CAROLINE MARIA VENTURA MORAIS

BECKETT PARA ENGENHEIROS

MANUAL BÁSICO SOBRE UM GÊNIO DO TEATRO

Brasília – DF

2011

CAROLINE MARIA VENTURA MORAIS

BECKETT PARA ENGENHEIROS

MANUAL BÁSICO SOBRE UM GÊNIO DO TEATRO

Monografia apresentada ao Instituto de Artes,
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de
Brasília, como pré-requisito para obtenção do título de
Bacharel em Artes Cênicas - Interpretação Teatral, sob
a orientação da Professora Dra. Felícia Johansson.

Brasília – DF

2011

“(Pausa)”

Samuel Beckett

BANCA EXAMINADORA

Nome: Professora Simone Reis, Doutora em Artes Cênicas.
Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas.
Assinatura:

Nome: Professor Fernando Martins, Mestre em Artes Cênicas.
Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas.
Assinatura:

Sumário

1. Introdução.....	6
2. Justificativa.....	7
3. Sobre Beckett – uma wikipedia sublinhada.....	9
3.1. Prêmio Nobel de Literatura	13
4. Como gostar.....	16
5. Como entender?.....	22
5.1. Escolha, sentidos e sonoridades das palavras.....	23
5.2. O Silêncio.....	27
5.3. Fim de partida.....	30
5.4. Dias felizes.....	32
6. Como montar?.....	34
6.1. A adaptação.....	35
6.2. Quase acabando.....	36
6.3. A interpretação.....	39
7. Conclusão.....	42
8. Bibliografia.....	43

1. Introdução

Preciso ensaiar um monólogo para a prova específica de Artes Cênicas. No primeiro semestre de 2008, minha vida se resumia a isso. Havia três opções de texto para escolha: um regionalista brasileiro, um épico e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Lembro da simpatia imediata que tive ao conhecer Vladimir e Estragon, tratados carinhosamente por Didi e Gogo, os dois vagabundos mais valorizados da dramaturgia beckettiana. No entanto, foi na pele de Pozzo e Lucky, também de *Esperando Godot*, que entrei pela primeira vez no Helena Barcelos, teatro da Universidade de Brasília.

Minha banca avaliadora era formada por dois grandes professores: Graça Veloso e Felícia Johansson. Engraçado pensar nisso. Engraçado, eu suponho, não há outra palavra. Isso porque o professor Graça foi quem nos sugeriu *Fim de Partida* e *Dias Felizes*, ambas peças escritas por Samuel Beckett, assim como a professora Felícia é minha atual orientadora.

Hoje, seis semestres depois, sinto-me novamente pisando o Helena Barcelos pela primeira vez, a típica nostalgia dos *Dias Felizes*. E como primeiro amor não só nunca esquecemos, como também temos recaídas, apaixonei-me outra vez por Beckett.

Este trabalho é, portanto, resultado de um deslumbramento que me acompanhou acidentalmente durante todo o curso – e se pretende ser justamente isso: uma apresentação prosaica, uma compilação de sublinhados, um dossiê que tenta projetar luz sobre o efeito selvagem que a simplicidade de Beckett provoca. É o desejo de compartilhar uma paixão e a todos convencê-los sobre ela.

2. Justificativa

Inspirado na série clássica de manuais americanos, *For Dummies* (“para burros”, em português), este projeto se pretende um manual básico sobre o escritor irlandês Samuel Beckett e duas de suas principais obras dramáticas: *Fim de Partida* e *Dias Felizes* - que ao lado de *Esperando Godot* completam a trilogia laureada do autor.

Seguindo a linha do *For Dummies*, a ideia é transformar um material supostamente intrincado e de difícil acesso para outras áreas de conhecimento, sem qualquer tipo de pré-requisitos, em um passo a passo cada vez mais largo pelo estilo e obra de Samuel Beckett: como gostar, como entender e como montar.

À primeira vista, o título *Beckett para Engenheiros* pode parecer reducionista e estereotipado. Por um lado, a proposta é atingida. Com mais de 1600 temas diferentes e 200 milhões de cópias vendidas, o que fez do *For Dummies* um grande sucesso, tanto entre leigos como entre iniciados às mais diversas áreas (*Photoshop*, *Kabbalah*, *Divorce* e até *The Tudors For Dummies*), foi justamente sua abordagem básica e criativa – o que não só justifica, como faz do título desaforado o primeiro vínculo de identificação entre leitor e manual.

Normalmente, textos sobre teatro são feitos de fazedor para fazedor. Ou seja, de quem faz teatro para quem faz teatro. Grande parte da produção literária teatral, salvo as peças, demandam um leitor com pré-requisitos teóricos, familiarizado com o autor ou assunto apresentados.

Isso se estende a todas as áreas, alguém poderia argumentar, afinal não deixa de ser natural que uma leitura específica demande um leitor específico. Engenheiros lêem acadêmicos sobre Engenharia. Médicos lêem acadêmicos sobre Medicina. Arquitetos lêem acadêmicos sobre Arquitetura. Quanto mais próxima da escala artística, todavia, menos restritas soam as possibilidades da área de conhecimento. Sem querer incomodar Auguste Comte, dois séculos depois, mas por que acuar as Artes e restringi-las aos artistas, em sua completude? E mais: por que confiná-las às normatizações?

O que parece uma desqualificação aos olhos dos mais positivistas, ainda hoje, poderia ser tratado como a ponte indispensável entre duas de nossas principais fundações: o público e as palavras. Justifico: obras de arte – caso incontestável das peças de Samuel Beckett - transitam pelo pensamento, pela imaginação e, finalmente, pela experiência; campos comuns a qualquer indivíduo. Para apreciá-las, ou pelo menos

extrair dali o máximo possível, parece indispensável entendê-las. Ainda que, nas palavras de Clarice Lispector, “achar bonito” seja “uma forma de entender”.

Nesse sentido, é preciso alargar não somente a carga de literatura introdutória, mas promover uma adaptação do canal que a fornece. A academização desmesurada de materiais distancia paulatinamente o ser-espectador do ser-conhecedor do teatro – fechando o circuito entre profissionais da área. Por esse e outros motivos, muitas produções teatrais permanecem restritas a um público extremamente segmentado.

Samuel Beckett serve como exemplo completo: é um autor pouco popular, com grande apelo por parte dos críticos e da academia, mas duro de mastigar para o grande público. “Como quer que seja, se Beckett deve continuar praticamente sem leitores entre nós, ele não ficará, graças à Academia Sueca, sem cantores de elogios”, nas palavras do *The Washington Post*, principal tablóide da capital estadunidense.

A verdade é que suas peças ganham uma dimensão ainda mais vultosa depois de analisadas. Dificilmente compreendemos aquilo que não conhecemos – e os pequenos brilhantismos de Beckett estão encobertos, por trás da interpretação, das palavras, do ritmo, da elipse, do fracasso e, principalmente, das pausas. Do silêncio.

Assim, a idéia desta monografia é não se limitar a uma coleta de material congelada à dissertação acadêmica, mas servir de protótipo para um produto: um livro - mais acessível e menos deslocado de outras áreas de conhecimento, daí o título Beckett para Engenheiros.

3. Sobre Beckett – uma Wikipedia sublinhada

A começar pelo que há de mais desimportante, mas sempre de imprescindível saber, Samuel Beckett nasceu na Irlanda, em uma sexta-feira 13 – e santa – em *abril* de 1906.

Essa informação, confirmada por Beckett – que jurava conservar as memórias mais remotas, como a nitidez das lembranças do sofrimento no útero materno -, é contradita pelo cartório de Foxrock, sua cidade natal, que aponta como 13 de *maio* o dia certo em que o filho de May Roe Beckett e William Beckett teria nascido.

Seu principal biógrafo, Deirdre Blair, sugere que Beckett adiantou seu nascimento em um mês para coincidir com o dia da Crucificação. O que não deixa de ser ainda mais simbólico quando pensamos em sua morte, por asma, às vésperas do Natal, no dia 22 de dezembro de 1989.

Para os mais esotéricos, portanto, fica impossível entender o padrão místico de um Samuel Beckett que pode variar abruptamente de Áries a Touro, detalhe crucial para distinguir um provocador em potencial de um espírito positivo, de realização e praticidade. Acho que podemos bater o martelo no mês de abril.

A data de seu nascimento nem de longe é sua única experiência com a contradição. Desde criança, anunciava sua tendência pessimista com tranquilidade. “Pode-se dizer que tive uma infância feliz, embora tivesse pouco talento para a felicidade. Meus pais fizeram tudo que podiam para fazer uma criança feliz, mas eu muitas vezes me sentia solitário”. E acrescentava. “Fomos educados como Quakers. Meu pai não me batia nem minha mãe fugiu de casa”.

Desde então o que prevaleceu foi sua inclinação à insatisfação. Confirmou, em uma de suas raras entrevistas, que “otimismo não é comigo. Sempre serei deprimido, mas o que me conforta é a compreensão de que agora posso aceitar esse lado escuro como o predominante de minha personalidade”.

