

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### DIÁLOGO NAS FRONTEIRAS AS RELAÇÕES NOS ESPAÇOS DE OHIO IMPROMPTU, DE SAMUEL BECKETT

Ana Lúcia Montano Boessio  
(PPG-UFRGS)

RESUMO: O objetivo deste estudo é, através de uma estratégia interdisciplinar, analisar comparativamente as representações do espaço em *Ohio Impromptu*, construindo especialmente um diálogo com o pensamento de Leonardo Da Vinci e o conceito de espaço apresentado por Zygmunt Bauman – de que modo o espaço pictórico dialoga com o espaço textual, e como essas representações se relacionam e interferem na trama tempo / memória / Leitor / espectador. Para tanto, será também utilizada a versão em filme, dirigida por Charles Sturridge na série *Beckett on Film*.

PALAVRAS-CHAVES: teatro; espaço; arquitetura; imagem.

Ao analisar o papel da crítica desde a antiguidade até os tempos atuais, André Richard em *A Crítica de Arte* (1989: 113) aponta para uma crise da crítica como um dos elementos da crise de uma civilização. Segundo Richard, ao contrário de outras épocas em que os críticos faziam uso sem escrúpulos do julgamento canônico ou subjetivo, atualmente os historiadores de arte e de literatura experimentam a necessidade de confessar suas intenções, de precisar a natureza e o valor de seus critérios. Observa-se, no entanto que, apesar dessas mudanças no campo da crítica literária terem ocorrido desde o séc. XIX, é só no final do séc. XX que identificamos uma re-configuração do conceito de intertextualidade, que adquire um efeito de ressonância, atingindo o interdiscursivo e identificando elementos de outros campos. Atualmente, a tarefa do crítico não é mais simplesmente organizar didaticamente informações para um terceiro leitor, mas materializar transparências, agregar formas, memórias, saberes aparentemente invisíveis, tendo claro que, para isso, uma nova ordem terá de nascer em espaços novos, ou melhor, em espaços trans-historicizados. É esse movimento que leva à substituição da noção de “fato comparatista” pela de estratégia, a qual relaciona textos aparentemente não-comparáveis; ou seja, a comparação se dá pela diferença. Agora, apesar da teoria comparada não desprezar o trabalho do autor, o foco está na passagem, transgressão, ultrapassagem de limiares, na eliminação de fronteiras – conseguir agregar, eis a estratégia

da forma. As fronteiras tornaram-se casas mal-assombradas, labirintos, sótãos – no dizer de Gaston Bachelard, espaços de devaneio. Descobrir esses espaços, as vozes e monstros que neles habitam, construindo pontes de leitura capazes de diluir fronteiras aparentemente tão sólidas como as palavras ausentes de Beckett, tornou-se o grande desafio.

O objetivo deste estudo é, a partir de uma estratégia interdisciplinar, analisar comparativamente as representações do espaço em *Obio Impromptu*, construindo especialmente um diálogo com o pensamento de Leonardo Da Vinci e o conceito de espaço apresentado por Zygmunt Bauman – de que modo o espaço pictórico dialoga com o espaço textual, e como essas representações se relacionam e interferem na trama tempo/ memória/ Leitor / espectador. Para tanto, será também utilizada a versão em filme, dirigida por Charles Sturridge na série *Beckett on Film*.

#### COMPARANDO O INCOMPARÁVEL

Diante do derretimento de fronteiras ocorrido com a recolocação do papel do crítico, a obra passou a assumir um caráter cada vez mais crítico, provocando, por conseguinte, o surgimento do discurso crítico-inventivo: a partir de uma ambição crescente por autonomia, o crítico acede, na sua prática de linguagem, a uma liberdade que antes era atributo exclusivo do escritor. Hoje, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (1978), algo aconteceu: o questionamento do sujeito-criador provocou uma flutuação da Verdade e com isso uma queda de hierarquias – o crítico que sempre foi o segundo, o inferior, com a sua crítica-escritura ascende a uma condição de igualdade com o escritor. Atualmente, o crítico não é mais aquele que, no dizer de Georges Poulet (PERRONE-MOISÉS 1978), rouba a poesia do poeta, toma por um dia ou uma hora o lugar do rei; a sua função não é mais meramente informativa, didática; ele pode e precisa assumir a prática revolucionária da linguagem poética, tornando-se um desenvolvedor de ambigüidades. E é isso que faz do processo comparatista a ferramenta ideal para o estudo da obra de Samuel Beckett, rica em espaços velados, resultado de uma crescente miniaturização dos personagens, do texto e do contexto.

Nesse sentido, a consciência da existência de presenças inconfessadas – o que Laurent Jenny (1979) denomina de “presença na ausência” – provoca ressonâncias ainda maiores em *Obio Impromptu* (OI), objeto deste trabalho, tendo em vista que, nesse jogo de presenças-ausências, o que parecia silêncio, vazio, torna-se o espaço do “entre-espaço”. A fronteira deixa de ser uma mera linha divisória entre real e absurdo para ser invadida por um vozerio fantasmagórico, carregado de ancestralidade, impregnado de espetáculos, como acreditava Leonardo Da Vinci, para quem “facil cosa è farsi universale” (VALÉRY 1998: 25).

