



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 26 - julho de 2021**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p16-30>

**No embalo da morte: a cadeira de balanço em *Murphy* e *Rockaby***

**Lulled to death: the rocker in *Murphy* and *Rockaby***

*Cláudia Maria de Vasconcellos\**

#### **RESUMO**

O ensaio pensa a poética do corpo em Samuel Beckett, explorando a relação problemática e destacada em sua obra entre corpo, mente e representação. Investiga o tema a partir do romance *Murphy* e da peça teatral *Rockaby*, que oferecem respostas diversas para as mesmas questões filosóficas e a partir de um objeto em comum, a cadeira de balanço. Ao subverter o uso do objeto, transformando-o de objeto para sossegar em objeto para perturbar, Beckett atinge não só os próprios personagens nas obras, mas também as expectativas do leitor ou do público. E, mais, acrescenta um discurso literário a um debate epistemológico em que a questão do “eu” e da memória é investigada em diálogo e, por vezes em desacordo, com pensadores como Descartes, Leibniz e Bergson.

**PALAVRAS-CHAVE:** Beckett; Cartesianismo; Representação; Corpo; Mente

#### **ABSTRACT**

This essays aims at probing into Beckett’s poetics of the body through the complex interplay among body, mind, and representation as a centerpiece of his works. It looks into the subject as portrayed in the novel *Murphy* and in the play *Rockaby*, which offer multiple answers to similar philosophical questions by way of an ordinary object, the rocking chair. By transforming the use of the object and converting the object made for resting into an object of despair, Beckett targets towards both the very characters in his works and the reader’s or the audience’s expectations; and what is more, he adds a literary discourse to an epistemological debate in which issues such as “I” and memory are investigated in relation to – and sometimes in disagreement with – philosophers such as Descartes, Leibniz and Bergson.

**KEYWORDS:** Beckett; Cartesianism; Representation; Body; Mind

---

\* Universidade de São Paulo - USP SP; Faculdade de Filosofia, Letras de Ciências Humanas; Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – São Paulo – SP – Brasil – claudiavasconcellos@usp.br

## 1 Corpos minguantes

É notável a atenção que Samuel Beckett dispensa ao corpo em sua obra – no drama e na prosa. Em configurações cada vez mais disfuncionais, o corpo de seus personagens se deteriora na mesma medida em que nós, espectadores e leitores, somos poupados da parafernália ilusionista com que costumeiramente são construídos, podendo, assim, desfrutar diretamente de sua função literária. Quando Hamm, em *Fim de partida*<sup>1</sup> (BECKETT, 2002), retira, ao início da peça, o trapo ensanguentado que cobre seu rosto, o que faz é descerrar uma pequena cortina teatral e, assim, revelar o único cenário que importa: a cabeça falante. Afinal, ele é o protagonista. É ele o enigma da história que acompanhamos, aguardando uma solução, um sentido, uma resolução que, obviamente, não vem. A centralidade da cabeça que imagina e fala é destacada ainda pelo fato de o personagem ser paralítico.

Mais gente paralisada e falante comparece em seus textos teatrais. Lembremos de Winnie em *Dias felizes*<sup>2</sup> (BECKETT, 2010), enterrada até a cintura no primeiro ato e reduzida à própria cabeça, no segundo, debilitada mas inesgotável, assim como a regra teatral e artística da expressividade. Em uma peça de Beckett chamada *Peça*<sup>3</sup> (BECKETT, 1990, p. 305-320), as cabeças de Mulher 1, Mulher 2 e Homem são a única parte de seus corpos que emerge das urnas funerárias em que estão encerrados. Esses três desgraçados, que protagonizaram em vida um triângulo amoroso barato, agora, no inferno teatral, devem falar, confessar, comover, revelar, espantar a audiência, submetidos a coação quase sádica de um refletor.

Então, advêm dois casos bastante radicais de desintegração física quase que completa, pois trata-se de seres sem corpos. Nem paralisado nem enfurnado, o corpo em *That time*<sup>4</sup> (BECKETT, 1990, p. 385-395) se desintegrou. O que resta sobre o palco é uma cabeça de homem, uma cabeça flutuante. Pairando a três metros do chão, essa cabeça descorporificada também perdeu a voz, ao menos a voz emitida por sua boca, e torna-se ouvinte. A cabeça ouvinte é assediada por três discursos acusmáticos, que narram episódios aparentemente biográficos. Espectador entre espectadores, a cabeça silente também tenta decifrar as histórias, como nós. Em *Eu não*<sup>5</sup> (BECKETT, 1988), para dar um último exemplo teatral, a própria cabeça desaparece, e o que remanesce é

<sup>1</sup> *Fim de partida* estreou em 1957.

<sup>2</sup> *Dias Felizes* estreou em 1963.

<sup>3</sup> Chamada *Play* em inglês e *Comédie* em francês, estreou em 1963.

<sup>4</sup> *That time* estreou em 1976.

<sup>5</sup> *Eu não* estreou em 1972.

uma boca de mulher, uma boca desencarnada, verborrágica, mas cuja emissão elíptica como ela reporta uma vida fraturada, da concepção à condição sobre o palco (seu inferno). A boca espantosamente maleável, em movimentos peristálticos é, além de boca, anel, círculo, vagina, olho, orelha, imagens reflexas do próprio discurso.

