

Samuel Beckett

O drama da escrita, a voz do teatro

Luís Dias Martins



<
Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio, de Samuel Beckett, enc. Michael Colgan, Gate Theatre, Dublin, no Barbican Centre, Londres, 1999 (Robert O'Mahoney e Johnny Murphy), fot. John Haynes.

1. O que faz com que a leitura da escrita ficcional de Samuel Beckett, tanto do conto como do romance, e mesmo do ensaio, deixe uma forte impressão de presença de texto lido, um efeito de voz, como se de teatro se tratasse? Porém, será que o inverso também acontece? Isto é, será que no teatro de Beckett se sente um efeito de sujeito que narra ou/e se narra? Esta alternativa, ao mesmo tempo disjuntiva e copulativa ("ou / e"), será importante no decorrer desta minha reflexão; para já, fica a dupla questão posta.

No conto de 1946 "Le calmant" / "The Calmative" o narrador relata um acontecimento recorrente na sua infância com o pai:

Sim, é preciso que esta noite seja como no conto que o meu pai me lia, noite após noite, quando eu era pequeno, e ele de boa saúde, para me acalmar, durante anos parece-me esta noite, e de que não retive grande coisa, salvo que se tratava das aventuras de um chamado Joe Breen, ou Breen, filho de um faroleiro, jovem enérgico de quinze anos forte e musculado, é a frase exacta, que nadou durante milhas, à noite, uma faca entre os dentes, na perseguição de um tubarão, já não sei porquê, por simples heroísmo. Este conto, ele teria podido contar-mo simplesmente, ele sabia-o de cor, eu também, mas isso não me teria acalmado, ele tinha de mo ler, noite após noite, ou fazer de conta que mo lia, voltando

as páginas e explicando-me as imagens, que eram já eu, noite após noite as mesmas imagens, até que eu adormecesse contra o seu ombro. Tivesse ele saltado uma só palavra do texto e eu ter-lhe-ia batido, com o meu pequeno punho, na sua grande barriga transbordando do colete de tricô e das calças desabotoadas que o repousavam da sua roupa de escritório (Beckett 1958: 44-45)¹

Duas coisas devem ser sublinhadas, a saber: por um lado, as marcas de oralidade que se percebem no discurso elidido e nas repetições e, por outro, a marcação quase teatral feita pela criança ao pai – como a que em *Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio* (1981) é feita com os nós dos dedos do punho do Ouvinte, sempre que este pretende do Leitor a repetição de uma porção do texto ou a retoma da leitura. Com efeito, aquelas marcas de oralidade são muitas das vezes elisões, no plano da escrita, de ligações contextualizantes que ficam subentendidas, ou fracamente expressas, em palavras como "sim" (que abre o excerto), "esta noite", "é a frase exacta", "já não sei porquê", "este conto". São palavras que enublam a nitidez do conto e centralizam num sujeito narrador todo o seu desenvolvimento. Mas também sublinham e relevam a dificuldade de contar, pelas suas hesitações e repetições; como se através das retomas da palavra e da escrita se

¹ Salvo indicação em contrário, todas as traduções são da minha responsabilidade, sempre que possível a partir das versões francesa e inglesa dos textos.

expusesse uma opacidade a ultrapassar, uma materialidade a romper, um sentido a recordar, uma conexão irreconstruível e uma convicção labilmente sustida. Ainda no plano da escrita, o ritmo das frases, entrecortado e pontuado, cria um efeito de pneuma, de proximidade de uma respiração ou de uma existência subjectiva. O efeito de leitura resulta semelhante ao de um ouvinte de música de câmara numa peça para violoncelo acompanhado em fundo por um piano, que, estando demasiado próximo do solista do instrumento de cordas, ouve, sobreposta à música que escuta, a respiração do instrumentista, sentindo assim a dinâmica energética que reúne ruído do corpo performante e arte musical.

