um vestido rosa, cheio de babados e muito sujo de uma boneca do tamanho de uma criança de dez meses. Ela fica enternecida com sua descoberta.

Ator — Estou de volta ao lar. Enredado. Atônito. Sem saber o que fazer quando ela, às vezes, brinca com as fezes enquanto chora e pergunta para seu adorável estranho, que sou eu, se a sua cachorrinha já voltou. Detalhe: faz mais de dez anos que a nossa Babí se foi, depois de respirar durante cento e três anos e seis dias.

A atriz acaricia o vestidinho rosa, cheira-o e o põe sobre o decote, num gesto parecido com aquele em que se está provando uma roupa por cima do corpo.

Ator — Outros notaram as mudanças no comportamento dela antes de mim. Os passos estavam mais lentos. A memória falhava. As atitudes tornaram-se rudes e grosseiras, destoavam do jeito sensível daquela mulher que chorava quando estava feliz e agora chora sem saber por que as lágrimas vêm e vão e nunca mais pararam de vir.

O ator desaparece e, logo em seguida, ressurgue no buraco à esquerda da mesa. Ele continua de frente para o público.

A atriz coloca o vestido com todo o cuidado sobre a mesa, como se estivesse repousando sobre a cama uma criança que dormiu em seus braços. Procura com os olhos alguma coisa sobre a mesa. Pega a tampa da pasta dental.

Atriz (Vai dizendo os nomes dos dedos à medida que coloca a tampa) — Mindinho, seu-vizinho, maior-de-todos, fura-bolo e cata-piolho. Cadê o queijo que estava aqui? O ratinho...

Assustada, ela derruba a tampa da pasta sobre a mesa. Recolhe-se.

Ator — Quer que eu escove seus cabelos?

Atriz (Sem se virar para o ator.) — Como você diria, Willie? Cabelo? (Pausa.) Ou seriam cabelos? (Pausa.) Pentear e escovar os cabelos? (Pausa. Virando-se ligeiramente em direção ao ator.) É assim que se diz?

Ator — A senhora gostava muito. Pedia sorrindo de joelhos que eu lhe escovasse os cabelos, como fazia o seu pai, lembra?

Atriz (Vira-se ligeiramente para o ator, mas com indiferença.) — O que você acha, Willie, quando nos referimos à cabeleira? Cabelo ou cabelos?

Ator — Cabelo.

Atriz (Fica mais uma vez de frente, feliz.) — Ah, hoje você vai falar comigo, vai ser um dia feliz! (Pausa. Fim da expressão feliz.) Mais um dia feliz.

Levando as mãos à cabeça, a atriz logo constata que está sem o seu chapéu.

Ator (Vira-se para a atriz. Ralhando.) — De novo esqueceu o chapéu? É essencial... já disse mil vezes. Estar com o chapéu faz toda a diferença nessa cena.

A atriz tira o lenço do decote e o põe sobre a cabeça.

Atriz — Estou usando meu chapéu. Não posso tirá-lo agora. (Pausa.) E pensar que há momentos em que não se pode tirar o chapéu, nem mesmo para salvar a própria vida.

Ator (Terno.) — Agora a senhora pode tirar o chapéu se quiser e se quiser não precisa usá-lo nunca mais.

Atriz — É...? Antes não podia. Tinha que obedecer. Agora pode? (Pausa.) Depois não pode. Tantas mudanças... nunca param por nada para nada.

Ator (Depois de uma longa pausa. Casualmente.) — Pensando bem... acho melhor sem chapéu. (Para si.) É isso, esqueça o chapéu.

Atriz — Posso incorporar o lenço? Acho que tem mais a ver com esse duplo encerramento.

O ator vira-se para o público.

Ela volta a ficar com a coluna ereta. Pausa. Com desconfiança, olha para o público e para o ator. Rapidamente esquece ambos. E volta a procurar algo entre os *post-it's*, derrubando o lenço, que estava em sua cabeça, sobre a mesa. Esbarra com o tubo destampado e quase vazio da pasta de dentes. Fica examinando-o.

Atriz (Mostra-o para o ator.) — Isso é seu, hein, senhor? (Silêncio.) Posso ficar para mim que sou eu?

Ator (Sem se virar para a atriz.) — Percebia essas peculiaridades com humor. Acreditava serem fruto da agonia do dia a dia ou uma tentativa dela de chamar a minha atenção.

Atriz — O senhor é muito gentil...

Ator — Minha esposa morava sozinha havia três anos e meio, desde a nossa separação. Ela era independente. (A atriz procura a tampa, por quinze segundos. Logo esquece o que estava procurando.) Não imaginava estar diante de uma doença incurável que, devagar e em silêncio, apagava a vida dela.

Atriz (Depois de colocar o tubo destampado da pasta de dentes na bolsa, vai pondo outros objetos enquanto fala para o ator.) — Nunca joguei nada fora de tudo que encontrei (coloca o batom), nunca encontrei nada que não tenha perdido (coloca o celular), nunca perdi nada que não tenha podido jogar fora (coloca os óculos) se sou eu que procuro (coloca a tampa da pasta) encontro, (antes de colocar o canivete, fecha-o) reencontro perco outra vez (dobra e coloca o vestido), procuro ainda, tirei a sorte grande, dizem.

Ator — Ela se transformou numa criança mimada de no máximo três anos de idade. Nunca tivemos filho. Não sei conviver com crianças, mimadas ou não.

A Atriz encontra, por entre os *post-it's*, duas fotografias. Com um olhar enigmático, ela contempla as imagens fotográficas. Depois mostra-as para o ator e também para o público.

Ator — Às vezes, sem querer, quero que o seu corpo pare de funcionar. (Pausa) E esse fantasma, que passou a habitar nossa casa, atravesse essa porta fechada.

Atriz (Mirando os *post-its*) — Essa aí... sou eu? (Pausa.) Quando? (Pausa.) Onde? (Pausa.) Quem... sou? (Pausa. Contempla a primeira foto). Sou só... uma e então... outra. (Vê a segunda fotografia.) E continuar sendo sem ser sem poder continuar (pausa) um fora, um dentro e essa estranheza entre. (Pausa. Contempla as duas fotografias ao mesmo tempo.) Não estou nem de um lado nem do outro, tenho duas faces e nenhuma espessura e... (guarda as fotografias na bolsa) vem uma vaga lembrança de que... (pausa) nunca houve ninguém, ninguém a não ser você, eu e você, eu falando de você e você de você.

Ator — De todos os males contidos no Mal de Alzheimer talvez o mais cruel seja esse: a realidade móvel, fugidia. O que vale para um dia já não serve para o outro.

Atriz (Fala para o público.) — Será...? O que você diria...? que tudo se vai...? (Longa pausa.) Que disso tudo não fica uma migalha? (Longa pausa. Para o ator.) Senhor? (Pausa.) Ei, senhor, pode me ajudar aqui um minuto... não consigo carregar isso sozinha...

Ator — Sinceramente, não sei como...

Atriz (Pausa. Casual.) — Sem saber... chegamos...

Ator — Foi? Onde...?

Atriz — Ao clímax...

Ator — Já que você trouxe esse tema à tona... acho que a gente devia abandonar de vez essa ideia melancólica de misturar Beckett com Alzheimer. Esse apelo melodramático combina mais com Aristóteles e seu frenesi por empatia e encantamento.

Atriz — Você fala de Aristóteles como se ele estivesse morto e enterrado. Mas, não. Ele não se foi completamente. Continua entre nós porque a nossa sede por sentido ainda não cessou.

Ator (Breve pausa.) — Penso que se não fosse o hábito, talvez o silêncio bastasse... (pausa) e o teatro poderia sonhar com uma linguagem livre das palavras.

Atriz (Pausa.) — Você acha mesmo que vale a pena voltar com essa discussão de novo?

Longa pausa.

Ator — Estamos ensaiando uma peça sobre o Mal de Alzheimer...?

Atriz — Um tema urgente e necessário. (Pausa.) Mas, não é dessa urgência que estou falando...

Ator — Não?

Atriz — Não... (pausa) não é sobre os milhares de casos de Alzheimer que vamos tratar aqui, mas do meu Alzheimer. (Pausa.) E como tudo no humano esconde sua digital, essa peça só responde por esse Alzheimer, único e intransferível. (Pausa.) Eu sou uma atriz que está completando 30 anos de carreira e decidiu celebrar esse momento histórico, para mim, com a montagem da peça Dias Felizes, de Samuel Beckett. Só que, embora tente esconder, a sombra escura do Alzheimer começa a arranhar meus calcanhares.

Ator — Como podemos continuar com isso?

Atriz — Esquecendo...

Ator — É impossível representar com esquecimentos.

Atriz — Havia esquecido disso. E se a gente...



Ator — Isso não vai dar certo. Desista desse pequeno santuário para um deusinho chamado Beckett.

Atriz — Nunca se tratou disso... (pausa) essa sabotagem devia ser sobre mim e talvez sobre a Winnie... (pausa) nada mais do que isso... sobre Winnie e talvez sobre mim.

Ator (Antes de desaparecer por debaixo da mesa.) — Você? Ah, é isso, havia esquecido que é sempre...

Atriz — Pode repetir até cansar essa ladainha que só penso em mim. (Pausa.) Agora sei que posso fazer isso... falar da minha vida agora. Estou cansada demais para ser gentil. (Longa pausa.) E...

Pausa. Surge, por debaixo da mesa, a voz baixa do Ator que, agora, age como se fosse o Ponto.

Ator — Nunca soube se a vida que vivi era a mesma que queria ter vivido.

Atriz — Nunca soube se a vida que vivi era a mesma que queria ter vivido.

Ator — Estar no palco me faz acreditar que vivo.

Atriz — Estar no palco me faz acreditar que vivo.

Ator (Pausa) — E mesmo sabendo que avanço sem progredir, que estou fadada a permanecer em alguma parte alguma... é tudo e sempre mais uma vez o que quero fazer (pausa) sem saber como fazer, sabendo que é impossível fazer...

Atriz — Pode repetir?

Ator — É isso que quero fazer... continuar... sem ser necessário... continuar...

Atriz — É isso que quero fazer... continuar... sem necessariamente continuar... (pausa) entregar meu corpo, ou o que resta dele, para Winnie, está no buraco com a Winnie, ser a Winnie, mostrar uma vez mais essa mulher vestida de sol... vagando entre sombras e esquecimentos. E enquanto consigo, aos pedaços, ser ela, uma parte de mim não é esquecida. (Longa pausa.) Agora...

Ator — Você dirá que é em vão.

Atriz — Você dirá que é em vão.

Ator — Que estou condenada a falhar, esquecer e continuar falhando.

Atriz — Que estou condenada a falhar, esquecer e continuar falhando.

Atriz — Que sou essa perdedora nata e incapaz de ver além de mim. (Pausa.) Que seja... embora ninguém queira olhar para o céu, as estações nunca deixam de cair sobre as nossas cabeças. (Pausa.) E quando, finalmente, nos atrevemos a abrir os olhos... o fim está no começo.

Ator (Fala num tom audível.) — Isso não vai funcionar; não está funcionando.

Atriz — O que mais quer que eu faça? (Pausa.) Aqui não sou eu que estou me fazendo esta vida? Não sou eu que estou falando de mim e talvez de Winnie... tanto quanto de Winnie e talvez de mim.

Ator — (Põe a cabeça no centro da mesa, ficando de frente para o público e de costas para a atriz.) É isso que se chama de modernidade teatral? (Pausa.) Essa eterna falta de assunto até o ponto em que cansados de falar de si e sem saber mais o que dizer, fala-se... dos segundos, do tempo... hoje, por exemplo... não está mais quente do que ontem, amanhã não estará mais quente do que hoje, e assim seguimos a perder de vista.

Atriz — Devo aplaudir? Acabou...?

Ator — Não, não de todo... de todo não, nunca tem fim. Ainda temos os sonhos para jogar, já que a morte perdeu seu protagonismo. (Pausa.) E se nada disso nos fizer dormir... ainda temos os cânones modernos para velar.

A atriz palmas sem nenhuma empolgação.

Ator — Se quiser... pode sair daí. Livrar-se desse aperto.

Atriz — Não, tudo bem. Aqui, não está nada confortável.

Ator — Saia daí, logo, por favor! Vamos recomeçar o ensaio do lado de fora.

Atriz — Respirar é um suplício. Mas, se quiser continuar... não é essa a lei natural...? tenho que ir me adaptando.

A atriz busca na bolsa um isqueiro e um cigarro. Acendeu-o

Ator — Por isso que você quis uma mesa em vez do "extenso gramado crestado, elevado-se ao centro em pequena colina", na qual a Winnie de Beckett, conforme suas matemáticas imposições cênicas, está enterrada até a cintura.

Atriz (Entre tragos do cigarro) — A minha Winnie é mais modesta que a Winnie de Beckett. Dou-me por satisfeita em apresentar, para quem vem nos visitar, esse velório na sala de jantar... (pausa) aqui estamos todos atarefados em nascer e morrer. (Pausa.) No mais, eu e Winnie, somos iguais: não precisamos mais falar para o mundo fingindo que somos parte dele.

Ator — E se essa tragédia pessoal não se tratar da morte, mas da vida... apesar? (Pausa.) Se Winnie, essa mulher vaidosa, na meia-idade, enterrada até a cintura, não estiver celebrando seu velório, mas estrebuchando para provar a si mesma que continua viva? (Pausa.) Será se esse buraco não é, em vez de um túmulo, seu

último refúgio? Não é esse o jeito que ela encontrou para tentar se proteger do rolo compressor, que é passado, e da pressão interna e externa do presente?

Atriz — Isso não parece que é sobre a Winnie, mas sobre mim, sobre nós, sobre você, senhor toupeira.

Ator — Então me diga: quem fincada na terra até a cintura, comida de formigas, castigada pelo sol, pela falta de memória e pela indiferença do marido se manteria ainda otimista?

Atriz — Eu...

Ator — Você? Ah, é isso, havia esquecido... você... sempre você.

Atriz — Deve ser por isso que eu e o Beckett nos damos tão bem. Sabe o que Beckett disse para uma de suas atrizes favoritas?

Ator — Ele não disse nada. Duvido até que falasse. Devia, quando estava de bom humor, se comunicar por bilhetes e por libras em dias normais. E sua única musa era a morte... decantada em vida por seus *alter ego* natimortos... Hamm, Malone, Clov, Watt, Molloy, Willie, Nagg, Mahood, Nell, Macmann, Winnie, Krapp, Willie, Murphy...