Assim resume o mestre renascentista a unidade do seu método. Ao negar o próprio prodígio, o artista faz uma síntese do que Paul Valéry define como princípio da analogia, essa capacidade de variar as imagens, de combiná-las. Segundo o autor, o segredo de Leonardo Da Vinci está nas relações que ele encontrou entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa. Como foi dito anteriormente, na visão de Da Vinci, o homem universal se impregna de espetáculos, retorna à emoção produzida pela menor coisa. Dessa forma, o observador reconfigura o espaço dado ao lembrar-se de um anterior; depois, a seu bel-prazer, organiza e desfaz as suas impressões sucessivas. O homem traz consigo visões; nelas se relata a sua história, elas são o seu lugar geométrico e Leonardo guarda esse espírito simbólico como

uma imensa coleção de formas, um tesouro sempre claro das atitudes da natureza. Em suma, no dizer de Valéry, ele “sabe do que se faz um sorriso”, lança mão do que é conhecido, numa ordem nova, sendo que a imitação consciente do seu ato é um ato novo que envolve todas as adaptações possíveis do primeiro. E a palavra-chave para esse processo é “construção”: construir significa a possibilidade de uma existência totalmente diferente, a necessidade de um jogo geral do pensamento. Na construção, substitui-se uma ordem inicial por outra e Leonardo reconstrói todos os edifícios, compraz-se com as coisas distribuídas nas dimensões do espaço.

“Nothing is left to tell”, assim inicia *Ohio Impromptu*, mergulhando seu espectador em impossibilidades, em sombras que bruxuleiam lugares e passados, que evocam um “dear name” que não deve jamais sequer ser pronunciado, apenas sentido nos entre-espacos, como tudo o mais em Beckett. E talvez seja essa a chave para compreendermos o “absurdo” da sua obra – compreender que esses entre-espacos pedem um método de ordenação que inclua todas as possibilidades de adaptação, de reconstrução, um novo jogo geral do pensamento de que nos falava Leonardo Da Vinci. Que enigmas deverá, então, o crítico desvendar para poder finalmente “difratar”? De que será feito o fio com o qual ele deverá tecer, destecer e reteceter o universo supostamente incomunicável e sem sentido de Samuel Beckett? Será constituído de leitura, des-leitura, re-leitura, do jogo enigmático entre memória e esquecimento. Sendo assim, torna-se impossível pensar em Beckett sem que se pense também numa estratégia interdiscursiva e, por conseqüência, sem que se pense também no método utilizado por Leonardo Da Vinci.

#### A MÍMESIS EM OHIO IMPROMPTU

Se partirmos dos conceitos apresentados por Aristóteles em seus *Argumentos Sofísticos*, *mimesis* deixa de significar “imitação” e sim “tornar visível”, mostrar não mais a verdade, o ser originário em seu caráter empenhativo, mas as possibilidades humanas (COSTA 1986: 78). Sendo assim, para o filósofo grego, *mimesis* não terá um sentido de cópia, mas, sim, de “representação” artística de elementos da realidade. Essa representação pode ser de algo ou de alguém por algo ou por alguém, mas terá sempre o objetivo de produzir um efeito num destinatário que será sempre humano. Será um receptor consciente de que aquela ficção que ele testemunha é uma representação, fruto da criação e manipulação de signos cujo significado será resultado de convenções estabelecidas entre pessoas (MITCHEL 1990: 12).

O destinatário da obra de Beckett não escapa ao conceito aristotélico, mas em OI assume um papel dúbio, devido à presença dos personagens *Ouvinte* e *Leitor* que se contrapõem ao leitor/espectador da obra, criando um jogo de sombra nos limites do espaço de cada um, já que não sabemos se e qual dos personagens é uma figura real ou apenas fruto da imaginação de um deles. Por outro lado, ao mesmo tempo em que é dada ao espectador consciência de estar testemunhando uma ficção, a esta é acrescentado um outro fator de estranhamento: os signos são manipulados de acordo com convenções estabelecidas pela própria obra, por um jogo geral do pensamento do autor, exclusivamente. E isso não vale apenas para OI; em toda a obra de Beckett, o espaço do signo é um espaço distorcido, desconfortável, perturbador. De fato, S. E. Gontarski, em *Samuel Beckett. The complete short prose* (GONTARSKI, 1995), ao referir-se à prosa curta de Beckett, afirma que ela tem sido frequentemente tratada como

anômala ou aberrante, uma espécie tão estranha à tradição da ficção curta que os críticos ainda estão lutando para definir não apenas o que essas obras significam – se é que de fato significam alguma coisa – mas o que elas são: histórias ou novelas, prosa ou poesia, fragmentos rejeitados ou contos completados:

So the sad tale a last time told they sat on as though turned to stone.  
Through the single window dawn shed no light.  
From the street no sound of reawakening. Or was it that buried in  
who knows what thoughts they paid no heed?  
To light of day. To sound of reawakening. What thoughts who knows.  
Thoughts, no, not thoughts. Profounds of mind. (OI, 1984, p. 18)

“A destilação de uma essência”, assim William Trevor define o gênero utilizado por Beckett: por aproximadamente sessenta anos, Beckett destilou essências e, através desse processo, novelas foram frequentemente reduzidas a histórias, histórias foram transformadas em fragmentos. Para Trevor, o que existe nos textos de Beckett é uma intensa consciência da solidão humana (GONTARSKI 1995), o que é perceptível também em OI: “Relief he had hoped would flow from unfamiliarity”; “With never a word exchanged they grew to be as one” (OI 12; 17).