Em *Watt* (1953/1968) no episódio dos afinadores de piano (Beckett 1981: 68-69), a materialidade do *medium* é usada para, sarcasticamente, sublinhar uma posição estética de Beckett relativamente à impossibilidade da construção de um sentido totalizante à custa de uma ilusão, de um *trompe l'œil*, que preencheria o espaço vazio entre notas criado pela ruína do piano em algumas das suas cordas e alguns dos seus martelos. Na verdade, já no ensaio "Les deux besoins", de 1938, esse pensamento, sobre a relação entre o artista e o objecto criado, vinha expresso em forma de sarcasmo pela ideia da irracionalidade aritmética da diagonal do quadrado em relação aos seus lados (cf. Beckett 1983: 55-57). Para Beckett, é a metafísica que constrói, ou hipostasia, uma completez harmoniosa e racional entre os dois lados da criação, o sentir e o representar o sentido, ficando o artista entregue ao caos e ao vazio. Adorno, num ensaio sobre *Fin de partie / Endgame* (1957/1958), tem esta mesma compreensão ao sublinhar na criação beckettiana a desadequação entre a forma e o seu sentido: "Menos a hipótese de que os acontecimentos pudessem ter um sentido em si é plausível, mais a ideia da forma estética como unidade do que é mostrado e do que é visado aparece como uma ilusão" (Adorno 1984: 202). Essa desadequação mostrada, exposta como um ruído, que interfere e/ou apaga elementos, representa uma espécie de figura da desfiguração (se é aceitável esta expressão do paradoxo), a que Nicolas Abraham e Maria Torok, no campo da psicologia do inconsciente, chamam "antimetáfora" (Abraham / Torok 1987: 268), mas que eu, como leitor de Beckett, vejo como a figura do *nem... nem*, numa referência ao texto "Neither", de 1976. É uma outra forma para a alternativa, disjuntiva e copulativa, que no início eu referia.

Em *Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio* as hesitações acima referidas são dadas pelo jogo de interrupções e de retomas do texto que o pontuam com toques dos nós dos dedos na mesa. Beckett, na didascália que desenha o cenário e as posições relativas às personagens do Leitor e do Ouvinte começa logo por avançar que os dois devem ser tão parecidos fisicamente quanto possível. Esta indicação revela a intenção de uma teatralização da leitura, como se se tratasse de uma *mise en abîme* da literatura no teatro, de uma estética da leitura em cena. Na versão

para vídeo do projecto *Beckett on Film*, as tecnologias do meio e do suporte permitem que o actor seja o mesmo, o que faz com que o jogo de viés (sentados os dois, o Ouvinte [O], de frente, do lado maior da mesa, e o Leitor [L], de perfil, do lado mais curto da mesma) resulte numa dinâmica especular interrompida, ou incompleta, porém mediada pelo livro (ou diário) que é lido. No excerto seguinte do texto da peça pode observar-se essa dinâmica cénica:

L: [*lendo*] Pouco mais há a dizer. Numa última –

[*O bate com a mão esquerda na mesa*]

Pouco mais há a dizer.

[*Pausa. Batimento*]

Numa última tentativa para obter alívio ele mudou-se de onde por tão longo tempo tinham estado juntos para um único quarto na margem longínqua. Da sua única janela ele podia ver a jusante a extremidade da Ilha dos Cisnes.

[*Pausa*]

Ele esperara que o alívio viesse da estranheza.

Quarto estranho. Paisagem estranha. Virado para onde nada tinha sido partilhado. De costas para onde nada tinha sido partilhado. Disto tinha ele uma vez quase esperado algum alívio.

[*Pausa*]

Dia após dia era possível vê-lo a percorrer a ilhota. Hora após hora. No seu longo sobretudo escuro independentemente do tempo que fizesse e com um velho chapéu Quartier Latin de uma outra vida. Na ponta ele parava para se demorar com a corrente vazante. Como em felizes remoinhos os seus dois braços confluíam e fluíam continuamente unidos. Então voltava e refazia os seus passos lentos.

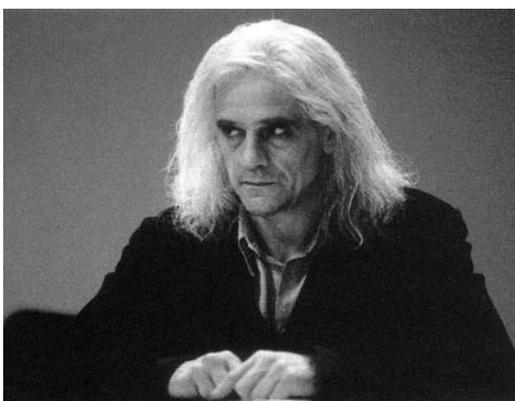
[*Pausa*]

Nos seus sonhos –

[*Batimento*]