Atriz — Bem... dizer, dizer, assim... cara a cara, com palavras, perdigotos e mau hálito francês, ele não disse, mas escreveu, o que dá no mesmo. Escreveu para uma tal de Martha não sei o quê... "Pense em Winnie como um pássaro com óleo em suas penas", foi o que ele escreveu para Martha não sei o quê. (Silêncio.) Pode olhar para mim quando estiver falando com você?

Ator — Estou olhando...

Atriz (Reflexiva.) — Por que não vejo seus olhos? (Pausa.) E o pior é que eu ainda posso adivinhar o que você está pensando: “já não basta eu ter de ficar escutando essa mulher, agora ainda por cima vou ter de olhar para ela também...”

Ator — Por favor, senhor, não nos deixe cair na tentação do melodrama e... (pausa) livrai-nos desse mal, amém.

Atriz — Enfim, faça um esforço... olhe bem aqui. (Pausa.) O que vê? (Silêncio.) Hein? Diga alguma coisa... (Silêncio.) Não estou ouvindo. (Pausa.) Tudo bem... (pausa) vou lhe dizer: sabe o que eu vejo aqui, enterrada no centro dessa mesa, querendo fazer teatro a qualquer custo – custeando e fracassando, inclusive continuando essa sina de fracassar – uma pata... não uma pata qualquer, uma pata gorda com óleo em suas penas.

Ator — Já que você insiste tanto... Vou concordar com você. Vejo uma pata gorda com óleo em suas penas. (A atriz ensaia alguns grasnados.) Mas não é uma pata qualquer, que vai se entregar para o abate sem espernear. (Pausa.) É uma pata que sempre tenta fugir para o buraco de suas ilusões, para o recanto do seu dia feliz, para o velho estilo.

Atriz (Para de grasnar.) — E se a pata gorda não estiver fugindo, seu bobo? (Pausa.) E se ela continua lá... porque não há mais nada nem ninguém nem dentro nem fora do buraco?

Ator — O pato Willie, marido da pata Winnie, também não é ninguém?

Atriz — Talvez seja apenas isso... um buraco cheio de ausências... (pausa) com uma história que se desenrola independente da vontade dela. (Pausa.) E ela parece gostar disso... de falar dela como se fosse outra...

Ator — Como você chamaria isso: resistência ou desistência?

Atriz (Pausa.) — Isso não importa. Mesmo morta... ela tem que continuar... contar sua história... (pausa) e essa história é apenas rastro da sua perda, testemunho dos seus esquecimentos. (Pausa.) E tudo talvez... por alguns bons instantes... não passe disso... de ensaios... para dias felizes... para quase nada, ensaios para nada... como naquele trechinho da escova...

Ator — Já o fizemos...

Atriz — E aquele em que ela sofre um abuso...?

Ator — Esse também já foi...

Atriz — E o da caixinha de música?

Ator — Idem.

Atriz — Vamos passar então minha parte favorita dessa peça, a parte do cabelo ou seria dos cabelos?

Ator — Essa já era...

Atriz — Terminamos?

Ator — Quase...

Atriz — Sigamos...

Ator — Não vejo razão alguma para continuar...

Atriz — Beckett nunca cansou de falar isso... É preciso continuar, não posso continuar... então vou continuar.

Ator (Antes de desaparecer.) — Então fique aí... (pausa) continue... com ele.

Atriz — Volte aqui... ainda não terminamos nosso ensaio. (Pausa.) Preciso de alguém, de você... de qualquer um... (Fala baixo) para me tirar daqui... (pausa) sozinha não dou conta... (Pausa.) Sozinha... (Longa pausa. A atriz fica quarenta e cinco segundos esperando que ele volte. Resignada.) Acho que isto já deve ter acontecido antes, mesmo que não me lembre. (Pausa.) Tudo bem, que diferença faz, é o que eu sempre digo, no fim das contas, vai voltar, isso é que é maravilhoso, tudo acaba voltando. (Blecaute. Ela começa a grasnar baixinho.) Se ao menos eu pudesse suportar ficar sozinha, quero dizer, tagarelar à vontade, sem vivalma para me ouvir. (Pausa. Depois de grasnar.) Ah, tão pouco a dizer, tão pouco a fazer, e o medo tão certo... (grasna) certos dias... com medo de fazer... e o dia se vai... (grasna) e você terá de aprender a falar totalmente sozinha...

Continua a grasnar. Por debaixo da mesa, no buraco à esquerda, surge o primeiro foco de luz. Para de grasnar.

Atriz (Canta baixinho.) — "A barata diz que tem sete saias de filó/É mentira da barata, ela tem é uma só/Ah ra ra rá... ro ro ró, ela tem é uma só! (Pausa.) Um resto ainda por cantar... (pausa) é o que ainda resta? (Canta baixinho.) "É mentira da barata, ela tem é uma só/Ah ra ra rá... ro ro ró, ela tem é uma só!"

Longa pausa. Por debaixo da mesa, no buraco à esquerda, surge o segundo foco de luz.

Atriz — Um deserto: não ter filhos... (pausa) coisa que não podemos suportar nem com o tempo.

Por debaixo da mesa, no buraco ao centro, surge o terceiro foco de luz onde agora está a atriz, apenas com a cabeça de fora.

Atriz (De olhos fechados.) — Amanheceu, divina luz? (Pausa.) Salve, sagrada luz. (Pausa. O despertador toca alto. Abre os olhos imediatamente. O despertador para. Olha para a esquerda.) Alguém está olhando para mim, ainda? (Pausa. Olha para a

direita.) Ainda se preocupando comigo? (Pausa. Olha para o alto.) Isso não é maravilhoso? (Pausa. Sorri com ternura quando volta a ficar de frente.) Nunca desistimos de nossas tarefas... (pausa) para nos manter presas aos fatos... (pausa) naquele livrinho de dez páginas com letras grandes, soletrar palavra por palavra... (Sorri.) Ah, o velho estilo. (Desfaz o sorriso. Pausa.) Para a solenidade de iniciação um vestido bordado. (Pausa.) Colar de pérolas. (Pausa. Sisuda.) Ele sussurrou em seu ouvido. (Pausa.) O espelho não precisa de você. (Pausa.) Só as coisas úteis, ele repetia... (pausa) e necessárias... nunca se cansava... (pausa) do cheiro do umbiguinho no sol da manhã... dos dias felizes? (Pausa. Desfaz a sisudez. Tom ameno.) Tantas bênçãos para agradecer. (Pausa. Olha para a esquerda.) Tantos nomes para glorificar. (Olha para a frente.) Dolly... (pausa) Dorothy... (pausa) Dorotéia. (Inclina a cabeça para baixo.) Você está fazendo o seu melhor, está fracassando mais uma vez. (Pausa.) Ao menos tentando, com medo de falhar e... falhando ainda mais. (Ergue a cabeça para o alto.) Uma parte do que você fala será ouvida, não está falhando sozinha. (Pausa. Centraliza a cabeça. Alonga os lábios.) Nunca faltou... até enquanto houve... (pausa) sobrou amor. (Pausa. Alonga os lábios de novo.) Amor, amor... talvez, (pausa, retrai os lábios) alguns talvez amantes... (projeta a língua) até que tudo desmanchou no ar... sem borbulhar. (Projeta a língua de novo.) Tanto faz... (olha para a direita) na hora em que mais se precisa dele... (olha para a esquerda) nunca está ao alcance da vista. (Cabeça para a frente. Infla as bochechas. Depois de dez segundo, desinfla.) Melhor esquecer... não pode esquecer...? (pausa) continue esquecendo. (Infla as bochechas de novo.) Ele continuará aqui, do mesmo jeito, depois. (Pausa.) Quando é depois? (Indiferente.) Depois... não parecia sólido afinal e... (pausa) no final nunca é. (Pausa.) Foi-se... o canivete e mais? mais... (pausa) nada de novo sob o sol... (pausa) assim mesmo... (pausa) sempre assim. (Pausa.) Só não esqueça do lenço para ver o pôr do sol... (pausa) depois daqueles versos extraordinários. (Pausa.) Vá, me esqueça pois não sei quê sobre não sei quê mais deitará sua sombra... vá, me esqueça... vá, me esqueça... (Pausa. Fecha os olhos.) Chega disso de uma vez por todas é o que você sempre diz para as coisas sobre as quais você mesma não consegue parar de falar. (O alarme toca. Abre os olhos. O alarme para de tocar. Pausa. Cabeça para o alto. Em tom narrativo.) Havia...? (Pausa.) Sei que havia... (pausa) não sei onde... (pausa) uma estufa de jardineiro, com vasos empilhados, mudas emaranhadas, as



vigas por entre as sombras espessas e também... (Solta um grito repentino e estridente. Voz protocolar.) Escapou uma vez mais... mas voltará... é a única certeza. (O ator coloca a cabeça no buraco esquerdo da mesa.) Quem é o senhor? (Pausa.) Ah, o senhor precisa ver... meu anjinho de quatro patas. (Longa Pausa.) Quando sair deixe a porta aberta. (Pausa.) Prometo que vou ficar aqui, esperando. (Pausa. Vira-se, finalmente, para o ator.) Como você diria...? Cabelo? (Pausa.) Ou seriam cabelos? (Pausa.) Pentear e escovar os cabelos? (Pausa.) Será que é assim que se diz? (Volta a olhar para a frente. A atriz volta-se na direção do ator, mas ele já se foi. Ainda com a cabeça voltada para onde estava o ator.) Nunca houve ninguém, ninguém a não ser você, eu e você, eu falando de você e você de você... (pausa) uma ausência, será isso... afinal? ou, só no final? (Pausa. Volta sua cabeça para a frente e dez segundos depois para baixo. Leve tom de queixa.) Tudo se vai... (pausa) não sobra uma migalha... você não acha? (Pausa.) Nada de resquício... (pausa) vestígio de nada e no final... (Pausa. Olha para a frente. Expressão de desânimo.) A previsão do tempo previsível... (pausa) compaixão amena... solidão com pancadas de chuva... (pausa) e a frente fria do abandono sobre os ombros. (Pausa, infla as bochechas. Fala para si mesma.) Contudo, continuar... apesar do fim está no começo, continuar... enquanto o paraíso nos espera. (Pausa.) Onde fica isso? Isso sou eu. (Pausa. Resoluta.) Eu me fazendo esta vida... (pausa) falando do tempo... por tanto tempo... de Winnie e de mim...? (pausa) ou quase... o tempo todo... por quanto tempo... (pausa) de mim e de Winnie? (O ator coloca a cabeça no lado direito. A atriz se volta para o lado oposto.) Ah, eu posso adivinhar o que você tá pensando aí, já não basta eu ter de ficar escutando essa mulher, agora ainda vou ter de olhar para ela também. (Pausa. Atriz volta a cabeça para a frente.) Por que não vejo seus olhos? (Pausa.) Enfim, faça um último esforço... olhe para mim. (Pausa.) O que vê aqui? (O ator, que permanece calado, volta sua cabeça para a atriz.) Volte aqui... ainda não terminamos. (Pausa.) Preciso de alguém... sozinha não é possível... (Pausa.) Se ao menos eu pudesse suportar o possível... (pausa) falar à vontade, sem ninguém para me ouvir.

Pausa. Feliz, ela abre um sorriso e ensaia cantarolar o começo de uma canção, depois cantarola o tema da caixinha de música. Pausa. Expressão feliz se desfaz. Volta os olhos para o ator. Olha para a frente.

Atriz — Isto já deve ter acontecido antes, mesmo que não me lembre. (Pausa.) Tudo bem, que diferença faz, é o que eu sempre digo, no fim das contas, vai voltar, isso é que é maravilhoso, tudo acaba voltando.

Os dois começam a grasnar enquanto as luzes vão se apagando gradativamente.

Cortina!

### 3.2 – A longa crise do drama ou ponderações sobre o fim da autoria

Posso ainda considerar que a morte do dramaturgo, que desembocou no meu falecimento, pode ter outras causas além daquelas enumeradas na primeira parte dessa dissertação. Revendo meus alfarrábios, começo a perceber que o prenúncio fatídico se mostrou antes da apoteose da mise-en-scène na metade do século XX, assim como bem antes de toda essa expansão do conceito de dramaturgia que se ramificou pelo século XXI. Isso, é claro, se você concordar comigo que essa crise autoral e o subsequente recrudescimento de um modelo representacional não é filha autóctone do teatro e, sim, da tensão irremediável entre o homem e a sociedade, embora aqui me caiba se ater aos seus reflexos na forma do drama.

Nesse sentido, o drama entra em crise no final do século XIX e pode ser descrito como uma tentativa de resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Estas relações começam a ser ressignificadas pelo signo da separação, do desmembrado do sujeito moderno, que antes era tido como autossuficiente, cartesiano e capaz de agir no mundo, de modo íntegro e coerente, como são, por exemplo, as personagens criadas sob as regras aristotélicas.

É essa noção de sujeito que entra em crise. Desse modo, como muda o estatuto do sujeito, evidentemente que a categoria da personagem no drama, fulcro da narrativa teatral, passaria a ser questionada, afinal parece que não faz mais sentido admirar no palco essa personagem inteira, coesa e categórica frente ao mundo estilhaçado. Destarte, se existe uma mudança flagrante na própria tessitura social, isso acaba, invariavelmente, refletindo numa alteração na forma do drama, já que os modelos representacionais legados pela tradição começam a se mostrar insuficientes para açambarcar tais complexidades.

Em respeito ao devido processo legal do conhecimento, devo logo deixar claro que esse recorte epistemológico que trata da crise do drama foi estabelecido por Peter Szondi, no já clássico *Teoria do Drama Moderno*, e endossado por outros teóricos.

Nas palavras de Jean-Pierre Sarrazac, essa crise da escrita dramática, a partir de 1880, é uma tentativa de resposta às relações fragmentadas que mencionei. Essas novas relações, destaca Sarrazac, “instalam-se sob o signo da

separação. O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. – é sem dúvida um homem “massificado”, mas é sobretudo um homem “separado”. Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado.”<sup>63</sup>

Ao reescrever agora os termos de Sarrazac, o que me causa estranheza é perceber que, apesar de ter conhecimento sobre tais questionamentos, nunca trouxe essas tensões ou rupturas ao interior da minha escrita dramática. Continuava a operar dramaturgicamente como se esse cenário social fragmentado, que incide sobre o humano destroçado e cansado, não fossem parte de um problema a ser considerado, mas apenas um desenho teórico pessimista.