Quando usa o termo “Quakers”, refere-se à família de classe média irlandesa, com formação tradicional e uma rigorosa educação protestante que o marcou significativamente. De sua mãe, Beckett a considerava “profundamente religiosa”, apesar de essa marca ter permanecido impressa apenas em formato de cânticos e ironias em suas peças, já que o próprio Beckett rejeitou a prática da religião logo em seguida, sob argumento de que “aquilo não passava de aborrecimento, abandonei-a”. Esse parece

ter sido seu primeiro contato - além da via-crúcis de 9 meses no útero materno - com a linguagem corrente do sofrimento.

Nos tempos áureos de sua juventude, enquanto estudante, Beckett ainda se destacava mais como atleta (excelente em modalidades como críquete e rugby) do que como potencial poliglota que era. Na biografia feita por John Montague, o treinador de rugby descrevia Beckett como um “bom jogador, às vezes brilhante, pronto a aproveitar qualquer abertura; tem uma boa tomada de bola. Seu pontapé de toque pode ser melhorado”.

Outro nome brilhante que passou pela Portora Royal School, uma das mais notáveis escolas públicas protestantes da Irlanda, foi o autor dramático Oscar Wilde – que, no entanto, teve seu nome riscado do quadro de honra do colégio, o que indica a força da tradição contra a subversão natural de Wilde.

Beckett continuou seguindo os passos de Wilde até o Trinity College, universidade de prestígio em Dublin, onde escreveu seu primeiro e premiado poema *Whoroscope*, aos 24 anos. Estudante de línguas, tinha preferência pelas romanas, mas estudou com profundidade o inglês, o francês e também o espanhol – fato que o tornou profundo admirador de Calderón, sobretudo de *A Vida é um Sonho*.

O gênio de Beckett, já incontido, começou a ganhar proporções ainda maiores. Aos 20 anos, depois de ganhar o título de melhor aluno de seu ano na Irlanda, fez uma de suas primeiras visitas à França como leitor de inglês na Escola Normal Superior. “Era bastante natural, também, que o jovem poliglota fosse chamado para ajudar o velho mestre irlandês, quase cego, que lutava com o manuscrito exuberante de *Finnegan’s Wake*”¹, de seu futuro e mais importante mestre, o também escritor James Joyce. “Ele não escreve sobre alguma coisa, ele escreve a própria coisa. Aqui, a forma é o conteúdo, o conteúdo é a forma”, define Beckett sobre Joyce.

Muitos chegaram a dizer que o jovem Beckett atuava como um simples secretário de Joyce, quando na verdade a admiração pelo autor durou até o momento em que sua influência passou de dominante a insuficiente. Apesar de todo seu arrebatamento pelo modelo Joyceniano, tanto até que escreveu um ensaio crítico de nome Bruno. Vico.. Joyce, uma verdadeira ode ao escritor, seu estilo ainda não se encontrava ali.

¹ Passagem escrita por John Montague, que traça um percurso biográfico detalhado no seu estudo introdutivo *Vida e Obra de Samuel Beckett*.

Foi desde seu notável estudo sobre Proust, publicado quando tinha apenas 25 anos (já em Paris), que começou a se desgarrar definitivamente de Joyce à espera de seu Godot, ainda desaparecido. Nesse ensaio, já é possível sentir o Beckett que se aproxima, quando fala na “bruma de nossa presunçosa vontade de viver”, em “nosso pernicioso e incurável otimismo” e sobre “aquele deserto de solidão e recriminação que os homens chamam de amor”.

A partir de então, publicou o que é considerado um de seus melhores romances, *Murphy* (1938), quando abandonou o posto de professor em sua antiga universidade, alegando o “absurdo de ensinar o que nem ele próprio compreendia”, quando retornou para Paris;

Nesse mesmo ano, fica gravemente ferido após ser atacado por um estranho na rua, que lhe desferiu uma facada no peito. Quem lhe socorre é a jovem Suzanne Deschevaux-Dusmenoil, que vem a se tornar sua futura esposa. A personagem Winnie, amável protagonista de *Dias Felizes*, mesmo enterrada até os seios em sua colina, repetiria sistematicamente que isso é o que ela acha maravilhoso, “que não se passe um único dia – ah! O velho estilo... – quase nenhum, sem um mal que venha para o bem.”

Já em tempos de Segunda Guerra Mundial, Beckett vinculou-se à Resistência Francesa, ao lado de sua esposa. Sua participação direta não se devia simplesmente à França, mas como ele mesmo alegou, “para combater os alemães, que tornavam a vida um inferno para meus amigos”.

Suas idas e vindas da Irlanda para a França se justificam diante da afirmação de Beckett, quando dizia preferir “a França em guerra à Irlanda em paz”. A partir de 1945, a contragosto de quem fosse, o Francês passou a ser seu idioma literário, e foi nessa data que publicou sua primeira novela nesse idioma: *Primeiro Amor*.

Somente após a recusa de muitos editores, consegue emplacar *Molloy*, em 1951, o primeiro volume da trilogia aclamada de seus romances, composta por *Malone Morre* e *O Inominável*. Depois do relativo êxito, tanto comercial quanto da crítica francesa, essa trilogia preparou terreno para a chegada de *Esperando Godot*, obra que sustentou o nome de Samuel Beckett como ganhador do Prêmio Nobel em Literatura de 1969.

Apesar de ter aceitado o prêmio, mas não o convite de estar presente à cerimônia, Samuel Beckett recebeu todos os louros possíveis durante o protocolo da premiação. Abaixo, um trecho do discurso de recepção pronunciado por um membro da Academia Sueca, Karl Ragnar Gierow.

Ele publicou, então, no espaço de três anos, cinco obras que o levaram, de súbito, ao cume do mundo literário: *Molloy*, um romance, em 1951, sua continuação *Malone Morre*, a peça teatral, no mesmo ano. *Esperando Godot*, em 1952, e no ano seguinte o romance *O Inominável*, que termina o ciclo de *Molloy* e *Malone*; enfim, sempre em 1953, o romance *Watt*. Com essas obras, nossa literatura moderna foi subitamente enriquecida com um de seus capítulos mais importantes (GIEROW, Karl; 1969).

Nessa época, já havia escrito também as duas outras grandes peças que compõem a trilogia ao lado de *Esperando Godot*, são elas: *Fim de Partida* (1954-1956) e *Dias Felizes* (1960-1961), que iremos tratar mais profundamente a seguir.

Samuel Beckett, tido como “O Autor do Silêncio”, completa sua jornada de maneira emblemática. Assim como o nascimento, sua morte também tem data simbólica: morre às vésperas do Natal de 1989, cinco meses depois de sua esposa, aos 83 anos. Foi enterrado no cemitério de Montparnasse, longe da Irlanda, mas no coração da França, em Paris.

3.1 Prêmio Nobel de Literatura

A “Pequena História”, uma narrativa da atribuição do prêmio Nobel a Samuel Beckett, foi contada em livro por um antigo conselheiro cultural da embaixada da Suécia em Paris, Kjell Stromberg. A Academia Sueca, “cujas decisões – como as de Nosso Senhor – são imprevisíveis”, nas palavras do próprio, escolheu para o prêmio um entre 103 candidatos, apresentado da seguinte forma: “Samuel Beckett, chefe da escola do absurdo e ídolo da vanguarda literária internacional.”

Samuel Beckett foi laureado com o Nobel de Literatura em 1969. Essa não foi, no entanto, a primeira vez que teve seu nome sugerido. Em 1957, também figurou como possibilidade, ao lado de nomes conhecidos como Jean Paul Sartre e Malraux. Naquele ano, o vencedor foi o escritor e filósofo francês Albert Camus - dono de frases marcantes como “Nenhum homem é hipócrita nos seus prazeres” e “Você sabe o que é o encanto? É ouvir um sim como resposta sem ter perguntado nada”.

A partir dessa indicação, Beckett chamou a atenção da Academia Sueca para a qualidade precisa de suas obras, cujo essencial, tanto romanesco quanto dramático, já havia sido produzido até essa data.

Saudado como a expressão adequada e surpreendente da ‘alienação dos espíritos em um mundo à deriva’, ao menos uma de suas peças, *Esperando Godot*, atraiu sobre si a atenção da crítica quase por toda parte. Em lugar algum perceberam que os dois famosos vagabundos de Beckett, em busca de uma miragem sempre fugitiva, tinham tido um bom número de precursores (STROMBERG, Kjell; *Pequena História*; 1973)

Até 1969, quando efetivamente ganhou o prêmio, Beckett já havia produzido mais de 40 obras. A Segunda Guerra Mundial serviu de base para a criação de seus principais personagens: foi entre 1945-49 seu período mais fértil como escritor, de onde saiu *Esperando Godot*.