Também nos romances, o corpo se enrijece adoce, envelhece, doando foco para aquilo que o personagem escreve ou pensa. Molloy, por exemplo, protagonista de obra homônima<sup>6</sup> (BECKETT, 2014), entrevado na cama de sua mãe, consegue ainda escrever e o faz como modo de investigar como chegou nesse estado, nesse lugar. O passado enquanto memória, imaginação ou delírio desse ser tolhido, entrega-se ao leitor na forma de discurso em primeira pessoa, cujo conteúdo atravessado pela história de um corpo ainda em movimento (minguante) espelha o enrijecimento da própria engrenagem narrativa. Assim como nas peças, evidencia-se o esforço metalinguístico, a destacar, desmontar e investigar o mecanismo literário por meio do tolhimento e redução do corpo<sup>7</sup>.

## 2 Corpos e objetos

Sobressai também na poética do corpo beckettiana a relação dos personagens com objetos. Os artefatos humanos, segundo Hannah Arendt, dão duração ao mundo. Em *A condição humana* (ARENDDT, 2016), a filósofa relaciona o trabalho à manutenção da vida (a necessidade de plantar e colher alimento, por exemplo): seus frutos consomem-se constantemente e exigem renovação infinita. A obra, por sua vez, ou fabricação de coisas, artefatos e arte, pode aliviar as fadigas do trabalho, seus frutos duram mais que a própria vida individual e promovem a estabilidade do mundo. Quando, no entanto, a fabricação da obra é contaminada pela lógica do trabalho e os objetos não servem mais para durar e estabilizar, mas para serem consumidos, o mundo propriamente humano está ameaçado<sup>8</sup>.

Beckett, que escreve na época em que a lógica do consumo já corrompeu os aspectos estabilizadores da fabricação, parece atento a esse fato. Para ele, objetos comparecem como instrumentos de desequilíbrio e inquietação. Atente-se para a função

<sup>6</sup> *Molloy* foi publicado em 1951.

<sup>7</sup> Mais radical é o romance *O inominável* (BECKETT, 2009) de 1953, cuja voz é emitida a partir de um personagem imóvel, mas aparentemente sem corpo identificável.

<sup>8</sup> Deve-se lembrar que, junto à condição de *animal laborans* e de *homo faber*, destaca-se aquela do agente – o ser que inicia, que toma iniciativa –, por meio de suas ações e de seu discurso (ARENDDT, 2016, p. 217-19).

do chapéu coco usado por Lucky em *Esperando Godot*<sup>9</sup> (BECKETT, 2005). Se, por um lado, materializa na cena uma expressão idiomática (*put your thinking cap on*)<sup>10</sup>, Tpor outro, o pensamento que o chapéu desencadeia, ou mais propriamente, o discurso aparentemente absurdo que ajuda a externar – sobre a indiferença divina, o decaimento humano, enrijecimento, congelamento e morte – é índice de desassossego máximo, torturando fisicamente os personagens que o escutam<sup>11</sup>.

Um objeto portador de desassossego é também o lápis de Malone, em *Malone morre*<sup>12</sup> (BECKETT, 1986), que diminui à medida que a escrita termina e a vida se esvai. Ou seria o contrário, a vida se esvai, e também a escrita, à medida que o lápis diminui? A bicicleta tornou-se emblema do cartesianismo do autor e justifica a epígrafe do crítico Hugh Kenner para essa figura: centauro cartesiano<sup>13</sup>. A interação dos personagens com a máquina, aludindo a concatenação entre corpo e mente, deve-se lembrar, é problemática. Com a perna entrevada, que o obriga a usar muletas, Molloy não dispensa o uso da bicicleta. Ele amarra as muletas na barra superior do quadro, a perna ruim fica apoiada no eixo da roda dianteira e um desastre é só questão de tempo. Em *Fim de partida*, a bicicleta de dois assentos, ou tandem, foi responsável pelo acidente que mutilou Nagg e Nell. Na mesma peça, Hamm, entronado em uma cadeira com rodízios, é um outro tipo de centauro. Diferente de uma cadeira de rodas, que pode ser movida por seu ocupante, a cadeira de Hamm realça sua impotência e dependência de algo externo a sua vontade para mover-se.

O que segue é uma reflexão sobre a cadeira de balanço, seus modos de uso e sua função literária (cênica e filosófica) em duas obras distantes cronológica e estilisticamente. Trata-se de investigar os aspectos divergentes e convergentes da fruição desse objeto por dois personagens aparentemente antípodas (um procurando se afastar do mundo exterior; outra procurando contato com ele): um, protagonista do

<sup>9</sup> *Malone morre* foi publicado em 1951.

<sup>10</sup> “Vista seu chapéu de pensar”, seria a tradução literal desta expressão.

<sup>11</sup> Para uma lista bastante completa da função do chapéu na obra de Beckett, vale apenas conferir o verbete “hats” no *The Grove companion to Samuel Beckett* (ACKERLEY, GONTARSKI, 2004).