Essa desatenção para com a crescente separação entre sujeito e objeto no seio da sociedade em fim do século XIX e que só se agravou nos séculos seguintes fez com que continuasse a produzir dramaturgicamente sem que essa questão central contaminasse a minha obra. Ou seja, continuava a construir personagens coesas para uma arquitetura cênica ordenada, como se o drama e o seu prolongamento, o palco, fossem o reino da pacificação frente à desordem de um mundo fraturado.

Enquanto lá fora, reinavam a incerteza e o desnorreamento, eu continuava a edificar personagens autoconscientes, convictas de suas ações, resoluta em seus propósitos, vivendo seus dramas de maneira absoluta, sem refletir os efeitos colaterais do mundo contemporâneo. E imagino que estar morto tem a ver com essa insensibilidade do olhar adestrado, que foi usado, na maioria das vezes, para reiterar certezas como leitor/escritor.

O ato da escrita passa invariavelmente pela leitura, e o modo como se lê reflete diretamente no que se escreve. O escritor é a imagem e semelhança do leitor que se é... e será. Szondi, por exemplo, enxergou na obra de dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Maeterlinck e Hauptmann, o começo de uma ruptura com um tipo de drama que se dedicou notadamente na reprodução das relações intersubjetivas alavancada por um pensamento teleológico que encontrou nos diálogos sua fonte perene e universal de desenvolvimento. Szondi nomeou esse

---

<sup>63</sup> SARRAZAC, 2012, p. 23.

formato como drama absoluto, pois este é “inteiramente presença e presente, e animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo, o drama constitui-se como forma fechada e completa em si mesma ele se absolutiza”.<sup>64</sup>

Ao debruçar meu olhar sobre esses autores, especialmente Ibsen e Tchekhov, não via neles nenhum tipo de ruptura estética, senão autores que, na minha leitura, aprimoravam o fazer dramático, dando contornos de perfeição à tradição do drama absoluto. Com um olhar preso ao conteúdo, via em Ibsen, de *Um Inimigo do Povo* e *A Casa de Bonecas*, um contestador social perspicaz que trazia ao palco a opressão e a mentira da sociedade burguesa, enquanto Tchekhov era visto como esse autor que, por meio de um lirismo trágico inconfundível, desnudava a solidão humana diante da derrocada da aristocracia russa. Via em Tchekhov a sintonia fina entre beleza e decadência, como se o modo de suas personagens vivenciarem o drama fosse uma janela para se contemplar o belo que há na dor e no vazio socioexistencial.

Agora, relendo esses autores a partir da obra szondiana e da minha própria involução autoral, começo a entender, embrionariamente, que eles não foram lapidadores do drama absoluto e que, ao invés desse acordo tácito, buscaram romper com as convenções dramáticas estabelecidas. E a insubordinação desses dramaturgos frente a uma forma dramática absoluta encontra, mais de um século depois, ressonância com a morte do dramaturgo na contemporaneidade, que é o corolário de variados sintomas deflagrados anteriormente, como a falência de um modelo dramático sacralizado, a incapacidade criativa frente à miscelânea teatral e a dificuldade de plasmar o presente pelo viés do drama.

Logo, reler e considerar esses mortos sob essa perspectiva szondiana significa, para mim, um modo de imaginar como um dramaturgo morto pode agir no presente. E talvez isso se trate, como fizeram os dramaturgos de outrora, de buscar na própria tessitura do drama algum tipo de sobrevida, mas não com o intuito de restituir à dramaturgia seu lugar de destaque, senão aceitar a sua ruína e ruminar suas impossibilidades, investindo em suas precariedades, como o esquecimento.

\*\*\*

---

<sup>64</sup> SZONDI, 2002, p. 13-14.

Seguindo os dramaturgos estudados por Szondi, suspeito que Tchekhov fora o que mais se aproximou, por meio da sua dramaturgia, dessa noção de crise do drama ou da ruptura irremediável entre sujeito e objeto, homem e sociedade, e não apenas pelas razões formais apontadas no estudo szondiano.

Segundo a leitura de Szondi, vivendo sob o signo da renúncia e da recusa, as personagens tchekhovianas trazem à cena “seres solitários, ébrios de lembranças, sonhadores do futuro”. Nesse ambiente de profunda nostalgia, *As Três Irmãs* seria o exemplo mais bem-acabado desse tipo de dramaturgia em que os solilóquios se travestem de diálogos, o sonho toma o lugar da ação e as longas ilações, o caminho da apatia. Assim, diz Szondi, “A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama –, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchekhov.”<sup>65</sup>

Formalmente, Szondi está correto quando vê nos falsos diálogos e nas brumosas quimeras tchekhovianas modos de se contrapor ao drama absoluto, que se desenvolve através dos diálogos coerentes, correntes, fazendo disso o fermento da ação. Todavia, Szondi nos faz crer que essa renúncia é algo deliberado, como se ainda houvesse escolha às criaturas tchekhovianas, como se elas preferissem uma vida de lembranças ao presente espinhoso, a solidão de seus mundos ancorados no passado a terem que ir de encontro ao mundo em mudanças. Talvez isto seja o que está expresso na superfície do texto, mas que não se sustenta frente ao contexto, no entrelaçamento da obra e do seu tempo histórico, como quer Mikhail Bakhtin<sup>66</sup>. Este diz, didaticamente, que a obra de Rabelais não pode ser lida fora da ambiência da cultura popular da Idade Média, assim como imaginamos que a dramaturgia tchekhoviana não pode estar dissociada das intensas mudanças decorrentes da passagem do século XIX ao século XX, vividas pela sociedade russa.

Sob esse ponto de vista, a renúncia e a recusa à ação, mais que denotar um recrudescimento individual, é a expressão de um sintoma mais geral, de uma apartação ainda maior. Acho, aliás, que esse alerta foi dado pelo teórico galês Raymond Williams. Sim, ele me disse que, na época de Tchekhov, os valores públicos eram ainda parte constitutiva dos valores privados. Esses dois polos eram

---

<sup>65</sup> SZONDI, 2002, p.49.

<sup>66</sup> Ver *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin.

irremediavelmente interligados, a combinação entre as esferas pública e privada dava organicidade a esse ser social, ainda mais para os dramaturgos realistas do século XIX que não viam separação alguma entre a experiência nesses espaços.

Só que, no final do século XIX, à medida que o drama entra em crise, o espaço público, sob o peso do liberalismo, passa a sofrer profundas mudanças sociais e econômicas. Mudanças que começam a se estabelecer com a “formação de uma nova cultura urbana, secular e capitalista”, como se pode constatar no livro *O Declínio do Homem Público*, de Richard Sennett. Então, se no século XIX a experiência pública estava diretamente relacionada à formação da personalidade, o século subsequente começava a dar claros sinais de uma valorização excessiva da individualidade. E as criaturas tchekhovianas são resultantes diretas dessa encruzilhada. Diria, seguindo o raciocínio de Williams, que a renúncia ao diálogo e a recusa à ação são o reflexo da incapacidade das personagens agrárias e aristocráticas de adentrarem o século XX<sup>67</sup>. As Irmãs Olga, Maria e Irina, embora nutram verdadeiro fascínio por Moscou, jamais irão desembarcar lá, pois a sociedade liberal que começa a germinar na capital russa não lhes diz mais respeito e só existe como espaço público idealizado.

A utilização do suicídio como solução de algumas personagens de Tchekhov é também um reflexo direto desse sentimento de inadequação frente à nascente cultura urbana e narcisista. “Aqui vemos a vítima virando-se contra si mesma. O seu fim é um suicídio que os outros não podem compreender ou suportar” (WILLIAMS, 2002, p. 187)<sup>68</sup>. Isto faz, segundo Williams, das personagens tchekhovianas “o herói e a vítima do liberalismo, já no movimento de voltar contra si mesmo a sua oposição a uma condição da sociedade”<sup>69</sup>. Daí advém a recusa à ação, pois “não há sequer a possibilidade de movimento ou mesmo a tentativa de movimento; toda ação voluntária é autocancelada”.

Para Williams, essa noção de que o fracasso entrou na ordem do dia e que toda a ação é inútil ganha corpo com a peça *Ivánov*. Não obstante, é nessa

---

<sup>67</sup> *A Moratória*, escrita em 1954 por Jorge de Andrade, é talvez a única obra dramaturgica no Brasil que trata desse choque sócio-cultural ou da impossibilidade de passagem da vida agrária para a sociedade industrial. Nesta, acompanhamos a derrocada de uma família de cafeicultores dos anos 1920 que perdera a fazenda devido à crise de 1929 e o começo da industrialização nos anos de 1930, no governo de Getúlio Vargas. O drama vivido pelas personagens Andradianas se assemelha e muito com as impossibilidades das personagens tchekhovianas.

<sup>68</sup> WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 186.

ambiência que a ideia de cansaço, que tratamos com Han na primeira parte, vai conhecer seus primeiros progressos, como confessa a personagem Ivánov: “Aos vinte anos somos todos heróis, empreendemos qualquer coisa, podemos fazer qualquer coisa, mas aos trinta estamos já cansados e imprestáveis. Diga-me, como você explica o modo pelo qual se fica tão cansado?”<sup>70</sup>

Embora fosse preciso uma análise mais minuciosa ou específica dos traumas dessas personagens, uma vez que esse tema daria por si só uma dissertação, vou considerar, em linhas gerais que a dramaturgia tchekhoviana reflete, sim, o começo do fim do homem público, a separação crescente entre o público e o privado na formação do caráter, um distanciamento irremediável entre as pretensões do sujeito e seus objetivos, pois as suas personagens são constituídas dessa apartação irremediável e já não podem mais pensar e agir na realidade como essa união apropriada entre sujeito e objeto.

Por escancarar essa cisão, Raymond Williams atesta que “Tchekhov é o realista do colapso, numa escala significativamente totalizante”. E existem bons motivos para concordar com nisso, pois esse dramaturgo russo é o primeiro a abordar essa separação, numa escala societária, entre o homem público e o homem privado; a suplantar o diálogo como uma régua crescente para a realização do drama absoluto e, com isso, abre as portas para o surgimento do drama épico no século XX.

E embora não partilhe da convicção szondiana de que a saída para essa crise resida na epicização do drama, na qual a dramaturgia brechtiana é o modelo mais bem acabado dessa solução, passar a ler Tchekhov como esse dramaturgo paradigmático que espelha em sua obra o declínio do homem público e o início da ascensão do homem privado, que tende a se tornar esse egocêntrico engolfado na própria desilusão, me permite, finalmente, chegar ao outro extremo dessa crise que tem em Beckett seu expoente exemplar.

Pois, também de maneira paradigmática e totalizante, a dramaturgia de Samuel Beckett revela, sem verniz algum, a terra devastada em que o individualismo foi assentado. A apartação entre o público e o privado, o sujeito e o objeto, tem agora como dimensão o homem abandonado à própria sorte. O embate, ou o que sobrou dessa sensação, não é mais externo. Sua arena é o interior. O “antagonista”

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 187.



a ser encarado ou desnudado é o próprio sujeito desgarrado de si, porque, diz Beckett, em seu ensaio sobre Proust, “Estamos sós. Incapazes de compreender e incapazes de sermos compreendidos”. Pois, acrescenta, “O homem é a criatura que não consegue sair de si, que só conhece os outros em si mesmo e que, quando afirma o contrário, mente”.

Tomar ciência desse fato, nessa dimensão, é aceitar, peremptoriamente, que a morte do dramaturgo enseja não apenas sua desimportância ao multifacetado palco contemporâneo, mas que significa, enfim, a morte do autor ou pelo menos dessa ideia de autoria que estamos habituados a consumir ao longo dos últimos dois séculos. O experimento *Ensaio Para Dias Felizes* pode, portanto, ser interpretado como um atestado de óbito da minha morte como autor. O que vem a seguir são pormenores desse falecimento.

Um falecimento que é também, e por fim, uma confissão de incapacidade de continuar a ser esse sujeito fraturado que se esforça para se mostrar inteiro, a fim de caber na sociedade do desempenho. Uma incapacidade de continuar com a farsa de parecer um autor vivo, mesmo estando morto. Uma morte que se afirma por meio de uma dramaturgia do desempenho, investida da empatia premonitória com o público, dos sentidos gastos, das soluções previsíveis, da redundância das formas, que prima pelo pacto dos enredos muitas vezes já vividos. Buscar um desvio, via dramaturgia beckettiana e a “Sociologia da Falência” de Han, é apostar que estar morto é um modo de continuar, sem saber como continuar existindo numa sociedade que finge viver.

### 3.3 – Esquecer para narrar ou considerações acerca de uma dramaturgia do esquecimento

#### 3.3.1 Uma breve discussão sobre a morte do autor

Esse clima de exacerbação do individualismo que leva Beckett a talhar personagens em lutas consigo ou apartados de si, como o Sr. Krapp e a Sra. Winnie, é o mesmo que serve de esteio para Barthes e Foucault decretarem a morte do autor ou, para ser menos axiomático, a pôr em dúvida a ideia de autoria, pelo menos como essa foi idealizada na modernidade. Ambos afirmam que esta noção de um criador onisciente é uma construção orquestrada em benefício da personificação daquele que escreve, uma idealização da modernidade.

Para Barthes (2004, p. 58),

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”.

O anonimato literário, por exemplo, que era muito comum na sociedade elisabetana e que colocou em dúvida até a autoria shakespeariana, tornou-se em nossa contemporaneidade um fetiche, um enigma que, ao invés de afastar a atenção da autoria, termina por reiterar sua necessidade inalienável. Ou seja, hoje o processo de ocultação da autoria, pelo viés do anonimato, só serve para potencializar sua aparição, a fazer circular a ideia da obrigatoriedade da paternidade sobre a obra.

