

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Felipe Augusto de Souza Santos

Poética do fracasso: dramaturgia e encenação no teatro de Samuel
Beckett

Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem

SÃO PAULO
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Felipe Augusto de Souza Santos

Poética do fracasso: dramaturgia e encenação no teatro de Samuel
Beckett

Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, sob a orientação da Professora Doutora Elisabeth Brait.

SÃO PAULO
2015

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Elisabeth Brait (Orientadora)

Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade – USP

Prof^a. Dr^a. Maria Rosa Duarte de Oliveira – PUC-SP

Para Eudynir Fraga, saudoso professor do
Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo apoio financeiro dado a esta pesquisa, na forma de uma bolsa de mestrado.

À Prof^a Dr^a Beth Brait, orientadora desta pesquisa, por ter acreditado em meu projeto desde o primeiro momento, pelos cursos excelentes que pude acompanhar nos departamentos de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem e Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, e pela exegese e incentivo em relação aos estudos bakhtinianos e ao trabalho de pesquisa de modo geral.

Ao Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade, por ter me recebido desde o início de meu mestrado no Grupo de Estudos Sobre Samuel Beckett [DTLLC/FFLCH/USP], por ter me recebido como aluno especial no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada [DTLLC/FFLCH/USP] durante o excelente curso acerca da obra final de Samuel Beckett, ministrado em parceria com o Prof. Dr. Stanley Gontarski, pelas importantes sugestões em relação ao texto da dissertação por ocasião da banca de qualificação, e pelas inúmeras conversas acerca da obra beckettiana.

À Prof^a Dr^a Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela generosa recepção em meu primeiro mergulho na seara da teoria literária, por me apresentar as obras de Alain Badiou, Giorgio Agamben e Walter Benjamin, pelos importantes comentários acerca do texto da dissertação por ocasião da banca de qualificação, e pelas deliciosas conversas acerca de literatura, teatro e filosofia.

À Prof^a Dr^a Cleusa Rios Passos, por ter me apresentado ao Grupo de Estudos Sobre Samuel Beckett [DTLLC/FFLCH/USP].

Aos colegas do Grupo de Estudos Sobre Samuel Beckett [DTLLC/FFLCH/USP], pela oportunidade de compartilhar leituras e reflexões acerca da obra de Samuel Beckett.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Linguagem, Identidade e Memória [LAEL/PUC], pela oportunidade de compartilhar leituras e reflexões acerca da obra de Mikhail Bakhtin.

À minha esposa Ana Ambrogi, colega de formação e dos primeiros mergulhos beckettianos no palco, co-diretora e parceira pesquisadora durante a encenação de *A última gravação de Krapp*, trabalho que inspirou a realização desta pesquisa de mestrado.

Ao Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, orientador da encenação de *A última gravação de Krapp* na ECA/USP entre 1999 e 2000, por nos ter

proporcionado toda a liberdade e apoio para a realização dos estudos, tradução e ensaios da peça no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

À Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi, pela leitura atenta da versão final da tradução de *A última gravação de Krapp*, por ocasião da banca de qualificação do mestrado.

À minha mãe, Leila, e à minha irmã, Anna Carolina, pelo apoio e incentivo no início da caminhada deste mestrado.

Poética do fracasso: dramaturgia e encenação no teatro de Samuel Beckett

Felipe Augusto de Souza Santos

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar questões ligadas à estética teatral e ao processo de criação de Samuel Beckett, a partir de um estudo relativo a aspectos de seu trabalho como dramaturgo e encenador de suas próprias peças. Primeiramente será realizada uma abordagem acerca da relação entre texto e cena na obra de Beckett, ou seja, faremos um levantamento das principais características estéticas e estruturais de peças como *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes* e *Passos*, no intuito de problematizarmos algumas das principais questões envolvendo a dramaturgia de Beckett, e também um estudo acerca da trajetória de Beckett de dramaturgo a encenador. Posteriormente, faremos uma análise do texto dramático de *A última gravação de Krapp*, utilizando conceitos provenientes dos escritos de Mikhail Bakhtin e do Círculo, tais como dialogismo, polifonia e cronotopo, e também uma reflexão sobre as diversas encenações de *A última gravação de Krapp* dirigidas por Beckett. Para tanto, serão utilizados uma tradução inédita de *A última gravação de Krapp* realizada pelo pesquisador e publicada neste trabalho, bem como o caderno de direção de Beckett, contendo as anotações do processo de encenação de sua montagem de *A última gravação de Krapp* no Schiller-Theater de Berlim, em 1969, e as alterações sofridas pelo texto dramático. Os resultados obtidos apontam para a importância do processo de encenação realizado por Beckett em relação a algumas de suas principais peças, em especial *A última gravação de Krapp*, como elemento revisor e definidor de sua dramaturgia.

Palavras-chave: Samuel Beckett, *A última gravação de Krapp*, Beckett diretor, dramaturgia, encenação, Mikhail Bakhtin.

Poetics of failure: dramaturgy and directing in the theatre of Samuel Beckett

Felipe Augusto de Souza Santos

ABSTRACT

This research aims to investigate issues of theatrical aesthetics and the process of creation of Samuel Beckett, from a study on aspects of his work as a playwright and director of his own plays. First it will be made an approach about the relationship between text and scene in Beckett's work, that is, we will make a survey of the major aesthetic and structural features of plays such as *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Happy days* and *Footfalls*, in order to problematize some of major issues involving the dramaturgy of Beckett, and also a study of the trajectory of Beckett from playwright to director. Later, we will make an analysis of the dramaturgical text of *Krapp's last tape*, using concepts from the writings of Mikhail Bakhtin and the Circle, such as dialogism, polyphony and chronotope, and also a reflection on the various performances of *Krapp's last tape* directed by Beckett. For this, we will use an unpublished translation of *Krapp's last tape* held by the researcher and published in this work as well as Beckett's directing notebook, with notes of the staging process of his version of *Krapp's last tape* performed at the Schiller-Theater in Berlin in 1969, and the changes undergone by the dramatic text. The results suggest the importance of the staging process performed by Beckett on some of his major plays, particularly *Krapp's last tape*, as a revising and defining element of his dramaturgy.

Keywords: Samuel Beckett, *Krapp's last tape*, Beckett as a director, dramaturgy, directing, Mikhail Bakhtin.

Estamos sós. Incapazes de comprender e
incapazes de sermos comprendidos.

Samuel Beckett.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Capítulo I: Fundamentação teórica e metodológica	18
1.1 Contexto de pesquisa	18
1.2 Fundamentação teórico-metodológica	20
1.2.1 Os conceitos de Polifonia e Dialogismo	23
1.2.2 O conceito de Cronotopo	26
1.2.3 O conceito de Grotesco	28
1.2.4 O conceito de Limiar	31
Capítulo II: Breve cronologia de vida e obra de Samuel Beckett	33
Capítulo III: Samuel Beckett: dramaturgia e encenação	41
3.1 O teatro de Samuel Beckett	41
3.1.1 <i>Esperando Godot</i>	49
3.1.2 <i>Fim de partida</i>	55
3.1.3 <i>Dias felizes</i>	68
3.1.4 <i>Passos</i>	81
3.2 Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador	85
3.2.1 A trajetória de dramaturgo a encenador	86
3.2.2 O caderno de direção de <i>A última gravação de Krapp</i>	95
Capítulo IV: A última gravação de Krapp	102
4.1 Sobre a tradução de <i>Krapp's last tape</i>	102

4.2 <i>A última gravação de Krapp</i> : tradução inédita a partir do original	103
Capítulo V: Análise de A última gravação de Krapp - do texto à cena	115
5.1 O texto	115
5.2 A reescrita de si mesmo: as encenações de Samuel Beckett	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS	161

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto central a obra teatral do escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett, mais especificamente sua peça *A última gravação de Krapp*, escrita e publicada em 1958.

O objetivo geral do trabalho é realizar uma pesquisa acerca da relação existente entre a escrita dramática de Beckett e o processo de encenação da obra pelo próprio autor, como um elemento de revisão e aprimoramento do texto dramático original, dentro da perspectiva da conhecida obsessão de Beckett com a forma final de suas peças de teatro. Como objetivos específicos, teremos primeiramente a análise da dramaturgia de *A última gravação de Krapp*, a partir de referenciais teóricos que possibilitem auxiliar o entendimento de questões como a presença do outro no texto [alteridade], aspectos ligados ao espaço-tempo em que a ação da peça é ambientada [cronotopo], a questão da polifonia expressa através das vozes presentes na peça [voz de Krapp aos sessenta e nove anos no presente, voz de Krapp aos trinta e nove anos nas gravações e voz evocada de Krapp aos vinte e nove anos como reminiscência citada nas gravações], as relações dialógicas resultantes do confronto entre as diferentes vozes de Krapp, e diferentes formas de situações envolvendo limiares, tais como presença e ausência, vida e morte, realidade e memória. O segundo objetivo específico deste trabalho seria a análise da relação dialógica entre texto e cena no teatro de Samuel Beckett, a partir de seu trabalho como encenador de suas próprias peças, mais especificamente de sua encenação de *Das letzte band* [*A última gravação de Krapp*] realizada no Schiller-Theater de Berlim, em 1969. Esta encenação, registrada minuciosamente em seu caderno de direção, será analisada com base nas anotações de Beckett referentes ao processo de ensaios da peça, contendo as alterações minuciosas que o autor propõe, a partir das necessidades específicas da transposição de uma obra dramática para o palco. Serão observados como o autor alterou passagens do texto antes e durante os ensaios, especialmente no que se refere às rubricas [indicações de caracterização do personagem, ambientação da peça, etc.], como o mesmo pensava a transposição estética do texto para o palco e

como o processo de encenação afetou o próprio autor, alterando sua visão acerca de sua própria obra.

Acreditamos que o corpus teórico proposto para este trabalho nos proporcionará suporte para uma reflexão pormenorizada acerca de elementos complexos e interligados na dramaturgia de Beckett, conforme citado anteriormente. Tivemos o cuidado de selecionar conceitos teóricos que conversem teoricamente entre si e com o objeto desta pesquisa, ou seja, *A última gravação de Krapp*, no intuito de reunirmos um referencial de análise que contemple diferentes questões relativas ao texto dramático e sua respectiva transposição para o palco através de uma encenação do autor. Sabemos que não existe nenhum estudo acadêmico nacional que contemple o problema de pesquisa desta dissertação, o que confere ineditismo ao viés adotado por esta pesquisa.

Este trabalho se insere no momento em que ocorre um crescente interesse pela obra literária e teatral de Samuel Beckett no Brasil, sobretudo devido a um grande número de traduções de seus textos publicadas nos últimos anos, bem como à publicação de estudos acadêmicos relacionados à obra literária e dramática do autor. Também é digno de nota o surgimento do Grupo de Pesquisa Estudos Sobre Samuel Beckett [DTLLC/FFLCH/USP], do qual o pesquisador faz parte, que desde 2011 vem aglutinando pesquisadores doutores e estudantes de pós-graduação interessados na obra do autor irlandês, trazendo uma contribuição importante para os estudos beckettianos no Brasil.

Metodologicamente, o trabalho será dividido em cinco capítulos: no primeiro capítulo, apresentaremos a fundamentação teórico-metodológica elencada para esta pesquisa. No segundo capítulo, procuraremos apresentar a extensa produção beckettiana, envolvendo os diferentes meios para o qual o autor produziu suas obras, ou seja, poesia, prosa, ensaística, drama, cinema, rádio e televisão, por meio de uma breve cronologia de vida e obra do autor. No terceiro capítulo, faremos uma reflexão sobre o teatro de Beckett, buscando apontar aspectos historiográficos envolvendo a produção dramática do autor, suas principais peças e elementos de sua temática expostos ao longo de

suas peças. Partiremos então para uma reflexão sobre Beckett como encenador, ou seja, a trajetória, em linhas gerais, dos motivos que levaram o autor a se tornar encenador de suas próprias peças. No quarto capítulo, publicaremos a tradução inédita de *A última gravação de Krapp* feita pelo pesquisador por motivo de uma encenação realizada no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, entre os anos de 1998 e 2001, onde o mesmo atuou como co-diretor, ator e tradutor. No quinto e último capítulo, faremos uma análise da dramaturgia original de *A última gravação de Krapp* a partir dos conceitos de relações dialógicas (BAKHTIN, 2013), polifonia (BAKHTIN, 2013) e cronotopo (BAKHTIN, 2010b), segundo os escritos de Mikhail Bakhtin e do Círculo, e também sobre a abordagem de Bakhtin relativa ao conceito de grotesco (BAKHTIN, 1987), bem como às abordagens de Bakhtin e Walter Benjamin relativas ao conceito de limiar (BAKHTIN, 2013), (BENJAMIN, 2006), conforme fora mencionado anteriormente. Esta análise pretende refletir sobre alguns dos elementos presentes no texto dramático beckettiano, tais como sua estética e algumas das principais questões propostas por Beckett dentro do tema central da peça, ou seja, a história de Krapp, velho escritor solitário e fracassado que convive com o isolamento e o tormento das memórias gravadas anualmente em fitas de rolo, em virtude de cada novo aniversário do personagem. Seguindo à análise do texto, realizaremos um levantamento das questões surgidas durante o processo de encenação da peça realizado pelo próprio Beckett, em 1969, no Schiller-Theater de Berlim, bem como de outras encenações realizadas por Beckett da referida peça, e analisaremos algumas das alterações sofridas pela dramaturgia a partir da experiência prática do autor no campo da direção teatral.