<sup>12</sup> *Malone morre* foi publicado em 1951.

<sup>13</sup> “Molloy tinha uma bicicleta, Moran foi levado no bagageiro de outra, Malone lembra da cúpula do sino de uma bicicleta, bicicletas passaram diante dos olhos de Watt no começo e ao final de sua passagem pela casa de Knott, Clov implorou por uma bicicleta quanto ainda existiam, e foi um acidente com um tandem que privou Nagg e Nell de suas pernas. Como o chapéu coco e a letra M, a bicicleta faz passagem silenciosa em intervalos irregulares pela paisagem interior de Beckett...”. (KENNER, 2018, p. 117). Minha tradução.

romance de estreia de Beckett, *Murphy*<sup>14</sup> (BECKETT, 2013); outra, protagonista da peça teatral tardia, *Rockaby*<sup>15</sup> (BECKETT, 1990).

### 3 *Murphy*

Quando o romance abre, encontramos Murphy nu, amarrado à sua cadeira de balanço por meio de sete echarpes que garantem posição e imobilidade necessárias para alcançar um pequeno nirvana (COE, 1964, p. 19). “Estava sentado em sua cadeira desta maneira porque era um prazer imenso! Primeiro, dava prazer ao corpo, apaziguava seu corpo. Depois, libertava-o em seu espírito.” (BECKETT, 2013, p. 6).

O sol que brilhava sem alternativa sobre o nada, contudo, não atingia Murphy que dele se escondia como se fora livre<sup>16</sup>. O romance inicia, assim, desencantado como o Eclesiastes. Nem uma história nova, nem um personagem autônomo serão oferecidos ao leitor, ao que parece. No entanto, o romance busca uma nova forma (paródia do romance tradicional) e o personagem atinge a liberdade possível (com a morte).

Visto à certa distância, *Murphy* é um romance cartesiano. O protagonista entende-se dividido entre corpo e mente e faz sua opção pela mente, ou espírito. Visto de modo mais próximo, no entanto, *Murphy* é um romance anticartesiano, pois a opção do protagonista pela mente é desastrosa, impossível e deslocada da epistemologia para a psiquiatria. Além disso, recombina artisticamente vestígios filosóficos de ordens variadas, não apenas Descartes, mas comparecem aqui Demócrito, Leibniz, Geulincx, Espinosa e Bergson<sup>17</sup>.

Imagens recorrentes de espaços de confinamento como gaiolas, celas, alçapão, caverna, torre, masmorra e sótãos recriam, no âmbito do grande mundo exterior, o pequeno mundo interior para onde o personagem desejaria se encaminhar e onde gostaria de permanecer. A cadeira de balanço nesse contexto é o elemento propiciatório de apagamento do corpo e entrada no espírito, fato que, é preciso dizer, não se confunde com dormir e sonhar.

O “espírito de Murphy”, *locus* almejado, mas apenas momentaneamente alcançado, recebe todo um capítulo de esclarecimento. De acordo com o capítulo seis,

<sup>14</sup> *Murphy* foi publicado em 1938.

<sup>15</sup> *Rockaby* estreou em 1981.

<sup>16</sup> O texto diz: “O sol brilhava, sem alternativa, sobre o nada de novo. Murphy, como se fosse livre, dele se escondia, sentado num pombal de West Brompton”. (BECKETT, 2013, p. 5).

<sup>17</sup> Entre 1932 e 1938, Beckett concentra-se em tomar notas de livros de filosofia, psicologia, e de livros sobre filosofia e psicologia. O material, hoje disponível, orienta pesquisadores que rastreiam na obra a influência desses interesses. Murphy assimila várias das anotações que aparecem, no entanto, transfiguradas artisticamente e com reconfigurações por intenções literárias (FELDMAN, 2008).

este “[...] concebia-se como uma grande esfera oca, hermeticamente selado ao universo exterior.” (BECKETT, 2013, p. 85). Uma mônada, diríamos, ou um sistema fechado<sup>18</sup>. Nele divisa-se tudo o que se encontra também no universo exterior, “[...] seja em forma potencial seja em ato, seja em forma potencial se desenvolvendo em ato, seja em ato declinando em potência.” (BECKETT, 2013, p. 85).

Murphy sentia-se dividido em duas metades e não conseguia compreender – assim como o filósofo Geulincx – o modo como uma e outra se comunicavam: “[...] jamais pensava um pontapé porque sentia um, nem tampouco sentia um pontapé por ter pensado um [...]. Talvez houvesse, para além do tempo e do espaço, um pontapé não mental e não físico.” (BECKETT, 2013, p. 86).

Aceitaria qualquer hipótese, porém, conquanto não contradissesse o entendimento de que seu espírito era um sistema fechado e composto por três zonas: claridade, penumbra e escuridão<sup>19</sup>. A zona de claridade distinguia-se por conter formas “com paralelo”, ou seja, em conexão com o fora da mente. A zona de penumbra não comportava formas “com paralelo”, mas estava voltada à contemplação. Por fim, a zona de escuridão não abrigava nem elementos da claridade nem estados imaginários, mas tão somente um fluxo de formas<sup>20</sup>. Era justamente nessa zona de caos e agitação contínua – sua preferida –, que Murphy não era livre – pelo menos não da maneira como se é livre quando se escolhe entre uma coisa e outra –, mas tornava-se aí, “[...] uma partícula de pó na escuridão de uma liberdade absoluta.” (BECKETT, 2013, p. 89).