Apesar de OI não estar inserida nessa “crise de identidade” – é considerada uma peça curta – o fato é que poderia também ser considerada um poema livre ou um monólogo, tendo em vista que o que o autor nos apresenta é um Leitor lendo em voz alta para um Ouvinte que se limita em alguns momentos a interromper essa leitura batendo na mesa. Além disso, há um ritmo poético cuidadosamente construído – não por acaso, as quatro páginas de OI são o resultado de mais de vinte páginas de rascunho – um trabalho de purificação, de remoção de qualquer ornamento, o que, segundo Gontarski (1995: xv), é fruto da influência estética de dois arquitetos, ícones da arquitetura moderna – Mies van der Rohe (1886-1969) e Adolf Loos (1870-1933) – para os quais, respectivamente, “menos era mais” e “ornamento era crime”. Para Loos (1998), a evolução da cultura marcha com a eliminação do ornamento dos objetos de utilidade, sendo a sua supressão necessária para regular a sociedade moderna. Assim como Loos, Mies Van der Rohe também acreditava na “nobreza da anonimidade”, sentindo-se atraído pelo uso de linhas retas, formas planas e o fluxo livre dos espaços internos, que envolvem o seu entorno externo – como ele mesmo a definia, uma arquitetura de “pele e ossos”. Aqui temos mais um elemento que parece dissolver as fronteiras do tempo e dos campos: como Beckett, Leonardo Da Vinci também via na arquitetura uma referência para a compreensão da produção intelectual, chegando a afirmar não ser na pintura que teríamos um exemplo da comunicação entre as diversas atividades do pensamento, mas na arquitetura.

Retomando o conceito de *mimesis*, Aristóteles, no capítulo VI da *Poética*, caracteriza-a como a representação de uma ação definida, clara e completa no texto dramático. E o que faz Samuel Beckett? Enquanto um dos principais autores do Teatro do Absurdo, e com o objetivo de reproduzir o desatino e a falta de soluções em que vivem o homem e a sociedade, ele pulveriza a ação e utiliza na criação do enredo, dos personagens e do diálogo elementos chocantes do absurdo e do ilógico. Dessa forma, rompe com a tradição aristotélica, deixando as situações sem desenlace, nem ação aparente (CAVALCANTI 2006). E os elementos

pictóricos, que poderiam ter função de aproximação da representação com os elementos da realidade, criam mais distorção, estranhamento para o espectador, tendo em vista que raramente eles cumprem uma função ou ocupam um espaço previamente reconhecido pelas convenções estabelecidas. Importante salientar que, no caso de Beckett, não é uma questão de o artista fazer uso do “poder de alterar a realidade externa”, do poder de criação de que falava Aristóteles, mas sim de um processo de ruptura, de derretimento de referências, que se inicia na escolha dos elementos pictóricos da obra, transcendendo-os e provocando no texto o surgimento de túneis cada vez mais escuros e difíceis de serem penetrados pelo espectador/leitor. Exemplos disso abundam não apenas em *OI*, mas em toda a obra do mestre minimalista: basta lembrarmos da árvore seca, cercada por vazio em *Esperando Godot*; ou da imagem no mínimo perturbadora dos pais de Ham, em estado de putrefação, vivendo em latões de lixo e se alimentando de biscoitos para cães, em *Endgame*. Mas, certamente, o exemplo mais enigmático continua nas figuras idênticas e sombrias do *Leitor* e *Ouvinte* em *Obio Impromptu*. Aqui, ao estranhamento junta-se a sofisticação estética, e o “mestre do jogo” viaja do espaço e do tempo líquidos dos anos 1980 para a beleza e a ordem do mundo renascentista e vai buscar ali, na sabedoria do “mestre italiano” as ferramentas para compor o seu quadro. Pictoricamente, *Obio Impromptu* é uma obra de arte, cuja perspectiva é respeitada à risca, como numa pintura renascentista. A diferença é que aqui o cânone renascentista também é forçado a viajar no tempo e se misturar com conceitos contemporâneos, ganhando uma nova ordem no jogo mental do artista e, dessa maneira, provocando novas relações entre espaço e tempo.

Segundo o professor de sociologia da arte Pierre Francastel, o estudo sobre a evolução da perspectiva mostra como os artistas criam “um modo de representação pictural do universo em função de uma determinada interpretação psicológica e social da natureza” (RICHARD 1989: 108). Como, então, interpretar uma perspectiva renascentista numa obra minimalista, dentro de uma estética do absurdo? Seria esse o jogo do absurdo – jogar aleatoriamente elementos de diversos estilos, diversas estéticas, criando um diálogo incongruente, insignificante? O absurdo em Beckett pode ser tudo, menos insignificante, aleatório. Tudo está interligado; cada signo é um rizoma abrindo novas possibilidades de espaço e significado na trama, e a perspectiva renascentista de *OI*, como tudo mais, cumpre um papel de sustentação, de amarração de novos corredores do labirinto mental de Beckett. Entretanto, ao contrário da perspectiva piramidal, cujo objetivo era manter o foco de atenção do observador dentro dos limites do quadro, em Beckett essa mesma perspectiva é circundada por um vazio sombrio, difratário, provocando um jogo de forças entre o apelo visual concêntrico da imagem e o apelo psicológico excêntrico para o vazio, para fora do quadro – para dentro do espaço moderno. Qualquer elemento de verossimilhança externa, ou seja, a relação que a mimese mantém com a realidade exterior, de forma a poder vir a ser reconhecida pelo destinatário, funciona como um truque de mágica, uma espécie de ilusão de ótica que, numa tentativa de apreensão, se desfaz criando espaços de interrogação, onde as fronteiras entre realidade e devaneio se dissolvem, tornando o espaço uma zona de sombras pesadas para o espectador/leitor: “Day after day he could be seen slowly pacing the islet... In his dreams.”