Como corpus do trabalho e referenciais para ambas as análises teremos uma tradução inédita da peça, realizada pelo pesquisador para a mencionada encenação apresentada no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, cujo processo de pesquisa, tradução, ensaios e apresentações ocorreu entre os anos de 1998 e 2001. Também será utilizado o caderno de direção da respectiva montagem da peça, redigido por Beckett ao longo de todo o processo de ensaios no Schiller-

Theater, e publicado sob o título de *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.3: Krapp's last tape* (KNOWLSON, 1999).

O interesse em desenvolver esta pesquisa remonta ao momento de finalização da encenação, apresentada na ECA/USP, em 2001. Após um período de três anos mergulhado no processo de estudos do texto original em inglês, tradução, ensaios e apresentações da peça, algumas questões surgidas das necessidades práticas da transposição do texto para o palco, tais como a retirada do “nariz purpúreo” e da “bota branca e alongada”, conforme descrito na rubrica explicativa inicial do texto, geraram muita discussão e demoradas reflexões no intento de se preservar ao máximo o detalhamento das características do personagem, e ao mesmo tempo possibilitar uma visão atualizada e dentro do contexto de uma encenação contemporânea da peça. Tais debates, ocorridos principalmente entre o pesquisador [que trabalhou como co-diretor e ator na montagem], a diretora Ana Ambrogi e os professores doutores Armando Sérgio da Silva e Luiz Fernando Ramos, apontavam para a necessidade de se contextualizar a obra dentro das propostas e características do projeto, pensando no contexto sócio-histórico em que a encenação estava sendo desenvolvida, ou seja, um trabalho criado por um ator-diretor e uma diretora paulistanos, entre os anos de 1998 e 2001, como projeto de formatura de graduação em Artes Cênicas dentro da Universidade de São Paulo.

Findo o processo de apresentações, o pesquisador se deparou com a edição do caderno de direção de Beckett para a montagem alemã da peça, encenada por ele em 1969 em Berlim. Sem ter nenhum conhecimento prévio do material, difícil de encontrar em livrarias brasileiras naquele momento, e rapidamente esgotado em ambas as editoras, Faber and Faber e Grove Press, devido à importância do documento editado e ao grande interesse que despertou entre acadêmicos, estudiosos e artistas envolvidos com o teatro de Samuel Beckett, adquirimos o livro e nos deparamos com registros importantes do processo de encenação, apresentados em edição em fac-símile contendo as anotações manuscritas de Beckett em seu caderno de direção e também com o texto da peça contendo as alterações propostas e utilizadas por Beckett em sua encenação alemã. Em meio ao impacto do contato com tais registros nos deparamos, entre outras coisas, com algumas das mesmas soluções que

havíamos dado para alguns problemas propostos pelo texto original, como as citadas anteriormente nesta introdução, o que gerou um interesse imediato em desenvolver uma pesquisa de mestrado relacionada ao tema da encenação por Samuel Beckett de suas principais peças de teatro, e em especial, de *A última gravação de Krapp*, a partir dos registros destas experiências contidas nos documentos editados nos *Theatrical notebooks of Samuel Beckett* pelas mencionadas editoras Faber and Faber e Grove Press.

Durante o intervalo de tempo entre o projeto de encenação de *A última gravação de Krapp* e o início do mestrado acadêmico, no ano de 2013, o pesquisador atuou como encenador no teatro profissional paulistano, e também como docente e encenador em cursos de formação de atores e em cursos livres de teatro, onde pode desenvolver outras encenações de textos dramáticos e literários de Samuel Beckett, tais como *Esperando Godot*, *Primeiro amor*, *One evening*, *Worstward ho*, e uma performance a partir de fragmentos da obra em prosa *Stirrings stills*, intitulada *Performance Beckett*. Tais experimentações possibilitaram um aprofundamento dentro da linguagem estética do autor, a partir da vivência prática em sala de ensaio em cada um dos projetos citados.

A busca por um alicerce teórico que desse suporte à análise do texto dramático original, a partir da mencionada tradução, nos levou ao encontro dos escritos de Mikhail Bakhtin e do Círculo. Dos escritos de Bakhtin e do Círculo procuraremos utilizar os conceitos de relações dialógicas, polifonia, cronotopo e grotesco conforme mencionado no início desta introdução, no intuito de analisarmos aspectos referentes à questão do outro exposta na peça [alteridade], a partir do diálogo constante entre o Krapp de trinta e nove anos [presente através das gravações de sua voz em seu aniversário de trinta e nove anos], e o Krapp de sessenta e nove anos, personagem apresentado em cena, que se embate com suas memórias do passado e as consequências de algumas de suas decisões e posicionamentos. A questão do espaço-tempo da peça será pensada a partir do conceito bakhtiniano de cronotopo (BAKHTIN, 2010b), procurando perceber as tensões entre o tempo e o espaço da ação dentro da peça. Nos ateremos ao conceito de relações dialógicas (BAKHTIN, 2013) em dois momentos, primeiramente abordando as relações entre o Krapp

de sessenta e nove anos e suas alteridades, materializadas em cena através das gravações de sua voz no sub-capítulo referente à análise da dramaturgia de *A última gravação de Krapp*, e mais profundamente no sub-capítulo final do trabalho, quando faremos a análise das relações entre o processo de encenação de Beckett de *A última gravação de Krapp* e as mudanças em relação ao texto original publicado em 1958, e como as tensões entre as propostas cênicas da dramaturgia escrita e as exigências do processo de transposição para o palco via encenação resultaram na revisão do texto de forma a torná-lo mais pertinente e voltado à perspectiva prática do teatro, como afirma Stanley Gontarski (GONTARSKI, 2008), encenador e pesquisador da obra beckettiana, para quem Beckett escreveu a peça curta *Ohio impromptu* (BECKETT, 1990). Faremos também uma leitura acerca do problema das diversas vozes presentes no texto, a partir do conceito bakhtiniano de polifonia (BAKHTIN, 2013), bem como realizaremos uma leitura acerca dos diferentes tipos de limiar presentes no texto, tendo como base as reflexões de Bakhtin (BAKHTIN, 2013) e Walter Benjamin (BENJAMIN, 2006) acerca do conceito.

Como hipótese desta pesquisa, temos a questão acerca da relevância das relações dialógicas existentes entre o Beckett dramaturgo e o Beckett encenador, no sentido de percebermos a importância do processo de encenação na realização daquilo que Beckett chamava de versão final de suas peças, ou seja, pretendemos observar como se deu esta relação, e em que medida aprimorou ou não o texto dramaturgicamente original, escrito onze anos antes da primeira encenação da peça dirigida por Beckett.

Capítulo I: Fundamentação teórica e metodologia

1.1 Contexto de pesquisa

O tema desta pesquisa surge primeiramente como um aprofundamento de questões teórico-práticas decorrentes de minha pesquisa de conclusão de curso de graduação em Artes Cênicas, realizada no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em parceria com a encenadora Ana Ambrogi, e sob orientação do Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva e colaboração do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos. A pesquisa, desenvolvida entre os anos de 1998 e 2000 envolvia um projeto amplo de tradução e estudos da peça *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, e consequente encenação da mesma dentro de uma disciplina intitulada Projeto Teatral II, voltada a alunos de conclusão do curso de Direção Teatral do referido departamento. Centrada na parceria entre uma diretora em formação e um ator em formação, a pesquisa se aprofundou de tal forma que excedeu o campo da direção teatral, se deslocando também para os campos de investigação da interpretação teatral, teoria do teatro e dramaturgia, devido às necessidades teóricas e práticas suscitadas pelo próprio projeto.

O trabalho surgiu a partir de um convite da encenadora Ana Ambrogi no sentido de desenvolvermos uma encenação de uma peça curta de Samuel Beckett, onde atuaríamos respectivamente como encenadora e ator, delimitações que aos poucos foram se esgarçando e dando lugar a configurações inesperadas, como a passagem deste pesquisador para os campos da tradução e da encenação, assumindo uma parceria profunda com a encenadora como um ator-encenador, que mais do que desenvolver seu trabalho de interpretação a partir de diretrizes advindas do trabalho do encenador, vislumbra no próprio domínio da cena possibilidades e problemas ligados à encenação de um espetáculo. Outros deslocamentos ocorreram como desdobramento do processo de ensaios práticos, com a encenadora também atuando como figurinista, desenvolvendo vasta pesquisa acerca de

materiais e design para o figurino do personagem Krapp, e o ator-encenador tendo de se aventurar nos domínios da técnica de som, devido a todo o processo de reconstituição de dois gravadores antigos e raros, produzidos durante a década de 1950 pela marca italiana *Geloso*, e posteriores gravações diretas da voz de Krapp aos trinta e nove anos, armazenadas nas fitas de rolo manipuladas diretamente em cena pelo ator [este procedimento demandou muitos meses de trabalho, entre a restauração dos aparelhos e posterior realização de diversas sessões de gravação, pois achávamos que o som das gravações, quando executado em off no teatro, perdia muito do significado material ligado à memória e à afetividade do personagem, soando mais mecânico e distante da cena]. A escolha de traduzir um dramaturgo complexo como Samuel Beckett fora fruto da própria necessidade prática, devido ao fato da peça em questão não ter sido publicada no Brasil até àquele momento [permanecendo inédita atualmente], e existir apenas uma tradução em língua portuguesa (BECKETT, s/d), realizada há mais de cinquenta anos e tendo sido vertida ao português a partir da versão traduzida por Beckett para a língua francesa [*La dernière bande*]. A sensação predominante era de que a tradução portuguesa estava demasiado distante da prosódia atual do português brasileiro, trazendo diferenças substanciais no que se refere às escolhas do tradutor¹.

Na medida em que o projeto de encenação de *A última gravação de Krapp* avançava, nos envolvemos progressivamente em mais estudos, centrados em diversos aspectos, tais como a estética das peças de Beckett, a questão da linguagem empregada pelo autor na peça, que oscilava entre traços realistas e aproximações tanto com a comicidade grotesca, também presente em peças anteriores como *Esperando Godot* e *Fim de partida*, ambas analisadas neste trabalho, quanto com a tragicidade de *Dias felizes*, presente de forma mais tênue em *A última gravação de Krapp*.

¹ Aqui vale citarmos uma passagem que gerou muitas discussões, e terminou por ser central na opção por realizarmos uma nova tradução. Em determinado momento da peça, vemos no original em inglês a frase “the dark nurse” (BECKETT, 1990, p. 217), que fora traduzida na versão portuguesa como “a sopeira trigueira” (BECKETT, s/d, p. 223). Em nossa tradução, incluída neste trabalho, optamos pela expressão “a enfermeira morena” (BECKETT, 1999, p. 3), mais condizente com o significado e contexto da situação dramática da peça, em nossa opinião.

Portanto, algumas das questões levantadas inicialmente durante o projeto de encenação de *A última gravação de Krapp* permaneceram como inquietações para o pesquisador, tais como a questão da alteridade na peça, a relação de Krapp com o tempo-espaço proposta por Beckett, a questão das vozes evocadas por Krapp ao longo da peça, os aspectos ligados ao grotesco, presentes na caracterização do personagem de forma sutil, entre outras, e levaram à elaboração desta pesquisa de mestrado.

Acreditamos que vale aqui mencionar o trabalho desenvolvido pelo pesquisador como encenador de peças e obras em prosa de Samuel Beckett. Desde a conclusão da graduação em Artes Cênicas, o pesquisador tem atuado como encenador, tendo dirigido diversas montagens de textos em drama e prosa de Beckett, tanto em escolas renomadas de formação de atores da cidade de São Paulo [Teatro Escola Macunaíma], uma escola-estúdio de cinema [Estúdio Terra Forte], como em espaços cênicos diversos na referida cidade, como a Casa Amarela [Paço Júlio Guerra] e o Tendal da Lapa. Entre as obras beckettianas encenadas pelo pesquisador além de *A última gravação de Krapp* encontram-se *Esperando Godot* [2004], *Primeiro amor* [2005], *One evening/Worstward ho* [2007], *Performance Beckett* [2012], além de uma assistência de direção em *Passos* [1998], apresentada, como *Krapp*, no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP². A menção a estes trabalhos se insere como dado demonstrativo da pesquisa cênica desenvolvida pelo pesquisador durante os últimos dezessete anos, relacionada à obra em drama e em prosa de Samuel Beckett. A intenção do desenvolvimento desta dissertação de mestrado é de aprofundar qualitativamente o estudo de algumas questões presentes na obra do autor, e propor uma reflexão que busque dar conta das questões descritas no parágrafo anterior e ao mesmo tempo enseje a produção de novas encenações relacionadas à obra de Beckett.

1.2 Fundamentação teórico-metodológica

² Os vídeos documentais das encenações de *Passos*, *A última gravação de Krapp* e *Primeiro amor* foram masterizados no formato DVD durante o segundo semestre de 2014, em parceria com o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo [DTLLC/FFLCH/USP], e fazem parte do acervo de documentos do Grupo de Estudos Sobre Samuel Beckett [DTLLC/FFLCH/USP].