Na economia da intriga, a cadeira de balanço de Murphy encontrará, porém, um sucedâneo potente: o asilo para doentes mentais chamado *Magdalen Mental Mercyseat* no qual ele se emprega. Morando então no *Magdalen Mental Mercyseat*, Murphy consegue prescindir por um tempo da cadeira de balanço, deixada para trás, pois no MMM reconhece os seus pares em pacientes esquizofrênicos, hebefrênicos, catatônicos e refratários à realidade (ou grande mundo).

*Mercyseat*, deve-se lembrar, refere-se ao propiciatório (Êxodo, 25: 17-22), parte da Arca da Aliança, onde Deus se fazia presente entre os querubins, mas não passa desapercibido sua acepção literal, “assento de misericórdia”, derrisão da cadeira de

<sup>18</sup> “Uma imagem detalhada da qualidade hermética da mente de Murphy vem da noção leibniziana de que a mente funciona como uma mônada, substância metafísica que contém o mundo inteiro na forma de reflexão”. (WALL, 2000, p. 42).

<sup>19</sup> É possível pensar as três zonas mentais em diálogo às formas de memória teorizadas por Henri Bergson, sobretudo em *Matéria e memória* (ANDERSON, 2013, p. 75-89).

<sup>20</sup> Como explica Ruby Cohn, o nome Murphy é um trocadilho que remete a “morphe”, ou seja, forma. Entrar na esfera das formas em fluxo é justamente o que o personagem procura para si mesmo e, enquanto forma, será o protótipo com que Beckett pensará sua obra futura (COHN, 1962, p. 46).

balanço. Na economia do romance, cadeira de balanço e asilo serão “propiciatórios” para seu ingresso no espírito (ou pequeno mundo), e também na morte.

O contato com esquizofrênicos impassíveis, como o sr. Endo (de quem falaremos adiante); mais a visão das celas acolchoadas, sem janelas, representação mais que perfeita do almejado pequeno mundo, seu sistema fechado<sup>21</sup>; aliados ao escandaloso sucesso junto aos pacientes, permite que Murphy aperfeiçoe sua “pequena masmorra espanhola” (ou sua teoria sobre seu mundo mental), a ponto de conseguir sobreviver sem a cadeira.

Da mesma maneira que aceitar a máxima de Geulincx – *ubi nihil vales, ibi nihil velis* [onde nada vales, lá nada queiras]<sup>22</sup> – e praticar aquela adaptada de Espinoza – *amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat* [amor intelectual com que Murphy ama a si mesmo] –, embalar-se na cadeira também não basta para blindá-lo definitivamente à suscetibilidade do apetite sexual e do pão de mel. Mesmo sem nada querer e muito se amar e balançar, o corpo faz suas exigências.

Contudo, a experiência no *Magdalen Mental Mercyseat* não apenas o reafirma no refrão – “não sou parte do grande mundo, pertença ao pequeno mundo” – como permite, ao menos pelo tempo em que assume o turno do dia no asilo, viver sua “autologia por procuração”. Ou seja, se não ingressa mais no espírito – porque longe da cadeira e porque fatigado com o trabalho – pode imergir entre aqueles que nele habitam, os pacientes alienados, e receber deles algum consolo.

Quando Murphy decide trazer a cadeira de balanço para sua mansarda no asilo, preocupado com a transferência para o turno da noite, em que os “micropolitanos” (moradores do pequeno mundo) estariam dormindo e não teria mais como desfrutar de seu alheamento, está no caminho de confrontar uma verdade: que nunca venceria o abismo que o separa dos alienados e nunca seria como o inalcançável senhor Endo.

O senhor Endo, cujo nome indica o amigamento do dentro é, de todos os internos, o que Murphy mais admira. Com ele joga xadrez e conforma-se em ser a seus olhos apenas peças em um tabuleiro. É por causa do senhor Endo que sofre a experiência do Nada (a), é por causa dele que reconhece a diferença inultrapassável que

<sup>21</sup> Para Dustin Anderson, o *Magdalen Mental Mercyseat* seria a metáfora “[...] do entendimento de Murphy a respeito de sua própria mente.” (ANDERSON, 2013, p. 81).

