

>  
 Billie Whitelaw  
 ensaiando *Footfalls*,  
 enc. Samuel Beckett,  
 Royal Court Theatre,  
 Londres, 1976,  
 fot. John Haynes.

<sup>1</sup> Este texto é o resultado de uma conferência realizada por Christopher Murray na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, no dia 15 de Maio de 2006, promovida pelo Grupo de Estudos Anglo-Americanos da FLUC, no âmbito da iniciativa "Beckett no TAGV", com programação de Manuel Portela. Christopher Murray é Professor no University College Dublin e organizou recentemente o volume *Samuel Beckett: 100 Years*, Dublin, New Island Books.

<sup>2</sup> Optou-se por utilizar a versão portuguesa do primeiro título, uma vez que existem duas traduções disponíveis, realizadas respectivamente por António Houaiss (1983) e João Palma-Ferreira (1999), mantendo o segundo título no original inglês, justamente por não ser conhecida nenhuma tradução integral desta obra para língua portuguesa, para além das traduções parciais realizadas por Haroldo e Augusto de Campos, publicadas sob o título *Panorama do Finnegans Wake* (N.T.).

<sup>3</sup> Mercier frequentou a Portora Royal School, em Enniskillen, e o Trinity College, em Dublin, alguns anos após a passagem de Beckett por aqueles dois estabelecimentos de ensino e escreveu uma obra sobre o escritor, *Beckett/Beckett* (1977).



## Demasiado séria para gracejos A tragédia e as peças tardias de Beckett<sup>1</sup> Christopher Murray

1. Samuel Beckett nasceu em Dublin, em 1906, e viveu aí os seus primeiros 25 anos, até partir, tal como Joyce antes dele, para climas mais hospitaleiros ao seu temperamento e ambições. O seu itinerário tranquilo incluiu uma passagem por Londres, antes de chegar a Paris, onde, durante algum tempo, se instalou ao pé de Joyce, até encontrar a sua própria matéria e estilo. Ao aliar-se a Joyce, Beckett estava a aliar-se ao modernismo. Mas estava também a aliar-se à visão de Joyce. Tanto *Ulisses* (1922) como *Finnegans Wake* (1939)<sup>2</sup> são obras cómicas na medida em que representam a natureza humana como ridiculamente incapaz de atingir padrões de dignidade e de sucesso, dentro da orientação sugerida pela literatura clássica cômica, especialmente a *Odisseia*, de Homero, ou pela tradição popular e pela épica irlandesa (celta), uma base muito forte para a tradição cômica irlandesa, tal como foi classificada pelo amigo e conterrâneo de Beckett, Vivian Mercier<sup>3</sup>. Embora tanto *Ulisses* como *Finnegans Wake* terminem de forma inconclusiva, sem resolução de qualquer intriga, ambas terminam com uma nota de esperança, e isto é o destino da comédia em geral. É propósito deste ensaio demonstrar que Beckett contrariou deliberadamente essa expectativa.

Pode afirmar-se, em termos gerais, que o temperamento irlandês, à excepção do seu génio para a lírica demonstrado por W. B. Yeats e Seamus Heaney, surge predominantemente imbuído pelo espírito cômico. A tragédia como tal, isto é, a materialização formal de uma visão da existência que coloca o sofrimento e a perda no centro da experiência humana, está habitualmente distante do temperamento irlandês, não obstante a reputação da raça celta para a melancolia. Os irlandeses são certamente capazes de

combinar a tragédia com a comédia, tal como Synge e O'Casey o demonstraram antes de Beckett, tornando-os assim especialmente bem equipados para o mundo das letras pós-nietzschiano e para o mundo pós-tchekoviano da tragicomédia. John Orr define a tragicomédia como "a coexistência da diversão e da pena, do terror e do riso, uma mudança súbita das trevas para o riso e vice-versa" (1991: 1)<sup>4</sup>. Mas as raízes desta forma residem, seguramente, num certo tipo de temperamento. O'Casey coloca na boca de um dos seus personagens o comentário: "Isso é mesmo coisa dos irlandeses – tratar uma piada como uma coisa séria e uma coisa séria como uma piada" (O'Casey 1984: 100). Oscar Wilde também sabia algo sobre isto e o seu génio revelou-se bem representativo do temperamento irlandês, ao mesmo tempo rebelde e cripto-conservador. A comédia – que coloca a sobrevivência e a regeneração no centro da experiência humana – é uma forma natural de expressão, distanciando a realidade através de uma linguagem e/ou uma acção transgressiva, ao mesmo tempo que subscreve os padrões burgueses da respeitabilidade. Afinal de contas, Flann O'Brien foi também um funcionário público modelar, tal como a *Insurreição* de 1919, do modo como Yeats a viu, com todo o seu radicalismo, foi também uma forma de comédia, para ser celebrada sempre que o "traje dos bufões" se mostrava gasto.