Um notório caso de anonimato que sacudiu o meio literário mundial provou uma vez mais os extremos de uma sociedade individualista que não consegue conviver com a ideia de uma obra sem autoria explícita. Elena Ferrante é o pseudônimo da autora da tetralogia napolitana<sup>71</sup>. Depois que sua obra ganhou leitores-apóstolos mundo afora, houve uma verdadeira corrida para desvendar quem estava por trás dessa obra. Quem conseguiu desvendar o mistério foi o jornalista

---

<sup>71</sup> As quatro obras que formam essa tetralogia são: *A amiga genial*, *História do novo sobrenome*, *História de quem foge e de quem fica* e *História da menina perdida*.

italiano Tommaso Debenedetti por meio de uma violenta invasão de privacidade. Cruzando dados bancários sigilosos, o jornalista conseguiu provar que as movimentações financeiras na conta bancária da tradutora Anita Raja coincidiam com o sucesso nas vendas dos livros e as mesmas eram incompatíveis com o ofício da tradução. Raja negou, enfaticamente, ser Elena Ferrante. Se é ou não é, não vem ao caso. O que esse fato revela é que em uma sociedade individualista não é tolerável a ideia de que uma obra possa existir sem sua autoria. Numa época em que o escritor é tratado como celebridade e sua vida íntima, incluindo seus processos criativos, chamam, por vezes, mais atenção que sua obra, a intenção de Elena Ferrante paira como uma blasfêmia. Sob um pseudônimo, ela desejava<sup>72</sup> mostrar que a biografia do autor pouco importa para a obra. O leitor deve se ater, essencialmente, ao que está escrito, depositando pouca atenção em quem escreveu.

Essa ideia de que o autor deve sempre sucumbir em benefício do que é escrito está na origem do pensamento foucaultiano sobre a morte do autor, para quem a noção moderna de autor “constitui o momento crucial da individualização na história das idéias”. Não à toa o pensador francês questiona se na reiteração da noção de originalidade não estaria impressa a sacralização do ato da escrita. “Dar, de fato, à escrita um estatuto originário não seria uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador?” (FOUCAULT, 2009, p. 271).

Há uma visível predominância da figura do criador sobre a obra criada. Tanto que o autor passou a ser um elemento substantivo para a leitura da obra, como se a biografia do primeiro fosse condição *sine qua non* para entrar adequadamente ao bosque da ficção, como se a linguagem estivesse subordinada ou impregnada da tinta biográfica. Nesses termos, “a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’.” (BARTHES, 2004, p. 58).

Daí uma enxurrada de paradoxos se avoluma, principalmente para aqueles que, como eu, se aventuram pelo terreno da ficção. Se a obra não é a

---

<sup>72</sup> Ver *Frantumaglia* – Os caminhos de uma escritora.

legitimação da voz autoral, a reificação de um estilo literário ou a perpetuação de uma marca pessoal, então onde situar o autor no contexto da criação? O que é uma obra apartada do processo de personificação autoral? Qual o lugar do autor no campo da ficção? Como leríamos uma obra se fôssemos privados de conhecer sua autoria, que, como lembra Foucault, não é simplesmente um elemento em um discurso, mas tem um papel hierarquizador e classificatório?

Coincidentemente, tanto Barthes como Foucault enxergam em Mallarmé a figura capaz de realizar uma mediação satisfatória para tais questões, uma vez que sua poesia consiste em apagar os rastros da autoria em benefício da escritura, não chamando a atenção para quem fala. Para Mallarmé, diz Barthes (2004, p. 59),

[...] é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista —, atingir esse ponto onde só a linguagem age, “performa”, e não eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura.

Para Foucault, a porta aberta por Mallarmé<sup>73</sup> libertou a escrita da imposição do mote da expressão, da fatalidade de que a escrita tem sempre e obrigatoriamente que significar algo. “O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante”<sup>74</sup>. Um jogo que só é possível ser jogado se o autor aceitar que está morto, o que implica mitigar as marcas individuais daquele que escreve em benefício das formas próprias ao discurso. “A marca do escritor, defende Foucault, não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita”<sup>75</sup>.

A escrita como uma ação reiterada da ausência daquele que escreve é um desvio necessário para o fortalecimento da função-autor, que Foucault (2009, p. 268) descreve como um “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. Isso não significa uma mera servidão daquele que escreve ao reino da linguagem tampouco a constatação da inexistência do autor. Ele está lá, mas não para se afirmar naquilo que escreve nem

---

<sup>73</sup> Segundo Foucault (1966, p. 317), à pergunta de Nietzsche – “quem fala?” – Mallarmé responde que quem fala, “em sua solidão, em sua frágil vibração, em seu nada, fala a palavra mesma”, em seu “ser enigmático e precário”.

<sup>74</sup> FOUCAULT, 2009, p. 268.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 269.

para se por acima do que escreve. Sua função primordial é fazer com que a obra tenha autoridade para falar por si, pois quanto mais o texto fala, menos é a necessidade expressa de sua autoria, pacificando, assim, a ideia de que o ato da escrita passa também pelo desaparecimento daquele que escreve. O tempo é a régua exata dessa constatação, pois à medida que os anos passam, a voz autoral vai perdendo força para a voz da obra, que se manterá cada vez mais viva e atuante.

Para tanto, esse autor não deve dar tanta bola para a fantasia da originalidade nem carregar demais na tinta a fim de fazer com que a realidade mude de cor, assim como não deve dominar nem se deixar dominar plenamente pela técnica; também não precisa ter onisciência de todo o percurso que atravessa a obra, além de aprender a perder o medo de andar às cegas. Quando essa suposta autonomia é deixada de lado, a obra ganha vida. Ou, dito de outro modo, quando esse tipo de desligamento é acionado, diz Barthes, “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”.

Assim, para um dramaturgo morto como eu, morrer não é desaparecer completamente; não é negar que eu existo; é, de sobremodo, tentar acionar um tipo de escritura em trânsito, que não começa nem muito menos termina em mim nem aqui nem agora, mas é algo que está em constante feitura, aceitando a natureza intransitiva do ato da escrita. E quando me debruço sobre essa possibilidade que é a escrita como algo sempre carente de completude, não sou mais aquele que escreve, não mais o autor a ser reconhecido, mas apenas parte de alguma coisa que faz, digamos assim, um tipo de discurso transcorrer. Como, então, se fazer ausente na presença daquilo que escrevo?

### ***3.3.2 Dias Felizes e o esquecimento como princípio estético na obra beckettiana***

Engana-se quem acredita que o esquecimento é o apagamento de toda e qualquer imagem vivida, como se este, ao se fazer presente, tornasse a memória um planeta inabitável, sem vestígio de nada, relegando-a a um vazio absoluto. O esquecimento, como pretendo desenvolver aqui, com o auxílio, principalmente, do ensaio de Beckett sobre Proust e de autores como Deleuze e Blanchot, não é esse lugar definitivo em que a experiência se encerra e a memória conhece seu fim. Mas,

ao contrário disso, o esquecimento será apresentado como a libertação da memória não programática, a liberdade da fatia de vida que desgrudou do hábito, da rotina de lembranças planejadas. E esta memória, livre das presilhas da orquestração da vida ordinária, é, como se verá mais à frente, um princípio estético fundamental para a dramaturgia beckettiana, em especial na peça *Dias Felizes*.

A primeira pista encontrei em Maurice Blanchot. Este nos diz que, para sobreviver, a memória precisa esquecer e que neste esquecimento reside sua natureza prometeica. Pois

A essência da memória é, então, o esquecimento do qual se deve beber para morrer. Isto não significa simplesmente que tudo começa e termina com o esquecimento, no sentido frágil que damos a essa expressão. O esquecimento não é o vazio existencial. O esquecimento é a própria vigília da memória, a força guardiã graças à qual aquilo que se esconde nas coisas se mantém obscurecido, graças à qual homens mortais descansam naquilo que se esconde deles mesmos. (BLANCHOT, 2007, p. 176).

O senso comum nos ensina que esquecer é, literalmente, a perda da memória, a prova cabal da sua falência e estancamento, resultando na extinção da experiência vivida. Então, o que Blanchot quer dizer quando afirma, contrariamente, que o esquecimento é a força guardiã da memória?

A fim de aclarar essa noção do esquecimento como a vivificação da memória, vou retomar parte da reflexão de Beckett sobre a obra proustiana, uma vez que é essa noção de esquecimento como força prometeica da memória que nos interessa aqui. E este ensaio beckettiano é extremamente oportuno não apenas para adentrar no pantanoso reino proustiano, mas também e principalmente para mapear as trincheiras estéticas escavadas por Beckett. Pois essas terminam se ramificando, anos depois, no veio da sua própria obra. Fato, aliás, confirmado por Eugene Webb (2011, p. 83) ao observar que “a explicação de Proust feita por Beckett, ainda que escrita vinte sete anos de *Krapp*<sup>76</sup>, pode nos ajudar a entender sua própria obra”.

Para ler Proust, Beckett situa a memória em dois planos: a memória voluntária e a memória involuntária. A primeira é o corolário do hábito, que se faz na presteza ordenada da rotina, no qual o sujeito se empenha demoradamente em construir o retrato caricatural de si. Daí advém uma memória orquestrada, domada,

---

<sup>76</sup> Webb faz referência aqui de como a visão estética de Beckett sobre a obra de Proust vai ser incorporada na peça teatral *A Última Gravação de Krapp*, escrita em 1957, mais de duas décadas depois de ter escrito esse ensaio.

transparente, que tem na profusão das imagens fotográficas virtuais um falso aliado. Mal comparando, as lembranças que saltam dessa memória voluntária são como as “caixinhas natalinas”, previamente montadas para ilustrar uma frágil idealidade da experiência vivida. Seu valor memorialístico é zero, já que, comumente, tem-se a partir daí uma evocação programática, lisa e linear, que, em vez de revelar daquilo de que se é feito, termina por edificar uma imagem reificada do real e de si. A memória voluntária é, simplificando, aquela companheira servil que nos ajuda a mentir sobre nós mesmos.

Segundo Beckett, Proust já sabia de antemão que essa memória não tinha nenhum valor artístico.

A memória voluntária, Proust repete *ad nauseam*, não tem valor como instrumento de evocação e provê uma imagem tão distante do real quanto o mito de nossa imaginação ou a caricatura fornecida pela percepção direta. Não há mais do que uma impressão real e um modo adequado de evocação. Não temos o menor controle sobre qualquer um dos dois (BECKETT, 2011, p. 12-13).

Por isso, diz Beckett, em mais uma de suas aporias, que o sujeito que não se lembra de nada é o mesmo que desfruta de uma memória infalível. “O homem de boa memória nunca lembra de nada, porque nunca esquece de nada. Sua memória é uniforme, uma criatura de rotina, simultaneamente condição e função de seu hábito impecável, um instrumento de referência e não de descoberta.” E é neste paradoxo que, para Beckett, instala-se a falibilidade da memória voluntária, pois quanto mais o sujeito se torna atento e comprometido no registro das experiências, mais precisas, inócuas e descartáveis serão essas impressões.

A personagem homônima da peça *A Última Gravação do Sr. Krapp* é um caso clássico de um “homem de boa memória” que nunca se lembra de nada porque se empenhou esmeradamente em registrar quase tudo. A cada aniversário, Krapp faz uma gravação registrando impressões sobre o desenrolar da sua vida. Na velhice, ele decide passar em revista essa memória conservada com precisão e esmero via gravação da sua própria voz, ou seja, é uma memória sem terceiros, uma memória direta e primária feita de si para si. Uma memória voluntária, indelével, doutrinada e indubitável.

Todavia, apesar de reconhecer sua voz no gravador, o velho Krapp não se reconhece nos seus relatos, como se essa memória planejada não fosse digna

de si. Ele, na realidade, rejeita essa memória, atestando que não existe memória para aquele que renega seu percurso. Sobre a memória que acaba de ouvir quando tinha 39 anos, o velho Krapp, depois de desligar o gravador e meditar, diz:

KRAPP – Difícil acreditar que eu fui um dia aquela cria desamparada. A voz! Jesus! E aquelas esperanças! (Risada breve à qual se junta a de Krapp.) E aqueles planos! (Risada breve à qual se junta a de Krapp.) Beber menos, em especial.<sup>77</sup>

Mais à frente, depois de ouvir mais da memória gravada do homem que foi à beira dos quarenta anos de idade, o velho Krapp solta outro desabafo:

KRAPP – Acabei de ouvir esse imbecil estúpido por quem eu me tomava há 30 anos. Custa acreditar que eu tenha estado mal assim. Graças a Deus que tudo isso já passou.<sup>78</sup>

A negação dessa memória metodicamente edificada vem em camadas, ou seja, o Krapp de trinta e nove anos nega peremptoriamente a memória do adolescente e do jovem adulto que foi.

O Krapp de trinta e nove anos tinha igualmente achado “duro de acreditar” que ele tivesse sido “aquele jovem idiota” aos vinte e sete ou vinte e nove anos. Nenhum deles se deixa enganar pelos eus anteriores, mas cada qual permanece igualmente suscetível à ilusão de que qualquer coisa que um deles tenha feito o disso pode “ser dada como encerrada” (WEBB, 2012, p. 84).

Krapp não se reconhece nessas gravações porque sua voz registrada no gravador é, primeiramente, o esforço de catalogação de uma memória voluntária impregnada de hábito. E o hábito, diz Beckett (2011, p. 17), “é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o para-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito”.

É a negação dessa memória voluntária e a insistência vã do velho Krapp em continuar investindo na construção de tal memória que abre espaço para a memória involuntária.

---

<sup>77</sup> Usamos para a leitura desse texto de Beckett a tradução de Jurandir Diniz Júnior, no qual a citação acima se encontra na p. 07.

<sup>78</sup> Idem, p. 13.



Um tipo de memória que tem frescor e força especiais quando recordada porque, tendo sido inteiramente perdida para a consciência, jamais pôde ter tido os contornos embaçados pelo hábito. Uma memória dessa ordem traz de volta não apenas os eventos passados, mas também o eu, um eu muito diferente, que os viveu (WEBB, 2012, p. 83).

Não à toa Beckett afirma que a memória involuntária é explosiva. Pois,

Restaura não somente o objeto passado, mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e o objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar o real. (BECKETT, 2011, p. 33).