<sup>22</sup> Como anota Beckett em seu caderno nomeado *Philosophy Notes*: “Geulincx reduz a autoatividade à atividade mental imanente do homem. A autologia ou *inspectio sui* não é apenas um ponto de partida epistemológico, é também a conclusão ética de seu sistema. O homem não tem nada a fazer no mundo exterior. *Ubi nihil vales, ibi nihil velis*. Mais alta virtude humildade – *despectio sui*.” (FELDMAN, 2008, p. 135).

os separa (b), e é por conta do senhor Endo que tem desorganizada sua estrutura de pensamento, devendo recorrer à cadeira pela última vez (c). Reconstruamos mais detalhadamente o roteiro do personagem para a morte.

a) Se temia assumir o turno da noite por não mais poder privar com os pacientes que estariam dormindo em suas celas é, no entanto, surpreendido pelo senhor Endo que o aguarda, interrompendo sua ronda, com o tabuleiro de xadrez armado. Jogam. Murphy perde. Olhando para o adversário admirável, desfoca-o, privilegiando o fundo. Depois, deixando a cabeça cair entre as peças, retém na mente a imagem do outro por um breve tempo até passar “a ver o nada”. O Nada democritiano – lembrado pelo narrador – diante do qual nada é mais real, mas também o nada desaparece e Murphy volta a si.

b) Depois de ajeitar o senhor Endo em seu leito, que mantém os olhos fixos no infinito, Murphy encena uma espécie de beijo de borboleta aproximando seu rosto do rosto do outro e forçando “[...] aqueles olhos a enfrentar os dele, ou melhor os seus a enfrentar os dele [...]”, até ver na córnea alheia sua “[...] horrivelmente diminuta, obscura e distorcida [...]” imagem (BECKETT, 2013, p. 195). Murphy tem a visão de si mesmo refletido em olhos imunizados contra o mundo exterior e nesse momento ouve palavras que é impelido a pronunciar e que anunciam sua condição e prenunciam seu triste fim: “[...] o final afinal visto por ele,/ ele mesmo não visto por ele,/ e dele mesmo.” (BECKETT, 2013, p. 195). Ou seja, como o próprio narrador explica: “A última visão que o senhor Murphy obteve do senhor Endon foi o senhor Murphy não sendo visto pelo senhor Endon. Essa foi também a última visão que o Murphy obteve de Murphy.” (BECKETT, 2013, p. 195).

c) A percepção de ser um mísero cisco no vazio, ou seja, de ser como uma partícula perdida na liberdade absoluta, percepção próxima àquela que conseguiria desfrutar na terceira zona de seu espírito, é desencadeada ao não ser visto por Endo. Isso apresenta suas consequências: Murphy não consegue mais criar imagens mentais, nem de Celia, a noiva, nem de seu pai, ou sua mãe, nem dos outros personagens das histórias, seus conhecidos. Para interromper fragmentações mais profundas e desestruturantes, recorre à cadeira, em sua mansarda. Aparentemente, a experiência do Nada e do Vazio, antes almejada, parece tê-lo, no entanto, assustado agora. Nu, ele se amarra à cadeira, como no começo do livro, e se embala como antes, libertando-se em seu espírito, só que dessa vez há também um vazamento de gás em curso. Murphy que imaginara na origem etimológica da palavra gás a palavra caos, é então integrado ao caos que vivencia e alcança finalmente libertar-se do corpo numa explosão.



O gosto de Murphy pela libertação no espírito distorce a realidade a sua volta. O narrador<sup>23</sup> é contundente em relação aos raciocínios mistificadores do personagem que desconsidera a patologia dos internos condenados à prisão de seus pequenos mundos para justificar seu gosto idealizado pelo paraíso interior: “[...] com tais construções e outras, ainda menos sólidas, Murphy escorava seus fatos contra a pressão dos fatos correntes [...]” (BECKETT, 2013, p. 140).

O que a obra beckettiana mostrará de variadas maneiras de *Murphy* em diante é a impossibilidade de encontrar-se paraísos mentais ou físicos, paraísos quaisquer. Não há refúgios possíveis de paz, nem na morte, a qual será retratada em vários dos futuros *dramaticules* como inferno.

Afeito aos trocadilhos, Beckett explora os paradoxos da cadeira de balanço, ou melhor, os paradoxos de *rocker*, gerados entre seus significante e significado e, assim, espelha a complexidade do próprio personagem e sua trajetória no romance. Se cadeira de balanço em inglês diz-se *rocker*, estar louco diz-se “*being off his rocker*”. Como bem notou Ruby Cohn,

[...] aos olhos do mundo, Murphy está louco [*off his rocker*, fora da cadeira] quando [nela] está se balançando [*rocking*] extasiadamente e nu [...]. É dentro do macrocosmo, literalmente fora da cadeira [*off his rocker*, ou seja, na loucura], que ele se sente figurativamente fora dele. (COHN, 1992, p. 53).

Objeto feito para acalantar, a cadeira de Murphy nunca propicia o repouso completo almejado. Objeto concreto, do grande mundo, propiciatório, provisório e paradoxal, a cadeira de balanço reaparecerá em *Rockaby* desmaterializada como imagem e representação. Reconstruída no mundo do espírito, onde agora uma personagem autologista tentará repousar, esse objeto será igualmente insatisfatório para sossegar.

#### 4 *Rockaby*

---

<sup>23</sup> Sabe-se que, por ocasião da redação de *Murphy*, Beckett havia estado em terapia com Bion, depois de experimentar seguida e crescentemente sintomas físicos de pânico e ansiedade. Beckett tentava, pelo processo analítico, superar “sua deliberada imersão em si mesmo e isolamento dos outros”, que descrevia como “um abjeto quietismo autorreferente”. O modo incisivo, irônico com que o narrador descreve Murphy, poderia refletir esse momento de investigação de si mesmo do autor (KNOWLSON, 1997, p. 179).