Então voltava e refazia os seus passos lentos. (Beckett 1984c: 285-286)

Encontro um paralelismo, sem ponte possível ligando as duas margens do sentido, entre vários pares de elementos: de um lado, a separação teatralizada entre o Leitor e o Ouvinte; do outro, o afastamento temporal do teatro, no momento actual da leitura e da escuta, relativamente aos acontecimentos referidos na escrita registada no livro (diário), e ainda um outro apartamento irrefragável, esse inscrito no que o texto lido narra, entre o sujeito e a pessoa com quem ele vivia. Com efeito, é como se o que se passa na narrativa – uma impossibilidade de conservar o objecto, uma intranquilidade inexplicável – fosse figurado e encenado no teatro beckettiano como memória dolorosa de restos que perfazem um arremedo de vida sem sentido, que se viram e reviram na memória sem que alguma vez o seu sentido enigmático se desvaneça. Daí um jogo de sombras e de luz que desloca constantemente o sujeito que escuta do sujeito que lê. Isto é, o plano da leitura não se reúne ao plano da compreensão de forma a construir, ou destilar,



uma essência inteligível. Este vaivém entre a percepção e a compreensão, que a filosofia gostaria que fosse ainda possível na unicidade do sujeito, é claramente negado tanto na prosa narrativa de Beckett como no seu teatro, por intermédio da ruína da memória e da cultura. Esse movimento, como a lança com que Aquiles atingiu Têlofo, fere e cura, perturba e tranquiliza, o que tem como corolário – tanto no romance e no conto, como ainda na poesia e no teatro – que o leitor/espectador sinta que a personagem beckettiana se vai desfigurando e configurando diante de si.

2. Noutro plano, é também significativa a coerência literária e estética dos traços referidos na longa vida criativa de Samuel Beckett, o que podemos observar comparando o excerto anterior, de "Le calmant" / "The Calmative", com o excerto seguinte, de *Stirrings Still / Sobressaunts* (1989). O espaço temporal que decorre entre a criação dos dois textos é de quarenta e três anos, e comparando-os, noto, da parte de Beckett, um maior domínio da sua própria estética literária no derradeiro texto da sua vida: a ausência de pontuação entre cada período do texto, cujo efeito fundamental é, para mim, sublinhar o ritmo natural (se me posso exprimir assim) sem a ajuda das marcas e das baías que a escrita oferece, ao mesmo tempo que um sentido musical se faz sentir como se de uma onda de pensamento se tratasse; um vai e vem da corrente de palavras:

Sentado uma noite à sua mesa a cabeça nas mãos ele viu-se levantar e partir. Uma noite ou um dia. Porque quando se apagou a sua própria luz ele não ficou na escuridão. Vinha-lhe então da única janela alta uma espécie de luz. Debaixo dela ainda o banco sobre o qual até não mais o poder ou o querer ele subia a ver o céu. Se ele não se debruçava para fora para ver como era em baixo talvez fosse porque a janela não fora feita para se abrir ou ele não pudesse ou não quisesse abri-la. Talvez ele soubesse demasiado bem como era em baixo e não desejasse mais vê-lo. Assim ele mantinha-se muito simplesmente ali por cima da terra longinqua a ver através do vidro enublado o céu sem nuvens. Fraca luz imutável sem exemplo na sua recordação dos dias e das noites de outrora onde a noite vinha repentinamente substituir o dia e o dia a noite. A única luz então quando apagada a sua própria tornou-se a sua única luz até que por sua vez se apagou e o deixou na escuridão. Até que ele por sua vez se apagou. (Beckett 1995b: 259)

A essa luz constante, fraca e invariável, as palavras recortam-se contra um fundo que se esbate, como frágeis figuras numa cena cada vez menos nítida. As palavras tornam-

se, deste modo, personagens importantes de uma espécie de teatro da narração, no qual em vez de cenário e luzes temos as condições enunciativas, ou seja o modo como o narrador reconfigura uma posse lábil da linguagem e um valor representacional desta, que não podia ser mais crítico. S. E. Gontarski comentando esta proximidade entre drama e escrita sublinha o interesse reiterado por actores e encenadores em dizer textos de prosa em público ou em teatralizá-los (cf. *apud* Beckett 1995: xiii).