Quanto à verossimilhança interna, é possível perceber a existência de uma organização das ações e a presença norteadora de um autor, mas aqui não fica clara a existência de um encadeamento lógico que torne evidente a verdade da obra literária de acordo com os critérios de verossimilhança e necessidade aristotélicos. Como nas especificações cênicas dadas

por Beckett em *From an Abandoned Work*, a intenção do autor em OI é clara: É utilizada uma técnica em que de algum modo o texto seja apresentado como um documento pelo qual o narrador/*Leitor* não é responsável. Ou seja, a narrativa oferecida à audiência é separada do personagem cênico, que se transforma, então, num mero protagonista acidental no drama; pode-se dizer até, mais um mensageiro do que um personagem. Esta era a forma cênica preferida por Beckett para a maioria da sua prosa, um comprometimento (“*compromise*”) entre uma leitura cênica desprovida de adornos e uma plena adaptação teatral na qual personagens, e não apenas texto, são representados no palco (BECKETT 1995: xvii).

Em OI, o descomprometimento do narrador com a própria fala é total – ele está ali apenas na condição de leitor de um livro a cujo conteúdo o espectador, na versão fílmica, tem acesso. E aqui, mais uma vez, Beckett nos arremessa não apenas de uma ilusão de pertencimento ao drama, mas também de um espaço cênico contemporâneo aberto, desprovido de ornamentos, como ele próprio sugeria, para um espaço renascentista: como em *Madone du Magnificat*, de Sandro Botticelli (1482-98), no qual o livro aberto permite a leitura, promovendo diálogo entre espectador e obra, OI nos permite também essa imersão na obra e a crença de estarmos vivenciando um drama real, o qual, somos levados a acreditar, nos será relatado em detalhes “à página quarenta, parágrafo quatro” (OI: 15). Como na verossimilhança externa, os encadeamentos em OI são vias sem saída, *trompe l’oeils* que nos fazem crer na possibilidade de tocar e poder trilhar os caminhos que nos são mostrados. “Unfamiliar room. Unfamiliar scene. Out to where nothing ever shared. Back to where nothing ever shared” (OI: 13).

Em *Teoria Estética*, Theodor Adorno considera a situação da arte no século XX aporética, tendo em vista a sua progressiva integração à cultura burguesa através da popularização dos *mass media* e da conseqüente perda de valor, apesar do seu fundo de sofrimento e de absurdidade (RICHARD 1989: 106). Também o Teatro do Absurdo considera assim a situação do mundo e da sociedade. Aparentemente, isso é o que vemos na obra de Beckett: uma imensa desilusão, uma total descrença na possibilidade humana de integridade, de felicidade – mas apenas aparentemente. Na verdade, ao invés de ser chamado de mestre do absurdo, Beckett poderia ser chamado de mestre da resiliência, essa competência psicológica tão discutida na atualidade, que dá ao homem a força de se refazer, de resgatar a sua integridade mesmo em momentos de extrema dor e dificuldade. Isso é o que vemos na persistência de Ham e Clov; isso é o que vemos em OI, no exercício de ler/lembrar e reler/relembrar um história nunca verdadeiramente contada, como se essa impossibilidade de desvelar a história, seus fatos, assegurasse a sua retenção no espaço e uma continuidade no tempo. “In his dreams he had been warned against this change. Seen the dear face and heard the unspoken words, Stay where we were so long alone together, my shade will comfort you” (OI: 14).

Em plena pós-modernidade ou, no dizer do sociólogo Zygmunt Bauman, em plena “modernidade líquida”, quando todas as tradições capazes de segurar, de reter o passado numa seqüência de tempo linear estão em fase de derretimento e, com isso, dissolvendo as fronteiras do espaço e do tempo; num momento em que a física quântica fala em universos paralelos, Beckett se vale dos fragmentos de memória como estandartes de resistência ao esquecimento, ao derretimento total da crença no humano. Ele parece brincar com o seu poder de reconfigurar o espaço dado ao lembrar de outro; como Leonardo, ele parece organizar e desfazer suas impressões sucessivas. A diferença é que, ao contrário do mestre renascentista, Beckett parece zombar da ignorância e impotência do leitor/espectador ao nos deixar claro

que o seu poder, enquanto autor, é feito das suas próprias visões, nas quais está relatada uma história à qual não teremos acesso, a não ser que sejamos capazes de decodificar alguns elementos cuidadosamente escondidos nas entrelinhas, talvez nos espaços fantasmagóricos do drama. Ao mesmo tempo, a cada pausa, a cada retomada de uma história na verdade nunca totalmente contada, o autor do absurdo luta, resiste; “pouco resta a ser dito”, ele continua repetindo e incansavelmente o *Leitor* continua a sua leitura-releitura. A cada pausa, como numa fotografia (em alguns momentos, Beckett especifica o tempo de dez segundos), o espectador/leitor é puxado para dentro do drama dos personagens *Leitor/Ouvinte*.