Se a dramaturgia de Beckett é a princípio um projeto antiaristotélico, derruindo ponto por ponto os esteios do teatro tradicional, encontra, contudo, substitutos para estes esteios, às vezes em chave paródica – e, por isso, dependente da matriz original – outras vezes com absoluta novidade, apontando para um teatro propriamente beckettiano.

No caso do procedimento paródico, um exemplo é o bordão “estamos progredindo”, repetido por Hamm em *Fim de partida*, que vem substituir a progressão dramática convencional, a qual depende do conflito entre os personagens. Quando não há conflito, mas uma situação insolúvel que se arrasta simplesmente porque a cortina não cai, afirmar “estamos progredindo” é salientar o artifício e ironizar, portanto, a fórmula antiga.

Quanto à absoluta novidade, os exemplos mais categóricos encontram-se no teatro tardio, nas peças curtas (os *dramaticules*) especificamente. Aqui substitui-se a tensão dramática antes manifestada na intriga por meio da *hamartia* (decisões erradas dos personagens), por um mecanismo de estranhamento que funciona porque Beckett separa o estrato cênico do estrato diegético da peça. Beckett oferece nessas obras *tableaux* extravagantes – uma boca descarnada ou uma cabeça flutuante ou três cabeças despontando de jarros funerários – que permanecerão inalterados até o final. O enigma do quadro só é decifrado (ou quase) quando o discurso emitido pelos personagens ou por vozes acusmáticas<sup>24</sup> – e que reporta uma história aparentemente descolada do que se vê sobre o palco – acaba por coincidir com a cena, descrevê-la e contextualizá-la.

A cena é, portanto, a materialização de um momento do discurso, ilustração de uma parte dele, e por isso pertence a uma camada ficcional segunda e mais profunda. Essa característica topográfica – cena subterrânea ao discurso – estrutura *Rockaby* e substancia seu entendimento como drama da mente<sup>25</sup>.

Se no teatro tradicional a participação do público restringe-se a assistir à vida alheia velado pela escuridão da plateia, a assistir um pedaço da vida como que por um buraco de fechadura; em uma peça como *Rockaby* testemunhamos a uma encefaloscopia, somos deslocados para o espaço mental da mulher, privados de seus pensamentos e da figuração poética que ela tem de si mesma.

*Murphy* – usando o léxico do próprio romance – transcorre no “grande mundo”. Ainda que o personagem deseje deslocar-se para o mundo mental e alcance o intento

<sup>24</sup> Vozes cuja origem, ou fonte de emissão, não se detecta.

<sup>25</sup> Uma visão mais aprofundada do uso deste mecanismo em *Rockaby* e Improviso de Ohio pode ser encontrada no cap. 4 de meu livro sobre Beckett e recursos duplicativos (VASCONCELLOS, 2017).

algumas vezes, a posição dos leitores em relação a sua mente é distanciada, intermediada pela descrição do narrador. *Rockaby* transcorre no “pequeno mundo” e a posição dos espectadores é imersiva – foram incluídos, sem explicação, ali.

Se para Murphy a cadeira de balanço é um objeto do grande mundo, para a protagonista de *Rockaby* é um objeto imaginário, mescla de memória e, talvez, percepção. Se no romance o personagem Murphy é procurado ansiosamente por seus conhecidos, na peça a personagem procurou ansiosamente por outros como ela, mas fracassou. Mundos de representação antípodas, ensejos de ação contrários, os dois textos se relacionam, no entanto, como processo literário e filosófico, como investigação artística recorrente e multifacetada que atravessa a obra completa de Beckett.

Em *Rockaby*, numa cadeira que balança sozinha, uma mulher prematuramente envelhecida, de rosto pálido, vestido austero preto com lantejoulas que brilham ao movimentar-se, vai aos poucos fechando os olhos, enquanto ouve uma ladainha enunciada por sua própria voz emitida, no entanto, acusmáticamente.

A ladainha, construída como um poema, é justificada no título da peça, fusão entre *rock* (cadeira de balanço) e *lullaby* (cantiga de ninar). Construída com versos curtíssimos, cuja métrica não ultrapassa os sete pés, mobiliza repetição de palavras e frases, faz uso de rimas, ecos, criando uma atmosfera rítmica que acompanha o embalo mecânico da cadeira<sup>26</sup>.

Dividido em quatro partes, o poema se refere 1) à mulher fora de casa que, para cima e para baixo, procura outras pessoas às janelas; 2) dentro de casa, agora à janela, a mulher procura por outros em outras janelas; 3) ainda à janela, não divisa ninguém como ela lá fora, inclusive nota que as outras janelas mantêm as persiana baixadas; 4) a mulher cerra sua persiana, desce por uma escada, senta-se na cadeira de balanço e, ao fechar os olhos, torna-se seu outro eu, ou sua outra alma viva<sup>27</sup>.