A preocupação irlandesa com a comédia, na minha opinião, resulta da sua ligação à fé católica e apresenta-se largamente devedora da sua doutrina da esperança. A história irlandesa é, desde o século XII até ao início do século XX, uma narrativa de desapossamento e de opressão do povo nativo. Embora numa era de revisionismo como a nossa pareça de gosto duvidoso afirmá-lo, esta opressão



foi aplicada com base em critérios sectários. Este facto surge demonstrado de forma indiscutível pelas campanhas conduzidas na Irlanda por Oliver Cromwell na segunda metade da década de 1640, na sequência do fracasso da tentativa da confederação católica em aliar o movimento da Contra Reforma europeia ao esforço irlandês para recuperar a soberania da Irlanda. Essa guerra, desenvolvida com base em critérios sectários, levou à derrota da aliança entre a aristocracia nativa e a de mais recuada ascendência inglesa fixada na Irlanda, bem como à conclusão do programa de "colonização" ou apropriação das propriedades irlandesas por aventureiros ingleses. A dada altura, nos finais da década de 1680, o rei inglês Jaime II, confrontado com uma revolta em solo inglês, chegou à Irlanda para reunir as restantes forças irlandesas (reforçadas por apoiantes franceses) contra o novo regime protestante, liderado por Guilherme de Orange, que tinha conduzido à sua expulsão. Na Batalha do Boyne, em 1690, Jaime foi humilhado e a sua derrota determinou o fim da resistência católica irlandesa durante os séculos seguintes. As chamadas Leis Penais, introduzidas em 1691, privaram efectivamente os irlandeses católicos de direitos iguais aos dos protestantes e condenaram-nos à pobreza e à inferioridade social. Esta lição de história é necessária para sublinhar a formação da visão tragicômica irlandesa. Se pode ser avançado como argumento contrário que existem muitos exemplos de autores irlandeses protestantes que escreveram na tradição da comédia, de Maria Edgeworth a George Bernard Shaw, penso que se poderá concluir que estes escritores (caso ainda de Jonathan Swift) não só se mostraram sensíveis ao sofrimento dos católicos, ajudando-os a perceber como poderiam olhar para si de forma mais positiva, como também se mostraram não conformistas e muitas vezes "patriotas" num sentido muito específico. Viam a comédia como uma arma útil no combate à opressão.

O catolicismo tinha, contudo, uma dimensão importante a acrescentar à política da comédia. Poderíamos chamá-lhe uma dimensão visionária, tendo em mente que Dante decidiu chamar "comédia" ao seu grande poema tripartido. Quando, em 1929, Beckett escreve o seu ensaio para o livro que celebrava o "*Work in Progress*" de Joyce (prestes

a tornar-se o *Finnegans Wake*), decide escrever sobre Dante, Bruno e Vico como predecessores do romancista. Já perto da conclusão do seu ensaio, Beckett faz do Purgatório – no qual ele, como protestante, claro, não acreditava, ao contrário de Joyce que, muito embora um católico degenerado, acreditava – o ponto de contacto entre Dante e Joyce. Identifica algumas diferenças no modo como cada um deles se serve da imagética do Purgatório, embora ambos o explorem como um símbolo universal de continuidade (ou esperança), concluindo nesta nota:

Em que sentido, então, é a obra do Sr. Joyce purgatorial? Na ausência absoluta do Absoluto. O Inferno é a sem vida estática da depravação desamparada. O Paraíso [é] a sem vida estática da imaculação desamparada. O Purgatório [é] um fluxo de movimento e vitalidade libertada pela conjugação destes dois elementos. Existe um contínuo processo purgatorial em marcha, no sentido em que o círculo vicioso da humanidade é alcançado. (...) Nesta terra que é o Purgatório, o Vício e a Virtude (...) devem, por seu lado, ser purgados até à sua transformação em espíritos da revolta. (Beckett 1983: 33)

"Nesta terra que é o Purgatório": vemos aqui Beckett a adoptar a visão de Joyce, por sua vez adaptada do tomismo. Nas mãos de Dante, esta estética religiosa propôs uma peregrinação humana que era "cômica" em lugar de trágica, uma vez que a salvação era prometida a todos aqueles que beneficiassem da graça divina. A história deve acabar de modo feliz, ou, no pior dos casos, de modo estático, com a possibilidade de uma nova ronda de negociações, se não mesmo de libertação. Embora Beckett não tenha, de modo algum, seguido obedientemente Joyce como escritor cômico, não deixou de adoptar este paradigma. A estrutura formal das suas primeiras peças é circular: aquilo a que Beckett chama aqui "resistência" é purgado, permitindo "ao gatinho apanhar a sua cauda" e continuar a brincar. Assim, Beckett começou como escritor cômico, embora, como veremos, tenha mais tarde modificado a sua posição no âmbito da tradição cômica irlandesa.