Numa peça para televisão, *Eh Joe / Dis Joe* (1966), e na versão que conheço², a personagem (Joe) está, como em *Stirrings Still / Sobressaunts*, confinada a um espaço fechado, embora sem janela para observar o exterior, pois desde o início se certificou da clausura do espaço, afastando um reposteiro, abrindo a janela e fechando-a, deixando cair de novo o reposteiro e dirigindo-se à porta, por detrás de um outro reposteiro, abre-a, observa, fecha-a de novo, repondo o reposteiro na posição inicial. Finalmente, como se pressentisse uma presença, abre o armário, espreita para dentro dele, volta a fechá-lo, dirige-se à cama e espreita por debaixo dela. Quando, enfim, percebe uma presença, está sentado na borda do divã e acalma, mantendo-se aí até ao momento final. No momento em que dá por essa presença é como se se apercebesse da câmara, para de imediato ouvir a "voz". Exceptuando os primeiros momentos, a personagem permanece imóvel sobre uma cama muito simples durante quase toda a peça. O movimento é dado apenas pela câmara que se aproxima de Joe à medida que a concentração deste na voz escutada aumenta de intensidade, no mesmo grau em que o discurso narrativo da voz se intensifica até ao paroxismo do suicídio de uma mulher que Joe conheceu. A peça foi organizada por Beckett em 9 movimentos da câmara, em que cada um vai dando um plano cada vez mais próximo do rosto da personagem, e entre os quais se sucede uma corrente discursiva da voz, cuja intensidade dramática é cada vez maior. A imagem em grande plano do rosto de Joe e a voz apagam-se ao mesmo tempo quando termina a peça.

Um pouco à maneira de *Film* (1965) existe aqui uma divisão do sujeito em olho (Ol) e objecto (Ob), em que o primeiro, neste caso a "voz", se faz também ouvir. Mas enquanto naquele único filme realizado por Beckett o que estava em causa era a figuração de um mal estar de Ol ao ser percebido nos objectos, nos seres animados e em si mesmo, em *Eh Joe / Dis Joe*, parece que o mal estar está na própria memória de Joe e nas palavras que escuta. Como se a clausura do quarto, preparada por ele, tivesse também preparado a clausura da sua memória em torno de um acontecimento; Joe face a face com ele, não tem

<

Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio, de Samuel Beckett, enc. Alan Schneider, Universidade de Ohio, 1981 (R. Mitchell e David Warrilow), fot. M. Swope.

>

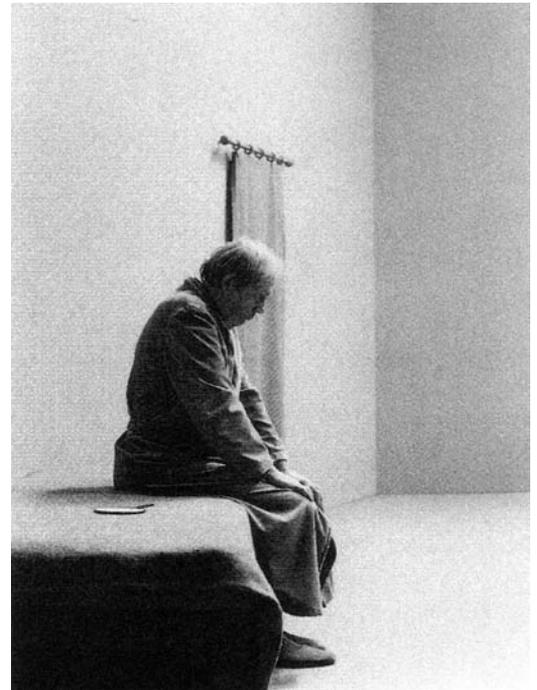
Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio, de Samuel Beckett, real. Charles Sturridge (Beckett on Film), 2001 (Jeremy Irons).

² Dirigida por Walter D. Asmus com Klaus Herm no papel de Joe e Billie Whitelaw assegurando a Voz, produzida por Süddeutscher Rundfunk Stuttgart/Reiner Moritz Associates London, em associação com o Channel Four Television, La Sept e Rádio Telefís Éireann, 1988.

>
Eh Joe / Dis Joe,
 de Samuel Beckett,
 real. Samuel Beckett
 e Walter Asmus,
 prod. Süddeutscher
 Rundfunk, 1979.