A cadeira, ficamos sabendo, pertencera à mãe, que balançara nela, estando louca (*off her head*), vestida de preto até a morte. Seu outro eu parece referir-se, nesse contexto, tanto à mãe (*her own other* ressoando *another* e *mother*) (BRATER, 2013, p. 166), quanto à divisão entre corpo e voz, divisão para fazer-se companhia, como é de praxe em muitos personagens de Beckett. Operando por fusão (mãe, filha) e divisão

<sup>26</sup> Johnatan Kalb nota também que o discurso da voz se constrói apositivamente como um “predicado estendido”, sem verbos de ação, num movimento fluido e sem parada (KALB, 2013, p. 12).

<sup>27</sup> “*Was her own other/ own other living soul*”.

(mulher, voz) concomitantemente, o poema revela a cena, repercutindo-a sonora e sugestivamente no espectador.

Como se lê (ou ouve):

[...] *so in the end/close of a long day/went down/in the end went down/  
down the steep stair/let down the blind and down/right down/into the old rocker/mother rocker [a cadeira de balanço da mãe]/where mother rocked/all the years/all in black/sat and rocked/rocked/till her end came/in the end came/off her head they said [louca diziam]/gone off her head/but harmless/no harm in her/dead one day.../... time she went down/down the the steep stair/time she went right down/was her own other [another, mother]/ own other living soul.*<sup>28</sup> (BECKETT, 1986, p. 441-2).

Lembre-se que em *Murphy*, paradoxalmente, o personagem era considerado *off his rocker* (louco) quando estava *in his rocker* (na cadeira de balanço). O paralelo com *Rockaby* é imediato, estando a personagem (que repete o destino da mãe) *off her head* (louca) quando, abandonada pelo mundo, voltou-se para dentro (*in her head*).

É no mundo mental, como teorizado em *Murphy*, que imagens, estados e formas, em zonas de luz, penumbra e escuridão se manifestam ao personagem quando apazigua seu corpo, elo insuperável com o mundo exterior. É no mundo mental que encontramos a mulher de *Rockaby*. A cadeira fantasmática que balança sozinha, a memória da mãe amalgamada a sua própria representação, a separação entre corpo e voz são estranhezas pacificadas na lógica do pequeno mundo.

O abandono do corpo em favor da mente dava prazer a Murphy. Para a mulher de *Rockaby* o mundo mental é *locus* de desassossego assim como o físico. Ao desistir da busca desnorteada por outra alma viva e descer para seu mundo interno, a mulher não sossega: sua voz recordará o percurso que vai da frustração pelo desencontro exterior até a descida para dentro de si, onde terá finalmente companhia dividindo-se em corpo e voz e fundindo na imagem mãe um mesmo destino.

Se a ladainha, acompanhada do balançar, parece soporífera para o público, na verdade seu efeito é um sobressalto. Quase ao final da peça, no limite derradeiro do discurso, a voz emitirá um anticlimático “*fuck life*”. Nos braços da cadeira (*those arms*

<sup>28</sup> Ainda que o que se destaque nesta passagem seja a sonoridade muito sugestiva, vale acompanhá-la de uma tradução: “[...] então no fim/no final de um longo dia/desceu/no fim desceu/pela escada íngreme/baixou a persiana e foi/direto para baixo/para a velha cadeira de balanço/a cadeira de balanço da mãe/onde a mãe se balançara/por todos estes anos/toda de preto/sentada e balançando/balançando/até que seu fim chegou/no final chegou/louca diziam/fora da caixinha/mas inofensiva/nenhum mal nela/morta um dia.../... época em que desceu/desceu pela escada íngreme/época em que desceu simplesmente/ela mesma como outra/como outra alma viva”. Minha tradução.

*at last*), a mulher, segundo a voz, pede que o balanço pare os seus olhos (*stop her eyes*) e deite-lhe fora (“*rock her off*”).

De fato, sob o comando da voz, a cadeira parará de balançar, tendo a cena e o discurso se encontrado finalmente. A cadeira que já parara de embalar três vezes anteriormente, retomara, porém, o balanço a pedido da mulher: “*more*”. Dessa vez, contudo, a personagem parece aceitar a imobilidade e, sem suplicar por mais, apenas deixa a cabeça pender. Talvez morta, pode-se conjecturar, talvez repousando para uma nova jornada de desassossego.

## 5 Balanço final

Entre *Murphy* e *Rockaby*, Beckett visita o motivo da cadeira de balanço com outro meio artístico. O média-metragem *Filme* (1965) encerra com o personagem embalando-se numa cadeira de balanço, tentando aplacar o frenesi de uma fuga: sua fuga do olhar alheio, de olhares que o fazem objeto de percepção que, nesse processo, conferem a ele um estatuto ontológico – de ser – o qual quer evitar. “Ser é ser percebido” (*esse est percipi*) diz a máxima do Bispo Berkeley, revisitada por Beckett regularmente em sua obra. Para o filósofo, os objetos da percepção só existem na mente de quem o percebe. A fuga em *Filme*, porém, revela-se inútil. No embalo da cadeira, o personagem entende finalmente não poder deixar de ser objeto de percepção, pois a autopercepção é inescapável.