O que isto também significa é que, nas suas primeiras peças e também nos seus romances, somos convidados a ver as personagens como ridículas e a julgá-las como

&lt;

*Happy Days*,  
enc. Samuel Beckett,  
Royal Court Theatre,  
Londres, 1979  
(Billie Whitelaw),  
fot. John Haynes.

Play,

enc. George Devine,  
Old Vic, Londres, 1964  
(Billie Whitelaw,  
Robert Stephens  
e Rosemary Harris),  
fot. Zoe Dominic.

&gt;

<sup>3</sup> (cont.)

Num seu outro estudo, *The Irish Comic Tradition* (1962), Mercier identificou três principais ênfases na comédia irlandesa: a ironia, o grotesco e o macabro.

<sup>4</sup> Sempre que não exista qualquer remissão para uma edição portuguesa da obra citada, a tradução é de minha responsabilidade, como acontece neste caso. (N.T.)

tal, porque o quadro em que elas se encaixam é ortodoxo, não obstante possa ser parodiado. Na sua obra mais tardia, o convite para um juízo desta natureza seguido pelo riso dá lugar à empatia. Somos antes convidados a identificar a situação difícil das personagens como infernal, mais do que purgatorial, e a encará-las como merecedoras de pena. Nas primeiras peças, como *À espera de Godot* (*Waiting for Godot*), *Fim de partida* (*Endgame*) e *Acto sem palavras* (*Act Without Words*), faz-se troça da esperança, sem nunca a negar. Mas em *Baloço* (*Rockaby*), para referir uma única das suas peças mais tardias, encontramos uma personagem que diz "que se foda a vida" (Beckett 1990: 442) e não nos sentimos inclinados a rir.

O que é que, então, Beckett começou por achar divertido e quando é que o riso teve de parar? Talvez possamos fazer uma lista do risível nas suas obras iniciais e nas da fase intermédia. Assim, qualquer tipo de ingenuidade é apresentado como risível, especialmente a fé na Providência ou num melhor dia amanhã: a esperança que mantém Vladimir e Estragon à espera que Godot apareça é contextualizada sob a forma de dois vagabundos à espera do que lhes possa cair no prato e, dadas as rotinas de *music-hall* que acompanham a acção, sentimo-nos encorajados a rir. Existe aqui uma paleta de alvos simples e tradicionais: (i) o corpo humano e as suas fragilidades: Vladimir e o seu infeliz problema de bexiga, os pés de Estragon, as incapacidades físicas de Hamm e Clov (Hamm não se pode levantar, Clov não se pode sentar – "A cada um a sua especialidade" (Beckett 2003: 19) –, a obstipação de Krapp, a cegueira de diversas personagens, a velhice, e por aí fora; (ii) qualquer demonstração de ignorância apoiada pela força bruta é apresentada como divertida; (iii) as mulheres como gordas, disparatadas ou ambas as coisas, tais como a Sra. Rooney e a Menina Fitt em *Todos os que caem* (*All That Fall*), Winnie em *Dias felizes* (*Happy Days*); (iv) o intelectualismo *per se*, como na paródia implícita no discurso de Lucky em *Godot*; (v) a auto-comiseração de qualquer tipo, como a de Estragon – "ele quer saber se dói!" (Beckett 2000: 17) – ou a de Hamm, que estimula o riso de Nagg. Estas fragilidades constituem todos os tipos tradicionais de comédia e de farsa e envolvem uma certa dimensão de crueldade, e de senso comum.