Logo, para Beckett e também para Blanchot, o esquecimento, longe de ser esse vazio inabitado ou o apagamento existencial, é a face dessa moeda em que não se tem mais controle do que vai ser evocado, e a fala que cresce daí é indômita e infiel, gerando, comumente, uma espécie de testamento traído do seu invocador. O fato de Krapp não se reconhecer naquilo que antes acreditava é a manifestação do esquecimento pela via da memória involuntária. Ou seja, esse passado vivido por Krapp já foi em algum momento o presente, mas, com o transcorrer do tempo, passou por um esquecimento. Então, quando essa memória é retomada pela voz do gravador, ela não vem mais de forma cristalina, moldada à vontade daquele de outrora, mas distorcida e inapelavelmente modificada em sua plenitude involuntária.

Essa memória involuntária ganha em valor porque se torna escorregadia, indomável, sub-reptícia. Pois, defende Beckett (2011, p. 31),

[...] só podemos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave e não precisa possuir, pois lá não encontrará nada de sua útil e hedionda parafernália de guerra. [...] nesse “gouffre interdit à nos sondes<sup>79</sup>” está armazenada a essência de nós mesmos, o melhor de nossos muitos eus e suas aglutinações, que os simplistas chamam de mundo; o melhor, porque acumulado sorrateira, dolorosa e pacientemente a dois dedos do nariz da vulgaridade, a tina essência de uma divindade reprimida cuja *disfazione* sussurrada afoga-se na vociferação saudável de um apetite que abarca tudo, a pérola que pode desmentir nossa carapaça de cola e de cal.

Esse esquecimento que jorra da memória involuntária deveria ser um princípio estético caro à dramaturgia atual, ou seja, uma dramaturgia menos senhora

---

<sup>79</sup> “Abismo proibido para nossas sondas.”

de si, menos controladora das lembranças que evoca, mais distraída com as verdades que enaltece e menos afeita ao hábito. Pois, diz Blanchot (2010, p. 186), “[e]squecer é possuir o segredo da força mediadora, já que fica dessa forma obscurecido para nós, deverá retornar até nós, enriquecido por essa perda, engrandecido por essa ausência”.

Para Foucault, essa contradição intrínseca que, por exemplo, faz de Krapp uma personagem mais indefinida, e, portanto, mais engrandecida, que o próprio Krapp imaginara ser, só é possível se for disparada pelo esquecimento inabitual, outro nome dado para a memória involuntária. Para que haja retorno, alerta Foucault,

[...] é preciso inicialmente que tenha havido esquecimento, não esquecimento acidental, não encobrimento por alguma incompreensão, mas esquecimento essencial e constitutivo. O ato de instauração, de fato, é tal em sua própria essência, que ele não pode ser esquecido. (FOUCAULT, 2009, p. 360).

Esse esquecimento, proveniente da memória involuntária, que rege a obra proustiana é o mesmo que rega o mundo insólito, ou a vida inteira em um dia quase feliz, de Winnie. E é também o mesmo princípio estético que quis fazer brotar no experimento *Ensaaios para Dias Felizes*.

Winnie, enterrada até a cintura no centro da colina, encontra-se, segundo a rubrica beckettiana, “na casa dos cinquenta, bem conservada [...] um pouco acima do peso, braços e ombros nus, decote amplo, seios fartos, colar de pérolas”. Assim, acrescenta Beckett (2010, p. 29), “Ela dorme, os braços apoiados na terra à sua frente, a cabeça sobre os braços”.

Quando, finalmente, essa senhora de meia-idade, solitária, vaidosa, soterrada, e mesmo assim otimista, desperta para enfrentar briosamente esse encerramento no pingo do sol de um meio-dia infernal, não custa a descobrir que a sua única arma é a fala e que, para ela, falar já é fazer, fazer com que, entre outras coisas, sua memória ajude-a a suportar essa solidão vigiada pela presença-ausência de seu marido, Willie. Falar, falar incansavelmente, dando vazão a uma errância discursiva, é um modo, talvez o único, de enfrentar esse soterramento memorial no qual uma vida planejada lhe enfiou e, se possível, traga-lhe algum conforto perante esse buraco da velhice em que se é obrigada quase sempre a falar sozinha.

Esse enclausuramento faz de Winnie um tipo exemplar da dramaturgia beckettiana. É mais uma das suas personagens, como a boca da peça *Eu Não*, a reafirmar ininterruptamente esse tipo de dramaturgia em que o fundamental é dizer, sobretudo quando não há nada a ser dito e mais ainda quando não há nada a ser feito, o que dá à palavra uma liberdade maior de ação, livrando-a do esquema dialógico e do conflito para fazer a obra transcorrer.

Todavia, sua verborragia como estratégia de remontagem do hábito é inútil e vazia; sua profusão de perdigotos só a leva, cada vez mais, a um soterramento físico e mental, enredando-a numa espiral do 'dessentido'. Isso porque essa fala torrencial e irrefreável faz com que a memória involuntária venha à tona, mesmo que Winnie insista em querer provar para si a felicidade do que foi vivido e enaltecer a necessidade de resistência no presente, essa fala-memória é, como um queijo suíço, cheia de buracos. E é pelas entrelinhas que o esquecimento vem à tona para desnudar, a céu aberto, as vicissitudes da vida de Winnie.

Como um cão que se desprende da corrente e pode, finalmente, contemplar seu vômito de uma distância segura, é por entre os interstícios do hábito que penetramos na vida de Winnie, ou seja, não pelo que ela anseia nos revelar, mas, sobretudo por aquilo que, distraidamente, ela vai despejando, trazendo à luz coisas e fatos que ela imaginava soterrados nos porões da memória voluntária. O esquecimento que escapa por entre suas memórias programadas é a chave que a liberta.

Isso não implica, todavia, que a partir desse ponto Winnie adentrará a trilha dos tijolos amarelos rumo à alegria e ao autoconhecimento libertador. Como sugere Blanchot, esse esquecimento, via memória involuntária, é experimentado não mais como mediação, mas separação.

Um esquecimento simples e instrumental, uma possibilidade sempre disponível, deve ser afirmada como uma profundidade sem caminho e sem retorno, deve escapar de nosso domínio, arruinar nosso poder de descartá-lo, arruinar inclusive o esquecimento como profundidade e toda prática confortável da memória. O que era mediação é agora experimentado como separação. O que era um laço agora não ata nem desata. (BLANCHOT, 2010, p. 177).

É a apartação que se manifesta do velho Krapp para com os Krapps adulto e jovem; entre o que a Winnie foi e o que a Winnie pensa que é. E é nessa

cisão, nesse buraco, nessa “profundeza sem caminho e sem retorno” que Winnie, apesar de estática, vai se enfiar cada vez mais, afinal, não custa lembrar que no primeiro ato da peça Winnie está soterrada na colina da cintura para baixo, enquanto que no segundo ato restará de fora somente a sua cabeça. A vaidosa Winnie já não pode mais se distrair com os objetos inanimados à sua volta, a separação com o mundo tornou-se irremediável num ponto tal que ela sequer pode mexer com a cabeça. Ela está, conforme descrição da rubrica de Beckett (2010, p. 55), no início do segundo ato, “enterrada até o pescoço, chapéu na cabeça, olhos fechados. Sua cabeça – que ela não pode mais virar, nem inclinar, nem levantar – mantém-se rigorosamente estática ao longo de todo o ato. Movimentos de olhos como indicados” . .

Como uma digna personagem proustiana, Winnie está presa no tempo<sup>80</sup>, em seu tempo reconstituído no esquecimento das suas lembranças.

Comprimida entre a consciência oscilante de seu estado presente e o colapso da natureza e da história ao seu redor, ela não pode senão se submeter aos caprichos do verdadeiro agente de seu soterramento: o tempo, agora corrompido e irreconhecível, estagnado, desprovido de novidade ou progresso. (BECKETT, 2010, p. 14).

Nesse estado, sua fala corrente, torrencial, irrefreável tem o mesmo poder de evocação das falas gravadas no tempo por Krapp. Se nele a negação do autorrelato é a chave para o esquecimento, em Winnie esse ferrolho é destravado na fala agalopada, onde o esquecimento surge como espasmos da memória involuntária. Para adentrar o mundo-memória de Winnie tem que percorrer suas margens ao invés do seu centro, trocar a certeza pela especulação, assim como se deve deixar escorregar pela paisagem brumosa da sensação ao invés de querer avançar sobre a clareza da inteligibilidade, afinal, em *Dias Felizes* nada está dado, tudo está dito.

A partir dessa percepção, podem-se supor muitas coisas sem ter a certeza de quase nada, e nisto reside a riqueza do relato e não o seu contrário. Para falar de um abuso sexual que sofreu quando criança, Winnie recorre a um jogo de remissão ao mundo da infância povoado de boneca, livro, rato etc. Conta-nos:

---

<sup>80</sup> Beckett (2011, p. 11) entende que as figuras proustianas estão inescrutavelmente enredadas pelo tempo, pois “Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação”.

WINNIE – O sol mal havia acabado de nascer, quando Milly despertou, descendo a íngreme... (...) ...vestiu seu pequeno penhoar, e desceu sozinha os degraus de madeira da íngreme escadaria, engatinhando de costas, ainda que tivesse sido proibida, e entrou no... (...) ... e atravessando, pé ante pé, o corredor silencioso, entrou no quarto de brinquedo, pondo-se a despir Dolly. (...) Enfiou-se sob a mesa e pôs-se a despir Dolly. (...) Ralhando com ela... ao mesmo tempo. (...) De repente, um rato – (...) Vá com calma, Winnie. (BECKETT, 2010, p. 59).

Quem, de fato, foi despida: a boneca Dolly ou a menina Milly? Por que a necessidade de ralhar com Dolly? Estaria Milly reproduzindo na boneca Dolly algo que vivenciou? Aliás, quem é Milly? Um codinome de Winnie? Ou ainda, se Winnie está falando apenas de uma brincadeira pueril de uma menina com a sua boneca, por que, ao fim do relato, ela pede a si própria para ir com calma? Todavia, mais do que ter a certeza que se trata ou não de um abuso sexual sofrido na infância por Winnie, o mais importante aqui é reconhecer como essa memória involuntária opera e é sempre explosiva, pois sequer é controlada por aquele ou aquela que lhe deu origem. O princípio estético do esquecimento, via memória involuntária, é, ressalte-se, uma presença marcante em praticamente toda a dramaturgia beckettiana, a qual é habitada, em sua esmagadora maioria, por vetustas personagens, algumas castigadas pela decrepitude e, naturalmente, reféns do tempo muitas vezes já vivido.

### ***3.3.3 Ensaios Para Dias Felizes: um experimento dramático a partir do esquecimento***

Essa forma de esquecimento via memória involuntária foi fundamental para fazer acordar em mim essa dinâmica que agora posso chamar de função-autor. Através disso, busquei esquecer aquilo que acreditava que era. E isso não é apenas um desapego das técnicas da escrita dramática tradicional. Trata-se de esquecer, enquanto se escreve, de querer ser autor; esquecer-se da fantasia da originalidade; esquecer-se da alegoria do *status quo* da escrita; esquecer-se de se afirmar pela escrita; esquecer que sou eu aquele que domina a escrita. É, enfim, um desejo premente de separação entre o eu-indivíduo daquele que escreve. Mas se essa distinção não é factível, se ela é utópica, pode-se tentar pelo menos manter uma distância e fazer dessa tensão uma ambiência para a criação literária livre das presilhas autorais.

Lembro-me de ter lido um texto de Jorge Luis Borges, intitulado *Borges e Eu*, no livro *O Fazedor*, no qual esse escritor argentino se esforça para manter uma reserva mínima de privacidade frente à sua persona. Nesse jogo de opostos, ele e Borges não se afirmam pelas semelhanças, Borges e ele se afirmam nas diferenças. Ou, como ele mesmo diz:

Seria exagerado afirmar que a nossa relação é hostil; eu vivo, eu deixo-me viver, para que Borges possa urdir a sua literatura, e essa literatura justifica-me. Não me custa confessar que consegui certas páginas válidas, mas essas páginas não me podem salvar, talvez porque o bom já não seja de alguém, nem sequer do outro, mas da linguagem ou da tradição. (BORGES, 2008, p.42).

Nesse contexto, ele, o bibliotecário, não vê nos livros que Borges escreve uma forma de autorreconhecimento senão algo que demarca uma separação. A obra não é uma ponte que une esses eus, mas uma trilha que projeta um mundo de distâncias. É isto, aliás, o que ele confessa em relação a Borges.

Eu hei de ficar em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas reconheço-me menos nos seus livros do que em muitos outros ou no laborioso toque de uma viola. (*Ibidem*, posição 417/e-book)

Quem é Borges? Quem é ele? Não se sabe nada com certeza, pois diz aquele que escreve: “minha vida é uma fuga e tudo perco, tudo é do esquecimento ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página”. (*Ibidem*, p. 43.)

Esse esquecimento de que sou autor, de que deveria ser reconhecido como tal, de que sou parte daquilo que escrevo, é um tipo de esquecimento imprescindível não apenas para mim, mas para todo aquele que escreve. O plágio, por exemplo, é uma forma de esquecimento que gera uma obra livre das amarras autorais. Plagiar também é criar. Pelo esquecimento posso ser um outro, posso ser um autor-plagiador e isso, no mínimo, põe em suspensão a ferrugem do absolutismo das autorias.

Foi esse tipo de esquecimento que me permitiu experimentar ser um outro, que abriu meus poros para ser contaminado pelas suspensões da linguagem beckettiana. Essa contaminação não implica em uma reificação autoral. Não é uma espécie de celebração póstuma empenhada em exaltar a imagem de Beckett, algo que, inclusive, ele negou na sua trajetória e, principalmente, na sua escrita.

O que me interessa como um autor-plagiador na obra beckettiana são seus princípios estéticos, que é o sumo da sua linguagem. Não sou, portanto, esse tipo de plagiador comum que, simplesmente, usurpa *ipsis litteris* as palavras de um outro como se fossem suas. Embora tenha que confessar, sob a ética exigente de um autor-plagiador, que o experimento dramático *Ensaio Para Dias Felizes* deixou-se contaminar, para além da resignificação da linguagem, pela cópia literal de algumas expressões que me pareceram insubstituíveis, ou seja, misturo, com alguma frequência, as palavras da “minha” personagem com as palavras da personagem de Beckett, além de um punhado de frases que transcrevo nas didascálias. Fiz, enfim, sucumbir a minha voz lançando mão de uma outra voz que não a minha para aquilo que não saberia dizer melhor, ou para aquilo que a minha limitada e imprecisa escrita não alcançaria o que precisaria ser dito. Ou, colocando a questão sob um outro ponto de vista: se Emmanuel Nogueira se credita morto e essa vacância ainda não foi preenchida, se não há ainda uma outra voz em substituição àquela que se apagou, quem foi que escreveu o experimento *Ensaio Para Dias Felizes*? Suspeito que foi aquele que está entre Emmanuel e Beckett. É desse estado de tensão que ele escreve. De costas para Emmanuel e de frente para Beckett, mantendo uma distância quase segura entre os dois. E por entre interstícios ele segue: sem poder mais voltar ao que era e sem saber como seguir por si.