Mas não se tratava da guerra como tal, do que se passava no front ou na Resistência, na qual o próprio Beckett tomara parte, mas do que lhe sucedeu, quando voltou a paz, quando serasgou a cortina que encobria os recônditos do inferno e que revelou, numa visão de horror, até que limites de degradação inumana a humanidade pode chegar, seja que obedeça a ordens ou a seu próprio instinto, e como pode sobreviver a semelhante depravação (GIEROW, Karl; 1969; p.24)

O discurso de recepção de Karl Gierow, por ocasião da entrega do Nobel a Samuel Beckett, contém uma das descrições mais reproduzidas ao longo dos anos por críticos de todas as partes. A seguir:

O ponto crucial da concepção do mundo de Beckett reside aí, na diferença entre o pessimismo fácil, que tem por limite a insensibilidade do ceticismo, e aquele que alcançamos a duras penas e que procura aproximar-se do homem na sua miséria mais nua. O primeiro provém do fato de que nada tem valor, e é também esse o seu termino. O segundo alicerça-se numa concepção completamente oposta. Pois o que não tem valor não pode jamais degradar-se. (...) Ela (*a obra de Beckett*) encerra um amor pelo homem tanto mais indulgente porque atingiu as profundezas da resuls~ão, um desespero que deve chegar ao último limite do sofrimento para descobrir que esse limite se dissipa quando a compaixão desaparece. *Desse estado vizinho à destruição, a obra de Samuel Beckett se ergue como um miserere de toda a humanidade e nas suas soturnas notas elegíacas ressoam a libertação dos tormentos e a consolação das almas naufragadas*² (GIEROW, Karl; 1969; p.26)

No final de seu excelente discurso, o secretario perpétuo da Academia Sueca, Karl Gierow, lamenta em nome da Academia Sueca o fato de Samuel Beckett não estar presente na cerimônia de premiação. Ao contrário de Jean Paul Sartre, que recusou o Nobel, Beckett não cometeu essa indelicadeza e aceitou o prêmio, ao lado da vultosa recompensa de 375.000 coroas suecas, ainda que enviasse seu editor Jerome Lindon como representante.

À época, Beckett vivia em um isolamento quase completo, ao lado de sua esposa e apenas alguns amigos tão eremitas quanto ele próprio – com os quais, revela Kjell Stromberg, ele costumava tomar um *scotch* ou dois no bar próximo ao seu pequeno apartamento, no *boulevard* Arago.

Antevendo o que o aguardava, desejoso de guardar o anonimato e temendo a publicidade com todos os seus aborrecimentos rastejando à sua procura, fugira de Paris e entricheirara-se em Naboul, pequeno lugarejo no fundo da Tunísia, então assolado por grandes inundações e assim isolado do resto do mundo (STROMBERG, Kjell; 1973; p.13)

² O sublinhado consta apenas para frisar a passagem em questão, não contido no registro oficial.

Não foi o suficiente para que jornalistas de todo o mundo encontrassem o tal escritor que subitamente fora reconhecido com um lugar ao sol. A acolhida pela imprensa diante do nome de Samuel Beckett foi geral, em discordância apenas com seu país natal – e rejeitado – a Irlanda, que ficou amuada tecendo uma ou outra farpa que perdida na maré de elogios ao novo queridinho da crítica mundial.

Quanto ao que se seguiu, as principais publicações à época falam por si.

- Le Monde: “a consagração que lhe é enfim atribuída apareceu bem tardia”
- Combat, sob a pena de Pierre Kyria, proclama “Beckett, com seus anti-heróis, eis nosso Shakespeare!”
- Na Inglaterra, The Guardian: “tivesse de ter esperado mais tempo pelo prêmio, isso seria, digamos, não surpreendente, mas escandaloso”.
- E The Observer, sob a pena de Ronalds Hayman “não poderia imaginar ninguém mais digno do Prémio Nobel, nem ninguém que se preocupasse menos em ganhá-lo”
- The Times: “Se, visto de um certo ângulo, parece surpreendente que o Premio Nobel de Literatura fosse atribuído a Samuel Beckett, de outro ponto de vista, parecia inevitável”. E o editorial continua: “Beckett é um escritor original: foi secretario de Joyce, e autor de um fino estudo sobre Proust, mas, se bem que possamos sentir a influência que exerceram estes dois mestres e ainda alguns outros em sua obra, esta não se parece com nada de que tenha sido escrito antes. O que tornou sua premiação inevitável foi simplesmente o fato de encontrar palavras e formas, tanto como narrador quanto como homem de teatro, para definir um mundo que devemos reconhecer como real e que corresponde à nossa experiência. Alguns raros predecessores sabiam que esse mundo existia, mas eles encontravam, fosse na ação, como Hamlet, fosse na morte, como Timão, de Shakespeare, um meio de se esquivar dele. Beckett abriu caminho até suas profundidades.”

4. Como gostar?

A “Pequena História”, uma narrativa da atribuição do prêmio Nobel a Samuel Beckett, foi contada em livro pelo antigo conselheiro cultural da embaixada da Suécia em Paris, Kjell Stromberg, A Academia Sueca, “cujas decisões – como as de Nosso Senhor – são imprevisíveis”, nas palavras do próprio, escolheu para o prêmio um entre 103 candidatos, apresentado da seguinte forma: “Samuel Beckett, chefe da escola do absurdo e ídolo da vanguarda literária internacional.”

Quando as pessoas lêem essa informação, subitamente, tudo parece mais claro. Localizar o autor em um estilo, especialmente no que se refere ao Teatro do Absurdo, parece uma boa apresentação. Soa como uma prévia autorização para aceitar a natureza crua das incoerências e contradições, típicas do roteiro de Beckett.

Fico me perguntando o que diria sobre ele, num púlpito informal, para que “Teatro do Absurdo” não soasse suficiente, ou pelo menos não introdutório. Nem mesmo Samuel Beckett se considerava chefe, fundador, pai, ou qualquer outra referência dessa escola. Muito pelo contrário, argüia sempre que seus textos tratavam do que há de mais real, ainda que dentro das mais desumanas condições. “Meu assunto é o fracasso” traduz.

Este capítulo, portanto, é a orelha de um livro; compilação de sublinhados, achados interessantes, imagens, curiosidades, frases e detalhes que conseguem, pouco a pouco, entrar despretensiosamente nos terrenos de Samuel Beckett: um biográfico e histórico, no qual ele se inseriu, e outro literário e imaginativo, o qual ele criou.

• Passagens favoritas

- Por Samuel Beckett

“A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar” Samuel Beckett, 1949.

“Aquele deserto de solidão e recriminação que os homens chamam de amor”

“Nossa vida é uma sucessão de paraísos sucessivamente negados; o único paraíso é o paraíso que se perdeu”

“Cada palavra é como uma mancha desnecessária no silêncio e no nada”

“Não há pontos de referência em minha obra. Estamos todos à deriva”

“Com a libertação, eu pude conservar meu apartamento, voltei para lá e me pus a escrever novamente – em francês – com o desejo de me empobrecer ainda mais”

“Não tenho sentimentos religiosos. Uma vez tive uma emoção religiosa. Foi a minha primeira comunhão. Nada mais. Minha mãe era profundamente religiosa. Meu irmão também. Ele se ajoelhava junto à cama por tanto tempo quanto pudesse agüentar. Meu pai nem um pouco. A família era protestante, mas para mim isto era apenas cansativo e deixei de lado. Meu irmão e minha mãe não encontraram nenhum valor para sua religião quando morreram. No momento de crise, ela não tinha mais profundidade que uma gravata antiquada. O catolicismo irlandês não é atraente, mas é mais profundo. Quando se passa por uma igreja num ônibus irlandês, todas as mãos se apressam no sinal da cruz. Algum dia, até os cachorros da Irlanda farão o mesmo e, talvez, os porcos também. (BECKETT, 2001, p. 194)

“Eu me interesso pela forma das idéias, mesmo quando não acredito nelas” (BLOOM, 1995, p. 475)

- Da peça *Dias Felizes*, em que a personagem Winnie monologa ininterruptamente, ao conviver com seu marido, Willie, quase invisível durante todo o tempo:

“Ter sido sempre o que sou – e tão diferente daquela que era”

“A gente fica adiando – deixando para depois – com medo – de fazer cedo demais – e lá se vai o dia, para sempre, sem que a gente tenha feito, nem sequer começado. Ah é, tão pouco a dizer, tão pouco a fazer, os dias passam, certos dias passam completamente. E nada, ou quase nada se disse. Nada, ou quase nada, se fez”

“E agora? As palavras faltam. Há momentos em que até mesmo elas nos faltam. O que fazer até que elas voltem?”

- Da peça *Fim de Partida*. Quatro personagens habitam um abrigo, com precariedade de mantimentos e remédios. Hamm, o cego paralítico, trava uma luta de poder e submissão com Clov, seu faz-tudo. De outro lado, os velhos Nagg e Nell, pais de Hamm, moram dentro de latões de lixo:

HAMM – *Por que você continua comigo?*

CLOV – *Por que você não me manda embora?*

HAMM – *Não tenho mais ninguém.*

CLOV – *Não tenho outro lugar.*

HAMM – *Clov.*

CLOV – *Fale.*

HAMM – *Não vou lhe dar mais nada para comer.*

CLOV – *Então nós vamos morrer.*

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

CLOV – *Então não vamos morrer.*

HAMM – *O fim está no começo e no entanto continua-se.*

CLOV – *Me digo que a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa.*

NELL – *Poucas coisas são mais engraçadas do que a infelicidade.*

As favoritas do romance *Molloy*, primeiro romance da *Trilogia* (com *Malone Morre e O Inominável*). O protagonista, Molloy, escreve do quarto onde a mãe morreu e narra a história de uma longa e confusa viagem que fez:

“Acontece, mas o bom senso desaconselha”

“ Não, contra o gesto de caridade não existe salvação, que eu saiba. A quem nada tem é proibido amar a merda”

“(Ele tinha) a boa vontade exasperada dos ansiosos”.