Tradicionalmente, o público da comédia é convidado a habitar uma posição vantajosa a partir da qual o comportamento da espécie humana é encarado como ridículo: basta pensar no comentário de Puck quando ele aponta para os amantes, em *Sonho de uma noite de Verão*, de Shakespeare: "Meu senhor, que loucos são estes mortais!" (3.2.115). Habitualmente, como Freud observou, é ridicularizado aquilo que é temido; a misoginia subjaz a piadas feitas à custa das mulheres; a própria mortalidade é tratada como imensamente divertida. Mas Beckett ultrapassa o habitual gracejo considerando a existência em si própria, inseparável do sofrimento, um objecto de troça. Assim, em *Fim de partida*, a decrepita e aleijada Nell,

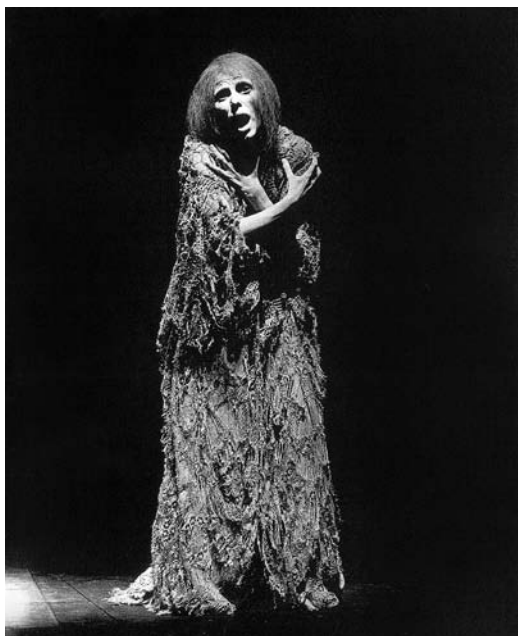
a mãe de Hamm, censurando o seu marido Nagg por se rir do sofrimento do seu filho, acrescenta: "Não há nada tão divertido como a desgraça, concordo contigo" (Beckett 2003: 28). Aqui reside o núcleo do humor de Beckett. Ele esboçou pela primeira vez esta ideia no seu romance *Watt* (1944), mas viria a usá-la como pedra de toque da estrutura cômica das suas peças. Watt distingue três tipos de riso, a saber, o amargo, o oco e o desconsolado:

O riso amargo ri-se daquilo que não é bom, é o riso ético. O riso oco ri-se daquilo que não é verdade, é o riso intelectual. (...) Mas o riso desconsolado é (...) o riso dos risos, o *risus purus*, o riso que se ri do riso (...) a saudação da mais elevada piada, numa palavra, o riso que se ri – silêncio, por favor – do que é infeliz. (Beckett 2005: 55)

Este é também o riso seco e cínico do modernista, mais irónico, cáustico e brechtiano na sua função distanciadora. É anti-sentimental, até mesmo cruel, mas é também abrasivo e adstringente. Além disso, embora possa mostrar-se sem coração, não se revela surdo à tragédia que nos convida a ridicularizar. Na verdade, parece almejar o tipo de equilíbrio sugerido pela observação de Pozzo em *Godot*: "As lágrimas do mundo são infinitas. Por cada homem que começa a chorar, existe algures um outro que pára. E o mesmo se passa com o riso" (Beckett 2000: 46).

Em tudo isto, Beckett, embora fiel à tradição cômica irlandesa, mostrava-se também em revolta contra o teatro académico francês, dominado pelas regras definidas pelos neo-aristotélicos desde o século XVII. Inspirando-se em formas teatrais populares como o *vaudeville*, o circo e o *music-hall*, reintroduziu a tragicomédia em França como uma forma legítima. Será importante recordar que ele subintitidou *Godot* "uma tragicomédia em dois actos". Estava de algum modo a clarificar que nem "comédia", nem "tragédia" poderiam ser termos adequados para descrever formalmente o seu texto, porque ele era ambas as coisas.

2. Quando estudamos as suas peças tardias, contudo, chegamos à conclusão de que a questão do género assume pouca importância. Beckett aproximou-se daquilo a que poderíamos chamar "a nova fatia de vida", uma forma que evitava o naturalismo e, talvez ainda mais, todo o conceito de intriga. Não é naturalismo, claro, uma vez que Beckett desprezava tudo o que para ele fosse um aborrecido "representacionalismo"; aquilo que ele procurava era uma nova espécie de expressionismo. Ele ficara abismado com o modo como *À espera de Godot* fora apresentado nos Estados Unidos em 1956, anunciado como "o sucesso cômico de dois continentes" (*apud* Knowlson 1996: 420). E assegurou-se de que *Fim de partida* (1958) se mostrasse menos aberto a interpretações incorrectas. Concebeu-o como um "teatro de crueldade" à la Antonin Artaud. Continuou nesta linha com *Dias felizes* (1961), aproximando-se do surrealismo. Mas aquilo que surgia, então, cada vez mais nas suas representações, à medida que a forma se alterava, era uma visão trágica.