Como afirma Susan Sontag (1981), a fotografia não constitui aparentemente depoimento sobre o mundo, mas fragmento deste, miniatura de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir. O fato de possuir uma câmera transforma o seu possuidor numa pessoa ativa, num *voyeur*, e é nisso que nos transformamos diante da estaticidade de *OI*: espécie de fotógrafos amadores que têm uma câmera diante dos olhos e que, perplexos, acreditam (ou são levados a crer) que possam interferir no quadro cênico. Nesse jogo de espaços, as repetidas pausas em *OI* parecem um grito desesperado do autor para que nós, espectadores passivos, enquanto supostos fotógrafos de um drama que se desenrola diante dos nossos olhos, façamos uso do nosso dom de “ubiquidade” de que nos fala Sontag e continuemos ali querendo ouvir mais uma vez e, conseqüentemente, sustentando aquele passado tão caro, que sofre a ameaça inevitável do monstro da contemporaneidade – o desaparecimento.

Além disso, é preciso lembrar do pressuposto de veracidade que é conferido à fotografia e isso dá a nós, espectadores-fotógrafos, mais ilusão de poder de fato interferir na trama. Para a autora, através da fotografia, cada indivíduo, cada família constrói uma crônica – retrato de si mesma – uma coleção portátil de imagens que testemunha a sua coesão. As pausas em Beckett trazem coesão não apenas entre *Leitor* e *Ouvinte*, mas também entre obra e espectador e, ao mesmo tempo em que a nós é negado conhecer o “dear name” e o seu passado, somos integrados ao drama, à luta por “reter” esses fragmentos de crônica através da imobilidade dos personagens e das pausas constantemente oferecidas pelo autor.

Susan Sontag também afirma que fotografar pessoas é violá-las e vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nos asseguramos simbolicamente. Talvez aí esteja uma fronteira cuja tarefa de derretimento Beckett perspicazmente joga sobre o espectador, tirando-o da sua condição de passividade anônima e forçando-o a agir, a buscar nos “profundos da mente” dos personagens ou da sua própria mente a história não contada, as palavras não ditas, a revelação de um drama que, no anonimato dos personagens, pode ser de qualquer um, inclusive o nosso próprio. Mas esse apelo também nada mais é do que *um trompe l’oeil* – somos chamados, seduzidos por um narrador-*Leitor*, somos tocados pela dor escondida no rosto do *Ouvinte* e, por uma fração de segundo, acreditamos que o espaço daquela dor e aquele tempo são nossos também e que podemos ou devemos de fato guardá-lo como um tesouro. Como na fotografia, a pausa pictórica em *OI* torna-se uma porção pequena do espaço, bem como do tempo; na verdade, é o que pode ser retido do passado.

Beckett, em seu trabalho escavatório, como ele próprio o definiu, parece buscar o leitor/espectador ideal que por ventura ainda exista nos recônditos de cada um de nós, mas isto também só aparentemente – ao mesmo tempo em que existe um apelo para que sejamos jogados no drama e até mesmo dentro do livro, somos barrados por um paradoxo que, no dizer de Gontarski, tornou-se uma espécie de assinatura literária de Beckett, ao iniciar o texto

informando o espectador que “nada restou a ser dito”. Nesse momento, percebemos, então, que o nosso espaço não é o espaço do livro, o espaço ao redor da mesa como ouvintes. Para nós, espectadores, só existe um espaço, o espaço da escuridão que circunda a cena, o espaço fora do quadro, o espaço da obra moderna, uma espécie de punição pelo fato de que, já que não nos é possível conter o derretimento, já que não temos competência de encontrar os caminhos para adentrarmos o espaço da obra, então, que sejamos expostos ao desconforto do jogo de forças nela presentes, do jogo de universos paralelos entre os sujeitos da obra – entre o espaço do *Leitor* e *Ouvinte*, entre o espaço inclusivo dos focos de luz e o espaço exclusivo das sombras, entre realidade e devaneio, entre obra e espectador.

Ao analisar a obra de Michael Snow, *Authorization* (1969), Philippe Dubois afirma que “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser” (1998: 15) – uma imagem em processo, uma “imagem-ato”, o que implica necessariamente a questão do “sujeito em processo”. No caso de Snow, através de um jogo de repetições, espelhamento e enquadramentos, cada foto retomando as precedentes, a conseqüência é um efeito de abismo até que haja um preenchimento total do campo de visão. Segundo Dubois,

Vê-se bem o que está em jogo nesse dispositivo: um problema de tempo e inscrição, um problema de sujeito e de máscara, um problema de morte e de dissolução. Há duas imagens e duas temporalidades. Há o espelho, que oferece uma representação sempre direta, que sempre remete unicamente ao aqui-agora em curso, ao presente singular de quem está se olhando (se vendo e sendo visto). Há a foto, sempre adiada, que remete sempre a uma anterioridade, a qual foi detida, congelada em seu tempo e seu lugar. (1998: 17)