“Ele é quem disse que eu começara mal, e que devia começar de maneira diferente. Concorde. Comecei do começo, vejam só, como um velho idiota”

“Até o dia em que, não mais podendo, neste mundo que não tem braços para você, você aperta nos braços os cachorros sarnentos, conserva-os o tempo necessário para que se afeiçoem a você, para que você os ame e depois os jogue fora”

“Está minguando, está minguando. Eu me compreendia. Sabia que podia alcançá-lo, apesar de estropiado. Bastava querer. E no entanto não queria.”

“E estou de novo não diria sozinho, não, não é meu Gênero, mas, como dizer, não sei, restituído a mim próprio, não, jamais me soltei, livre, aí está, não o que isto significa mas é a palavra que ouço dizer, livre para fazer o quê, nada fazer, saber, mas o quê, talvez as leis da consciência, da minha consciência, que por exemplo a água sobe à medida que a gente mergulha nela, e que seria melhor, ou tão bom, apagar os textos ao invés de enegrecer as margens, raspar até que tudo fique branco e liso e que a besteira assuma seu verdadeiro rosto, um cu absurdo e sem saída.”

“Bom. Agora que sabemos para onde vamos, vamos. É tão bom saber para onde se vai, nos primeiros tempos. Tira quase a vontade de ir.”

“Queria, mas sabia que era impossível. E no entanto tentei muitas vezes”

As favoritas de *Primeiro Amor*, primeiro romance escrito por Beckett em francês:

“Tudo isso é imaginação, naturalmente, já que eu não estava mais lá. As coisas devem ter se passado de modo completamente diverso, mas que importa, a maneira como as coisas se passam, desde que se passem?”

“O erro da gente é dirigir a palavra às pessoas”

“Ela percebeu, naturalmente, as mulheres farejam um falo no ar a mais de dez quilômetros e se perfuntam, Como é que aquele ali me descobriu? Não somos mais nós mesmos, nessas condições, e é penoso não ser mais você mesmo, ainda mais penoso do que sê-lo, apesar do que dizem. Pois quando o somos, sabemos o que temos que fazer para sê-lo menos, ao passo que quando não o somos mais somos qualquer um, não há mais como nos apagar.”

“Então você não quer mais que eu venha?, disse ela. É incrível como as pessoas repetem o que acabamos de lhes dizer, como se corressem o risco de ir para a fogueira ao acreditar em seus próprios ouvidos.”

“Mas algumas semanas depois, mais morto do que vivo, voltei novamente ao banco, era a quarta ou a quinta vez desde que eu a tinha abandonado, à mesma hora mais ou menos, isto é, mais ou menos sob o mesmo céu, não, também não é isso, pois é sempre o mesmo céu e nunca é o mesmo céu, como expressá-lo em palavras, não o expressarei, pronto.”

Outras obras

*“Que tinha sabido? Nada.
Que sabia do Sr. Knott? Nada.
De seu desejo de aperfeiçoar-se, de seu desejo de aprender, de seu
Desejo de curar, que restava? Nada.
Mas não era isso alguma coisa? Via-se como fora então, tão pequeno,
tão pobre. E agora? Menor, mais pobre. Mas era isso alguma coisa?
Watt, romance de 1944.*

*“Para onde foram todos aqueles outros eus que um dia foram ele e que
agora não são mais?” A última gravação de Krapp.*

“Morrer é uma coisa tão demorada e cansativa” Mercier et lamier.

*“Não sei por que contei essa história. Eu poderia ter contado outra. Talvez
uma outra vez eu possa contar outra.” Novelas e Textos para Nada.*

*“Não contar! Um dos raros prazeres da vida!”
Mr. Rooney, de Todos os que tombam.*

*“Lembre-se que um dos ladrões se salvou”. Murphy comenta. “Por que
desanimar? Um dos ladrões se salvou; é uma boa porcentagem” Malone
Morre.*

Sobre Beckett:

“Assim, a decadência do homem é um tema que retorna freqüentemente nas obras de Beckett e nessa medida sua visão da vida, posta mais em valor por um aspecto de grande farsa grotesca e trágica, pode ser qualificada de negativismo, um negativismo que não saberia parar antes de haver chegado ao fundo. É lá que ele deve ir, pois é somente lá que se opera o milagre da revelação do pensamento pessimista e da poesia. O que dá o negativo uma vez revelado? Um positivo, uma imagem mais clara onde o escuro se revela exatamente claro, onde as partes na sombra mais profunda são justamente aquelas que refletem a fonte de luz” – KARL GIEROW em BECKETT, Malone Morre, 1975 p.25

“A prova da degradação do homem – e nós fomos testemunhas disso como talvez nenhuma geração precedente o tenha sido – não tem lugar, se negamos ao homem o seu valor. Mas quanto mais a prova faz sofrer, mais profundo é o sentimento do verdadeiro valor do homem. De lá provém a purificação interior, a força fonte de vida apesar de tudo, que se desprende do negro pessimismo de Beckett” KARL GIEROW em BECKETT, Malone Morre, 1975 p.23

“Godot é a vida sem objetivo, mas sempre contendo um elemento de esperança – talvez por isso, o pessimismo de Beckett, apesar de absoluto, não é mórbido” (MARCOS SANTARRITA em Companhia. 1982. p.24)

“O que dá o negativo uma vez revelado? Um positivo, uma imagem mais clara onde o escuro se revela exatamente claro, onde as partes na sombra mais profunda são justamente aquelas que refletem a fonte de luz” ” KARL GIEROW em BECKETT, Malone Morre, 1975 p.25

*No livro Teatro do Absurdo, de Martin Esslin, ele traz enxertos de diferentes personalidades falando sobre Beckett. Um deles é uma passagem de Peggy Guggenheim, colecionadora de arte moderna, que relata: “He was never very animated and it took hours and lots of drink to warm him up before He finally unravelled himself”¹
E acrescenta. “He always said our life would be all right one Day, but if I ever pressed him to make a decision it was fatal and he took back everything he had previously said”. (ESSLIN. The Theatre of the Absurd. 2001)*

James Joyce, principal influência literária de Samuel Beckett:

“Vença-me. Seduza-me. Fique comigo. Ah, faça-me sofrer!” J. Joyce

“Tudo é caro demais quando não é necessário.” J. Joyce

“O amor ama amar o amor.” J. Joyce

"A irresponsabilidade faz parte do prazer na arte; é a parte que os acadêmicos não sabem reconhecer." J. Joyce

O escritor irlandês James Joyce, que além de conterrâneo e amigo de Beckett, foi para ele uma importante influência, afirmou que: “Uma pessoa que se respeite não quer permanecer na Irlanda, mas foge para longe, como

¹ Peggy Guggenheim, Confessions of an Art Addict (London: André Deutsch, 1960), p.50

de um país que foi visitado por um Jeová encolerizado” (BERRETTINI, 2004, p. 16).

Joyce, no entanto, continha o espírito de um solitário. Certa vez, dirigiu diretamente a Beckett “I don’t love anyone except my family” in a tone which suggested, “I don’t like anyone except my family either” Richard Ellmann, James Joyce (New York and London; Oxford University Press, 1959), p.661

5. Como entender?

Uma das principais motivações deste projeto é aproximar o ser espectador do ser entendedor de teatro. A leitura de Beckett, ao menos no que se refere a *Esperando Godot*, *Fim de Partida* e *Dias Felizes*, costuma ser prazerosa desde a primeira linha.

“Prazer”, no entanto, ainda soa pouco poderoso diante da potência de vida e obra de Samuel Beckett. Criar intimidade com seu universo é fundamental para compreendê-lo, apesar da ressalva óbvia de que Beckett era extremamente misantropo e preferia que suas relações definitivamente se limitasse ao papel como mediador.

É claro que não é a criação dessa intimidade a que esse trabalho se presta, mas é como se fosse. A ambição não deixa de ser essa, afinal: instaurar um vício, sabendo do que esse vício é feito.

5.1 Escolha, sentido e sonoridade das palavras

Trabalhar as palavras, no caso específico de Beckett, é uma etapa obrigatória no processo de sentido e compreensão de suas peças. Não no que se refere à palavra escrita como um todo, herança das prensas de Gutenberg, mas à eleição de cada palavra, à triagem pela qual todo seu vocabulário parece ter sido submetido até compor a fala das personagens.