A partir daquele momento, Beckett deixava de ter qualquer coisa em comum com Joyce e a tradição irlandesa. Joyce compreendia a tragédia, tal como a sua breve discussão do tema perto do final de *Retrato do artista quando jovem* (*Portrait of the Artist as a Young Man*) ilustra bem, mas não conseguia escrevê-la. A sua única peça concluída, *Exílios* (*Exiles*, 1918), embora adoptasse o modelo ibseniano, não possui o fogo trágico de Ibsen e não deixa de ser uma "peça de salão" em torno do ciúme e da intriga, um precursor de *Traições* (*Betrayal*, 1978), de Harold Pinter. Joyce apercebeu-se de que Ibsen não estava ao seu alcance: ao servir-se de *Quando nós, os mortos, acordamos* para o seu "*Work in Progress*", acabou por ter de se voltar para a comédia, reservando a última gargalhada para Finnegan. A sensibilidade católica, mesmo quando repudiada, continuava a irromper, conferindo sentido ao sofrimento e tornando-o redentor. Por seu lado, Beckett, que nunca admirara Ibsen, apercebeu-se de que a tragédia era o que ele verdadeiramente queria escrever, embora não adoptando qualquer forma tradicional. E é por isso que a comédia, que ele vinha utilizando como meio de expressar uma visão trágica, começou a ser abandonada, em benefício de uma paisagem mais sombria e desolada, com cada vez menos esperança para oferecer.

A peça de transição é *Play* (1964), que tem como personagens um homem e duas mulheres, uma delas a sua mulher, a outra a sua amante, aparentemente mortas e enterradas até ao pescoço em grandes urnas. A história, de adultério, com as complicações herdadas das peças de Feydeau, é essencialmente farsesca. Contudo, a situação, remanescente de *Porta fechada* (*Huis-Clos*, 1944), de Sartre, é infernal. Na realidade, o Inferno de Dante parece ter invadido o palco e o Purgatório já não se vislumbra. A dimensão trágica da peça reside no horror das consciências isoladas, atormentadas por uma culpa não pacificada. No seu ensaio sobre Proust, Beckett definia assim a tragédia:

A tragédia não se ocupa da justiça humana. A tragédia é a afirmação de uma expiação, mas não a expiação miserável da ruptura codificada de uma combinação local, organizada pelos tolos para os loucos.

A figura trágica representa a expiação do pecado original, do pecado original e eterno (...) o pecado de se ter nascido. (Beckett 1965: 67)

Trata-se de uma definição estranha e idiossincrática, contrária às noções mais convencionais, aristotélicas, daquilo que a tragédia como forma dramática necessariamente acarreta. É particularmente relevante o facto de Beckett considerar a tragédia uma "afirmação" em lugar de uma *mimesis* da acção. As peças tardias, em particular, oferecendo-nos situações de grande impacto, são, na verdade, "afirmações" de uma qualquer natureza. Mas é a última parte da definição que se revela mais interessante no presente contexto. Beckett fala, aqui, por si próprio. A utilização da palavra "pecado" é, aqui, jansenista. Quando a aplicamos às personagens de *Play*, vemos que a tragédia reside na confusão que cada uma criou para si própria. Cada pessoa está condenada a expiar, revivendo os factos sórdidos de uma existência desperdiçada numa "meia-luz infernal" (Beckett 1990: 312). Há aqui algumas semelhanças com a peça de Yeats sobre Swift, Stella e Vanessa, *Palavras sobre a vidraça* (*Words upon the Window-Pane*, 1930), que Beckett poderá ter visto no Abbey durante a sua primeira série de representações. Essa peça curiosa é, também, "unicamente representação", apresentando-se como uma peça-dentro-da-peça, dirigida por uma médium numa sessão espírita contemporânea. Yeats apresenta o dilema de Swift como inescapável: ele está aprisionado numa espécie de inferno protestante. Seria um pouco grosseiro concluir que, em *Play*, vemos Beckett mudar a sua fidelidade de Joyce para Yeats, mas, de facto, foi isso que aconteceu.

Na famosa entrevista com Tom Driver, em 1961, Beckett serviu-se da palavra "confusão" para descrever justamente a confusão que ele via na vida à sua volta: "A única possibilidade de renovação é abrir os nossos olhos e ver a confusão. Mas não é uma confusão a partir da qual se possa fazer sentido". E acrescentava: "Já não podemos falar da existência, devemos falar só da confusão". Existe uma tensão entre esta confusão e a forma artística. A confusão deve ser convocada para esta equação, para a representação. Será necessário encontrar uma nova

&lt;

*Footfalls*,  
enc. Samuel Beckett,  
Royal Court Theatre, 1976  
(Billie Whitelaw),  
fot. John Haynes.