Elegemos como fundamentação teórica para este trabalho conceitos provenientes das obras de Mikhail Bakhtin e do Círculo, privilegiando a abordagem de seus conceitos a partir do viés específico da teoria literária. O objetivo desta abordagem será de realizar um diálogo possível entre os conceitos bakhtinianos eleitos para a pesquisa, e as especificidades de uma reflexão teórica dentro dos campos da dramaturgia e da encenação teatral. De Bakhtin e do Círculo abordaremos os conceitos de polifonia (BAKHTIN, 2013), dialogismo (BAKHTIN, 2013), cronotopo (BAKHTIN, 2010b) e grotesco (BAKHTIN, 1987). Pensando que os conceitos citados, provenientes do que é conhecido como arquitetura bakhtiniana, ou seja, o corpus teórico construído por Bakhtin e o Círculo, foram desenvolvidos em um contexto sócio-cultural específico e diverso do contexto em que a obra de Samuel Beckett foi criada, faremos uma aproximação entre aspectos particulares da teoria bakhtiniana, e aspectos presentes na dramaturgia beckettiana, cujo autor, além de ser considerado por muitos estudiosos o último modernista do século XX, é também considerado por muitos o primeiro pós-moderno, devido à extensão da influência de sua obra sobre a contemporaneidade. Faremos também uma leitura relacionada à presença de diferentes formas de limiar na peça, utilizando abordagens relativas ao conceito de Bakhtin (BAKHTIN, 2013) e Walter Benjamin (BENJAMIN, 2006).

A articulação entre o pensamento de ambos os autores, de um lado um filósofo da linguagem e teórico da literatura russo, e de outro um autor paradigmático dentro do modernismo no teatro e na literatura se mostra coerente, uma vez que ambos desenvolveram reflexões voltadas à arte e à literatura. Acreditamos que os conceitos elencados provenientes do corpus teórico das obras de Bakhtin e do Círculo e Walter Benjamin estabeleçam importantes possibilidades de leitura e análise de aspectos que envolvem a *peça A última gravação de Krapp*.

A metodologia deste trabalho será pautada por duas linhas de trabalho que se complementam. De um lado, realizaremos leituras comparativas entre conceitos provenientes de extenso corpus teórico advindo das obras de alguns dos principais estudiosos e comentadores da obra beckettiana, em especial a obra dramaturgicamente, tais como Martin Esslin, Ruby Cohn, James Knowlson e

Stanley Gontarski, entre outros, procurando elencar e refletir acerca da dramaturgia de Samuel Beckett através de suas particularidades e de alguns dos conceitos centrais no que se refere à análise das mesmas, como circularidade, duplicação, espelhamento, memória, confinamento, alteridade, falha e repetição. Para tanto, na primeira parte deste trabalho faremos um levantamento relativo à vida e obra de Beckett, apontando alguns dos principais momentos de sua longa trajetória, além de mencionarmos datas de criação e publicação de alguns de seus principais trabalhos em drama e prosa, seguido de uma análise de quatro peças representativas de seu teatro, *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes* e *Passos*, procurando contextualizá-las dentro da obra dramaturgical do autor, abordando alguns de seus principais aspectos teóricos e práticos, finalizando com um estudo relativo à trajetória de Beckett de dramaturgo a encenador. Por outro lado, faremos uma aproximação entre conceitos teóricos advindos da obra de Mikhail Bakhtin e o Círculo e de Beckett, como instrumento para uma análise pontual e inédita da peça *A última gravação de Krapp*, mantendo o diálogo com referências e conceitos advindos da obra de comentadores da obra beckettiana desenvolvidos na análise das outras quatro peças citadas, que tenham como foco reflexões acerca de *A última gravação de Krapp*. Esta análise torna-se fundamental neste trabalho, por considerarmos que *A última gravação de Krapp* seja o objeto central desta pesquisa, como pudemos demonstrar no capítulo anterior.

Acreditamos na pertinência da escolha por *A última gravação de Krapp* dentro do conjunto da obra dramaturgical de Beckett devido às particularidades estéticas e estruturais da peça, que a diferem dos demais textos dramaturgical do autor, tais como a presença de um anteparo cênico [um gravador] que possibilita a instauração de um diálogo com o único personagem em cena, Krapp, rompendo com a tradicional estrutura do monólogo dramático. A centralidade do discurso, que em *A última gravação de Krapp* possibilita o trânsito do personagem por diversos tempos [presente, passado aos trinta e nove anos e passado aos vinte e nove anos], alternando a materialidade do presente com a materialidade de memórias evocadas através do registro existente contido nas fitas gravadas, tornadas presentes na confrontação

discursiva entre os três diferentes Krapps, torna este monólogo único na história da dramaturgia moderna e pós-moderna. São motivos como esse que levaram o teórico alemão Hans-Thies Lehmann (LEHMANN, 2010) a apontar a obra teatral de Beckett como um dos paradigmas centrais do teatro pós-dramático, por suas experimentações estéticas variadas e radicais dentro dos campos da dramaturgia e da encenação.

Acreditamos que esta abordagem, inédita no que se refere às escolhas dos conceitos teóricos que conduzirão a análise, possibilitará a reflexão acerca de uma das peças menos conhecidas de Samuel Beckett pelo público brasileiro, pelo fato do texto [cuja tradução realizada pelo pesquisador está incluída neste trabalho] ainda não ter sido publicado no Brasil, e por outro lado mais paradigmáticas de sua produção dramática, dado o alto grau de experimentação com a estrutura cênica e discursiva do texto, e pelo viés estético escolhido pelo autor, que aproxima esta peça, mais do que qualquer outra obra da dramaturgia beckettiana, de paradigmas de interpretação teatral advindos do realismo-naturalismo.

1.2.1 Os conceitos de Polifonia e Dialogismo

Mikhail Bakhtin desenvolve o conceito de polifonia em seu importante estudo sobre a obra do escritor russo Fiódor Mikhailovich Dostoiévski. Observando uma certa qualidade inerente às obras de Dostoiévski, mais especificamente no tocante à construção de suas personagens, Bakhtin transporta o conceito de polifonia, advindo da teoria musical, para o campo da teoria literária, caracterizando a forma de certos romances de Dostoiévski como um novo gênero literário, ou seja, o *romance polifônico* (BAKHTIN, 2013).

Em linhas gerais, o romance polifônico, segundo Bakhtin, apresentaria uma característica particular no que concerne à voz dos personagens presentes no texto, que o diferenciaria das outras formas de romance existentes até então. Bakhtin afirma que na obra literária de Dostoiévski, apesar do caráter monológico inerente à qualquer obra literária, devido ao fato

de todas as vozes das personagens apresentadas advirem de uma única voz, ou seja, a voz do autor, as personagens apresentam uma posição ideológica e visão de mundo únicas, que as instaura como sujeitos independentes, possuidores de voz própria, diversa da voz do autor. Na prática, isso significa que as posições ideológicas do autor advindas do contexto sócio-histórico no qual está inserido não se reproduzem obrigatoriamente nas personagens, que muitas vezes carregam traços ideológicos e visão de mundo diametralmente opostos aos de seu autor, fazendo com que o leitor, em momento algum, consiga perceber a voz do autor exposta nas vozes de seus personagens, ou seja, não existe a intenção de expor teses ou pontos de vista particulares do autor através das personagens. Acreditamos que o conceito de polifonia pode ser instrumental na análise da peça *A última gravação de Krapp*, uma vez que a estrutura dramaturgica concebida por Beckett nos remete a uma profusão de vozes evocadas e tornadas presentes através da utilização de uma anteparo cênico que possibilita sua materialização em cena.

A polifonia é particularmente operante no teatro, em razão da multiplicação dos níveis de diálogo ou de dialogismo: entre o texto dialogado e o texto-rubrica, a fábula e seu comentário, o texto e a encenação, o enunciador e os profissionais do palco, o enunciador e o espectador, e os profissionais e o espectador. (SARRAZAC, 2012, p. 189)

Portanto, o conceito de polifonia dialoga com outro conceito central também abordado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoievski*, ou seja, o conceito de dialogismo³. Segundo Bakhtin, as relações dialógicas permeiam as relações humanas em diferentes esferas, entre elas a esfera da criação artística. Por relações dialógicas entende-se toda e qualquer relação entre dois ou mais sujeitos distintos, expressa a partir da linguagem e do

³ Segundo Pampa Olga Arán, “[...] a noção de diálogo, da qual retira o nome em sua acepção etimológica, e não gramatical, se opõe à operação dialética, de síntese, na medida em que a consciência dialógica se manifesta em cada ato personalizado, dinâmico, aberto, da discursividade, e forma a trama, o tecido da circulação social [e da luta] do sentido, tanto diacrônica como sincronicamente. É um modo de relação específica, de caráter verbal, pelo qual os seres humanos conhecem e interpretam o mundo, se dão a conhecer, são conhecidos, conhecem o outro e se reconhecem a si mesmos, de maneira múltipla e fragmentária, nunca como totalidade acabada. A perspectiva dialógica se exercita desde o início na construção de duas direções importantes e complementares do pensamento bakhtiniano: por um lado, o estudo do funcionamento da linguagem e, por outro, a análise da estética literária, na qual sustenta o vínculo dialógico com um alcance mais restrito e concreto.”. (ARÁN, 2006, pp. 83-84, tradução nossa)

discurso, e que traga consigo a característica fundamental da responsividade. Para Bakhtin, o sujeito se constitui na e pela linguagem, e é a partir dela que as relações dialógicas⁴ acontecem. Este conceito se mostra operante em dois aspectos de nossa análise relativa à peça *A última gravação de Krapp*. O primeiro deles diz respeito à interpretação de aspectos inerentes à dramaturgia, materializados nas relações que o personagem Krapp estabelece com seus outros “eus”, presentes em cena através do recurso cênico de gravações das vozes de “outros” Krapps, ou seja, as encarnações prévias do personagem eternizadas nas gravações que o mesmo realiza anualmente a cada novo aniversário. O segundo deles se refere à questão da relação de Beckett como encenador de suas próprias peças. Tomando sua dramaturgia “como obra de um outro”, segundo o próprio Beckett, o autor estabelece relações de caráter dialógico com sua própria obra, sendo alterado por ela e ao mesmo tempo alterando-a reciprocamente, através das transformações exercidas em relação à dramaturgia a partir da experiência prática de seus processos de ensaios e encenações.

⁴ Segundo Bakhtin: “[...] as relações dialógicas, embora pertençam ao campo do *discurso*, não pertencem a um campo puramente linguístico do seu estudo. As relações dialógicas [inclusive as relações dialógicas do falante com sua própria fala] são objetos da metalinguística. [...] Assim, as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego [a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.], está impregnada de relações dialógicas. Mas a linguística estuda a “linguagem” propriamente dita com sua lógica específica na sua *generalidade*, como algo que *torna possível* a comunicação dialógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações propriamente dialógicas. Essas relações se situam no campo do discurso, pois este é por natureza dialógico e, por isso, tais relações devem ser estudadas pela metalinguística, que ultrapassa os limites da linguística e possui objeto autônomo e metas próprias. As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas. [...] As relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relações lógicas e concreto-semânticas, mas são irredutíveis a estas e têm especificidade própria. Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa. [...] Por último, as relações dialógicas são possíveis também com a sua própria enunciação como um todo, com partes isoladas desse todo e com uma palavra isolada nele, se de algum modo nós nos separamos dessas relações, falamos com ressalva interna, mantemos distância em face delas, como que limitamos ou desdobramos a nossa autoridade. Lembremos para concluir que, numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes sejam expressos numa matéria *sígnica*. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes, mas essas relações ultrapassam os limites da metalinguística.”. (BAKHTIN, 2013, pp. 208-211)

Tendo consciência de que para Bakhtin “o romance polifônico é inteiramente dialógico” (BAKHTIN, 2013, p. 47), acreditamos que ao refletirmos sobre as características de uma peça como *A última gravação de Krapp*, onde a estrutura cênica nos permite refletir acerca do encaminhamento de Beckett relativo à construção de um monodrama em cujos monólogos do personagem subsistem a perspectiva dialógica em relação a suas outras vozes, mesmo que a plena responsividade recíproca entre as vozes não se opere completamente em ambos os enunciadores, verificamos na estrutura dramatúrgica uma espécie de jogo dialógico, onde Krapp ao escutar as vozes de outros Krapps do passado, reage e é afetado por essas vozes, e através desse verdadeiro embate entre sujeitos diversos [mesmo em se tratando de uma multiplicação de sujeitos advindos de um único sujeito] é possível vislumbrarmos o que segundo Pampa Olga Arán estaria relacionado com “o papel da alteridade na constituição do sujeito humano e da interação subjetiva como formadora do sujeito” (ARÁN, 2006, p. 83, tradução nossa). Tomando o aforisma do bispo George Berkeley “*esse est percipi*” como referência, podemos perceber que Krapp, em seu ritual de registro anual sistemático de seus eus, única possibilidade em seu total isolamento de ainda ser percebido, mesmo que por si próprio, termina por ser modificado pela somatória de todos os seus eus prévios, e o ato de evocar novamente tais vozes através da escuta, possibilita que Krapp seja afetado por sujeitos do passado [seus outros “eus”], fato que se evidencia em passagens em que o personagem reage dentro de verdadeiros estranhamentos em relação aos pensamentos de seus “eus” do passado.