Orientar-se estritamente por esse Norte, onde as palavras são apreendidas mais visualmente do que oralmente, tampouco é suficiente para capturar o sentimento de *Fin de Partie* e *Dias Felizes*. Samuel Beckett era músico, um pianista afiado, e também suas peças seguem de alguma maneira por essa via. Suas palavras tratam de sentido, evidentemente, mas também de ações, ao se aproximarem mesmo de partituras textuais - tamanha preocupação com a melodia e o ritmo empregados -, além da submissão das personagens às instruções de rubricas, não raras vezes excedendo a própria fala. A primeira participação de Winnie em *Dias Felizes* atesta a regência do autor:

WINNIE – Mais um dia celestial. (*Pausa. Endireita a cabeça na vertical, olha à sua frente. Pausa. Junta as mãos à altura do peito, fecha os olhos. Seus lábios movimentam-se numa prece inaudível por cerca de dez segundos. Lábios estáticos, mãos ainda unidas. Em voz baixa.*) Jesus Cristo Amém. (*Reabre os olhos, separa as mãos, devolvendo-as à posição inicial, sobre a colina. Pausa. Volta a juntar as mãos à altura do peto, fecha os olhos, os lábios voltam a se movimentar, num adendo inaudível, por cerca de cinco segundos. Em voz baixa.*) Pelos séculos dos séculos Amém. (*Pausa. Vira-se para a bolsa, vasculha o interior, sem tirá-la do lugar, pega uma escova de dentes, continua a vasculhar, pega um tubo achatado de pasta de dentes, volta-se novamente para a frente, retira a tampa do tubo, coloca-a no chão, espreme com dificuldade uma pequena quantidade de pasta na escova, segura a pasta com uma mão e escova os dentes com a outra. Vira-se de lado, pudica, à direita, para cuspir atrás do monte. Nessa posição, tem Willie sob os olhos. Cospe. Dobra-se um pouco mais. Alto.*) Uh-hu! (*Pausa. Mais alto.*) Uh-hu! (*Pausa. Sorri com ternura quando volta a ficar de frente. Deposita a escova.*)

Não por acaso, o próprio Beckett fez questão de traduzir pessoalmente *Fin de Partie*, em Francês, para o Inglês, *EndGame* – assim como o fez em *Dias Felizes* e *Esperando Godot*. Isso para conservar não só o significado, como a sonoridade de seus blocos textuais, que trocam sentido entre si: o significado completando a sonoridade e a sonoridade oferecendo sentido à morfologia.

A atriz Madeleine Renaud, intérprete de Winnie em *Dias Felizes*, sob direção do próprio Beckett, relatou que logo depois de terem trabalhado exaustivamente durante três meses de ensaios, o autor procurava e indicava novas sutilezas vocais, e que ao retomarem a peça, no inverno seguinte, deveriam retrabalhar juntos o texto, o refinando ainda mais quanto às tais sutilezas.³

A preocupação de Beckett diante da música e sonoridade das palavras era tanta que “trabalhava as sílabas”, segundo o depoimento de seu encenador, Jean-Marie Serreau, assim como tinha “um cuidado extremo com a dicção, com o ritmo da entonação” e chegava a redigir “um comentário por escrito para cada frase”.⁴

O emprego de técnicas como a repetição, a elipse, a derrisão, a circularidade e a inconclusividade contida em grande parte dos diálogos de *Fim de Partida*, como no exemplo,

HAMM – *Só tem que acabar conosco. (Pausa) Dou a combinação da despensa, se jurar que acaba comigo.*

CLOV – *Não poderia acabar com você.*

HAMM – *Então não vai acabar comigo.*

Aliadas ao entendimento de um sentido mais amplo contido na escolha de cada palavra, disciplinando igualmente o significado diante do sonoro, fez com que Samuel Beckett finalmente tomasse a devida atenção diante de outros nomes de quilate, como Eugène Ionesco e Jean Genet (ambos concorrendo com Beckett ao Prêmio Nobel de 1969, que o laureou por *Esperando Godot*).

A precisão cirúrgica com o soar revela, por outro lado, sua insatisfação diante do Verbo. Apesar de o êxito de sua dramaturgia ser creditado muito ao intercâmbio de linguagens, Beckett tentava se desfazer cada vez mais da palavra em si, na tentativa de abreviar sua idéia ao essencial. A personagem Winnie, em *Dias Felizes*, abandonada no meio do deserto, encarna muito bem essa idéia quando conclui:

WINNIE – *E agora? As palavras faltam, há momentos em que até mesmo elas nos faltam. (Virando-se um pouco para WILLIE.) Não é verdade, Willie? (Pausa. Virando-se um pouco mais.) Não é verdade, Willie, que até mesmo as palavras faltam às vezes? (Pausa. Novamente de frente.) O que fazer até que elas voltem? Pentear e escovar o cabelo?*

³ Célia Berretini *Apud* Pierre Melèse, *op. cit.*, pp.150 e 153. O autor reúne vários testemunhos sobre o trabalho de Beckett encenador.

⁴ Célia Berretini, *op. cit.*, p.95.

Sua crítica à ineficiência da comunicação encontra-se dilata em diversos momentos - e é ainda mais explícita em sua peça inacabada *Human Wishes*, “Desejos Humanos” em Português, durante o diálogo de duas senhoras que expõem seu desagrado em tricote.

SRA. W – *As palavras nos fazem falta.*

SRA. D – *Agora, sem dúvida, um autor dramático nos faria falar.*

SRA. W – *Ele nos faria explicar Levett.*

SRA. D – *Ao público.*

SRA. W – *Ao público ignorante.*

SRA. D – *À galeria.*

SRA. W – *Aos camarotes.* (p.161)

A imobilidade de suas personagens se estende diante da dificuldade extrema em encontrar palavras que digam o elementar. Essa insatisfação, diga-se de passagem, vem endereçada de um Beckett que, no início da Academia, desencantou-se logo pelo magistério, quando ainda dava aulas de Francês no Trinity College; do mesmo que abandonou seu idioma natal, o irlandês, para se dedicar profundamente ao Francês e ao Inglês; e daquele que se desgarrou de James Joyce em busca do seu próprio estilo, contido sem dúvida em lugar pouquíssimo habitado até então – especialmente em tempos de modernismo: o ambiente do econômico, do pouco, do mínimo, até alcançar a suspensão e o silêncio.

Diante dessa paisagem inóspita, seja fruto de uma intranqüilidade pessoal ou de uma Europa pós Segunda Grande Guerra, as obras de Beckett vão diminuindo cada vez mais de extensão. Em 1950, escreve *A Imagem*, texto de apenas um parágrafo e um ponto final. Entre outras produções, cria *Ato Sem Palavras I e II*, estreadas em 1957 e 1964, duas peças que sintetizam a postura irracional em um mundo sem propósito ao qual a humanidade se habitua, sendo que ambas acontecem em absoluto silêncio.

Depois disso, continua produzindo textos curtíssimos, de duas ou três páginas, como é o caso de *Fiasco II e IV*. O que parece pouco passa de curto a substancial, uma vez que já bastante encaminhado em sua carreira, aparece com *Breath*, ou *Respiração*, uma esquete sem palavras – no entanto com mais de 130 indicações cênicas, relativas a sons e iluminação – com duração de apenas 35 segundos, fazendo alusão à ação de inspirar e expirar, ato simples que resume a sobrevivência humana.

Pela reunião de tantos detalhes nas diversas sessões de sentido que compõem sua obra, as montagens de Beckett são constituídas por uma legião de afluentes que convergem para o sentido completo. Durante essa composição, depois do início da compreensão e do fim da sensibilidade melodiosa, vê-se que o desenho do texto é tal qual a visão das personagens - as quais com total desdém.

O arremate final de seu texto, entretanto, não é dado pelo som ou pelo movimento, mas pelas pausas. Tal qual a imobilidade das personagens indicam para outro dinamismo, as suspensões coordenam a cadência das falas. Afinal, esse “nada” parece ser a resposta. Ou a pergunta?

5.2. O Silêncio

Sempre que Beckett tinha a oportunidade de passar por Paris, enquanto estava fora, conseguia uma forma de encontrar James Joyce. Suas longas conversas, muitas delas sob o império do silêncio, traçava uma comunicação peculiar. Nas palavras de Richard Ellmann:

Beckett was addicted to silences, and so was Joyce; they engaged in conversations which consisted often in silences directed towards each other, both suffused with sadness, Beckett mostly for the world, Joyce mostly for himself.
(Richard Ellmann, James Joyce.1959. p.661)

Esse tipo de linguagem, que se estendia para a vida de Beckett além dos palcos, tornou-se uma de suas marcas mais simbólicas. É somente a partir do silêncio, distribuído sem economia, que algumas de suas frases ecoam. Em *Fim de Partida*, por exemplo, é um elemento que aparece tanto no final da frase, trazendo à tona algum tipo de sublinhado à situação, ou mesmo entre falas da mesma personagem.

HAMM – *Que horas são?*

CLOV – *A mesma hora de sempre.*

HAMM – *(gesto em direção à janela direita) Você já olhou?*

CLOV – *Olhei.*

HAMM – *E então?*

CLOV – *Zero*

HAMM – *Teria que chover*

CLOV – *Não vai chover*

***Pausa.*¹**

HAMM – *Fiz você sofrer muito. (Pausa)² Não é?*

CLOV – *Não é isso.*

HAMM – *(ofendido) Não fiz você sofrer muito?*

CLOV – *Fez.*

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

¹ Fim de Partida, Cosac Naif, 2004, p.