*Rockaby*,  
enc. Alan Schneider,  
remontagem dirigida por  
Rocky Greenberg  
e Robbie Hendry,  
Riverside Studios,  
Londres, 1987  
(Billie Whitelaw),  
fot. John Minihan.

&gt;

forma para ir de encontro à ocasião, "e esta forma será de um tipo que admite o caos e não tentará dizer que o caos é outra coisa. A forma e o caos permanecem separados". Assim, a forma em si torna-se uma preocupação: "Encontrar uma forma que acomode a confusão, essa é, hoje, a tarefa do artista" (*apud* Graver / Federman 1979: 218-219).

Pode dizer-se que *Play* é um exemplo desta nova forma, especialmente porque se mostra teatralmente auto-consciente, servindo-se de um foco de luz como mecanismo interrogador das três personagens, de tal modo que se torna uma quarta personagem, uma projecção da consciência interior. O momento mais extremo ocorre na segunda parte, quando as personagens reconhecem que estão no Inferno e o Homem diz: "Para baixo, tudo para baixo, para as trevas, a paz aproxima-se, pensei eu, afinal de contas, finalmente, eu tinha razão, graças a Deus, quando isto começar a mudar" (Beckett 1990: 312). Aquilo que nas primeiras peças aparecia como uma espécie de divisão cartesiana entre o corpo cómico e o espírito trágico transforma-se agora numa dupla narrativa, através da qual surge a mudança. Esta mudança ocorre na própria peça, na sua forma, bem como nas personagens. Mas não alivia o seu sofrimento trágico. Quando muito, exacerba-o. O ciclo continua. (Vemos este padrão também em *Purgatório* (*Purgatory*, 1938), de Yeats, peça que durante a sua primeira apresentação no Abbey causou controvérsia, quando um jesuíta americano, o reverendo Connolly, pôs em causa a interpretação do "purgatório" avançada por Yeats.)

De um modo desamparado, o foco nas peças tardias de Beckett permanece sobre as personagens nas suas várias formas deste purgatório-como-inferno. As piadas desaparecem. O humor, tal como a luz sobre o palco, é mais rarefeito. Com *Não eu* (*Not I*), *Passos* (*Footfalls*), *Aquela vez* (*That Time*), *Um fragmento de monólogo* (*A Piece of Monologue*), *Improviso de Ohio* (*Ohio Impromptu*), *Catástrofe* (*Catastrophe*) e *Baloço* (*Rockaby*), todas elas peças cuja representação ocupa menos de meia hora, Beckett estava a tentar condensar a experiência trágica da existência na mais reduzida articulação de tempo e de espaço. Estava a destilar a tragédia até à sua verdadeira essência. Cada situação representa a figura humana *in extremis*. Cada peça é uma catástrofe esboçada.

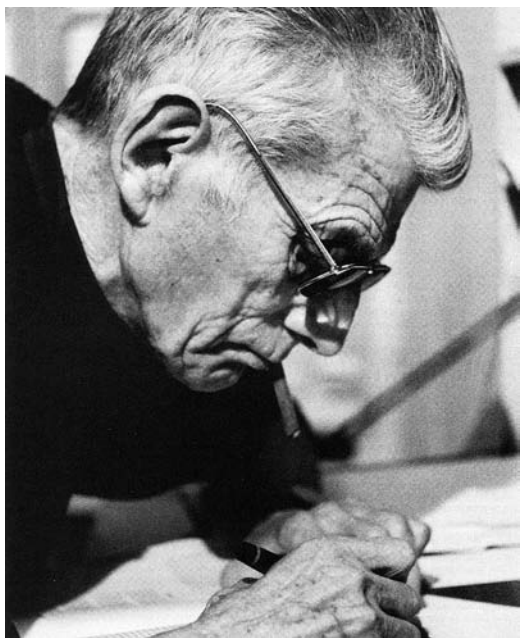
Nas peças tardias, as mulheres são muitas vezes as protagonistas. Na sua obra inicial e até *Dias felizes*, inclusive, as mulheres surgiam representadas como risíveis, quando lhes era permitido algum espaço (*Godot* é um caso notório de um mundo beckettiano exclusivamente dominado por homens). Winnie beneficia de alguns momentos de consciência da sua situação, mas rapidamente recupera – se esta for a palavra –, continuando a tagarelar tão futilmente como antes. É uma daquelas peças que ficou rapidamente datada, uma vez que o retrato é basicamente descendente, como surge na indicação cénica inicial, ao descrever Winnie deste modo: "Cerca de cinquenta anos, restos de beleza. De preferência loura. Um tudo nada

gorducha. Braços e espáduas nuas. Decotada. Colar de pérolas" (Beckett 1973: 35). Ao longo da peça, Winnie surge representada como absurda, tanto em si própria como na sua situação. Nas peças tardias, nenhuma mulher é absurda, muito embora a sua situação o possa ser.