1.2.2 O conceito de Cronotopo

Mikhail Bakhtin aborda o conceito de cronotopo em dois ensaios desenvolvidos em momentos distintos de sua obra, intitulados *Formas de tempo e de cronotopo no romance [ensaios de poética histórica]*, escrito entre os anos de 1937 e 1938, à exceção do capítulo intitulado *Observações finais*, escrito no ano de 1973, e *O romance de educação e sua importância na história do realismo*, datado de 1970. Segundo Pampa Olga Arán:

No primeiro [...], Bakhtin procura dar conta do modo como se produziu “a assimilação do cronotopo histórico-real na literatura” e, particularmente, nas “diversas variantes do romance europeu” [1982: 238]. Desse modo, Bakhtin leva a cabo uma análise que parte desde o romance grego até a monumental obra de Rabelais – sua favorita juntamente com a de Dostoiévski – passando pelas utopias seculares e cristãs, o romance de cavalaria, o picaresco, o realismo até a obra contística de Edgar Allan Poe. (ARÁN, 2006, p. 68, tradução nossa)

Bakhtin recupera o conceito de cronotopo da física, mais precisamente da teoria da relatividade de Einstein, em um momento em que o conceito estava sendo transposto para outras áreas do conhecimento, conforme a menção presente como nota de rodapé da primeira página do primeiro ensaio citado, onde vemos que Bakhtin havia participado de uma conferência em 1925 acerca do cronotopo na biologia, o que para Arán (2006, p. 69) parece legitimar o intento do autor em transpor o conceito para a teoria da literatura. Sobre a definição do conceito de cronotopo, devemos retomar a explicação dada pelo próprio Bakhtin no início de seu primeiro ensaio acerca do conceito:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo [que significa “tempo-espço”]. Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade [Einstein]. Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora [quase, mas não totalmente]; nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo [tempo como a quarta dimensão do espaço]. Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura [aqui não relacionamos o cronotopo com outras esferas da cultura]. (BAKHTIN, 2010, p. 211)

Partindo do princípio de que a transposição do conceito de cronotopo para a teoria da literatura requer uma abordagem “quase metafórica”, segundo o que afirma Bakhtin, percebemos uma possibilidade de recurso para a reflexão acerca do tempo-espço em *A última gravação de Krapp*. A questão da possibilidade de abordagem do conceito independentemente de qualquer regra estrutural rígida, possibilita tal aproximação, devido à complexidade do jogo beckettiano com ambos os conceitos na peça, o que de acordo com Vasconcellos (2012, p. 135) seria um jogo realizado por Beckett “com as

unidades de tempo e lugar, desestabilizando-as, pois alcança concentrar três épocas diferentes no presente cênico”. Bakhtin aprofunda e esclarece sua definição do conceito de cronotopo, ainda na introdução de seu primeiro ensaio acerca do tema.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2010, p. 211)

Procuraremos, no capítulo de análise de *A última gravação de Krapp*, aproximar o conceito de cronotopo da reflexão teórica acerca da dramaturgia, numa tentativa de instrumentalizar nossa análise referente à questão do espaço-tempo na peça de Beckett. Neste ponto, vale mencionarmos o comentário de Patrice Pavis em relação a uma aproximação do conceito bakhtiniano de cronotopo e o teatro, que nos parece similar ao objetivo de nosso trabalho. Tendo em vista que a intenção de Pavis seria de aproximar o conceito da análise dos espetáculos, tema da obra onde expõe esta reflexão (PAVIS, 2006), devemos frisar que nosso eixo de investigação está mais próximo da teorização original de Bakhtin, no sentido de que nosso intento seria de aproximar o conceito da dramaturgia beckettiana, circunscrevendo nossa investigação ao campo da literatura dramática, portanto naturalmente mais próxima do campo da literatura.

Ao tomar emprestado de Mikhail Bakhtin a noção de cronotopo, perseguimos um objetivo ainda mais ambicioso que a simples aliança espaço-temporal. Queremos determinar se esta aliança pode tomar a dimensão de um cronotopo artístico. É o que o romance consegue fazer, segundo Bakhtin: criar uma figura, um símbolo a partir de dados concretos, encontrar uma figura, uma imagem do mundo que seja tão concreta como abstrata, que permita uma metaforização espacial e uma experiência temporal. (PAVIS, 2005, p. 149)

1.2.3 O conceito de Grotesco

Pretendemos realizar uma leitura pontual do conceito de grotesco em busca de uma abordagem acerca de dois aspectos essenciais na caracterização do personagem Krapp, realizada por Samuel Beckett: a primeira diz respeito à caracterização física do personagem, mais especificamente sua caracterização facial. Krapp é apresentado, na versão original do texto datada de 1958, como um homem de aspecto clownesco, ou melhor, um velho escritor fracassado caracterizado com feições de palhaço. Na descrição da rubrica inicial da peça, Beckett descreve o personagem como um homem de “rosto branco”, “nariz purpúreo”, “calças pretas estreitas e desbotadas, curtas demais para ele”, “surpreendente par de botas brancas e imundas” (BECKETT, 1999, p. 1). A segunda diz respeito aos apelos corporais que assolam o personagem, tais como seu apetite insaciável e compulsivo por bananas, apesar de seu suposto impedimento em consumi-las, expresso na citação de Krapp às suas “condições intestinais” (BECKETT, 1999), e sua voracidade sexual, persistente em sua velhice, expressa na paródia que faz de seu diálogo com a prostituta Fanny, durante sua última gravação. Em sua análise acerca da imagem grotesca do corpo em Rabelais, recuperando os exageros das imagens de banquete dentro de seu estudo acerca da carnavalização na literatura, Bakhtin afirma que:

[...] Esses mesmos exageros se encontram nas imagens do corpo e da vida corporal, assim como em outras imagens. Mas é nas do corpo e da alimentação que eles se exprimem mais nitidamente. (BAKHTIN, 1987, p. 265)

Se Beckett não buscava, com a proposta cênica de *A última gravação de Krapp*, um riso intenso e cáustico como acontecia em relação a duas de suas obras teatrais anteriores, *Esperando Godot* e *Fim de partida*, notadamente centradas no jogo entre personagens e nos diversos desencontros e estranhamentos entre suas figuras, em *A última gravação de Krapp* o riso adquire um caráter notadamente de estranhamento em relação a códigos grotescos, voltado para sutilezas, a partir do jogo autobiográfico e da acidez de Krapp em relação às afirmações de seus “outros”, materializadas através das gravações de sua voz. Em busca de uma delimitação acerca do conceito de grotesco, Bakhtin recupera as definições fundamentadas pelo pesquisador

alemão Schneegans, que segundo ele “realizou a tentativa mais consequente e rica no sentido de reconstruir a história e fornecer a teoria do grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 265). De acordo com Bakhtin:

Nosso autor enfatiza uma diferenciação rigorosa de três tipos ou categorias de cômico, o cômico *bufo* [*possenhaff*], o cômico *burlesco* e o cômico *grotesco*. A fim de distingui-los, ele analisa três exemplos. Como exemplo do primeiro caso, ele cita uma cena da *commedia dell'arte* italiana. [...] Como exemplo de cômico burlesco, Schneegans cita a epopeia burlesca de Scarron, o *Virgílio travestido*. [...] Como exemplo do cômico grotesco, enfim, o autor cita imagens de Rabelais. [...] Schneegans evidencia o caráter diferente do riso nesses três tipos. No primeiro caso, [cômico bufo], o riso é direto, ingênuo e sem malícia [...]. No segundo caso [burlesco] há uma certa dose de malícia e o rebaixamento das coisas elevadas; além disso o riso não é direto, pois é preciso conhecer a *Eneida* para apreciá-lo. No terceiro caso [grotesco], assiste-se à ridicularização de certos fenômenos sociais [...] levando esses vícios ao extremo; nesse caso, o riso não é direto, pois o leitor deve conhecer os fenômenos sociais visados. [...] O cômico fundamenta-se sobre o contraste entre os sentimentos de satisfação e insatisfação. [...] (BAKHTIN, 1987, pp. 265-266)

A *última gravação de Krapp* se aproximaria dessa visão do grotesco citada por Bakhtin, principalmente no que diz respeito ao fato de que os vícios de Krapp, durante a peça, são levados ao extremo [mesmo que de forma narrada na maioria das vezes]. A “*ambivalência* profunda e essencial do grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 265), mencionada por Bakhtin, parece permear toda a peça. Krapp é um escritor sério, que busca, através de renúncias pessoais extremas, a realização de seu opus magnum, ou seja, de uma obra literária que se torne relevante, mas é caracterizado como um velho clownesco e falhado, cuja grande realização se tornou a materialização de sua logorréia compulsiva (MORRISON, 1986), personificada nas gravações contidas em suas fitas magnéticas.

Outro aspecto importante se refere à ambientação comitrágica, distinta da tragicômica, presente nas peças de Beckett, que se aproximam, em alguma medida, do que Bakhtin define como peculiaridades do “sério-cômico” (BAKHTIN, 2013)⁵. Pretendemos realizar, a partir desta abordagem, uma

⁵ De acordo com Bakhtin, “a primeira peculiaridade de todos os gêneros do sério-cômico é o novo tratamento que eles dão à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é ainda

aproximação de *A última gravação de Krapp* com alguns dos aspectos mencionados acerca da presença do grotesco na literatura dramática beckettiana, mais especificamente em *A última gravação de Krapp*.

1.2.4 O conceito de Limiar

Pretendemos realizar uma aproximação entre a situação dramática na qual está inserido o personagem Krapp em *A última gravação de Krapp*, e aspectos que nos parecem permeados pela questão do limiar, diferenciando-os, como na proposição benjaminiana (BENJAMIN, 2006), do campo da fronteira. Krapp parece estar mergulhado em verdadeiras “zonas-limiar” (BARRENTO, 2012, p. 44), que se estendem desde a ambientação da peça, metáfora do embate existencial do personagem, centrada na oposição entre luz e escuridão, passando para formas de limiar que permeiam sua existência

mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação séria [e simultaneamente cômica] é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona de contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos, e não no passado absoluto dos mitos e lendas. Nesses gêneros, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. Daí ocorrer, no campo do sério-cômico, uma mudança radical da zona propriamente valorativo-temporal de construção da imagem artística. É essa a primeira peculiaridade desse campo. A segunda peculiaridade é inseparável da primeira: os gêneros do sério-cômico não se baseiam na *lenda* nem se consagram através dela. Baseiam-se *conscientemente* na *experiência* [se bem que ainda insuficientemente madura] e na *fantasia livre*; na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador. Aqui, por conseguinte, surge pela primeira vez uma imagem quase liberta da lenda, uma imagem baseada na experiência e na fantasia livre. Trata-se de uma verdadeira reviravolta na história da imagem literária. A terceira peculiaridade são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística [em termos rigorosos, à unicidade estilística] da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos [...], surgem diferentes disfarces de autor. Concomitante com o discurso de representação, surge o discurso *representado*. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge nesse caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso como matéria literária. São essas as três peculiaridades fundamentais e comuns de todos os gêneros integrantes do sério-cômico. Aqui já fica clara a enorme importância desse campo da literatura antiga para a evolução do futuro romance europeu e da prosa literária, que gravita em torno do romance e se desenvolve sob a sua influência.” (BAKHTIN, 2013, pp. 122-124)

solitária, tais como vida e morte, presença e ausência, realidade e memória. Segundo João Barrento:

Limiar vem do latim *limes*, que deu *limite* em português, e que era o termo usado para designar as fronteiras do Império Romano. Em Benjamin, porém, não é linha, mas zona, e corresponde ao hibridismo que encontramos naquilo a que ele chamava uma “imagem de pensamento”, nem imagem [eidética, nua] nem conceito, mas o instrumento de um “pensamento imagético” [*Bilddenken*] que espelha a própria fisionomia filosófica deste pensador [...]. O limiar é, assim, uma marca que atrai pelo que promete [em Benjamin incita a uma reflexão sobre o secreto], diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo que esconde, o desconhecido do outro lado; o limiar é uma linha [ampla] de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, num caso mais traço de união, no outro de separação; enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde fervilha a imaginação [...]. O limiar, todos os limiares, se transformam assim em lugares de vida e de pensamento escrito, enquanto a fronteira acabaria por ser, para Benjamin, lugar de morte. [...] (BARRENTO, 2012, pp. 46-47)

Tomando como referência a afirmação de Barrento, segundo a qual o limiar seria “um lugar onde fervilha a imaginação”, e também “lugares de vida e de pensamento” (BARRENTO, 2012), acreditamos que seja possível associar esta abordagem com a situação dramática na qual se insere Krapp [no limiar entre vida e morte] e da concepção do personagem em si, definido como uma verdadeira “criatura do limiar”. Associaremos a esta leitura a reflexão sobre aspectos ligados ao limiar relativos à obra literária de Dostoievski (BAKHTIN, 2013), no intuito de estabelecermos um diálogo entre as proposições de Benjamin e Bakhtin.

Capítulo II: Breve cronologia de vida e obra de Samuel Beckett⁶

1906 - Samuel Barclay Beckett nasce em Cooldrinagh, a casa de seus pais ao sul de Dublin, no dia 13 de abril. Filho de pais de classe média e de formação protestante, começa a frequentar em 1911 a escola fundamental da senhora Ida Elsner localizada em Stillorgan, em Dublin, e posteriormente a Earlsfort House School, localizada na mesma cidade, acompanhando seu irmão mais velho Frank.

1920 - Após a Páscoa, ingressa juntamente com seu irmão Frank na escola de segundo grau em regime de internato Portora Royal School, localizada em Enniskillen, no Condado de Fermanagh, na Irlanda do Norte, onde mergulha intensamente na vida estudantil, tornando-se um excelente jogador de críquet e demonstrando considerável potencial acadêmico.

1923 - Realiza seu exame final na Portora Royal School em 23 de julho. Em outubro do mesmo ano ingressa no Trinity College, em Dublin, onde estuda Línguas Modernas [francês e Italiano] e Literatura Moderna, sob a direção do professor Rudmose Brown. Passa a assistir peças de teatro no Abbey Theatre, local que seria mencionado mais tarde em seu romance *Murphy*.