Como em *Authorization*, em *OI* também ocorre um problema (ou enigma) de tempo e inscrição, de sujeito e de máscara. A diferença é que, na obra de Beckett, o espelhamento é simbólico, mas igualmente reflete e até potencializa o problema de morte e dissolução – as duas imagens igualmente refletem duas temporalidades, pois, como foi mencionado anteriormente, o espaço dos personagens é, na verdade, um entre-espaço; não se sabe ao certo quem existe de fato, *Leitor* ou *Ouvinte*, se um deles é fruto da imaginação do outro. A representação desse espelho criado por Beckett, ao contrário do espelho em geral, dissolve o aqui-agora; entretanto, as pausas a que o espectador é forçado cria o espaço da foto e esse espaço, como em Snow, também remete a uma anterioridade, a qual foi detida, não por um elemento pictórico, mas pela ausência da palavra, e a conseqüência disso é que a “sad tale” acaba ficando congelada em seu tempo e em seu lugar, mesmo quando o *Leitor* afirma que ela foi pela última vez contada. Beckett parece incorporar ao seu trabalho a visão do seu século sobre a fotografia, a qual, de acordo com Philippe Dubois insiste mais na idéia da transformação do real pela foto do que no discurso de semelhança predominante no século XIX. A foto passa a ser vista como eminentemente codificada sob todos os aspectos e essa codificação desloca a noção de realismo de sua fixação empírica para o que Diane Arbus chama de princípio de uma “verdade interior” (DUBOIS 1998: 37). O que para os críticos do século XIX eram consideradas falhas da fotografia na sua representação pretensamente perfeita do mundo real – o limite da paleta de cores e sombras – fazem da fotografia o instrumento ideal para representar os espaços da alma humana na obra de Beckett. O que numa fotografia real seria representado de forma dura, ou melhor, não seria representado – os meios-tons ao redor dos objetos, as nuances de profundidade, a iluminação de planos que só o olho humano é capaz

de captar e representar – transforma-se em labirintos abismais para o leitor-espectador que, por não ter verdadeiramente uma câmera diante de si, pode vasculhar livremente essas outras dimensões do espaço, refletindo nelas a sua própria história, a sua própria alma.

Mais uma vez, em *OI*, o jogo do espaço fotográfico, que tem seus princípios na perspectiva renascentista, cria zonas de atrito e o que deveria ser estático ganha os espaços ilimitados da obra de arte pós-moderna. Pode-se até mesmo pensar no tratamento dado por Beckett ao espaço em *OI*, como sendo o tratamento dado a uma obra de arte contemporânea seguindo os pressupostos do que deveria ser uma intervenção num espaço público. Um exemplo desses pressupostos é o trabalho realizado por um grupo de artistas argentinos, *La Baulera* (DUARTE 2005), como parte de um evento anual realizado pela Subsecretaria do Patrimônio e da Cidade de Buenos Aires, que consiste na revalorização rotativa de diferentes bairros portenhos através de exposições artísticas variadas. Um evento especialmente parece evocar o mesmo jogo de estranhamento, de fora-de-lugar tão característico da obra de Beckett: a série *Las barricadas invisibles*, realizada em 29 de novembro de 2004, uma segunda-feira, às 16 horas na Biblioteca do Congresso daquela cidade. A ação consistia de oito pessoas que entravam ao mesmo tempo na biblioteca, retiravam um livro e sentavam-se para ler. De repente, uma a uma, começavam a picar rapidamente uma bola de *ping-pong* por debaixo da mesa; o picar das bolas no chão era tão rápido que as autoridades na sala não conseguiam identificar de onde vinha o ruído, mas uma coisa estava clara para todos os frequentadores naquele momento – aquele “som” não pertencia àquele lugar. Antes que fossem identificados, os oito artistas levantaram-se, devolveram seus livros e silenciosamente se retiraram do lugar.

O que se pode identificar é que nesse *happening*, como na obra de Beckett, o estranhamento, a consciência de algo que não pertence, do fora-de-lugar, vem acompanhada de uma carga de periculosidade, ou desconforto, sendo que, em *OI*, existe também a possibilidade de abismo, como na obra de Snow – a escuridão circundante funciona como um “buraco negro”, criando uma espécie de campo de sucção no qual o espectador se sente jogado. De fato, esse jogo de espaços e tempos, juntamente com a impossibilidade de verificação de uma possível realidade tem sido considerado a essência da originalidade de Beckett como dramaturgo. Segundo Charles Lyons (KALB 1989), muitos dos momentos que testemunhamos no teatro encompassam dois tipos de significação: eles representam um momento específico no tempo e, simultaneamente, funcionam como representações de momentos típicos na vida dos personagens como um todo. Isto é, ambos funcionam como representações completas ou auto-suficientes de uma unidade temporal e como metonímias de uma unidade temporal maior (uma totalidade ilusória que não pode ser representada). Mas a sua originalidade não está, de acordo com Lyons, no uso de fragmentos temporais e sim no fato de deixar essa relação entre micro e macro unidade sem possibilidade de verificação e, portanto, equívoca tanto para os personagens quanto para o espectador. Beckett nos faz exercitar nossa tendência a construir uma narrativa completa a partir de fragmentos apresentados e, ao mesmo tempo, reconhecer que essa história criada é um produto da nossa imaginação e, portanto, efêmero e não verificável. Sendo assim, o nosso esforço por lidar com a intangibilidade da experiência oferecida por Beckett, aumenta o conflito dos seus personagens à medida que lutam com suas imagens do passado nos contextos enganosos do presente (KALB 1989: 306). Basta que se pense nas figuras ubíquas de *OI* (*doppelgänger*) que em algumas tradições representam mal-agouro, doença ou perigo, um presságio de morte. Um *doppelgänger* é sempre uma forma sinistra de ubiquidade e *OI* é a primeira peça de Beckett a apresentar essa figura, inaugurando

o período fantasmagórico da sua obra, onde os fantasmas que ecoam no lado assombrado da memória e a nostalgia se misturam e são apresentados no palco.