O foco muda, passando a encarar as mulheres como uma imagem do sofrimento humano, razão pela qual a consciência feminina surge profundamente consciente da dor. Cada peça passa, então, a apresentar-se como um quadro expressionista, embora tridimensional e permitindo (contraditoriamente) à figura central que se mexa, entrando o movimento em tensão com a imobilidade.

Por exemplo, em *Não eu* (1972), a mulher de setenta e dois anos surge representada por Boca, colocada num plano elevado, cerca de 3 metros acima do palco. Ela é uma espécie de prisioneira do seu passado e fisicamente uma prisioneira no palco. A sua narrativa compulsiva, esboçando uma longa vida de dor e de alienação psicológica, é sempre apresentada na terceira pessoa: Boca recusa-se empenhadamente a dizer "eu" e, desse modo, a aceitar qualquer responsabilidade pela sua história, pela sua existência. A sua consciência mostra-se perturbada, patologicamente afectada por um qualquer funcionamento defeituoso. Não lhe é concedido qualquer tipo de paz, e o movimento incessante da sua boca, lábios e língua indicam este estado de sofrimento. Mas há uma segunda personagem no palco, o Auditor, que medeia entre o público e este ser sofredor como uma espécie de coro silencioso. (Um tipo de dispositivo semelhante, por vezes, uma voz gravada, é utilizado em quase todas as peças tardias.) Neste caso, em lugar de discurso, ele ou ela (a indicação cénica fala de "sexo indeterminado") tem direito a "um gesto de compaixão impotente" (Beckett 1990: 375), sempre que Boca se recusa a responder à voz interior que, em vão, insiste que ela diga "eu". Este breve movimento surge em tensão com a imobilidade do Auditor, condenado a observar. Não há qualquer resolução para a condenação daquela mulher. A cortina limita-se a descer sobre o seu discurso interminável, emitido num ritmo *staccato*. Aquilo que nos é oferecido é um vislumbre breve e intenso de um espírito derrotado.

*Passos* (1976) apresenta-nos o trauma de um modo diferente, embora relacionado com o anterior. No centro da peça, desta vez, em movimento compulsivo, surge uma mulher de meia-idade que não sai de casa desde a sua meninice, parecendo-se com a reclusa de que ouvimos falar na peça radiofónica *Todos os que caem*, que vive sozinha numa casa grande escutando durante todo o dia *A morte e a donzela*, de Schubert. Desta vez, temos um plano aproximado. Vemos a mulher, vestida com camadas de tecido cinzento, "um emaranhado de farrapos" (Beckett 1990: 402), dando nove passos para um lado e nove passos para outro, sobre uma estreita faixa de chão gasto, a única área do palco que deve ser iluminada. É observada por uma outra mulher, aparentemente acamada, que é escutada mas nunca vista e cuja dor é intensificada pelo espectáculo



&lt;

Samuel Beckett  
à mesa de trabalho,  
fot. Pic.

do caminhar obsessivo da sua filha. Ela apela repetidamente à filha para que pare: "Será que tu nunca darás por acabado... repisar tudo? (Pausa.) Tudo? (Pausa.) Tudo isto. (Pausa.) Na tua pobre cabeça" (*Ibidem*: 400). É como se ela vivesse atormentada pela memória de uma felicidade perdida, prisioneira de um drama inevitável e interminável, como o de Swift na peça de Yeats ou o da mãe do Velho em *Purgatório*. Há aqui também a sugestão de Lady Macbeth caminhando sonâmbula, durante a noite, por causa da sua culpa. Mas, às vezes, diz-nos a mãe, algumas noites, "ela parava, como se transida por algum estremecimento do espírito, e deixava-se ficar ali de pé, quieta, hirta, até conseguir voltar a mexer-se" (*Ibidem*: 402). É esta tortura mental que Beckett deseja dramatizar como a condição humana. Estará a mulher, então, a sofrer por causa do "pecado" de ter nascido? A peça, conservando um sentido de mistério (será aquilo que vemos real ou estará a mulher morta?), não convida a nenhuma especulação produtiva, apelando apenas à nossa compaixão. É, literalmente, uma peça assombrosa.