1925 - Recebe as primeiras distinções universitárias [um prêmio por um trabalho escrito e o título de melhor da classe de francês].

1926 - É nomeado *Scholar of the House* e recebe uma bolsa de estudos com base em sua excepcional performance acadêmica. No outono do mesmo ano realiza uma viagem de estudos a Tours, passando pelos castelos de Loire e Paris.

1927 - Realiza viagem de estudos a Florença, visitando igrejas e museus. Em 8 de dezembro do mesmo ano recebe o título de Bacharel em Artes, como primeiro aluno da Primeira Classe. Recebe o cargo honorário de *Moderator* e é indicado à carreira universitária ao ser condecorado com a *Gold Medal*.

⁶ Esta breve cronologia de vida e obra de Samuel Beckett teve suas informações traduzidas a partir de referências encontradas nos livros *Samuel Beckett* (BIRKENHAUER, 1976), *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976* (POUNTNEY, 1988) e *The Cambridge Companion to Beckett* (PILLING, 1994).

1928 - Entre janeiro e setembro, trabalha como professor de francês e inglês no Campbell College, em Belfast. Realiza sua primeira visita à Alemanha, para encontrar sua prima Peggy Sinclair e sua família em Kassel. Em outubro inicia seu trabalho como *lecteur* de inglês na École Normale Supérieure de Paris, como sucessor de Thomas MacGreevy, que se tornaria amigo pessoal de Beckett e o apresentaria a James Joyce e ao círculo de Joyce.

1929 - Em junho, Beckett publica seu primeiro ensaio intitulado “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, e também o relato “Assumption”, ambos na revista *Transition*.

1930 – Realiza leitura de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Traduz *Le bateau ivre*, de Rimbaud. Juntamente com Alfred Perón, traduz para o francês o capítulo “Anna Livia Plurabelle”, do *Work in progress*, de James Joyce [1931]. Escreve o ensaio *Proust* e em 15 de junho, para um concurso literário, o poema *Whoroscope*, seu primeiro trabalho publicado separadamente, em edição única para bibliófilos, pela editora Hours Press. Noverão, conclui sua atividade docente na École Normale Supérieure. No outono, retorna ao Trinity College de Dublin como professor adjunto da cátedra de francês.

1931- Em fevereiro, apresenta *Le kid*, paródia dramática de *Cid*, de Corneille, escrita em parceria com seu amigo Georges Pelorson e encenada pela Modern Language Society; participa como ator e defende a peça no diálogo satírico intitulado *The possessed*. Conhece o pintor Jack B. Yeats. Em dezembro recebe o título de Mestre em Artes. Em março, *Proust* é publicado [London: Chatto and Windus], recebendo críticas favoráveis. Em setembro tem seu trabalho publicado pela primeira vez em Dublin, com o poema “Alba”. Passa o natal em Kassel, como em 1928, 1929 e 1930. Pede demissão de seu cargo no Trinity College.

1932 – Em janeiro realiza uma breve viagem à Alemanha [Dresden]. Entre fevereiro e março regressa a Paris e escreve *Dream of fair to middling woman*, sua primeira tentativa séria de escrever uma novela. Após o assassinato de Paul Doumer em 6 de maio, retorna à Dublin, passando por Londres. No outono, começa a escrever os relatos que constituem a obra intitulada *More*

pricks than kicks. Em dezembro é publicada a estória “Dante and the lobster”, no periódico *This Quarter* [Paris].

1933 – Morte de Peggy Sinclair, de tuberculose, em maio. No dia 26 de junho, morte do pai de Beckett após um ataque cardíaco.

1934 – Em janeiro fixa residência em Londres, em busca de aconselhamento médico para tratar depressão e melancolia. Em 24 de maio, *More pricks than kicks* é publicado [London: Chatto and Windus]. Reúne, elabora e escreve os poemas do volume *Echo's bones and other precipitates* [Paris: Europa Press, 1935]. Críticas em revistas literárias de Londres.

1935 – No verão, começa a escrever a novela *Murphy*. No outono, participa de uma das palestras de C. G. Jung em Tavistock [cf. *All that fall*].

1936 – Em 26 de junho, conclui *Murphy* em texto datilografado. Escreve algumas poesias em francês. No dia 29 de setembro, parte de Dublin em direção à Alemanha. Em dezembro, inicia uma viagem pela Alemanha, passando primeiramente por Hamburgo e Luneburg.

1937 – Viagem pela Alemanha artística: Magdeburg, Dresden, Nuremberg, Munich. No outono, regresso definitivo à Paris; conhece os pintores Bram e Geer van Velde, e também Peggy Guggenheim. Breve romance com a herdeira e “art addict” Peggy Guggenheim. Primeira tentativa mais séria de escrever uma peça baseada em Dr. Johnson e seu círculo [*Human wishes*]. *Murphy* é recusado por uma sucessão de editoras de Londres. Beckett se torna “a cafetina blasfema de Paris” no *Irish Times* depois de ter sido interrogado durante uma ação de difamação em Dublin. Entre 22 e 23 de novembro, é difamado em Dublin como testemunha em um processo.

1938 – Em 7 de janeiro é esfaqueado por um cafetão em Montparnasse. Permanece por um bom tempo hospitalizado. Na primavera adquire um imóvel, no número 6 da Rue des Favorits. Inicia amizade com a pianista Suzanne Dumesnil, que mais tarde será sua companheira. Em março, *Murphy* é publicado [London: Routledge]. Trabalha com Alfred Péron em uma tradução de *Murphy* para o francês.

1939 – *Finnegans wake*, de James Joyce, é publicado. Após a declaração de guerra em 3 de setembro, interrompe uma visita familiar à Irlanda e retorna à França.

1940 – Após 14 de junho Paris é ocupada. No mesmo mês, Beckett viaja ao sul como parte do êxodo de Paris. Em outubro, retorna a seu apartamento em Paris, e um ano depois, se junta à Resistência. Trabalha como secretário e “correio” de um grupo da Resistência ao qual também pertence Alfred Péron.

1941 – Morte de James Joyce em Zurich, dia 13 de janeiro. Em fevereiro, inicia *Watt*. Em Paris ocorre a detenção de Paul Léopold Léon, judeu e secretário de Joyce [morto em um campo de concentração em 1942].

1942 – Em agosto, a maior parte do grupo da Resistência é detida pela Gestapo. No dia 16 de agosto, prisão de Alfred Péron. Beckett e Suzanne entram para a clandestinidade. Beckett, avisado a tempo, pode escapar com sua mulher ao sul da França, não ocupada pelos nazistas. Encontra asilo em Roussillon povoado na montanha no Département de Vaucluse. Chegada a Roussillon dia 6 de outubro, após atravessar clandestinamente até Vichy France.

1943–44 – Vive em Roussillon como trabalhador agrícola; escreve *Watt*.

1945 – Em março, recebe a Croix de Guerre por seu trabalho ao lado da Resistência. Finaliza o manuscrito de *Watt* após três anos de intenso mas espasmódico trabalho “para fugir da guerra e da ocupação”. Após a capitulação ocorrida em 8 de maio, viaja à Irlanda. Em agosto, chegada à devastada St-Lô, na Normandia, na condição de intérprete e administrador de um hospital civil da Cruz Vermelha irlandesa, trabalho para o qual havia sido voluntário. Em dezembro, regressa ao seu apartamento de Paris. Escreve os relatos *L'expulsé, Suite [La fin]*, *Le calmant*, *Premier amour* e *Les bosquets de Bondy* [não publicado].

1946 – Em julho, primeira publicação de uma ficção curta em francês. Inicia sua primeira novela em francês, *Mercier et Camier*. Entre o outono e o inverno, escreve as quatro *nouvelles*.

1947 – Em janeiro, inicia a escrita da peça teatral *Eleuthéria. Murphy* aparece em francês, mas passa despercebido. No dia 2 de maio, inicia *Molloy*. No dia 27 de novembro, inicia *Malone meurt*. No inverno, conhece a localidade junto ao Marne onde mais tarde comprará uma casa para os finais de semana.

1948 – Escreve em Paris as novelas *Molloy* e *Malone meurt*. No dia 9 de outubro, começa a escrever a peça teatral *En attendant Godot*.

1949 – No dia 29 de março, começa a escrever *L'innommable*.

1950 – Na primavera, completa algumas traduções do espanhol para a obra *Anthology of mexican poetry* [Bloomington: Indiana University Press, 1958]. Traduz *Zona*, de Apollinaire. Em 25 de agosto, morte da mãe de Beckett. Em 24 de dezembro, começa a escrever os fragmentos em prosa que formam *Textes pour rien*.

1951 – *Molloy* e *Malone meurt* aparecem e recebem boas críticas. Em março *Molloy* é publicado [Paris: Editions de Minuit]. Em outubro *Malone meurt* é publicado [Paris: Editions de Minuit]. Em dezembro, o manuscrito de *Textes pour rien* é finalizado.

1952 – Compra terras em Ussy-sur-Marne, com o legado da herança de sua mãe. Consequentemente, Ussy se torna o local preferido por Beckett para escrever. Em outubro, *En attendant Godot* é publicada [Paris: Editions de Minuit].

1953 – No dia 19 de janeiro, primeira apresentação de *En attendant Godot* sob direção de Roger Blin, no Théâtre de Babylone em Montparnasse. Começa com *Waiting for Godot* o penoso trabalho da autotradução. *Watt* é publicada em Paris [Olympia Press]. A tradução de *Godot* para o inglês é iniciada.

1954 – Em 13 de setembro morte de Frank, irmão de Beckett. Juntamente com Patrick Bowles, traduz *Molloy* para o inglês. Começa a escrever a peça teatral *Fin de partida*. No dia 13 de setembro, morte de seu irmão Frank.

1955 – Em março, *Molloy* [em inglês] é publicado em Paris e é proibido pela censura irlandesa. No mês de abril, é padrinho de casamento de Stephen, filho de James Joyce. No verão, finaliza a primeira versão de *Fin de partie*. No dia 3

de agosto, estreia a primeira produção inglesa de *Waiting for Godot*. Em novembro, publicação de *Nouvelles et textes pour rien* [Paris: Editions de Minuit].

1956 – No dia 3 de janeiro, estreia a primeira produção americana de *Waiting for Godot* em Miami. Em fevereiro, *Waiting for Godot* é publicada pela primeira vez em inglês [London: Faber and Faber]. Surge a tradução inglesa feita por Beckett de *Malone meurt*, com o título de *Malone dies*. Começa a escrever uma novela em inglês, desiste da tentativa e o fragmento é publicado com o título de *From an abandoned work*. Em junho, a versão em um ato de *Fin de partie* é finalizada. Entre julho e setembro, escreve a peça radiofônica *All that fall* e a pantomima *Acte sans paroles I*.

1957 – No dia 3 de janeiro, primeira apresentação de uma peça radiofônica [*All that fall*] no Third Programme da BBC. Em março, morte de Jack B. Yeats. Entre maio e agosto, traduz *Fin de partie* para o inglês, com o título de *Endgame*; traduz *All that fall* com o título de *Tous ceux qui tombent*.

1958 – Em fevereiro, inicia a escrita da peça *Krapp's last tape*. Surge *The unnamable*, tradução inglesa feita por Beckett de *L'innommable*. Em outubro, ocorre a primeira apresentação de *Endgame* no Royal Court Theatre. Em dezembro, inicia a escrita de *Comment c'est*.

1959 – Escreve a peça radiofônica *Embers* e a pantomima *Actes sans paroles II*. Em junho, recebe o título de Honorary D. Litt. pelo Trinity College de Dublin.

1960 – No verão, finaliza *Comment c'est*. Começa a escrever a peça *Happy days*. No inverno, muda-se para seu novo apartamento no Boulevard St Jacques, em Montparnasse, seu endereço parisiense pelo resto de sua vida.

1961 – Em março, cerimônia de casamento com Suzanne em Folkestone, Kent. No dia 1 de maio, divide o Prêmio Internacional dos Editores com Jorge Luis Borges. Finaliza *Happy days*.

1962 – Escreve a peça radiofônica *Words and music*. Em julho, começa a escrever a peça *Play*. Traduz para o inglês *Comment c'est* com o título de *How it is*.

1963 – Escreve em francês a peça radiofônica *Cascando*. Em maio, *Film* [roteiro cinematográfico escrito para o ator Buster Keaton] e *Play* são finalizados. Beckett colabora com a produção alemã de *Play*, que teve sua estreia em Ulm, e a partir desse momento estará invariavelmente envolvido com as maiores produções de suas peças.

1964 – No verão, primeira e única visita aos Estados Unidos, para acompanhar a realização de *Film*. *How it is* é publicado.

1965 – Na primavera, escreve o relato *Imagination morte imaginez* e *Eh Joe* são escritos, sendo esta última sua primeira peça televisiva [apresentada pela primeira vez na BBC 2, em julho de 1966]. Escreve a peça curta *Come and go*. No outono, escreve *Assez*, inicia *Le dépeupleur*. No dia 4 de setembro, estreia de *Film* em Veneza, recebendo o prêmio da Crítica Jovem.

1966 – Em fevereiro, dirige a versão francesa televisiva de *Play*, que recebe o título de *Comédie*. Em 13 de abril, estreia a versão televisiva alemã de *Eh Joe*, encenada por Beckett. Escreve os relatos *Le dépeupleur* e *Bing*. Traduz *Textes pour rien* para o inglês. Colabora com a tradução de *Watt* para o francês.