Murphy, que percebe não existir para o senhor Endo, não pode, entretanto, deixar de perceber a si mesmo percebendo (apercepção). O papel do corpo é essencial nesse mecanismo. A libertação no espírito depende não apenas da cadeira que balança, mas faz de Murphy devedor do corpo perceptivo que deseja abandonar. O mundo mental depende do mundo objetual, salvo, porém, ao que parece, na terceira zona.

*Rockaby*, como dissemos, é um drama da mente. Se a mônada-Endo desestruturara a empreitada de Murphy, em *Rockaby* é a presença de outras mônadas que esgotam a procura da mulher por algum contato externo, impelindo-a para dentro de si. A peça, é possível afirmar, ocorre na segunda zona, a penumbral, para usar o léxico murphiano. Leibniz, Geulincx e Descartes entendiam “[...] a mente como um espaço interno único contendo o reflexo do mundo em forma de representações. [...] E] o equivalente literário da mente como um perpétuo espelho vivo do universo é a *mise en abyme*.” (WALL, 2000, p. 49).

A arte de Beckett sanciona a materialidade do mundo ainda que em textos focados no espaço mental. Diferentemente das fábulas apresentadas com personagens impenetráveis (como o senhor Endo, como as outras almas vivas procuradas em *Rockaby*), a mecânica dos textos beckettianos não opera como um sistema fechado. Nela, nós, leitores e espectadores, podemos penetrar. No caso de *Rockaby*, inclusive, com bastante intimidade. A porosidade artística aqui permite-nos ver a tradução mental ou reflexo (*mise en abyme*) de um sujeito exilado pelos outros e pelo mundo e compreender que não há expulsão total possível. A memória<sup>29</sup> da mãe (passado), a percepção da cadeira de balanço (presente), a recapitulação de uma trajetória alijante (passado-presente), são atualizadas e mescladas no palco-mente.

Para Murphy, a morte mostrou-se como única possibilidade de cumprir seu projeto espiritual. Em *Rockaby*, escrita mais de 40 anos depois, compensa-se o encapsulamento desassossegado da personagem com a presença dos espectadores. Outros da percepção, ou mônadas impossíveis ou imperfeitas, os espectadores testemunham uma *mise en abyme* ou exercício epistemológico confrontados com uma cadeira em terceiro nível de desmaterialização: não se trata da cadeira atual, física, que talvez ainda exista fora da mente da personagem, não se trata também apenas da cadeira enquanto percepção espelhada na mente e na memória, mas trata-se, sim, da cadeira de balanço literariamente reconfigurada e multiplicada na percepção dos fruidores da peça. Nesse caso também, como objeto de contemplação estética, não será jamais motivo de apaziguamento, mas seu contrário.

## REFERÊNCIAS

ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI S. E. **The Grove companion to Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004.

ANDERSON, D. Zones of indetermination: Beckett, Bergson, and the monad of Murphy's mind. **Samuel Beckett Today / Aujour'hui**, 2013. Vol. 25, Beckett in the cultural field / Beckett dans le champ culturel, 2013.

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

BECKETT, S. **Malone morre**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

<sup>29</sup> Para Dustin Anderson, Beckett, na esteira de Bergson, postulou em *Murphy* dois modos simultâneos de percepção, a atual e a virtual. A consciência seria entendida como a interação desses dois modos. Há, portanto, um jogo entre o corpo que percebe e a capacidade representativa da mente. A memória, assim, não é passiva, como um repositório, mas ativa, criativa (ANDERSON, 2013, p. 80-81). A memória como instância viva, acreditamos, pode ser aplicada também à dinâmica de *Rockaby*.

- BECKETT, S. **Eu não**. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Olavobras, 1988.
- BECKETT, S. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1990.
- BECKETT, S. **Fim de partida**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosas&Naify, 2002.
- BECKETT, S. **Esperando Godot**. Trad. Fábio Souza Andrade. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.
- BECKETT, S. **O inominável**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Biblioteca Azul, 2009.
- BECKETT, S. **Dias Felizes**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosas&Naify, 2010.
- BECKETT, S. **Murphy**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosas&Naify, 2013.
- BECKETT, S. **Molloy**. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- BRATER, E. **Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater**. New York: Oxford press, 2013.
- COHN, R. **Samuel Beckett: the comic gamut**. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.
- COE, R. N. **Beckett**. London: Oliver Boyd, 1964.
- FELDMAN, M. **Beckett's books: a cultural history of Samuel Beckett's "Interwar notes"**. London, 2008.
- KALB, J. **Beckett in performance**. Lexington: Cambridge University Press, 2013.
- KENNER, H. **Samuel Beckett: a critical study**. London: John Calder, 2018.
- KNOWLSON, J. **Damned to fame**. The life of Samuel Beckett. London, Bloomsbury, 1997.
- VASCONCELLOS, C. M. **Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias**. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- WALL, J. Murphy, Belacqua, Schopenhauer, and Descartes: meta-physical reflections on the Body. **Journal of Beckett Studies**, vol. 9, n. 2 - Spring, 2000.

*Data de submissão: 14/03/2021*

*Data de aprovação: 29/04/2021*