Mesmo assim, ele espera que, pelo risco, você possa dar algum valor ao que foi posto, pois ele crê que o esforço não foi pequeno e que o experimento dramático cumpre a sua função de o fazer ocupar, com desapego, a função-autor, que é instaurada a partir dos ruídos dessas vozes autorais.

Todavia, se o plágio nessa configuração lhe parece uma trapaça inconcebível, posso situar o experimento *Ensaio Para Dias Felizes*, assim como essa relação com Beckett numa outra nomenclatura. Cecília Sales fala de autoria em uma perspectiva relacional. Isto é, segundo ela,

[...] uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a ele, que vai se construindo ao lado do processo de criação” (SALLES, 2008, p.156).

Isso implica num processo de recriação que não é apenas uma mera cópia, mas um ato *continuum* de interpretação pela via da reescritura.

Além de plágio ou de autoria relacional, o experimento *Ensaio Para Dias Felizes* também pode ser lido como um exercício de pastiche, entendido como essa tentativa de apreender o estilo do artista, de se fazer passar por ele, dando vida a um mecanismo literário que borra a noção de autoria.

O caso clássico de pastiche na literatura brasileira é o livro *Em Liberdade*, de Silviano Santiago. Fazendo-se passar por Graciliano Ramos, Santiago escreve um diário em que expõe as perplexidades e incômodos do velho Graça vivendo seus primeiros dias no Rio de Janeiro depois de quase um ano sobrevivendo na cadeia como preso político.

*Em Liberdade*, resultado de um esforço de cinco anos de pesquisa, Santiago não apenas adentra na vida de Graciliano, expondo seu amor por sua esposa Heloísa, o círculo de amizades, a ascensão literária etc, como se empenha, principalmente, em imprimir nesse diário o estilo conciso e direto, sem floreio ou vitimismo, presente em obras como *Vidas Secas*, *São Bernardo* e *Memórias do Cárcere*, esta última escrita depois de mais de uma década dos traumas vividos na prisão. E nesse desejo de Silviano Santiago de não apenas parecer, mas em ser Graciliano, põe em xeque essa noção limitada de autoria que acostumamos a consumir.

Outro caso de pastiche literário que merece ser mencionado, embora com características diferentes, é o Pierre Menard, autor do *Quixote*, de Jorge Luis Borges. Neste, Menard não se digna em reescrever um clássico da literatura, mas em afirmar categoricamente ser ele o autor do “verdadeiro” Quixote.

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil –, mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel.<sup>81</sup>

Segundo Borges, a criação menardiana diferente da obra de Cervantes está livre do sucesso, de toda a soberba gramatical, de obscenas edições de luxo e da glória, que é a pior forma de incompreensão, que contaminou esta última. E é essa percepção que evita Menard de cair na diminuição de ser, no século XX, um

---

<sup>81</sup> BORGES, 1972, p. 51-52.



romancista popular do século XIX, além de garantir a distinção qualitativa entre as duas obras. “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitivamente mais rico”<sup>82</sup>.

Nessa perspectiva menardiana, o experimento *Ensaio Para Dias Felizes* é um pastiche, mas não no sentido de que esse experimento é uma obra idêntica e “infinitivamente mais rica” que *Dias Felizes*, de Beckett. É um pastiche porque enxerga nessa cópia, ou nessa perspectiva relacional com a obra beckettiana, um prolongamento dos horizontes estéticos desenvolvidos por esse artista. Só que isso não acontece de maneira transparente e linear, mas como uma dobra que se projeta na sobreposição das vozes autorais, na teia indiscernível daquele que fala ou escreve. É o pastiche marcado pela entropia autoral, no qual se faz presente a voz moribunda de Emmanuel, a voz autoral de Beckett e uma terceira voz sem identidade definida. E essa dobra também se ramifica para o jogo teatral que a peça propõe, uma vez que a atriz interpreta o próprio “drama”, o drama de Winnie e o drama híbrido, que resulta do embaralhamento desses dois anteriores.

E o esquecimento está na base dessa (re)criação dramática. Pois a matéria prima de Winnie, em *Dias Felizes*, é o esquecimento por meio da memória involuntária, que é esse tipo de lembrança fora da previsibilidade do hábito, uma lembrança autônoma que foge ao domínio daquele que lembra, ou seja, Winnie não é totalmente dona das suas lembranças, pois no ato contínuo da fala vêm à tona fatos e imagens que ela havia esquecido.

Já a atriz de *Ensaio Para Dias Felizes* está tentando representar a personagem Winnie o que significa evocar em sua origem um tipo peculiar de esquecimento. Só que a própria atriz também começa a sofrer com o esquecimento causado por uma enfermidade congênita. Então, a atriz intui que tem a obrigação de deixar para ela, num futuro próximo, um legado. Este legado, feito de palavras, passa por uma seleção dos fatos relevantes que ela viveu no passado, aquilo tudo que chamamos de memória voluntária, e que ela, em sua luta espera, que não sejam totalmente apagados para sempre com a chegada definitiva do Alzheimer. Então, a atriz se posta a exercer um triplo jogo de esquecimentos: o seu próprio, o da personagem que representa e o do ato de representar.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 56.

A partir dessa polifonia ou fissura autoral, que provoca a presença da memória involuntária, para o silêncio. Um silêncio que, como veremos a seguir, não é o contrapeso da fala, mas uma instância autônoma e instauradora de sentidos, de expansão da linguagem.

#### **4 – À GUIA DE CONCLUSÃO: O SILÊNCIO COMO UM PRINCÍPIO ESTÉTICO DO ESGOTAMENTO**

*A minha Winnie é mais modesta que a Winnie de Beckett. Dou-me por satisfeita em apresentar, para quem vem nos visitar, esse velório na sala de jantar... (pausa) aqui estamos todos atarefados em nascer e morrer. (Pausa.) No mais, eu e Winnie, somos iguais: não precisamos mais falar para o mundo fingindo que somos parte dele.*

Atriz, no experimento dramatúrgico *Ensaios  
Para Dias Felizes*

#### 4.1 – Por entre a trama das falas... o silêncio

O que é o silêncio? O silêncio existe? Se sim, onde reside? Ou, melhor seria perguntar: onde se esconde? Ou mais especificamente: onde está o silêncio na obra dramática beckettiana? Tentar responder a tais questões não é uma tarefa das mais simples, pois como diz Sontag, citando Cage: “Não existe o silêncio. Sempre há alguma coisa acontecendo que provoca um som”. Tal sentença nos remete a uma outra via. Como descrever algo que não existe? O silêncio é um conceito ou uma sensação? Como essa coisa de difícil apreensão, que é o silêncio, se configura na ‘poética’ beckettiana?

Acompanhado por autores como Susan Sontag, Fábio de Andrade, Eni Orlandi, Célia Berrettini e, tendo como ilustração, os textos para teatro de Beckett, tentei apontar, nesta parte final, os vestígios do silêncio em sua obra, bem como busquei operar para que o silêncio também estivesse presente nos meus experimentos dramatúrgicos.

\*\*\*

Diante da imponderabilidade do tema, tenho que assumir, logo de saída, estar diante de uma discussão escorregadia, afinal, retratar o silêncio é percorrer sua face inefável. Isso implica, *a priori*, que é mais um exercício de aproximação que de exatidão, pois o silêncio demora-se mais no sentir que no definir, estando, desta forma, mais próximo de algo sensório que de um conceito arraigado; algo, enfim, que não pode ser descrito como um retrato falado já que sua presença circunstancial e transitória exige ser percorrida mais do que ser decifrada, desbravada para ser sentida. Fazendo coro a Orlandi (2011, p. 32), replico de antemão que “Só é possível vislumbrar o silêncio de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas”.

Outra forma de se aproximar do silêncio é intuir onde ele não habita, ou, em outras palavras, não se deixar enganar por sua falsa presença. No senso comum do meio teatral, a pausa virou sinônimo de silêncio. Ou seja, toda vez que a fala é suspensa o silêncio entra, peremptoriamente, em ação. Nesse binarismo infecundo, o silêncio nada mais é que o respiro e o prolongamento do sentido da fala. Aqui, o

silêncio não existe por si, mas apenas como uma brecha para o enaltecimento de uma lógica do sentido em que a palavra é soberana até quando sai de cena. Este silêncio só existe em função da palavra, como se o silêncio fosse sempre o habitat do subtexto; como se o silêncio fosse um suspiro da fala. Nesses moldes, o silêncio nada mais é do que um acessório da fala, um figurante que entra em cena apenas para atestar a onipresença da palavra, ficando, desta forma, “relegado a uma posição secundária como excrescência da linguagem”<sup>83</sup>.

Essa noção do senso comum que vislumbra o silêncio como soldado raso da palavra é algo possível, banal até, mas que termina por impor freios a expansão da linguagem. Como se uma coisa (o silêncio) só existisse em função da outra (a palavra). Para Orlandi, essa é uma armadilha disseminada pela consciência binarista, que só enxerga o mundo a partir do contraditório; dessa visão em que se opera pela, conforme Deleuze, tábua rasa da disjunção exclusiva. Nessa acepção, a fala é a apoteose dessa separação.

O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo. Esse gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente.<sup>84</sup>

Na dramaturgia, por exemplo, se convencionou o uso literal da palavra silêncio, como se ao evocá-lo, fazendo com que os atores calemboca, o silêncio se fizesse presente no palco ou na leitura. Mas o silêncio, como o entendemos aqui, não é esse capacho da palavra. O fato dos atores ficarem por algum tempo calados em cena não implica naturalmente que o silêncio venha à tona, uma vez que este não é a mera ausência da fala. Para que este passe a existir dentro de uma obra, em cima de um palco, uma ambiência tem que ser gerada e a linguagem é obrigada a ir além dos seus limites tradicionalmente impostos.

Entendido isso, ressalto que não é, portanto, esse silêncio como fantasmagoria da fala que nos interessa aqui. Mas, um silêncio que tenha autonomia, que responda por si. Um silêncio que é pelo que é... aquém, e talvez além, das palavras. Esse silêncio não se faz pela ausência da fala. Ele se instaura e significa por si. Estou concordando aqui com a noção de silêncio defendida por

---

<sup>83</sup> ORLANDI, 2011, p. 12.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 27.

Orlandi. Para ele, o silêncio não é algo refém da palavra e que, ao contrário disso,

[...] o silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante. O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso.<sup>85</sup>

Tentar observar como o silêncio permeia a obra beckettiana é também e ao mesmo tempo buscar desbravar essa noção de que o real significação está no silêncio. Toda vez que o silêncio ganha forma na prosa ou nos dramas beckettianos temos a sensação de que, finalmente, entramos numa dimensão em que o significante se livra, mesmo que momentaneamente, das presilhas do significado, da imposição teleológica do sentido.

#### **4.2 – Uma breve discussão sobre o silêncio na obra beckettiana**

A presença imediata do silêncio no teatro de Beckett, e que pode ser estendida a sua prosa, é o que estou chamando de “silêncio físico”. Este tipo de silêncio é acionado por pares que não se tocam, ou seja, personagens que convivem sob o mesmo teto, ou situação, mas mantêm uma distância física entre os corpos. E esta zona inabitada, que é a permanente ausência de contato físico entre as personagens beckettianas é, por si só, instauradora de um silêncio fundante. O silêncio que advém desse vazio é ensurdecedor.

As personagens solitárias de Beckett não podem contar com os significados táteis, não preenchem o vazio quando as palavras faltam, não podem se apoiar na muleta de um aperto de mão, no aconchego resignado de um abraço ou no consolo de um beijo na testa. Não há, enfim, uma comunicação física entre os corpos. O corpo de um não encontra no corpo do outro uma via de comunicação, uma ponte em que o sentido se (re)estabeleça quando as palavras estão ausentes. Em Beckett, dois nunca formam um par comunicativo. A convivência sob o mesmo sol existe para reforçar o autoabandono que cada um está condenado. Uma vasta solidão a dois em que um parece estar irremediavelmente condenado ao abandono do outro.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 29.

Embora não seja possível traçar um auto-retrato, dá para sentir esse silêncio físico entre as personagens, que faz de um o estranho do outro. Uma relação que também se alimenta, como o silêncio, da ausência, reforçando, assim, a ideia de personagens que operam por disjunção inclusiva, uma vez que a distância entre os corpos, como a dissonância entre as falas, não é razão para escolher entre partir ou ficar. Este é o caso de Didi & Gogo, também de Clov e Hamm, que vão se separar, devem se separaram e por isso nunca se separam.

Silêncio. Vladimir suspira profundamente.

VLADIMIR – É difícil conviver com você, Gogô.

ESTRAGON – Seria melhor a gente se separar.

VLADIMIR – Você sempre diz isto. E sempre volta.

Silêncio. (BECKETT, 2005, p. 111).

Note que essa pequena cena termina e começa com a palavra silêncio. Mas, não é a palavra silêncio que o instaura e, sim, o espaço impreenchível que se estende nesse vazio da distância insondável entre os corpos, uma ausência presente ao longo da longa espera por *Godot*. E esta situação é, sem que se precise pronunciar uma única palavra, cheia de silêncios.

Assim como, não é preciso anunciar que há um silêncio cortante na relação presente-ausente do casal Winnie e Willie, de *Dias Felizes*, para que o silêncio passe a existir, ou que este seja o que ele é. Basta sentir essa zona impenetrável, até para as palavras, em que o silêncio é. O silêncio, mesmo sob o jorro de palavras de Winnie, habita a peça o tempo inteiro.

Essa vida a dois sem trocas táteis é o grau zero do silêncio. Tudo que emana daí não encontra na palavra um meio de reconciliação, de ressignificação, pois ao invés de comunicar, aproximar, a palavra vai, contrariamente, criando distancia entre os pares, potencializando o vazio, expandido a territorialidade do silêncio. E toda vez que isso acontece quem sai ganhando é a linguagem, que se vê livre do império da palavra como a única via de decodificação do discurso. Assim, o silêncio se liberta das presilhas do discurso, se livra do peso da sombra das palavras, e consegue instaurar como uma zona livre e fértil dos sentidos.