1967 – Na primavera, é diagnosticado com glaucoma. Morte de Thomas MacGreevy. No dia 26 de setembro, estreia da versão alemã de *Fin de partie* [*Endspiel*] em Berlin, com direção de Beckett.

1968 – Escreve a peça curta *Breath*.

1969 – Em 5 de outubro, estreia em Berlin da versão alemã de *Krapp's last tape* (*Das letzte band*), encenada por Beckett. Em 23 de outubro, recebe o Prêmio Nobel de Literatura. Escreve o relato *Sans* e traduz a obra como *Lessness*.

1970 – Em outubro realiza a primeira de duas operações bem sucedidas nos olhos [a segunda ocorreu em fevereiro de 1971]. Consente na publicação

longamente adiada de *Mercier et Camier* e *Premier amour*, ambas escritas em 1946.

1972 – Escreve *Not i* na primavera, após uma viagem realizada em fevereiro ao Marrocos. Entre abril e maio traduz *Premier amour*. Entre junho e julho inicia a trilogia *Still*.

1973 - Em janeiro realiza uma produção londrina de sucesso da peça *Not i*, com Billie Whitelaw no papel de Mouth. Traduz *Not i* para o francês. Em agosto, escreve *As the story was told*. Finaliza a tradução de *Mercier et Camier*.

1974 – No verão, inicia a escrita de *That time*. Tradução de *Still* para o francês.

1975 – Em março, dirige *Godot* em Berlin, na Alemanha. Começa a escrever a peça *Footfalls*. Em abril, dirige *Pas moi* em Paris. Em dezembro, escreve *Pour finir encore*.

1976 – No outono, inicia a escrita da peça televisiva *...but the clouds...* .

1977 – Inicia a escrita de *Company-Compagnie*.

1980 – Começa a escrever *Mal vu mal dit*.

1981 – Escreve e traduz as peças *Rockaby* e *Ohio impromptu*. Começa a escrever *Worstward ho*.

1982 – Escreve e traduz a peça curta *Catastrophe*. Escreve sua última peça televisiva *Nacht und traume*.

1989 – Morte de Suzanne Beckett em julho. Morte de Samuel Beckett em 22 de dezembro. Enterrado no Cemitério de Montparnasse.

Capítulo III: Samuel Beckett: dramaturgia e encenação

3.1 O teatro de Samuel Beckett

A obra de Samuel Beckett é extensa e multifacetada, e compreende trabalhos em prosa, drama, performance, cinema e televisão. Inicialmente, a produção de Samuel Beckett estava voltada à literatura, especialmente durante os primeiros anos de sua trajetória, ainda sob a influência de James Joyce e de seu círculo. Nesta primeira fase, como pudemos perceber na cronologia de vida e obra desenvolvida no capítulo anterior, Beckett escreve ensaios, novelas, relatos e poesia, tendo alguma repercussão crítica favorável.

Paralelamente aos escritos literários, sua primeira incursão na dramaturgia aconteceria ainda em seu período de formação, com *Le kid* [1931], adaptação do *Cid* de Corneille apresentada dentro da Sociedade de Arte e Literatura de forma amadora. Posteriormente, após uma segunda tentativa desenvolvendo o fragmento inacabado intitulado *Human wishes* [1937], Beckett faria uma nova incursão na dramaturgia com a peça *Eleutheria* [1947], obra proibida pelo autor de ser publicada durante décadas, tendo sido liberada e publicada em francês pela editora Les Éditions de Minuit em 1995, traduzida para o inglês por Barbara Wright e publicada pela editora Faber and Faber em 1996. A peça nunca chegou a ser publicada na edição reunida da obra dramática completa (BECKETT, 1986).

[...] [a primeira peça de teatro escrita por Beckett seria] *Eleutheria*, texto que Roger Blin, ator e diretor francês, preteriu em favor de *En Attendant Godot*, quando Beckett faz sua estreia nos palcos. A publicação deu origem a disputas editoriais entre os detentores dos direitos de veiculação da obra de Beckett nos países de língua inglesa e os seus editores franceses. (ANDRADE, 2001, p. 23)

Podemos afirmar que *Eleutheria* seria a primeira verdadeira experiência de Beckett na dramaturgia, pois apesar de ter escrito *Le kid* anos antes, esta se tratava apenas de uma adaptação de outra obra, sem a pretensão de ser

publicada ou encenada como obra dramaturgica autoral (o que é reforçado pelo fato de Beckett jamais ter se interessado em publicar a peça ou encená-la). Poderíamos mencionar também a peça *Human wishes*, fragmento dramaturgico abandonado pelo autor e produzido entre *Le kid* e *Eleutheria*, que teve apenas a cena de abertura concluída (RAMOS, 1999, p. 55). Em *Eleutheria*, por outro lado, percebemos a primeira tentativa de Beckett no sentido de desenvolver uma linguagem teatral própria, ainda sem as características que marcariam suas peças posteriores, como *Esperando Godot* e *Fim de partida*, tais como o humor derrisório, a duplicação de personagens, o espelhamento invertido, e suas peças da fase final, tais como a extrema concisão e o minimalismo, entre outras, mas trazendo certa influência pirandelliana, no sentido da estrutura dos três atos, o espectro naturalista e a exposição da situação dramática através de quadros cenográficos justapostos, evidenciando o dualismo do espaço cênico. A peça também possui elementos farsescos e influência da tradição da comédia de boulevard francesa e do melodrama. As cenas nos dois primeiros atos apresentam a herança da estrutura cênica herdada do teatro naturalista, com o cenário dividido em duas partes no palco, de um lado a sala da família Krap, e de outro o quarto de Victor Krap, sempre em contraste⁷. A ação também evoca outra prática naturalista no teatro, ou seja, quando a ação da peça transcorre em um dos espaços cenográficos, no outro a atuação se torna estática, silenciosa, apenas denotando certo movimento como em um pano de fundo inaudível, evidenciando o foco dramático na cena principal⁸. A tradução inglesa da peça chama isso de “ações marginais” (BECKETT, 1996, p.7, tradução nossa).

Neste capítulo procuraremos refletir sobre algumas das principais peças representativas da estética beckettiana, e para tanto, optaremos por abordar desde *Esperando Godot*, marco absoluto na dramaturgia de Beckett, que traz pela primeira vez ao público todos os principais elementos da linguagem teatral

⁷ “O quarto de Victor é visto de um ângulo diferente em cada ato; no primeiro ato está, para o público, à esquerda do enclave de Krap, e no segundo ato, à sua direita. Assim, em ambos os atos a ação principal permanece à direita. Isto explica também porque não há ação marginal no terceiro ato, quando o lado de Krap desce para o fosso da orquestra durante a mudança de cenário.” (BECKETT, 1996, p. 6, tradução nossa)

⁸ “A ação principal e a ação marginal nunca interferem uma com a outra, e mal comentam sobre a outra. Os movimentos dos personagens em direção ao outro são trazidos a uma parada por uma barreira, que somente eles podem ver.” (*Ibidem*, p. 6, tradução nossa)

preconizada por Beckett, e também alguns dos principais traços estéticos de seu teatro, tais como o espelhamento, a duplicidade, a ruptura com as unidades aristotélicas de tempo e ação dramática, a concisão dos diálogos, a incomunicabilidade dos personagens, a falha como elemento definidor e um mundo desolado que se mostra totalmente inóspito a seus personagens, até uma das peças da fase final, *Footfalls* [Passos], passando também por textos emblemáticos em sua produção como *Fim de partida* e *Dias felizes*. Abordaremos a peça *A última gravação de Krapp* mais adiante, em um capítulo específico, devido a ser esta o foco central deste trabalho.

Um aspecto que merece ser problematizado se refere ao lugar do metateatro na obra dramaturgica de Samuel Beckett. Este traço de extrema importância na estrutura das peças de Beckett, notadamente presente em alguns de seus textos teatrais mais conhecidos, tais como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*, procura romper com a ilusão e identificação naturalista, provocando certo distanciamento em relação à ação dramática. Segundo Lionel Abel, criador do termo *metateatro*:

O metateatro de Beckett é muito especial. Suas peças quase nunca apresentam sequências de uma-peça-dentro-de-outra-peça, seus personagens, embora sejam criações da imaginação, tem uma espécie de triste naturalidade. Suas esquisitices físicas, suas mazelas, suas doenças, são exibidas; eles fungam, guincham, gemem ou suspiram sem qualquer tentativa de disfarce, como o fazem as pessoas da vida real. James Joyce, que em seus escritos nunca esqueceu de notar as fraquezas físicas da humanidade, sem dúvida influenciou Beckett no sentido da apresentação naturalista das pessoas. (ABEL, 1968, p. 115)

Mas se os personagens de Beckett guardam traços do registro de construção de personagem naturalista, em especial no que se refere aos figurinos e caracterizações, bem como à linearidade das ações e das inter-relações dos personagens em cena [sua temática tem sempre o foco voltado para problemas diversos da natureza humana], a estrutura de seus dramas conserva um elemento comum, presente em muitos de seus textos teatrais, ou seja, os acontecimentos apresentados em cena sempre derivam de outros acontecimentos passados, e que invariavelmente não são mostrados em cena durante a representação. De acordo com Lionel Abel:

Todas as peças de Beckett sugerem que alguma ação definitiva teve lugar antes dos personagens chegarem ante os nossos olhos. Tomemos as duas obras principais de Beckett, *Esperando Godot* e *Fim de partida*. Os personagens dessas peças, Estragon e Vladimir, Pozzo e Lucky, Hamm e Clov, Nagg e Nell, são tornados dramáticos não tanto pelo que fazem, mas pelo que já lhes aconteceu. Eles nos mostram o resultado de uma ação dramática, porém não essa ação dramática em si. O drama deles consiste em terem sido capazes de drama em certo momento, e de lembrarem desse momento. No palco, lembram-se que certa vez tiveram um palco para seus pensamentos, sentimentos, bem como corpos em melhor estado. (ABEL, 1968, p. 115)

Portanto, se o ator, diretor e teórico russo da interpretação teatral Constantin S. Stanislavski estabeleceu, entre diversos conceitos teórico-práticos relativos ao trabalho dos atores, o conceito de gênese de personagem⁹, nos parece que Beckett criara uma espécie de gênese da ação dramática, ou seja, as ações dramáticas de muitas de suas peças são verdadeiros desdobramentos de ações e acontecimentos ocorridos anteriormente, estabelecendo o aqui-agora da ação dramática como uma espécie de conclusão, ou epílogo, dos acontecimentos mencionados pelos personagens e não expostos em cena. Mas nas peças de Beckett, os acontecimentos anteriores à ação representada em cena possuem a função de serem referências para as relações estabelecidas pelos personagens, caracterizando-as como uma espécie de anterioridade repleta de ação, em contraste com a recorrente escassez das ações dramáticas desenvolvidas pelos personagens de Beckett em cena. Podemos perceber isso claramente em suas primeiras e mais famosas obras dramatúrgicas, tais como *Esperando Godot*, onde vemos os personagens Estragon e Vladimir, desde a primeira cena da peça, parados na estrada vazia vindos de algum lugar [ou esperando no mesmo local por tempo indeterminado], sem sabermos ao certo por quanto tempo e por que esperam por Godot, *Fim de partida*, onde na primeira cena da

⁹ Para Stanislavski, cada personagem possuía um histórico de antecedentes, e o ator deveria iniciar seu processo de construção de personagem a partir da pesquisa relativa a essa “gênese”, ou seja, deveria conhecer minuciosamente todos os aspectos e acontecimentos pregressos da vida do personagem para criar sua partitura de atuação. Para viabilizar na prática a utilização da gênese de personagem na criação de um papel, estabelecendo um elo entre o passado do personagem e seu presente representado em cena, outro conceito desenvolvido pelo ator e diretor russo, também pertencente ao conjunto de conceitos e técnicas voltados à interpretação teatral que conhecemos como Método das Ações Físicas, deveria ser aplicado, a lógica das ações, que estabeleceria a plausibilidade das ações físicas e acontecimentos de uma peça.

peça, a ação dramática de Clov de “despertar” Hamm retirando os panos que o cobrem em sua cadeira e a primeira réplica de Hamm, nos remetem a um jogo [ou partida] que vem sendo jogado por seus participantes *ad infinitum*, sendo impossível determinar exatamente o momento de seu início em algum ponto do passado dos personagens, ou *Dias felizes*, onde na primeira cena Winnie já se encontra soterrada pelo monte de terra até sua cintura, impossibilitando ao leitor-espectador a determinação de quando e como a personagem foi enclausurada na enorme estrutura de terra, embora a menção a acontecimentos do passado, mesmo que de forma desconstruída, seja uma constante durante toda a peça. Até mesmo em algumas de suas peças finais, como *Passos*, essa estrutura se repete, e apesar de conter traços que conduzam ao progressivo apagamento da personagem May ao final do texto, o início da peça traz a mesma indeterminação das ações dramáticas pregressas, sendo impossível definirmos exatamente qual seria a origem da história da personagem May, e de sua complexa relação com a figura de sua mãe, embora ambas sejam aludidas de forma difusa por May em cena. Conforme Lionel Abel:

Todas as peças de Beckett são epílogos e, conseqüentemente, encolhidas. Sua gente é gente que foi diminuindo como resultado do que fez ou do que os outros lhe fizeram. Além do mais, tudo o que lhes resta, nesse momento em que os vemos, é um jogo. E a ação, na medida em que haja ação em qualquer das peças de Beckett, consiste precisamente em um jogo. [...] Essas peças não podem ser compreendidas ou plenamente apreciadas a não ser que reconheçamos que, apesar de seu conteúdo especial, sua estranheza e seu lirismo puramente pessoal, são conformes com a espécie de obra dramática que designei como metateatro: o que as torna tão especiais é o fato da vida, nessas peças, ter sido teatralizada não por quaisquer truques de dramaturgia, nem também pela intenção do autor de demonstrar qualquer proposição sobre o mundo, mas apenas pela mera passagem do tempo, o fato drástico da vida cotidiana. (ABEL, 1968, pp. 115-116)

Essa forma epilodal das peças de Beckett é muito evidente em *A última gravação de Krapp*. Conforme defende Abel, a restrição das ações [ou falta delas] na peça contrasta com as inúmeras cenas descritas por Krapp provenientes de seu passado, trazidas à tona através da materialidade das gravações de sua voz em fitas magnéticas. Um passado rico em acontecimentos, se colocarmos suas descrições gravadas em contraste com a

situação claustrofóbica na qual o Krapp de sessenta e nove anos está mergulhado, ou seja, no vazio de seu “covil”, privado de qualquer companhia, aprisionado em seus hábitos como forma de lidar com a penosa corrosão do tempo, portanto realizando uma espécie de “cena final” de sua história, evidenciada pelo título da peça que faz menção direta à sua “última gravação”, onde o jogo representado através de seus hábitos como busca de enfrentamento do tempo implacável se torna a única constante possível. Sobre a peça, Lionel Abel afirma que:

Em *A última fita magnética*, o protagonista, que é também a única pessoa no palco, brinca consigo mesmo. Se isso parecer masturbatório, então não terei sido mal compreendido. Na verdade, o momento em que Krapp come a banana é feito de tal modo – e as rubricas de Beckett são extremamente precisas, no caso – que tem de ser sugerido precisamente isso. Além do mais, Krapp brinca com suas fitas magnéticas, nas quais estão transcritas suas lembranças. Ele brinca também com suas lembranças – coisa que todo escritor faz – porém Krapp o faz sem qualquer razão ou objetivo. O que foi que lhe aconteceu? Isso não nos é dito. Talvez nada muito mais além da passagem do tempo. Porém o passar do tempo, por lento que pareça, por mais delicadamente que nos tenhamos despedido de cada momento específico, é extremamente drástico. O tempo aproxima a decadência e a morte; ele apaga o vibrar de prazeres passados. À medida que cresce o tempo passado de cada indivíduo, o tempo futuro que lhe resta diminui. É nesse momento que o indivíduo se torna interessante para Beckett, que ele lhe parece merecedor de ser colocado num palco. (ABEL, 1968, pp. 115-116)

Podemos mencionar, além do citado anteriormente, a importância do bilinguismo na obra dramaturgical de Samuel Beckett. A questão da auto-tradução no teatro de Beckett se inicia com *Esperando Godot*, escrita em francês e publicada em 1953, e logo depois vertida por Beckett para o inglês. Este trabalho de tradução de si mesmo, guiado por uma exegese extrema do autor em relação a seus textos [sendo bem conhecida sua preocupação com o que chamava de “versão final” de suas obras], resultava não apenas em uma simples versão de suas peças em outra língua [Beckett escreveu a maior parte de sua obra em francês e inglês, sendo responsável pela tradução de todos os seus textos, seja em dramaturgia ou em prosa. A exceção ocorria nas traduções de suas peças para o alemão, onde optava por enviar seus originais ao tradutor Elmar Tophoven, que traduzia para o alemão geralmente tendo a

versão original em francês fornecida pelo autor como referência], mas na criação de um outro original, ou seja, Beckett não apenas vertia suas obras para uma segunda língua, mas adaptava seus textos de forma a incorporar questões particulares, linguísticas e estéticas, nas obras traduzidas, produzindo traduções com consideráveis diferenças no que se refere a referências espaciais, culturais e linguísticas. Isso aparece inclusive em alguns dos títulos de suas peças, como *Krapp's last tape* [literalmente *A última fita de Krapp*], que frisa a questão de uma última fita gravada por Krapp em sua última sessão de gravação, enquanto a versão em francês, *La dernière bande* [literalmente *A última fita*], frisaria apenas a questão de uma última fita, não a atribuindo nominalmente ao personagem central da peça como consta no texto original em inglês. Detalhes como esse, muitas vezes representando alterações mínimas em relação ao texto original, tanto em inglês como em francês, nos proporcionam uma visão clara do cuidado do autor em relação à linguagem, extremamente cara a Beckett.

Outro aspecto importante de sua dramaturgia consiste no rompimento com a estética naturalista, ou com o que chamava de “grotesca falácia da arte realista” (BECKETT *apud* ESSLIN, 1968, p. 25). Sua estética teatral carregava traços de outras influências artísticas, tais como o cinema mudo e as personagens de Charles Chaplin e Buster Keaton [para quem Beckett escreveria mais tarde seu único roteiro cinematográfico, intitulado *Film*]. De Chaplin, Beckett recebeu a influência na caracterização de tipos como Estragon e Vladimir, Pozzo e Lucky, personagens de *Esperando Godot*, cuja estética remete diretamente ao vagabundo chapliniano. As artes plásticas também representaram uma forte influência na estética do autor, marcada por um minimalismo que progressivamente se radicalizaria na medida em que Beckett avançava em direção a suas peças finais, principalmente a partir de *Footfalls*, escrita em 1975.

Se quando da escrita de *Esperando Godot* Beckett havia realizado, entre outros feitos, a conhecida ruptura com a unidade de ação no teatro, celebrizada na fala de Estragon na abertura de *Esperando Godot*, “nada a fazer” (BECKETT, 1976, p. 9), gradativamente o autor avançaria em direção a textos dramaturgicos cada vez mais enxutos, minimalistas, e independentes da

linearidade tão cara ao teatro naturalista. Ao contrário, Beckett buscava uma contenção cada vez mais radical em suas peças, tanto em relação à palavra quanto em relação às ações físicas dos personagens, visando propor ao espectador um exercício de interpretação complexo, obrigando-o a se deslocar do plácido acomodamento permitido nas representações realistas-naturalistas, onde os significados são explicitados ao máximo, restando pouco [ou nada] a ser decodificado pelo público, para um terreno mais escorregadio, em que a todo momento a realidade é colocada em cheque e vemos os personagens mergulhados em situações dramáticas absurdas, insólitas, e que geram grande estranhamento. Como forma de aprofundar a discussão acerca do trabalho de Beckett em relação às unidades clássicas, podemos citar o teórico alemão Hans-Thies Lehmann, que faz uma leitura extremamente interessante relativa às unidades de lugar e de tempo na peça *That time*:

Assim como ocorre em outras peças de Beckett, em *Aquele tempo* há uma unidade de lugar e de tempo, mas ela é – evidentemente – parodiada. Nada daquilo que está associado à unidade de tempo no teatro dramático se aplica aqui. O que há não é exatamente uma unidade, mas uma desagregação da vivência do tempo. O fio da continuidade interna é rompido. A “voz A” recorda a frustrada tentativa de retornar a um lugar frequentado na infância: o caminho não existe mais, o ônibus que levava até lá deixou de circular. A “voz B” relata uma cena de amor malsucedida, ou melhor, não ocorrida. O narrador senta-se paralelamente ao lado de uma garota em uma pedra, sem que eles se toquem ou mesmo se vejam [...]. A “voz C” recorda o hábito de correr para um museu antes da chuva, às vezes para uma biblioteca ou um correio. Há uma narração fragmentária, mas não há espaço\tempo para a ação dramática no agora do palco. O tempo não avança: entrincheira-se em si mesmo, curva-se e dobra-se como tempo lembrado. A busca de um tempo perdido é o tema comum das três cenas recortadas em *Aquele tempo*. A “voz A” busca o tempo de um passado individual, pessoal, um tempo de infância – “*when was that*” [“quando foi aquilo”] é a pergunta recorrente. A “voz C” refere-se à busca da continuidade de um suprapessoal tempo da cultura, do contexto social, da tradição – daí os velhos retratos no museu, a biblioteca, o sistema social da escrita, o correio. A “voz B” perde o tempo da natureza, do encontro sexual. Em toda parte a busca fracassa.

A estética da redução do teatro classicista, especialmente o de Racine – períodos de tempo mínimos, lugar único, concentração em um conflito quase que puramente espiritual, com a tendência de supressão de qualquer elemento real que preencha o espaço e o tempo – retorna modificada na radical dramaturgia do ponto zero de Beckett. [...] Em *Aquele tempo* há apenas uma cabeça (um dos últimos papéis de Julian Beck). Essa cabeça isolada [“o ouvinte”]

espreita. A estrutura básica da linguagem e da identidade subjetiva – falar/ouvir, ouvir-se falar – é desagregada no espaço e na disposição do palco: a voz do “ouvinte” vem de três alto-falantes que se interrompem e se alternam no relato das diferentes cenas de sua memória. [...] Tempo algum, apenas partículas. A decomposição e a pulverização da dimensão temporal manifestam a desagregação e a morte do indivíduo. (LEHMANN, 2011, pp. 298-300)

Procuraremos, a seguir, realizar uma reflexão acerca de algumas das peças de Samuel Beckett, representantes de dois períodos distintos de sua produção dramática: *Esperando Godot*, marco absoluto de sua dramaturgia, escrita no período imediatamente posterior ao fim da Segunda Guerra Mundial, de explosão criativa e “confinamento no quarto” (ANDRADE, 2010, p.10), quando escreveu boa parte do que considerava suas obras mais importantes em drama e prosa; *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp* [que abordaremos mais adiante em um capítulo específico de análise do texto] e *Dias felizes*, escritas imediatamente após *Esperando Godot*, mantendo traços estéticos e temáticos em comum, e *Footfalls* [*Passos*], representante da fase final de sua dramaturgia, cujas peças são conhecidas pelo termo dramátículos, devido à sua extrema concisão e minimalismo formais, e ao fato de serem peças extremamente curtas e diversas dos textos dramáticos mais longos desenvolvidos na primeira fase de sua dramaturgia. Através desse pequeno panorama, procuraremos apontar algumas das principais características de sua obra dramática.

3.1.1 *Esperando Godot*

Esperando Godot foi o grande marco na trajetória de Beckett como dramaturgo. Após breves incursões amadoras na dramaturgia [*Le kid* e *Human wishes*, citadas anteriormente], Beckett escrevera *Eleutheria* e *Esperando Godot* em seu período de confinamento, imediatamente após o término da Segunda Guerra Mundial, quando finalmente retornara a seu apartamento em Paris, que segundo ele ficara intacto mesmo após a invasão por tropas

nazistas. Sobre este período, de extrema importância no conjunto da obra do autor, vale mencionarmos o comentário de Fábio de Souza Andrade:

Com a libertação de Paris, Beckett retorna à cidade e vive entre 1946 e 1953 uma grande explosão criativa. Neste intervalo, escreveu duas peças [*Eleuthéria*, publicada postumamente, e *Esperando Godot*], os primeiros contos em francês, a trilogia ficcional composta por *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, além da novela *Mercier et Camier*. Sobre estes livros construiu-se o mito beckettiano: eles valeram-lhe o Nobel e a “condenação à fama”, na expressão de seu biógrafo, James Knowlson. (ANDRADE *apud* BECKETT, 2002, p. 10)

Mas o período do pós-guerra não representou apenas um marco de explosão criativa na trajetória do autor. Duas grandes mudanças ocorreram na relação de Beckett com a temática de sua obra [tanto em drama como em prosa], que viriam a reverberar permanentemente em seus textos.

Duas mudanças decisivas deram-se então: a primeira diz respeito a sua escolha declarada da impotência, da miséria e da solidão humanas como sua matéria artística. [...] O segundo fato relevante dos anos do pós-guerra no percurso beckettiano foi a adoção do francês como língua de criação. O abandono temporário da língua materna já foi justificado de diversas maneiras; a mais consistente delas parece ter relação direta com sua virada estilística – abandonar o inglês permitiria calar os ecos e cacoetes formais, escrever “sem estilo”, simplificar a dicção. (ANDRADE *apud* BECKETT, 2002, pp. 10-11)

Desse modo, Beckett também poderia se desvencilhar mais facilmente da influência da escrita joyceana, visível ainda em seus primeiros trabalhos. A mudança para Paris também trouxera certo alívio ao autor, com o distanciamento que a nova residência proporcionava em relação à sua Irlanda natal, e seus problemas familiares, especialmente sua relação com sua mãe, May Roe Beckett. A recusa de Beckett à sua terra natal, para a qual não retornaria mais até sua morte, parece ter ficado explícita na famosa frase em que Beckett afirma preferir “Paris em guerra à Irlanda em paz” (BECKETT, 2002, p.9).

É nesse contexto que Beckett criaria sua mais conhecida peça de teatro, *Esperando Godot*. Obra que revolucionaria a estética teatral da segunda

metade do século XX, *Godot* trazia inúmeras novidades ao cenário teatral europeu.

A história dos dois vagabundos, *Estragon* e *Vladimir*, esperando eternamente por Godot em uma estrada vazia, cujo único elemento presente é uma árvore pequena e seca [no segundo ato a árvore passa a ostentar quatro ou cinco folhas, de acordo com o texto original publicado em 1953], aumentando a sensação de total desolação do espaço, poderia ser sintetizada em um dos célebres diálogos da peça:

ESTRAGON: Delicioso lugar. [Vira-se, dá um passo à frente e pára contemplando o público.] Perspectivas risonhas. [Vira-se para Vladimir.] Vamos embora.