² idem, p.

Na primeira situação, a pausa acentua a contradição entre a fala de Clov e a realidade na qual ele está inserida: os dias não mudam, um após o outro, como ele próprio antecipa na primeira fala do texto: “os grãos se acumulam, um a um, e um dia, de repente, lá está o monte, o amontoado, o monte impossível”. Os instantes cuja pausa encerra um diálogo, como este, servem de ferramenta para cimentar o bloco anterior e preparar o espectador para o próximo. Assuntos aparentemente desconexos, na intenção de reforçar a fala como um dos únicos passatempos que restaram, vão sendo apinhados, um a um, como o monte anunciado por Clov.

A pausa dentro da frase, em grau mais sutil, exerce uma função parecida. É uma brevíssima extensão do ponto final para que o absurdo vá, pouco a pouco, tomando seu lugar.

Beckett, o *dramaturgo da palavra* – palavra banal e derrisória, muitas vezes -, é também, e sobretudo, o *dramaturgo do silêncio*. Empregado em diferentes dosagens e com diferentes matizes, é o silêncio um importante ingrediente da sua obra. Se é predominante nas pantomimas – o que é óbvio -, notável é ainda o seu emprego em outras peças, vindo indicado por *travessões*, quando não por rubricas, mediante os termos *pausa*, *um tempo*, *um tempo longo*, *um longo silêncio*, ou simplesmente *silêncio*. (BERRETTINI. 2004. p. 104)

Fundamental, contudo, é entender as pausas no papel de primeiro plano da fala, não como complemento. Os silêncios devem se fazer sentir, o que aponta para a manutenção do tônus de cena, sobretudo nas pausas, para que a platéia sinta-se convidada – e não abandonada diante da suspensão do tempo.

Em *Dias Felizes*, cuja protagonista permanece enterrada durante toda a peça –até a cintura, num primeiro momento, e até o pescoço, em seguida – as pausas aparecem com diversas funções. Uma das mais cativantes, todavia, consiste naquela que é mais banalizada - a pausa entre falas - que surge como autorização para a tergiversação infinita de Winnie.

WINNIE – *Meu cabelo! (Pausa) Será que penteiei e escovei o cabelo? (Pausa) Talvez sim. (Pausa.) Normalmente me penteio. (Pausa) Há tão poucas coisas a fazer. (Pausa) E nós fazemos tudo. (Pausa) Tudo o que é possível. (Pausa) É da humanidade. (Pausa) Natureza humana. (Pausa) Fraqueza humana. (Pausa) Fraqueza natural. (Pausa) Nem sinal do pente. (Pausa) Nem sinal da escova. (p.x)*

O imobilismo característico das duas peças em questão existe tanto no movimento quanto na fala. Essas duas instâncias estão permanentemente em sintonia, ainda quando em desarmonia proposital, como regozija-se Winnie, na seguinte fala: “Isso que eu acho maravilhoso, minhas duas luzes, quando uma diminui, a outra brilha mais forte. (Pausa.)” (p. 47)

No que diz respeito ao longo monólogo de Winnie, por exemplo, feito de longas frases cortadas por silêncios, a análise nem sempre é fácil, pois o silêncio sistemático vai velando a mensagem; há ‘uma fragmentação que elimina detalhes, abole as relações entre os elementos tradicionais do discurso e não deixa subsistir senão o essencial’¹ (BERRETTINI, 2004, p. 106)

Um espaço, porque aparentemente vazio, não deve ser ignorado: essa lacuna não só oferece sentido, como é em si um novo sentido disponível em cena. Em termos mais amplos, relativos à própria construção de linguagem, a dramaturgia de Beckett traz para o fronte seu “modernismo tardio”⁵.

O silêncio de Beckett, nesse sentido, se comunica com a inquietude de uma época. O modernismo traz em seu espírito o desejo pelo novo, pela identificação com o cenário que se configura após um período bélico, o sentimento desse vazio, onde tudo parece mesmo cinza, ou “preto claro! O universo todo” como enxerga Clov.

¹ *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974, p.238

⁵ Expressão de Fábio de Souza Andrade, tradutor de *Fim de Partida*. CosacNaify, 2005.

5.3 Fim de Partida

Considerada a peças mais “dura de mastigar”, na opinião do biógrafo John Montague e, segundo o próprio Beckett, “ainda pior” do que *Esperando Godot* no que se refere à experiência da destruição e da imobilidade, *Fim de Partida* se espalha em um longo ato, sob média de duas horas de duração com a montagem na íntegra.

Os quatro personagens, tão estagnados quanto à própria dinâmica sugerida pela peça, vivem o tormento de uma paralisia que não cessa jamais: dias seguidos de novos dias sem novidade alguma. Essa sensação de involução, à medida que o tempo passa, e não passa, é reverberada pela condição física das personagens.

Hamm, um cego paralítico, trava uma relação de poder com Clov, seu faz-tudo, que nunca pode se sentar. Eles “já não fazem parte da esfera da produção, do comércio ou da burocracia. Pertencem a uma etapa mais violenta do processo histórico: são meros sobreviventes”⁶.

Ambos vivem no mesmo ambiente de Nagg e Nell, pais de Hamm, relegados à condição desumana de viver em latões de lixo, carentes de comida e outros mantimentos. Os progenitores, reclusos nos latões, resumem o espírito de muitas personagens beckettianas, que “se reduzem a uma espécie de lixo, detrito da memória, ruína familiar”⁷.

O ambiente inóspito tal qual Beckett sugere comporta, em si, o retrato do que é narrado pelas personagens. Um abrigo cru, vazio, munido apenas de duas janelas e a saída para a cozinha de Clov é o cenário de quatro vidas igualmente ocas.

A sobrevivência, mesmo a contragosto, é preenchida por diálogos inconclusivos, histórias inventadas, humor plantado, ou seja, por tentativas de camuflar o fato de estarem rodeados “pelo vazio do infinito” onde “nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam”, como profetiza Hamm quase em uma espécie de maldição direcionada à Clov.

Apesar de todos os elementos de caráter pessimista, desde o cenário até a natureza íntima de cada personagem, um filete potente de carisma percorre todos eles. “Nessa peça, como em *Esperando Godot*, as personagens não são os heróis tradicionais, invencíveis nas suas conquistas”, explica Berrettini, “mas, sim, anti-heróis, posto que previamente derrotados, desde o nascimento” (BERRETTINI. 2004. p. 172).

⁶ Fábio de Souza Andrade, 2005, CosacNaify.

⁷ Idem, p.1

O que faz com que *Fim de Partida* não fique aquém de *Esperando Godot*, referência na obra de Beckett, é o fato de que as duas peças não competem. Apesar dos elementos comuns, como o abandono das personagens à espera e os diálogos sem progresso, são parte de uma mesma história: “o enigma de nossa condição – segundo Beckett – desumana”⁸.

⁸ Fábio de Souza Andrade, 2005, CosacNaify.

5.4 Dias Felizes

Winnie para Beckett, como ele a descrevia, é compreendida pela imagem de “um pássaro com óleo em suas penas”. Essa representação imediatamente evoca um sentimento. Na verdade, gera um acúmulo de sensações contraditórias: um pássaro que não voa, uma mente que flutua envolvida por um corpo enterrado, o excesso de espaço aprisionado.

Ao acender das luzes, esse é o primeiro retrato que a platéia tem de Winnie, uma mulher na casa dos cinquenta anos, dentro de uma colina, sepultada até a cintura. No primeiro ato de uma peça dividida em dois, ela cumpre seu ritual matinal, recém-acordada para “mais um dia celestial”⁹. Os dois atos transportam a platéia de um extremo a outro: “Primeiro ato, hilário. Segundo ato, mortalmente triste”, na descrição de Beckett.

Para resistir ao deserto no qual está inserida, física e mentalmente, Winnie recorre a companhia de seus objetos contidos numa bolsa. Envolvida na missão diária de encontrar novas funções para seus utensílios, de maneira a movimentar o retrato de suas manhãs eternas, Winnie tenta anestesiá-la a agonia de ser refém de um presente sem saída.

A atriz e crítica de teatro, Martha Fehsenfeld, teve a oportunidade de acompanhar a montagem de *Dias Felizes* dirigida pelo próprio Beckett, mas na circunstância de Billie Whitelaw como atriz – na opinião do autor, “a Winnie perfeita”. Sobre a personagem, futuramente representada também por ela, faz uma série de consideração interessantíssimas. Entre os tópicos, os objetos sacralizados por Winnie:

O jogo que mais ocupa Winnie no primeiro ato é que ela joga com os objetos na bolsa. Dei-me conta da importância dessas “coisas” quando comecei a preparar o papel, em 1983, e descobri que, exceto pela presença vital de Willie, não havia ninguém mais com quem contracenar. Esses objetos se tornaram, de certa maneira, meus cointérpretes. Falava com eles, me dirigia a eles e, com sua presença, eles respondiam, de um jeito estranho. Eram os meus únicos objetos de cena, ainda que fossem de Winnie, e, como escrevi a Beckett, tornaram-se meus amigos (...) Consegui entender em primeira mão o que Beckett quis dizer quando fez Winnie afirmar que “as coisas têm vida própria” (BECKETT. 2005. p.107)

⁹ Primeira fala de Winnie na peça *Dias Felizes*.