*Aquela vez* (1976) e *Baloço* (1981) desenvolvem uma semelhante insistência trágica. São mais duas peças de memória, nas quais a consciência é assombrada por experiências traumáticas na hora da sua morte. Tal como M1 sugere em *Play*, "O modo como a mente ainda funciona!" (*Ibidem*: 314), sugerindo alguma forma de purgatório-inferno e assim reafirmando o tema de todas estas obras finais. Recuperam a deixa de Macbeth, no momento da sua tragédia em que começa a sentir-se isolado de Lady Macbeth, devido à sua culpa esmagadora: "Oh!, cheia de escorpiões está a minha mente, querida esposa!" (3.2.36), e serão os escorpiões a conduzi-lo à sua destruição<sup>5</sup>. Não há absolutamente nenhum espaço para a comédia num teatro que assume como seu ponto de partida este estado mental. As peças finais de Beckett são invocações breves e intensas da existência nesta terra. O escritor chegara a uma forma artística próxima da música, discreta e melancólica, através da incorporação de todas as outras artes na sua breve duração, caso da iluminação, da própria encenação e, acima de tudo, do corpo em representação. *Baloço*, um texto enganosamente repetitivo, pode ser

interpretado, após uma análise mais minuciosa, como contendo quatro cenas breves, quase indistintas, que, através de um processo de acréscimo e da utilização da voz gravada em lugar da voz directa da actriz, conduzem a peça a um ponto de paragem, dramatizando a solidão na sua forma derradeira. Ao mesmo tempo, esta é uma peça intensamente teatral, na medida em que a mulher na cadeira de baloiço está realmente a representar ou a identificar-se com a sua mãe, como se estivesse condenada a morrer no final da peça – como é habitualmente encenada – e então restasse simplesmente o mistério daquela voz descrevendo, num tempo pretérito, a morte da pessoa que atravessa essa experiência da morte.

De modo semelhante, em *Improviso de Ohio* (1981) e em *Aquela vez*, a sobreposição de vozes e de personalidades fundem-se umas nas outras para criar o sentido de múltiplas identidades dentro de uma única consciência ou memória. Intérprete e texto fundem-se um no outro e, no final, só pode existir um sorriso, como aquele que surge no fantástico gato Cheshire, para indicar uma presença. Estas últimas peças, embora permaneçam condensadas em termos narrativos e absolutamente puras em intensidade e sentimento, jogam com a ilusão e a identidade, como a tragédia sempre o fez, num palco completamente vazio e desprovido de qualquer tipo de palhaçada.

## Referências bibliográficas

- BECKETT, Samuel (1965), *Proust [and] Three Dialogues*, London, John Calder.
- (1973), *Dias felizes*, trad. Jaime Salazar Sampaio, Lisboa, Editorial Estampa – Seara Nova.
- (1983), "Dante... Bruno. Vico... Joyce", in *Disjecta*, ed. Ruby Cohn, London, John Calder.
- (1990), *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
- (2000), *À espera de Godot*, trad. José Maria Vieira Mendes, Lisboa, Edições Cotovia.
- (2003), *Fim de partida*, trad. Manuel de Seabra, Bibliotex Editor.
- (2005), *Watt*, trad. Manuel Resende, Lisboa, Assírio Et Alvim.
- GRAVER, Lawrence / FEDERMAN, Raymond (eds.) (1979), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, London, Routledge Et Kegan Paul.
- JOYCE, James (1962), *Panorama do Finnegans Wake*, trad. Augusto e Haroldo de Campos, São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, Secretaria da Cultura.
- (1983), *Ulisses*, trad. António Houaiss, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1999), *Ulisses*, trad. João Palma-Ferreira, Lisboa, Livros do Brasil.
- KNOWLSON, James (1996), *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury.
- MERCIER, Vivian (1962), *The Irish Comic Tradition*, Oxford, Clarendon Press.
- (1972), *Beckett/Beckett*, New York, Oxford University Press.
- O'CASEY, Sean (1984), *The Shadow of a Gunman*, in *Complete Plays*, 5 vols., London, Macmillan.
- ORR, John (1991), *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*, London, Macmillan.

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho

<sup>5</sup> *Ir e vir* (*Come and Go*, 1968) começa com uma óbvia referência ao verso de abertura de *Macbeth*: "Quando foi a última vez que nós as três nos juntámos?" (Beckett 1990: 354). *Macbeth* foi um texto claramente paradigmático para o Beckett mais tardio.