#### A MODERNIDADE LÍQUIDA EM *OHIO IMPROMPTU*

Ao analisar o espaço urbano contemporâneo, Zygmunt Bauman (2001) faz referência ao conceito de cidade apresentado por Richard Sennett e que consiste num assentamento humano, onde estranhos podem se encontrar. Esses encontros, porém, não dissolvem a condição inicial de estranhamento que essas pessoas apresentavam. Sendo assim, segundo Bauman, o encontro de estranhos é marcado por uma descontinuidade total, já que não existem pontos de retomada de diálogo, de história comum - é um evento sem passado e muitas vezes sem futuro, uma história única com a duração da instantaneidade do seu ato.

É esse conceito urbano de estranhamento e descontinuidade que permeia a obra de Beckett e constrói a sua aura, e a arquitetura da cidade em *OI* é justamente o que desvela esse elemento no drama. Como um rizoma na tessitura de *OI* - os lugares queridos, a sala única com uma única janela, a Ilha de Swans, o caminho muitas vezes retomado - todas essas referências espaciais, na verdade, trazem à tona a descontinuidade, a ausência de história comum. O espaço urbano da triste história revela o vazio, não a espera por um encontro, mas o desejo de crer nessa possibilidade, na ânsia por um nome, um rosto querido. “Unfamiliar room. Unfamiliar scene. Out to where nothing ever shared. Back to where nothing ever shared. From this he had once half hoped some measure of relief might flow” (*OI*: 12).

Ao mesmo tempo em que é apresentado ao espectador-leitor um espaço físico que afirma a existência de uma história comum e a possibilidade de retomada de um diálogo, o texto dissolve o espaço urbano ao afirmar a ausência de familiaridade do lugar, da cena, lá onde nada em tempo algum foi verdadeiramente compartilhado, de volta para onde nada foi compartilhado. E nesse contraponto entre espaço delineado e texto, o Leitor-narrador ainda acrescenta que nesse movimento de ir e vir para esse lugar não compartilhado havia uma meia-esperança de algum tipo de alívio. Nesse jogo de contrastes, Beckett, ao resistir, parece também reconhecer o inevitável - no seu mundo, nada há a ser reconhecido, nada a ser verdadeiramente compartilhado: “Could he not turn back? Acknowledge his error and return to where they were once so long alone together. Alone together so much shared. No. What he had done alone could not be undone. Nothing he had ever done alone could ever be undone. By him alone” (*OI*: 14).

O homem moderno segue sozinho nos seus encontros com pares que nunca deixam de ser estranhos; e, no universo de meias-esperanças de Beckett, ele continua retornando a esses encontros, dia após dia, hora após hora - “in his dreams” (*OI*: 13). Esse homem, consciente da escuridão que o circunda, consciente da liquidez do espaço que o sustenta, não dorme: “as when his heart was young. No sleep no braving sleep till - (*turns page*) - dawn of day” (*OI*: 15). O desejo de resistir é sempre mais forte do que tudo - do que a escuridão que o circunda, do que a insignificância, a ausência de diálogo com o seu par. O estranhamento pode persistir, mas o homem beckettiano resiste mais; o jogo será sempre recomeçado, a história por mais triste será sempre uma vez mais contada, mas sempre no entre-espaço, na entre-sala de um casarão sombrio, marcado por um tempo labiríntico, o tempo e o espaço da nostalgia e do devaneio, de que falava Gaston Bachelard. A consciência do derretimento das estruturas, característica dos anos 1980 a que se refere Bauman, permeia o espaço beckettiano, mas a palavra-chave continua sendo “resistir”, nunca dormir até que um novo dia surja

no horizonte de uma humanidade que, apesar de não conhecer os caminhos do encontro, sabe que nada do que tenha sido feito no isolamento do Eu poderá ser desfeito pelo Eu sozinho.

O espaço beckettiano é como os “não-lugares” a que se refere Bauman – espaços que desencorajam a idéia de “estabelecer-se”, que aceitam a inevitabilidade de uma passagem adiada de estranhos e fazem o que podem para que sua presença seja preferentemente indistinguível da ausência, “para cancelar, nivelar ou zerar, esvaziar as idiossincráticas subjetividades de seus ‘passantes’” (BAUMAN 2001: 119). *Leitor* e *Owinte* estão nivelados no seu espelhamento e nas suas subjetividades e, por conseqüência, tornam-se passantes estranhos, independentemente de quantas vezes o *Leitor* faça referência ao “nome querido”, pois ele nunca é desvelado; independentemente de quantas vezes ele faça menção aos espaços compartilhados, pois são sempre “não-lugares” situados nos entre-espacos da memória e da nostalgia, do passado e do presente. E o espaço do espectador-*leitor* não parece ser diferente: interagir com a obra de Beckett é interagir com uma não-presença, com um não-lugar; é ver passar diante de si um tempo derretido, sem fronteiras entre passado, presente e futuro. E estudar o espaço em *OI* será sempre um exercício escavatório nos “profundos” da nossa própria mente.