Para Sontag, isso se dá porque o silêncio desprestigia a invocação objetiva do sentido, mantendo as coisas abertas “Em explícita revolta contra aquilo



que se considera a vida classificada e dessecada da mente comum”. Nesse ambiente, “o artista lança um apelo pela revisão da linguagem”, onde “A própria arte torna-se uma espécie de contraviolência, que busca liberar a consciência dos hábitos da verbalização estática e sem vida” (SONTAG, 1987, p. 29).

Destarte, creio que a peça *Dias Felizes* atenta mais contra os “hábitos da verbalização estática e sem vida” do que como uma crítica ao casamento pequeno burguês. Não me parece que Beckett queria atacar essa longeva instituição nem muito menos esmiuçar os tormentos femininos nesse ambiente claustrofóbico e imolador, que é, por exemplo, matéria-prima de *A Casa de Boneca*, de Ibsen. Embora os elementos da solidão feminina estejam dispostos no texto, há, sim, nessa obra, como em outras, uma predominância dos procedimentos estéticos beckettianos, como o empobrecimento da linguagem, a imobilidade e precariedade dos corpos, a ambiência inóspita, a parca presença ou quase ausência de recursos e, principalmente, a falta de contato físico entre as personagens, que talvez fique mais evidente em *Dias Felizes* por se tratar de um casal.

Todavia, a ausência do contato físico, assim como a falência das relações amorosas, é uma constante em toda a obra de Beckett, inclusive nos clássicos *Fim de Partida* e *Esperando Godot*, sendo que nesta última o distanciamento físico é revelado logo na primeira cena.

Entra Vladimir.

ESTRAGON (desistindo de novo.) – Nada a fazer.

VLADIMIR (aproximando-se a passos curtos e duros, joelhos afastados.) – Estou quase acreditando. (Fica imóvel) Fugi disso a vida toda. Dizia: Vladimir, seja razoável, você ainda não tentou de tudo. E retomava a luta. (Encolhe-se, pensando na luta. Vira-se para Estragon.)  
Veja só! Você, aqui, de volta.

ESTRAGON – Estou?

VLADIMIR – Que bom que voltou. Pensei que tivesse partido para sempre.

ESTRAGON – Eu também.

VLADIMIR – Temos que comemorar, mas como? (Pensa.) Levante que lhe dou um abraço. (Oferece a mão a Estragon.)

ESTRAGON (irritado.) – Daqui a pouco, daqui a pouco. (BECKETT, 2005, p. 17-18).

E à medida que a peça avança o distanciamento entre os dois só aumenta, apesar de cinco décadas de convivência:

ESTRAGON (com doçura) – Queria falar comigo? (Vladimir não responde. Estragon dá um passo em sua direção) Você tinha alguma coisa para me dizer? (Silêncio. Outro passo adiante) Diga, Didi.

VLADIMIR (sem se voltar) – Não tenho nada a dizer.

ESTRAGON (passo adiante) – Ficou bravo? (Silêncio. Passo adiante.) Desculpe! (Silêncio. Passo adiante. Toca-lhe o ombro.) Deixe disso, Didi. (Silêncio) Aperte aqui! (Vladimir vira-se) Um abraço! (Vladimir vacila) Não seja teimoso! (Vladimir cede. Abraçam-se. Estragon recua.) Você fede a alho!

VLADIMIR – É bom para os rins. (Silêncio. Estragon olha atentamente para a árvore) E o que fazemos agora? (BECKETT, 2005, p. 34).

O senhor Krapp também tem lá suas histórias para contar. Depois de cortejar por algum tempo uma bela morena, decide estabelecer um contato físico, uma aproximação para além da troca de olhares, dando vazão a uma cena tragicômica, como revela sua memória:

KRAPP – Lembro-me em especial de uma jovem morena e bela, com uma palidez feita com pó-de-arroz, seios incomparáveis, empurrando um carrinho com capota negra, a coisa mais fúnebre. Sempre que eu olhava na sua direção, surpreendia-a olhando para mim. Mas, quando me encorajei o suficiente para falar com ela – sem ter sido apresentado – ameaçou chamar a polícia. Como se eu quisesse lhe fazer mal. (Riso. Pausa.) A cara dela! Os olhos! Como... (hesita) crisólitos!

Para ficar num único exemplo da distância corporal entre Winnie e Willie, constante em toda a peça, basta citar um pensamento dela, intuindo que seu marido, que assiste sua decrepitude com distância e um certo escárnio, já não suporta mais sequer olhá-la:

WINNIE – Ah, eu posso adivinhar o que você está pensando aí, já não basta eu ter de ficar escutando essa mulher, agora ainda por cima vou ter de olhar para ela também... (BECKETT, 2010, p. 42).

Ciente desse total abandono, a tagarela Winnie vê-se diante dos maiores dos desafios: ter a capacidade de ouvir a si própria.

WINNIE – Ah, sim, se ao menos eu pudesse suportar ficar sozinha, quero dizer, tagarelar à vontade, sem viva alma para me ouvir. (Pausa.) Não que eu acredite que você ouça grande coisa, não, Willie, Deus me livre. (Pausa.) Certos dias, você talvez nem ouça nada. (Pausa.) Mas noutros você até responde. (Pausa.) De forma que posso dizer que o tempo todo, mesmo quando você não responde e talvez nem ouça nada, uma parte do que eu falo está sendo ouvida, não estou apenas falando sozinha, quer dizer, um deserto, coisa que eu não poderia suportar - com o tempo. (Pausa.) É o que me dá forças para continuar, continuar falando, quero dizer. (BECKETT, 2010, p. 37).

Há, enfim, uma explícita contradição na rinação desses exemplos sobre a presença do silêncio na obra beckettiana, pois quão maior o esforço para exemplificá-lo mais fugidio ele, o silêncio, se torna. Os exemplos anotados acima são mais indícios que certeza. Logo, vou seguir nessa intenção mais de insinuar que de apontar, pois quando é 'traduzido' o silêncio deixa de existir, se desmaterialização. E é dessa fugacidade que, de uma certa forma, o nosso teatro parece carente.

#### **4.3 – A dramaturgia, como a vida, do século XXI carece de silêncio**

Não custa lembrar que a dramaturgia tem sido, na quase absoluta maioria dos casos, esse ambiente consagrado para a troca de palavras em ondas sucessivas de réplicas e tréplicas sensatas que vão formatando enredos e fazem, comumente, as histórias avançarem em busca de uma solução satisfatória. Nesse ordenado ping-pong sintático-semântico, a fala, normalmente, opera como um ato de ordenação, distinguindo os argumentos e servindo, na maioria das vezes, para encerrar a personagem em zonas nítidas de classificações geográfica, étnica, econômica, social etc., uma vez que esse tipo de dramaturgia tem muita sede de empatia para triunfar na sociedade do desempenho.

Com a intenção de elidir ou brincar, que é um tipo válido de derrisão, com as regras desse jogo, Beckett abusou de monólogos disfarçado de diálogos, usando

reiteradamente a repetição e a antítese, sem nunca lhes dar um desfecho. Logo, suas histórias não caminham em direção a um fim, mas mantém-se numa circularidade em suspensão, obrigando o leitor ou espectador a voltar para o começo, onde tudo parece terminar.

Nestas trocas circulares, a comunicação é interrompida e o silêncio se instaura, não porque a fala foi suspensa e, sim, porque o jogo do sentido foi quebrado. Quando isso acontece é inevitável: o silêncio sobrevém porque o pacto com a linguagem tradicional do dar e receber, falar e ser ouvido, entender e ser entendido, pela via dialógica, foi rompido.

Beckett, aliás, já havia preconizado e intuído, em seu ensaio sobre Proust, os limites ou a incapacidade da linguagem de comunicar, quando nos revela que “a tentativa de comunicação quando não é possível nenhuma comunicação é simplesmente um vulgar arremedo ou uma horrível comédia”.

Esse monólogo disfarçado de diálogo, Célia Berrettini vai chamar de pseudodiálogo:

[...] pois na realidade são dois monólogos justapostos, mergulhado cada um em seu problema, em suas preocupações:

ESTRAGÃO – Nada é possível.

VLADIMIR (aproximando-se com passinhos rígidos, e as pernas separadas) – Eu começo a acreditar nisso. (Fica imóvel) Resisti muito tempo a esse pensamento, dizendo-me, Vladimir, seja razoável. Você ainda não experimentou tudo. E eu retomava o combate. (BERRETTINI, 2004, p. 90).

*Esperando Godot* é exemplar nesse tipo de diálogo em que há um nítido empobrecimento e depauperamento da linguagem, tecido a partir de frases curtas e desconcertantes, sendo a contradição e a repetição suas marcas constantes.

Continuam a vigiar. Longo silêncio.

VLADIMIR, ESTRAGON (virando-se ao mesmo tempo) – Será que...

VLADIMIR – Ah, desculpe!

ESTRAGON – Pode falar.

VLADIMIR – Primeiro você!

ESTRAGON – Não, você primeiro!

VLADIMIR – Interrompi você.

ESTRAGON – Muito pelo contrário.

Olham-se com raiva.

VLADIMIR – Chega de cerimônia.

ESTRAGON – Chega de teimosia, cabeçudo.

VLADIMIR (aos gritos) – Acabe de falar, estou mandando.

ESTRAGON (mesmo tom) – Acabe você

Silêncio. Vão em direção um ao outro, param. (BECKETT, 2005, p. 150).

Todavia, o silêncio não é uma qualidade dessa ou daquela obra de Beckett. Na verdade, o silêncio integra todo o projeto estético beckettiano. O silêncio resiste e reside ao longo de toda a sua obra. O silêncio, em Beckett, como outros princípios estéticos já percorridos ao longo do primeiro capítulo, é parte da sua obstinação em desnudar as limitações e contradições da linguagem, rompendo com a lógica representacional que cria a ideia de realidade. E romper com esse tipo de linguagem é desejar implodir esse senso de realidade que ela projeta. Dessa ruptura brota o silêncio. Essa é, aliás, a ideia defendida por Berrettini. “Se a linguagem é a condição do dizer e a condição de toda ordem inteligível, sublinha Ola Bernal, ‘a desarticulação da linguagem terá por objeto substituir a ordem pela desordem’” (BERRETTINI, 2004, p. 81).

Assim, a obra beckettiana nos sugere que se ainda há algum espaço para a ação política no teatro, para ficar em nosso raio de ação, sem que esta seja rapidamente absorvida, e logo neutralizada pela lógica do espetáculo, esta ficou reservada ao ‘culto’ da imobilidade e do silêncio. Estes são os dois pilares de toda sua obra, como formas de resistência perante a sociedade do desempenho, que exige dos sujeitos uma ação ininterrupta.

Contencioso e avesso a discorrer sobre sua própria obra, Beckett fez também do silêncio uma forma de estar no mundo. Pois, o

[...] silêncio e imobilidade parecem ser a resposta final de Beckett ao problema que o preocupa: nada pode ser dito ou feito para desvendar o enigma do homem no universo, o porquê do nascimento, o porquê da vida, o porquê da morte. Entre o silêncio e a imobilidade de antes do nascimento e de depois da morte, tudo – palavras e atos – não é senão simulacro da vida. (BERRETTINI, 1977, p. 101).

\*\*\*

Nesse contexto de um mundo conectado da hiperinformação, inflacionado de ruídos, que ordena a rotina a partir dos barulhos incessantes, o sociólogo David

Le Breton nos lembra, numa de suas entrevistas, que o silêncio não é apenas uma forma de resistência ou uma maneira de manter a salvo uma dimensão interior, mas algo que permite uma conexão com as coisas do mundo que não são acessadas pelas palavras. Pois, diz Le Breton:

O silêncio é a expressão mais verdadeira e efetiva das coisas inomináveis. E a tomada de consciência de que há determinadas experiências para as quais a linguagem não serve, ou que a linguagem não alcança, é um traço decisivo do conhecimento. [...] Podemos utilizar o silêncio para nos conhecermos melhor, para nos distanciarmos do ruído. E este é um valor a reivindicar no presente.<sup>86</sup> (LE BRETON, 2017, tradução nossa).

Já para a artista e escritora Susan Sontag, o silêncio abre uma via fundamental nesse percurso da arte à antiarte:

Assim como a atividade do místico deve culminar em uma via negativa, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa de desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do “tema” (do “objeto”, da imagem à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio). (SONTAG, 1987, p. 12).

O silêncio é, definitivamente, um dos princípios estéticos do esgotamento e como atingi-lo deveria ser uma busca premente de qualquer dramaturgia do nosso tempo, que anseia fazer frente ao ritmo avassalador da sociedade do desempenho, afinal, o silêncio, mais do que nos fazer entender qualquer coisa, nos faz sentir algo, restituindo nossa capacidade de desfrutar da imanência que ainda circunda a vida.

\*\*\*

Também tentei, pela via da disjunção inclusiva, plasmar o silêncio nos dois experimentos dramático desta dissertação. Logo no início do experimento *Fizemos o Possível*, no qual a personagem Ator Velho mostra, pouco depois de entrar em cena, sua insatisfação com o estado de letargia em que se encontra e que, apesar do cansaço e o longo tempo gasto com pensamentos, ele chegou, finalmente, a conclusão que “é o que resta a fazer... é hora de ir... (...) para longe

---

<sup>86</sup> LE BRETON, David. Guardar silencio y caminar son hoy día dos formas de resistencia política. **Diario de Sevilla**, Sevilha, 19 out. 2017. Entrevista concedida a Pablo Bujalance. Disponível em: [http://www.diariodesevilla.es/ocio/guardar-silencio-caminar-resistencia-politica\\_0\\_1183081790.html](http://www.diariodesevilla.es/ocio/guardar-silencio-caminar-resistencia-politica_0_1183081790.html). Acesso em: 12 abr. 2018.

dessa sombra... para onde possa ser visto mesmo sem ser notado como um transeunte que seja...”.

Essa questão enseja a seguinte discussão entre as personagens:

Ator Adulto — Não se pode cobrar atenção como uma dívida...