Eh Joe / Dis Joe,
 de Samuel Beckett,
 real. Samuel Beckett
 e Alan Gibson,
 BBC 2,
 1966 (Jack MacGowran).



mais lugar onde se esconder. Após o quarto movimento da câmara, a "voz" diz:

Que vigor eu tinha no início! ... Quando me pus... A dizer-te coisas... Eh Joe... Cristalina! ... Como aquelas noites de Verão sob os ulmeiros... Nos primeiros tempos... Do nosso idílio... Quando nos sentávamos a observar os patos... De mãos dadas trocando promessas... Como tu admiravas a minha dicção! ... Entre outros encantos... Voz como cristal de rocha... Para usar a tua expressão... Que domínio das palavras tu tinhas... Cristal de rocha... Poderias ouvi-la para sempre... Algo velada agora... A garganta... Reduzida a isto... Por quanto mais tempo dirias tu?... Até ao sopra... Sabes quando o sentido te escapa... Apenas aqui e ali uma palavra isolada... Isso é o pior... Não é Joe?... Não foi isso que me disseste?... Antes de expirarmos... A palavra isolada... Esforçando-se por escutar... Porque precisas de fazer isso?... Quando estás quase rendido... Que importa então... O que queremos dizer... Devia ser o melhor... Quase rendido ainda uma vez... Mais um asfiziado... E é o pior... Não foi o que disseste... O sopra... A palavra isolada aqui e ali... Esforçando-se por perceber... A cabeça exausta de se apertar... Isso acaba por parar... Tu pára-lo no fim... Imagina se não pudesses... Já pensaste nisso?... Eh Joe... Se isso continuasse... O sopra na tua cabeça... Eu soprando-te coisas na tua cabeça... Cujo sentido te escapa... Até que venhas... juntar-te a nós... Eh Joe? (Beckett 1984a: 203-204)

Mais uma vez nos deparamos com um par de elementos constituintes do conteúdo significativo: em "Le calmant" / "The Calmative", eram pai e filho, em *Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio*, leitor e ouvinte, em *Stirrings Still / Sobressauts*, sujeito e memória, aqui, em *Eh Joe / Dis Joe*, Joe e "voz". É como se cada um deles tivesse uma vida própria independente, um espaço e um tempo próprios não compagináveis, sem promessa de encontro excepto talvez depois da morte. Temos, assim, Joe, que vemos, e a voz, que este escuta e nós ouvimos. A voz é, de alguma maneira, também a câmara que observa Joe, enquanto

lhe fala, e nós espectadores estamos na exacta posição em que está a câmara. Assim, podemos concluir que, enquanto espectadores e ouvintes, participamos nesta espécie de tortura acusatória a Joe, como uma terceira personagem, como um elemento vibrátil de fundo que por muito tempo ficará a vibrar, como parece acontecer com Joe, sob o efeito das palavras da voz. Esta dualidade impositiva e compulsiva significa eventualmente a dialéctica sofrida entre o sentir e o sentido, o inapreensível e o apreendido, o irrepresentável e o representado, o dizível e o dito, exaurindo, no seu campo de forças, o desejo de si à partida defraudado. Talvez o verdadeiro encontro, frágil e sustentável por apenas algum tempo, seja entre o leitor/espectador e Beckett.

Referências bibliográficas

- ABRAHAM, Nicolas / Torok, Maria (1987), *L'Écorce et le noyau* [1978], Paris, Flammarion.
- ADORNO, Theodor (1984), "Pour comprendre *Fin de partie*", in *Notes sur la littérature* [1958], trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, pp. 201-238.
- BECKETT, Samuel (1957), *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1958), "Le calmant", in *Nouvelles et textes pour rien* [1955], Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 39-69.[]
- (1981), *Watt* [1953], London, John Calder.
- (1983), "Les deux besoins", in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, pp. 55-57.
- (1984a), *Eh Joe* [1966], in *Collected Shorter Plays*, London, Faber & Faber, pp. 201-207.
- (1984b), *Film* [1967], in *Collected Shorter Plays*, London, Faber & Faber, pp. 163-174.
- (1984c), *Ohio Impromptu* [1982], in *Collected Shorter Plays*, London, Faber & Faber, pp. 285-288.
- (1989), *Sobressauts*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1995a), "The Calmative" [1967], in *The Complete Short Prose 1929-1989*, New York, Grove Press, pp. 71-77.
- (1995b), "Stirrings Still" [1989], in *The Complete Short Prose 1929-1989*, New York, Grove Press, pp. 259-265.