#### OBRAS CITADAS

- ARISTÓTELES. Poética. 1992. Trad. Eugênio de Souza. São Paulo: Ars Poética.
- BACHELARD, Gaston. 2003. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUMAN, Zygmunt. 2001. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BECKETT, Samuel. 1995. The complete short prose. New York: Grove Press.
- \_\_\_\_\_. 1984. Three plays. *Obio Impromptu*, *Catastrophe* and *What Where*. New York: Grove Press.
- BLOOM, Harold. 1991. A angustia da influencia. *Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago.
- BRIZIO, Anna Maria, BRUGNOLI, Maria V., CHASTEL, André. 1981. *Leonardo l'artista*. Maidenhead: Giunti Barbèra.
- CARREIRA, Eduardo. 2000. *Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: UnB.
- CAVALCANTI, Isabel. 2006. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett – O sujeito e a cena no entreto do traço e do apagamento*. Rio de Janeiro: 7letras.
- CHARTIER, Roger. 1999. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP.
- COSTA, Ligia Militz da. 1992. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. 1996. Mimese e verossimilhança: na “Poética” de Aristóteles e na teoria da literatura contemporânea. Tese, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- DUARTE, Paulo Sergio (org.). 2005. *Rosa-dos-ventos*. Posições e direções na arte contemporânea. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- DA VINCI, Leonardo. 2004. *Anotações de Da Vinci por ele mesmo*. São Paulo: Madras.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Da Vinci por ele mesmo* (M. Malvezi, trad.). São Paulo: Madras.
- DUBOIS, Philippe. 1998. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus.
- ESSLIN, Martin. 1968. *The theatre of the absurd*. Harmondsworth, Middlesex, England: Pen-

guin Books.

GONTARSKI, S. E. 1995. *Introduction*. In: BECKETT, S. The complete short prose. New York: Grove Press.

JENNY, Laurent. 1979. *A estratégia da forma*. In: POÉTIQUE, revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Coimbra: Almedina.

KALB, Jonathan. 1989. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

LOOS, Adolf. 1998. *Ornament and crime: selected essays*. Opel, Adolf (ed.). Mitchell, Michael (trad.). Riverside, California: Ariadne Press, p. 167-176.

MARCULESCO, Ileana. *Beckett and the temptation of solipsism*. Disponível em:

<[http://www.themodernword.com/beckett/beckett works paper.html](http://www.themodernword.com/beckett/beckett%20works%20paper.html)>

McMULLAN, Anna. 1993. *Theater on trial: Samuel Beckett's later drama*. New York: Routledge.

MITCHELL, W.J.T. 1990. Representation. In: *Critical terms for literary study*. Frank Leutricchia; Thomas McLaughlin (eds.). Chicago: University of Chicago Press, p. 11-22.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. 1996. *Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade*. (tese). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. 1978. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática.

RICHARD, André. 1989. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes.

SONTAG, Susan. 1981. Ensaios sobre a fotografia. *Na caverna de Platão*. Rio de Janeiro: Arbor.

VALÉRY, Paul. 1998. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. São Paulo: Ed. 34 ZAMMATI, C., MARINONI, A., BRIZIO, A.M. Leonardo scienzato. Maidenhead: Giunti Barbèra.

SEELIG, Adam. *Beckett's dying remains: the process of playwriting in the Ohio Impromptu manuscripts*. Disponível em: <http://www.utpjournals.com/product/md/433/remains3.html>

[http://www.themodernword.com/beckett/beckett works short.html](http://www.themodernword.com/beckett/beckett%20works%20short.html)

[http://www.themodernword.com/beckett/bof\\_ohio\\_impromptu.html](http://www.themodernword.com/beckett/bof_ohio_impromptu.html)

[http://en.wikipedia.org/wiki/ohio\\_impromptu](http://en.wikipedia.org/wiki/ohio_impromptu)

<http://www.poetrymagazines.org.uk/mgazine/record.asp?id=3540>

<http://samuel-beckett.net/endgame.html>

[http://en.wikipedia.org/wiki/ornament\\_and\\_crime](http://en.wikipedia.org/wiki/ornament_and_crime)

<http://www.grandtradition.net/?q=beauty-ornament-and-crime-adolf-loos-and-leon-baptista-alberti-on-ornament>

## DIALOGUE AT THE BORDERS

### THE SPACE RELATIONS IN OHIO IMPROMPTU, BY SAMUEL BECKETT

**ABSTRACT:** this research aims at analyzing comparatively, through an interdisciplinary strategy, the representations of space in *Ohio Impromptu*, establishing a dialogue with Leonardo Da Vinci's thought and the concept of space presented by Zygmunt Bauman – the way the pictorial space communicates with the text, and how these representations relate and interfere in the time / memory / Reader / spectator plot. Therefore, it will be also used the filmic version, directed by Charles Sturridge in the series *Beckett on Film*.

**KEYWORDS:** theater, space, architecture, image.