Além dos objetos, Winnie possui suas palavras, e é a partir delas que garante sua permanência. Muitos podem ler sua obsessão pela fala como tagarelice, mas é por trás dessa insistente tentativa de comunicação onde mora sua sobrevivência. A presença (ausente) de Willie, seu marido, parece servir apenas de anteparo para suas divagações.

Quase nunca acompanhada por ele no que dizem seus pensamentos, o desinteresse de Willie, ao contrário do que sugere uma companhia, acentua ainda mais a solidão à qual Winnie está confinada.

Leitor de Proust, interessado nas engrenagens obscuras que regem a caixa-preta da experiência, a memória, Beckett imobiliza sua protagonista num presente eterno, sem remissão possível. Suas muletas para atravessar o dia no deserto são a rotina e o hábito, anestesia eficaz contra os espasmos de lucidez e de emoção deflagrados pela memória involuntária. (ANDRADE. 2005. p.14)

O sentido que Beckett encontra para Winnie é parecido com aquele oferecido a Hamm e Clov, em *Fim de Partida*, ou a Vladimir e Estragon, de *Esperando Godot*: uma dedicação à espera, uma luta infinita contra a única força natural que pode salvá-los de alguma maneira: o tempo.

6. Como montar?

Tradicionalmente, montagens das peças de Samuel Beckett são feitas a partir de um trabalho de mesa, ou seja, a começar pela leitura acurada do texto somada ao processo de memorização, interpretação e levantamento de cenas - tendo a palavra como base.

Nossa opção de montagem parece ter seguido o caminho inverso. O fato de a adaptação não estar pronta no início encaminhou o processo para algo que já se anunciava desde a escolha da diretora Giselle Rodrigues, cuja base de trabalho é voltada justamente para o trabalho corporal.

Na primeira etapa, experimentos criativos tinham como ponto de partida o movimento para a construção da personagem. Aos poucos, o grupo edificava o que futuramente seria a atmosfera do espetáculo.

Em seguida, uma vez finalizada a adaptação do texto, começamos a levantar as cenas, adaptando o tempo dos diálogos ao ritmo proposto pelas seqüências e pausas propostas por Beckett e, só então, com as personagens tateadas, nos detivemos no refinamento de intenções.

Isso vem para comprovar que a sequência a ser seguida não é o que define o caminho que uma montagem irá seguir. Há de se reconhecer, todavia, que a mesma importância dada às palavras quando se trata de montar Beckett é exigida pelo corpo para que as demandas do autor sejam alcançadas.

6.1 A Adaptação

O teatro contemporâneo, como afirma Josette Féral¹⁰, vive entre tradição e modernidade. A necessidade do novo, imperatriz do século XX, começa a ser substituída pelo manejo daquilo que já foi inventado. Desde as performances mais ligadas às Artes Plásticas, na década de 60, com o Fluxus e o reforço da estética minimalista, a esfera artística tem se tornado cada vez mais próxima daquilo que já lhe parecia familiar.

Independentemente da direção criativa que segue o teatro contemporânea, ou se pretende seguir, ele ainda parece manter, sobretudo, o *encontro*, elemento que o difere de outras artes: ali, não estamos diante de uma tela, de uma pintura, de um objeto, estamos indo ao encontro de outro homem.

O teatro contemporâneo vive entre tradição e modernidade. Afirmar tal coisa parece um paradoxo, e, pensando melhor, é um paradoxo. Que foi estabelecido sobretudo depois da tempestade e do ímpeto das vanguardas históricas, quando todas as certezas ruíram, quando a busca pelo novo, pela nova arte que expressasse um novo tempo, uma nova linguagem, um outro ponto de vista, algo sintonizado com a relatividade das coisas e que pudesse expressar essa relatividade, fez com que o olhar para o futuro de alguma maneira invertesse a direção e apontasse para a permanência de um passado no presente, um passado nem sempre tão visível, uma traição que se mantém e por isso é atual, é moderna, é contemporânea, é o cerne de uma arte. P.22 (FÉRAL. 1995. p. 22)

Nesse sentido, as adaptações apontam para a necessidade de revisitar algumas obras e identificar quais elementos transpõem naturalmente a barreira do tempo. Pensando nisso, nessa necessidade de imprimir nosso olhar sobre aquilo que já foi expresso, optamos pela adaptação de *Fim de Partida e Dias Felizes*, resultado na peça final *Quase Acabando*, em que personagens e temáticas conversam dentro de uma relação, agora definitivamente comum.

¹⁰ No livro *Encontros com Ariane Mnouchkine, Erguendo um Monumento ao Efêmero*. 1995. p. 22

6.2 Quase Acabando

“Acabou. Está acabado. Quase acabando. Deve estar quase acabando”¹¹. Desde sua primeira fala, Clov anuncia a prova de resistência à qual se submetem as três personagens: o tormento do hábito, de uma paralisia que não cessa jamais. Dias seguidos de novos dias sem novidade alguma.

Hamm, Clov e Winnie “perambulam no *front* da catástrofe”, como indica o tradutor Fábio de Souza, dentro de um presente eterno, “cujo único rasgo de poesia é a nostalgia dos dias felizes”, simbolizada pelo otimismo incansável de Winnie.

Mesmo mostrando a vida sem utilidade, suas peças sempre contêm um elemento de esperança – “talvez por isso, o pessimismo de Beckett, apesar de absoluto, não é mórbido”¹².

Quase Acabando é um ensaio, portanto, sobre duas das peças mais ácidas de Beckett: *Fim de Partida* e *Dias Felizes*. É a união da chegada sempre enganosa do fim à negação de um fim que já chegou. A primeira situação vivenciada especialmente por Hamm e Clov, personagens originados de *Fim de Partida*, enquanto a segunda, representada pela perseverança ingênua de Winnie, personagem emprestada de *Dias Felizes*.

A primeira motivação para sair da esfera dos textos originais e partir para a adaptação foi prática: éramos três e três é um número que não se encaixa nem em *Fim de Partida*, nem em *Dias Felizes*.

De modo algum, reconhecer isso assoalha um ponto fraco. A consciência de que essa era apenas a primeira etapa, e que a simples união de personagens não teria por si força suficiente para sustentar um novo espetáculo, é que serviu de base para uma experimentação responsável. Quanto a essa noção estética, quase ética, o filósofo Hilary Putnam pode falar por mim.

Porque – Deus é testemunha – há irresponsabilidade suficiente no mundo, inclusive irresponsabilidade disfarçada de responsabilidade, e cabe à vocação do pensador, hoje e sempre, tentar mostrar a diferença entre as duas. (PUTNAM. 2003. p. 16)

Ter isso em mente ainda não parecia suficiente. Afinal, com ou sem drama, uma primeira versão do texto adaptado haveria de nascer, então que viesse logo, a

¹¹ BECKETT, *Fim de Partida*. Ed. CosacNaify. p. 38

¹² SANTARRITA, Marcos in BECKETT, *Companhia*, p. 24.

famigerada, para que pudéssemos trabalhar a linha criativa pensando na peça como estava escrita, não como protótipo de uma idealização.

Decidiu-se, então, com o apoio dos outros integrantes do processo criativo, os atores Caio Lins e Luiz Alfredo Vaninni, além da diretora Giselle Rodrigues, que o enredo de *Fim de Partida* seria a base de nossa adaptação.

A partir dessa premissa, Winnie foi importada de *Dias Felizes* com colina e tudo, trazendo consigo trechos específicos, escolhidos de maneira que cumprissem duas funções vitais: compor com o espírito da peça (conteúdo e humor) e agregar textualmente sem fugir à natureza original da personagem. Não queríamos Julieta nem Senhorita Julia e bateríamos o pé para que nossa Winnie fosse o mais fiel possível à proposta beckettiana.

A primeira proposta de adaptação – que passou por dezenas até chegar à versão final – foi montada pensando que Winnie direcionaria suas falas a um Willie que poderia ser encarado como imaginário ou simplesmente fora de cena, de modo que suas falas casassem de alguma maneira com o que estava sendo tratado anterior ou posteriormente por Hamm e Clov.

Felizmente, isso não só foi possível como nos pareceu bem-sucedido. Durante várias semanas, com pequenos ajustes, fomos pouco a pouco levantando as cenas. Esqueleto o espetáculo foi fundamental para detectarmos outra necessidade: dominávamos o espírito de Hamm e Clov, além de Winnie e Willie, mas a relação que se estabelecia entre Hamm, Clov, Winnie e Willie ainda soava desajustada.

O passo seguinte resumiu-se em entrecruzar os diálogos de Hamm e Clov com os monólogos de Winnie, de modo que eles não dialogassem, mas de alguma maneira travassem uma comunicação. Sobre isso, peço a palavra da própria personagem.