Ator Velho — Um pouco desse olhar de soslaio que por compaixão se esmola às mendigas talvez possa ser o bastante para quase nisso existir. (Ao Ator Adulto.) Não me olhe assim... não tem esse direito. (Pausa.) Você que está sentado aí existe quando... (pausa) onde... (pausa) quanto tempo há nessa existência.

Ator Adulto — Já estive lá fora e posso garantir que o clima não é bom... (pausa) continuam nos desprezando. (Pausa.) Esqueceu que respirar ar puro custa caro... (pausa) que fomos enxotados como um pária bêbado que erra a igreja num dia de domingo acreditando que finalmente chegou ao paraíso que é o seu buraco.

Ator Velho — Se isso é verdade fizemos por merecer.

Ator Adulto — Óbvio... (pausa) nascemos. (Pausa) Daí em diante a vida cuida de plantar seus versinhos.

Ator Velho — É isso o que você prefere... ficar aqui sem fazer nada o dia todo... todo santo dia...

Ator Adulto — Não importa que não se faça nada não fazer nada é algo que sempre precisa ser feito.

Em vez de elucidar as razões que o prendem ao ambiente, ou mesmo encontrar alternativas racionais para esta situação, as falas ganham outras vias, se desenvolvem, como peles de cebola, em círculos que, ao invés de apontar saídas, vão, sim, diluindo a tensão, desinflationando o problema, abrindo as fronteiras para o aparecimento do silêncio.

Quando a atriz decide criar o artifício do Mal de Alzheimer para “atualizar” ou “politizar” a peça *Dias Felizes*, mas ao mesmo representa esse objeto “idealizado”, assim como ensaia a encenação, pretende, não sei se consegue, suspender a lógica da dramaturgia mimética e relacional. Mesmo que a intenção não seja totalmente alcançada, esse tipo de tentativa possibilita o surgimento da polifonia, abrindo brechas para a existência do silêncio.

No mais, estou ciente das minhas próprias limitações, ciente de que: querer instaurar o silêncio na atividade dramaturgica não implica que este será instaurado. Uma coisa não leva naturalmente a outra. A fotografia pode, por meio da

sua tecnologia, congelar e recortar o tempo, suspendendo o espaço, e assim “materializar”, ou flagrar, com mais competência as formas do silêncio. Para este desafio, nós, os dramaturgos, só temos como ferramenta a palavra (que é, aceitemos, a mesma ferramenta usada pelos nossos remotos ancestrais: o “*Homo Gregus*”).

É possível dar forma ao silêncio com palavras?



### De Samuel Beckett

- BECKETT, Samuel. Esperando Godot. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- \_\_\_\_\_. Fim de Partida. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- \_\_\_\_\_. Dias Felizes. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.
- \_\_\_\_\_. Eu não. São Paulo: Olavobrás, s/d.
- \_\_\_\_\_. Malone morre. São Paulo: Globo, 2014.
- \_\_\_\_\_. Molloy. São Paulo: Globo, 2007.
- \_\_\_\_\_. O Inominável. São Paulo: Globo, 2009.
- \_\_\_\_\_. Proust. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- \_\_\_\_\_. Novelas. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. Como é. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_. O Despovoador | Mal visto mal dito. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. Textos para nada. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- \_\_\_\_\_. Primeiro Amor. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- \_\_\_\_\_. Companhia e outros textos. São Paulo: Globo, 2011.
- \_\_\_\_\_. Ossos de eco (conto inédito). São Paulo: Globo, 2015.

### Sobre Beckett

- ADRIANO, Carlos. Encruzilhadas do nada. CULT. São Paulo: Lemos, n. 33, abr. 2000, p. 42.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Samuel Beckett: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê, 2001.
- AUSTER, Paul. “De bolos e pedras”. In: A arte da fome e outros ensaios. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Mercier e Camier” In: A arte da fome e outros ensaios. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- BERRETTINI, Célia. Samuel Beckett: escritor plural. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. Linguagem de Beckett. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- BLANCHOT, Maurice. "Onde agora? Quem agora?". In: O livro por vir. São Paulo: 1999, Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. Beckett ... Joyce ... Proust ... Shakespeare. In: O cânone ocidental. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BORGES, Gabriela. A Poética Televisual de Samuel Beckett. São Paulo: Annablume, 2009.
- CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio. Lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAVALCANTI, Isabel. Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- COETZEE, J. M. "Samuel Beckett, os contos". In: Mecanismos internos: Ensaios sobre literatura (2000-2005)", São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DELEUZE, Gilles. Sobre o teatro: Um manifesto de menos \* O Esgotado. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 2010.
- \_\_\_\_\_. O maior filme irlandês (Film de Beckett). In: Crítica e clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- ELLMANN, Richard. "A Vida de Sim Botchit". In: Ao longo do riororrente. Ensaios Literários e Biográficos. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- EMIL, Cioran. "Beckett". In: Exercícios de Admiração - Ensaios e perfis. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
- ESSLIN, Martin. O teatro do absurdo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2018.
- FARIAS JR. Manoel Moacir R. Beckett: silêncios. Ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett. São Paulo: Annablume 2011.
- GONÇALVES, Lívia Bueloni. Em busca de companhia. O universo da prosa final de Samuel Beckett. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2018.
- HENZ, Alexandre de Oliveira. Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2012.
- JANVIER, Ludovic. Beckett. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- JULIET, C. "Encontro com Samuel Beckett", Novos Estudos Cebrap, São Paulo: n. 24, jul.1989.
- KUDIŁKA, R. "O paradoxo da pintura moderno em Samuel Beckett", Novos Estudos Cebrap, São Paulo: n. 56, mar.2000.

- MARFUZ, Luiz César. Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013
- OLIVEIRA, Letícia Mendes de. Os avessos do trágico em Samuel Beckett. In: ArteFilosofia. Ouro Preto: Tessitura/UFOP, n. 1, jul. 2006.
- RAMOS, Luiz Fernando. O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 1999.
- \_\_\_\_\_. O teatro total de Beckett. BRAVO! São Paulo: Ed. Abril, n. 24, set. 1999, p.112.
- RAMOS, Nuno. Samuel fala (entrevista com Samuel Beckett). In: Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007.
- SONTAG, Susan. Esperando Godot em Sarajevo”, In: Questão de ênfase. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STEINER, George. “Do nuance e do escrúpulo”, In: Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SOUZA, Ana Helena. A imaginação minimalista de Samuel Beckett. CULT. São Paulo: Lemos, n.33, abr. 2000, p. 43.
- \_\_\_\_\_. Beckett segundo Thomas. BRAVO! São Paulo: Ed. Abril, n. 101, jan. 2006.
- VASCONDELLOS, Cláudia Maria de. Teatro Inferno: Samuel Beckett. São Paulo: Terracota, 2012.
- \_\_\_\_\_. Samuel Beckett e seus duplos. Espelhos, abismos e outras vertigens literárias. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- WEBB, Eugene. As peças de Samuel Beckett. São Paulo: Realizações, 2012.

### **Filmes e vídeos**

- Filme - Film, EUA, 1964, 22 min., PB. Direção: Alan Schneider  
Elenco: Buster Keaton, Nell Harrison, James Karen, Susan Reed
- Eu não - Not I, Reino Unido, 1977, 12 min. BBC 2. Direção: Anthony Page e Samuel Beckett, Elenco: Billie Whitelaw
- Quadrat 1 +2 - Alemanha, 1981, 15 min. Suddeustcher Rundfunk. Direção: Samuel Beckett, Elenco: Helfrid Foron, Jürg Hummel, Claudia Knupfer e Susanne Rehe
- Quad - Reino Unido, 1982, 15 min. BBC 2. Direção: Samuel Beckett
- Nacht und Träume - Alemanha, 1983, 11 min. Suddeustcher Rundfunk. Direção:

Samuel Beckett, Elenco: Helfrid Foron, Stephan Pritz e Dirk Morgner  
May B- França, 1983. 90 min. Direção: Maguy Marin, Vídeo: Paul Robin Benhaioun,  
Ballet Théâtre de L'Arche.  
Um corpo que não agüenta mais – Brasil, 2007. 70 min. Direção: Marta Soares.  
Vídeo:  
Osmar Zampieri. Criadores-intérpretes: Anderson Gouvêa, Carolina Callegaro, Clara  
Gouvêa, Manuel Fabrício e Marta Soares. Fotógrafo do espetáculo: João Caldas.  
Páginas da Internet 102  
<http://samuel-beckett.net> - Página com links relacionados a Beckett  
<http://www.english.fsu.edu/jobs/> - Journal of Beckett Studies  
<http://www.ubu.com/film/beckett.html> - Filme, com links para outros trabalhos afins

## **Outros**

ARISTÓTELES. Poética. Aristóteles (II). São Paulo: Abril, 1979. Coleção Os  
Pensadores.  
AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó:, 2009.  
BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São  
Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.  
BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.  
\_\_\_\_\_. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2015.  
\_\_\_\_\_. “A morte do autor”. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2002  
BARROS, Manoel de. Poesia completa. São Paulo: LeYa, 2010.  
\_\_\_\_\_. Livro das Ignorâncias. Rio de Janeiro: Record, 2001.  
BAUDELAIRE, Charles. Escritos sobre arte. São Paulo, Edusp. 1991.  
BENTLEY, Eric. O Dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos  
tempos modernos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.  
BERGSON, Henri. O riso. São Paulo: Martins Fontes, 2001.  
BERNHARD, T. Thomas Bernhard: o fazedor de teatro. São Paulo: Perspectiva,  
2017.  
BIERCE, Ambrose. O dicionário do diabo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

- BLANCHOT, Maurice. Uma voz vinda de outro lugar. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. A conversa infinita (vol. 2) , São Paulo: Escuta, 2010.
- BRECHT, Bertolt. Estudo sobre o teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. O declínio do egoísta Johann Fatzer. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Ménard, autor de Quixote”. In: Ficções. São Paulo: Globo, 1998.
- \_\_\_\_\_. Borges e Eu. In: O fazedor. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BROOK, Peter. O Teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BÜCHNER, Georg. A morte de Danton. São Paulo: Ediouro, 1991.
- \_\_\_\_\_. Woyzeck. São Paulo: Hedra, 2003.
- CANETTI, Elias. Canetti: o teatro terrível. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. Sobre os escritores. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- CARLSON, Marvin. Teorias do teatro. São Paulo: Unesp, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. O Herói de mil faces. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004.
- CHARTIER, Roger. O que é um autor? Revisão de uma genealogia. São Carlos: EduFSCar, 2014.
- CHAUCER, Geoffrey. Contos de Cantuária. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.
- COHEN, Renato. Work in progress na cena contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: \_\_\_\_\_. Ditos & Escritos vol. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- \_\_\_\_\_. A ordem do discurso. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2011.
- GARCIA, Silvana. As trombetas de Jericó: Teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). O Pós-Dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2009.

- HANDKE, P. Peter Handke: peças faladas. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HAN, Byung-Chul. A sociedade do cansaço. Petrópolis: Vozes, 2017.
- \_\_\_\_\_. A sociedade da transparência. Petrópolis: Vozes, 2017
- \_\_\_\_\_. A agonia de Eros. Petrópolis: Vozes, 2017
- JYTTE, Lokvig & JOHN, Becker. Alzheimer de A a Z. Tudo o que você precisa. Campinas: Versus, 2005.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- MCGOWIN, Diana Friel. Vivendo no labirinto. O Mal de Alzheimer na visão do paciente. Rio de Janeiro, Record, 2013.
- MELLVILLE, Herman. Bartleby, o escrivão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- MINOIS, Georges. História do Riso e do Escárnio. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MÜLLER, Heiner. Medeamaterial e outros textos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- NAIPAUL, V.S. Ler e escrever. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.
- NOVARINA, Valère. Diante da palavra. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. As formas do silêncio. No movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 2007.
- PALLOTTINI, Renata. Introdução à Dramaturgia. São Paulo: Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. Dramaturgia: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.
- PINTER, Harold. O Monta-Carga + A festa de aniversário. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- PIRANDELLO, Luigi. Assim é (se lhe parece). São Paulo/SP: Tordesilhas, 2011.
- \_\_\_\_\_. Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. Um, Nenhum e Cem Mil. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. Dicionário de performance e do teatro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- QUORTO-SANTO. Teatro Completo. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- RABELAIS, François. Gargântua e Pantagruel [Livros I, II, III, IV e V]. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- \_\_\_\_\_. A partilha do sensível. Estética e política. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009.
- REWALD, RUBENS. Caos Dramaturgia. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- RIBEIRO, Emmanuel Nogueira. Amores cachorro. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2018.
- \_\_\_\_\_. A Comédia da fome. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2016.
- \_\_\_\_\_. Dentro da noite escura e outras peças. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.
- \_\_\_\_\_. Rindo Livrementemente. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.
- \_\_\_\_\_. “De Braços Cruzados”. In: Prêmio Funante de Dramaturgia, 2005: Região Nordeste. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Os Cactos”. In. 4º Concurso Nacional de Dramaturgia. Prêmio Carlos Carvalho. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2004.
- \_\_\_\_\_. O Diário de Nabucodonosor, In: Aids e Teatro: 15 dramaturgias de prevenção. Rio de Janeiro: Senac, 2004.
- ROSENFELD, A. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- SACKS, Oliver. O homem que confundiu sua mulher com um chapéu. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. Redes da Criação. Construção da Obra de Arte. São Paulo: Horizonte, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. Em Liberdade. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- \_\_\_\_\_. Sobre a fábula e o desvio. Rio de Janeiro: 7Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- SEIXAS, Heloísa. O lugar escuro. Uma história de senilidade e loucura. São Paulo: Objetiva, 2007.
- SONTAG, Susan. A Estética do silêncio. In: A vontade Radical. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STOPPARD, Tom. Rock’n’roll e outras peças. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- SUASSUNA, Ariano. Teatro Completo de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: 2018.
- SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- TEZZA, Cristovão. O espírito da prosa. Uma autobiografia literária. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- VISNIEC. Matéi. Os devãos Cioran ou mansarda em Paris com vista para a morte. São Paulo: Realizações, 2012.
- \_\_\_\_\_. A máquina Tchekhov. São Paulo: Realizações, 2012.
- \_\_\_\_\_. O último Godot. São Paulo: Realizações, 2012.
- \_\_\_\_\_. Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres. São Paulo: Realizações, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- \_\_\_\_\_. Drama em cena. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- WOOD, James. Como funciona a ficção. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.