WINNIE – Ah, eu sei que não é lógico deduzir que seja necessariamente assim, quando duas pessoas estão reunidas – (voz entrecortada) – dessa maneira – (voz normal) – que, porque uma delas vê a outra, a outra também a vê, a vida me ensinou isso... também (Pausa.) É, a vida eu suponho, não há outra palavra.¹³

¹³ BECKETT, Dias Felizes. 2005. p. 41

Esses foram os pontos basilares até chegarmos à versão definitiva. Apenas com a peça em movimento, evidentemente, com a palavra em performance¹⁴, conseguimos detectar qual a função de cada personagens dentro do novo contexto. O resultado final foi digno de uma explicação beckettiana, visto que Winnie desempenha um papel paradoxal: ao passo que contrapõe o tédio estabelecido por Hamm e Clov, corrobora a estrutura da espera, de um presente onde nada se transforma e que tem a impossibilidade como carro-chefe.

¹⁴ Noção amparada nos conceitos apresentados por Fernando Martins, na publicação Teatro, Técnica, Desejo: aproximações ao conceito de personagem.

6.3 A Interpretação

A mim coube o papel de Winnie. A verdade é que lutei por ela, com unhas e dentes, ainda que não tenha precisado dizer mais do que “que tal a Winnie?” para que batêssemos o martelo na escolha da personagem. Isso porque o fantasma de Nagg e Nell, casal nos latões de *Fim de Partida*, ainda insistiam em assombrar, vez ou outra, nossa adaptação.

A construção de Winnie começou por ser evidente. Primeiro os detalhes mais superficiais, ainda que muito imprecisos pela falta de informação, como idade da personagem. Tanto é que a primeira Winnie a ser construída se tratava de uma caquética pra lá de 80 anos. O que, evidentemente, foi reajustado ao longo do processo e das leituras, já que desde a primeira página de *Dias Felizes*, Beckett indica Winnie como uma mulher na casa dos cinquenta anos e Willie na casa dos sessenta. Enfim, o velho estilo.

Quase em totalidade, nossos encontros foram precedidos por um aquecimento físico padrão, que consiste em alongamento, exercícios de voz e projeção, além de dinâmicas para construção de relação entre os atores e personagens.

Tamanha foi nossa afinidade com o método proposto pela diretora, Giselle Rodrigues, que mesmo trabalhos de mesa pediam previamente uma preparação física. Essa prática, conseqüentemente, desaguava no apuramento da concentração e em maior eficácia quanto à produtividade do grupo.

O fato de Winnie monologar e não dialogar, direcionou a interpretação para um lugar primeiramente relacionado ao conceito de ilha. A quarta parede, existindo muito claramente às vistas da personagem, a minava de travar qualquer tipo de relação direta com Clov e Hamm, além de limitar a troca com a platéia.

Ao longo do processo, a demanda por uma relação mais profunda entre as três personagens conduziu Winnie para um processo de abertura, tanto no que tange a comicidade, agora mais presente, quanto na participação direta e quase incisiva no diálogo entre Clov e Hamm.

O trabalho de dança com as palavras, físico e rítmico, como sugere o escritor e artista plástico francês Valère Novarina, exigia “mastigar e comer o texto”¹⁵. A intenção das palavras foi um processo alcançado posteriormente ao domínio delas: o processo de assimilação do texto, ou seja, decorar todos os passos relativos a pausas,

15 NOVARINA, Carta aos aotres. 2005. p. 7

palavras e movimentos arquitetados minuciosamente por Beckett começou a desenhar naturalmente quem viria a ser Winnie em cena.

A importância dada as palavras, trunfo de Beckett, pede cautela. O tagarelar infinito de Winnie pode fazer com que sua salvação, as palavras, se transformem em sua própria armadilha. Tanto para Winnie como para mim, como atriz. As palavras vêm como uma enxurrada e, sem cuidado, elas acabam nos engolindo com sua bocarra enorme.

Eu me pergunto por que e não compreendo. Tenho a impressão de haver respeitado as leis e de fato, subitamente, percebo que esqueci o essencial, como estar presente (MNOUCHKINE. 2005. p.20)

A precisão corporal exigia ainda mais precisão do que o domínio das palavras. Para isso, tentei usar as indicações de rubrica feitas por Beckett como base para meu movimento e depois passei a burilá-lo. Como Winnie está enterrada até a cintura, a platéia só tem acesso daí para cima. Isso pede a exatidão dos movimentos, já que os olhos da platéia observam uma área exposta bem menor e estática.

Sobre isso, a atriz e crítica de teatro já citada, Martha Fehsenfeld, desenvolve em seus relatos.

Quando representei a personagem, logo percebi que o ritual envolvia não apenas o ritmo do movimento, mas a relação rítmica entre palavra e movimento. O desafio olímpico de separar palavra e movimento, uma de minhas dificuldades enquanto preparava o papel, foi gradualmente incorporado à personagem quando aprendi a deixar-me *levar pelos* ritmos sincopados, pelos contratempos, em vez de *bater-me contra* eles. (...) Meu corpo começou a aprender a cantar a música de *Dias Felizes* junto com minha voz. (BECKETT. 2005. p. 111)

Tentei usar as partes direita e esquerda do meu rosto de modo análogo ao uso dos lados direito e esquerdo do torso, bem como dos meus braços, no ato anterior. Os olhos eram, por certo, de enorme importância nesse ato. Os olhares oblíquos requeriam o uso dos músculos oculares de uma maneira muito concentrada e intensa. Tudo era restrito, contido, preciso. Todas as minhas respostas estavam limitadas às reações mais fortes Possíveis, que eram então registradas no meu rosto. O ritual era rigorosamente observado, e com frequência de modo insuportável. Nunca senti meu corpo tão confinado e minha mente tão ativa ao mesmo tempo (Idem. p. 113)

Quanto a escolha da voz, algumas observações. Mesmo de escolha delicada, uma voz mais próxima do caricatural ofereceu um ponto de convergência maior entre todos os atores do que a localização da voz no cotidiano. Em termos de dinâmica e vibração, a adaptação pediu mais pelo ritmo e pela velocidade do que por uma abordagem mais realista, que concedia uma atmosfera mais sóbria e moderada ao espetáculo.

Beckett, em uma carta escrita em 1971, registrou não estar preocupado exatamente com a dicção empregada durante a atuação. “Não estou indevidamente preocupado com inteligibilidade. Espero que a peça atue sobre os nervos da platéia, não sobre seu intelecto” (Idem. p. 113)

7. Conclusão

A idéia do Beckett para Engenheiros, em realidade, não nasceu somente como inspiração do manual *For Dummies*. O desejo primeiro era aquele que foi antecipado na introdução deste trabalho: apresentar um Beckett informal, mais despojado, menos trágico e mais esperançoso, como acredito ser sua obra como um todo.

Este trabalho tem utilidade sobretudo para mim: a primeira *dummie* do processo. A pesquisa envolvida na tentativa de abarcar Beckett não só na esfera da diplomação, como um mero arquivo do processo, mas em sua totalidade, foi também um dos pilares daquele que considero um resultado final bem-sucedido.

O intercâmbio de informações entre pesquisa e montagem foi constante. Caminhos práticos, muitas vezes, foram inspirados por frases, colocações e mesmo orientações precisas dadas pelo próprio Beckett. Sem dúvida, isso só foi possível mediante um trabalho que se estende para além do obrigatório, em que todos os assuntos pareciam falar de três: Beckett, Beckett, Beckett.

A conclusão do meu trabalho, todavia, só pode ser tirada a partir de um *feedback* de quem a lê. Caso tenhamos uma banca apaixonada no final do semestre, o objetivo terá sido cumprido, para além de outros pormenores. Do contrário, caso me depare com uma banca morna e arredia, também: afinal de contas, paixão tem dessas coisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT**, Samuel. *Companhia*. Rio de Janeiro. Ed. Francisco Alves. 1982.
- _____. *Dias Felizes*. São Paulo. Ed. CosacNaify. 2010.
- _____. *Fim de Partida*. São Paulo. Ed. CosacNaify. 2004.
- _____. *Esperando Godot*. São Paulo. Ed. CosacNaify. 2002.
- _____. *Molloy*. Rio de Janeiro. Ed. Globo. 2006.
- _____. Samuel. *Primeiro Amor*. São Paulo. Ed. CosacNaify. 2004.
- _____. Samuel. *Malone Morre e Dias Felizes*. RJ. Ed. Opera Mundi. 1973.
- BERRETINI**, Célia. *Samuel Beckett: Escritor plural*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2004.
- BRATOR**, Enoch. *Why Beckett*. New York. Groove Press. 2000.
- ELLMANN**, Richard.
- ESSLIN**, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York. Ed. Vintage Books. 2001.
- _____. *A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.K., Prentice-Hall. 1965.
- FÉRAL** Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine*. São Paulo. Ed. SENAC. 1995.
- NOVARINA**, Valère. *Carta aos atores*. Rio de Janeiro. Ed. 7Letras. 2005.
- PUTNAM**, Hilary. *Corda Tripla*. São Paulo. Ed. Idéias e Letras. 2003.