VLADIMIR: Não podemos.

ESTRAGON: Por quê?

VLADIMIR: Estamos esperando por Godot. (BECKETT, 1976, p. 18)

Portanto, a espera se converte em tema central em *Esperando Godot*, mas não apenas qualquer espera, e sim uma espera permeada pela ideia de impossibilidade e falha, pois o Godot aguardado parece nunca vir, apesar da espera de Gogo e Didi parecer perdurar *ad infinitum*. Podemos perceber a perspectiva da falha, do fracasso na transição do primeiro ato, onde o personagem Pozzo ainda ostenta sua arrogância dominadora, e Lucky, preso à corda que o liga a Pozzo em sua relação de senhor-escravo, ainda consegue, em um rompante extremo, condensar seu pensamento em uma explosão, materializada no conhecido monólogo delirante que trata da existência de um “Deus”, para o segundo ato, onde Pozzo retorna decrépito e cego, e Lucky, seu “escravo”, retorna completamente mudo, concretizando portanto a ideia de falha e fracasso através de seus personagens. A construção dos personagens em ambos os atos nos remete a um espelhamento imperfeito, ou seja, apesar dos dois atos da peça se passarem em um cenário absolutamente idêntico [à exceção das folhas da árvore no segundo ato, que sugerem a simetria imperfeita], os personagens carregam mudanças físicas que os impedem de serem exatamente o que eram no ato anterior. O espelhamento também se materializa, na peça, através da duplicação dos personagens [Estragon e Vladimir, Pozzo e Lucky], que se evidencia também nas caracterizações e

concepções dos mesmos, ou seja, Vladimir e Estragon vestem figurinos que remetem a ternos gastos e puídos, próximos aos utilizados por Charles Chaplin em seus filmes, e cuja correspondência Beckett parece ter ampliado em sua encenação no Schiller-Theater em 1975, alternando a calça listrada e o paletó preto em Estragon, e a calça preta e o paletó listrado em Vladimir, como que a evidenciar o erro e a falha, conforme é descrito em um dos *Theatrical notebooks of Samuel Beckett* (KNOWLSON, 1991). Outro detalhe importante, dentro desse aspecto de duplicação nos figurinos, são os chapéus-coco utilizados por Estragon, Vladimir, Pozzo e Lucky durante os dois atos da peça. Além do aspecto de duplicação, os chapéus-coco também desempenham papel importante dentro das pantomimas e jogos cênicos realizados pelos quatro personagens durante a peça, e que remetem, de forma crítica, à atmosfera das *gags* de circo e music-hall presentes no texto.

Sobre a questão da assimetria na peça, vale mencionarmos depoimento do professor John Fletcher acerca de *Esperando Godot*:

A dinâmica da peça como um todo depende, pois, do equilíbrio. “É a forma que importa”, Beckett uma vez ressaltou a propósito do dito agostiniano que subjaz a muito do simbolismo da peça: “Não desespere: um dos ladrões foi salvo. Não se anime: o outro se perdeu.” Certamente é a forma que importa e o diretor precisa ressaltar o “movimento estilizado” que o próprio Beckett destacou numa discussão com Charles Marowitz: um movimento que se apóia fortemente na assimetria, na repetição-com-uma-diferença. Nos dois atos, por exemplo, a chegada de Pozzo é curiosamente antecipada por um dos dois homens imaginando escutar sons de gente se aproximando e, enquanto no primeiro ato, os dois sustentam Lucky, no segundo, ambos tentam servir como cariátides para Pozzo. Mas o exemplo mais contundente é o fim de cada uma das duas seções, nas quais as palavras são idênticas, com mínima variação na pontuação para ralentar a segunda ocorrência, mas os papéis estão trocados: no primeiro ato, Estragon faz as perguntas, mas o segundo ato as confia a Vladimir. (FLETCHER *apud* BECKETT, 2005, pp. 209-210)

Portanto esse espelhamento imperfeito seria responsável por outro elemento que permeia a peça, a ideia de estranhamento. Apesar de Estragon e Vladimir se manterem em um mesmo local da ação dramática em ambos os atos, as pequenas alterações mencionadas [a árvore modificada pela presença de folhas no segundo ato, a decrepitude física personificada na figura de Pozzo

e a insólita mudez de Lucky após o frenesi verborrágico do final do primeiro ato], proporcionam a personagens e espectadores um estranhamento que faz com que a ação dramática ganhe em densidade e expressividade. A repetição assimétrica, portanto, faz com que o espectador reconheça a ação original representada pelos personagens em um momento anterior, e seja provocado pela percepção de que algo não está exatamente como deveria estar, resultando em uma sensação de reconhecimento alterado, de estranhamento. Outro elemento fundamental na estrutura da peça, além dos mencionados espelhamento imperfeito e estranhamento, seria, segundo John Fletcher, a questão do contraponto.

Mas a reprodução assimétrica de quase tudo em dois atos de extensão desigual não é o único elemento estrutural na peça. Outro é a maneira pela qual o contraponto que orienta a estruturação em atos se espelha na caracterização contrastiva. O nome de Estragon tem o mesmo número de letras que o de Vladimir; o mesmo vale para Pozzo e Lucky. De fato, eles encontram-se associados, e ligados por uma complexa relação sado-masoquista há muitos anos. Mas suas naturezas são evidentemente conflitivas: Vladimir é do tipo intelectualizado e neurótico, Estragon, plácido e intuitivo; Pozzo é um extrovertido intimidador, Lucky, o introvertido temeroso. Vladimir simpatiza instintivamente com Lucky e, por Pozzo, Estragon experimenta um certo grau de camaradagem. Vladimir e Pozzo – bem como Lucky e Estragon que trocam pontapés – estão nos extremos dos pólos opostos. Estragon tem medo de ver-se “amarrado”, Lucky está efetivamente amarrado; Vladimir se inclina frente à autoridade, Pozzo a afirma pela força. De fato, os personagens, bem como os incidentes, maiores ou menores, são mantidos em equilíbrio instável ao longo da peça. (FLETCHER *apud* BECKETT, 2005, pp. 210-211)

Se mencionamos, no início deste capítulo, a ruptura da peça com relação à unidade de ação, feito inédito no teatro ocidental desde a tragédia grega, devido à conhecida dependência do teatro em relação à ação dramática, também podemos mencionar o redimensionamento da unidade de lugar.

Pode-se dizer que, em *Esperando Godot*, tal unidade comparece de modo diferente daquele prescrito pelo teatro clássico. Se as três unidades eram requeridas para efeito de verossimilhança, para que o espectador pudesse fruir melhor a fábula, aqui a unidade de lugar denuncia a fragilidade da fábula, e reafirma para o espectador o confinamento dos personagens a seu único sítio possível. (VASCONCELLOS, 2012, p. 44)

Portanto, além da novidade temática trazida por *Esperando Godot*, podemos notar a novidade formal ligada a uma proposta cênica ambiciosa, de uma original radicalidade que combatia preceitos estruturais arcaicos arraigados no teatro até meados do século XX, especialmente no que concerne ao teatro realista, das peças de tese e dramas burgueses. Se a intenção de Beckett era combater a superficialidade de uma arte pobre em significados, tanto no que se refere ao conteúdo quanto à forma, podemos afirmar que com *Esperando Godot* a dramaturgia e o teatro moderno deram um salto gigantesco em direção a novos paradigmas, sejam eles referentes à dramaturgia em si, como também em relação à encenação e ao trabalho dos atores no palco. Não é por acaso que o teórico alemão Hans-Thies Lehmann menciona em seu influente ensaio (LEHMANN, 2011) que Beckett fora um dos precursores do *teatro pós-dramático*, vertente que “[...] baseia-se na hipótese de que a partir dos anos 1970 ocorreu uma profunda ruptura no modo de pensar e fazer teatro” (CARVALHO *apud* LEHMANN, 2011, p. 7), e que seu teatro poderia ser definido como “um teatro *após* a catástrofe [...] que vem da morte e expõe ‘uma paisagem para além da morte’ [Müller]” (LEHMANN, 2011, p. 118).

Segundo o teórico norte americano Martin Esslin, criador do termo *teatro do absurdo* como categoria estética que agruparia obras de dramaturgos diversos como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet e Fernando Arrabal, “*Esperando Godot* não conta uma história; explora uma situação estética” (ESSLIN, 1968, p. 39). Ainda segundo Esslin:

Em *Esperando Godot*, o sentimento de incerteza que é criado, e os altos e baixos dessa incerteza – entre a esperança da descoberta da identidade de Godot e os repetidos desapontamentos – são em si a essência da peça. Qualquer tentativa de se chegar a uma interpretação clara e certa por meio do estabelecimento da identidade de Godot através de uma análise crítica seria tão tola quanto tentar-se descobrir contornos definidos escondidos por trás do *chiaroscuro* de uma tela de Rembrandt pelo simples método de se raspar a tinta. (ESSLIN, 1968, p. 38-39)

Ainda dentro do tema da significação da peça, vale aqui citarmos um trecho de depoimento do encenador francês Roger Blin, responsável por algumas das mais importantes estréias de peças de Beckett, incluindo *Esperando Godot* e *Fim de partida*:

Lembro-me que, antes das apresentações de *Godot*, fizemos num dia tal uma leitura no rádio e que entrevistaram Beckett na ocasião. Tudo que ele disse foi que não sabia por que havia escrito *Godot*, a peça veio por si só. A única certeza que tinha era que as personagens usavam chapéu-coco. Não se deve esquecer que há muitas vezes algo de trocista no que escreve este ex-leitor da École Normale da rue d'Ulm. (BLIN *apud* BECKETT, 2005, p. 204)

Procuramos realizar aqui um pequeno levantamento de algumas das principais questões ligadas a *Esperando Godot*, apontando de forma sintética pontos importantes ligados à temática e a estética da obra, bem como à recepção crítica a partir de comentários de teóricos, estudiosos e um ator-diretor voltados ao teatro de Samuel Beckett. A relevância e impacto de *Esperando Godot* no teatro pós-moderno, desde sua estréia em 1953, certamente já foram objetos de inúmeros estudos internacionais de relevância, e este capítulo tem como objetivo apenas uma reflexão sucinta relativa à importância da peça no conjunto da obra beckettiana. Para encerrarmos a reflexão acerca da peça, mencionamos um depoimento da professora emérita da Universidade da Califórnia Ruby Cohn, responsável por um dos primeiros estudos acerca da característica “comitrágica” do teatro de Beckett:

Como descrever o primeiro impacto a uma geração que cresceu com *Godot*? Agora que qualquer peça séria busca uma dimensão mítica; agora que a disjunção é o modelo retórico costumeiro das falas em cena; agora que a profundidade trágica sempre se apresenta em trajes clownescos; agora que a gestualidade dramática confina com a dança; agora que exposições narrativas são mais respeitáveis do que solilóquios e a presença no palco não implica passado ou futuro – agora talvez seja difícil lembrar que nem sempre foi assim. *Esperando Godot* fez cair o pano sobre rei Ibsen. (BLIN *apud* BECKETT, 2005, p. 200)

3.1.2 *Fim de partida*

Fim de partida foi escrita após *Eleutheria* e *Esperando Godot*, no período imediatamente posterior ao confinamento após o término da Segunda Guerra Mundial, no qual Beckett experimentou uma grande explosão criativa, conforme mencionado anteriormente. Diferentemente de *Esperando Godot*, que apresentava uma situação dramática centrada na espera de dois vagabundos por algo [ou alguém] que nunca chega, em *Fim de partida* Beckett apresenta

um intrincado e complexo sistema cênico centrado na ideia de jogo ou partida, em alusão a uma partida de xadrez travada entre seu protagonista, Hamm, e os personagens que contracenam com ele ao longo de um ato único, notadamente Clov, seu filho adotivo e criado, e os pais de Hamm, Nagg e Nell, aleijados em um acidente trágico ocorrido anos antes nas Ardenas, e que vivem dentro de duas grandes latas de lixo, cobertas e descobertas na medida em que a ação da peça transcorre. Mas apesar dessa analogia direta com a estrutura de uma partida de xadrez, explicitada tanto no título do original em inglês da peça, *Endgame* [*Fim de jogo*] em tradução literal, como no título do original em francês, *Fin de partie* [*Fim de partida*], a peça nos remete a mais de uma possibilidade interpretativa, aludindo tanto à mencionada partida de xadrez, como também a outros jogos e “partidas” desenvolvidos por seus protagonistas ao longo da peça.

O ambiente descrito nas rubricas introdutórias do texto nos apresenta um espaço fechado, iluminado por uma luz cinzenta, contendo à direita e à esquerda duas janelas altas, com cortinas fechadas. Também são mencionados uma porta situada na frente e à direita do cenário, um quadro pendurado ao seu lado, com sua face voltada para a parede, e dois latões de lixo encostados um ao outro, cobertos por um lençol e situados na frente e à esquerda do cenário. Hamm está sentado em uma velha cadeira de rodas no início da primeira cena da peça, coberto por um lençol, e Clov, seu antagonista, está em pé ao seu lado, observando Hamm fixamente.

A circunstância proposta pelo texto nos mostra o jogo como elemento central desde a primeira cena, cuja atmosfera de forma sistemática atravessa toda a trama da peça, e nos é apresentada desde a primeira fala de Hamm no texto: “Minha... [bocejos] ...vez. [Pausa] De jogar. [...]” (BECKETT, 2002, p. 38).

Confinados em uma atmosfera extremamente desoladora, dentro de um abrigo em algum lugar que não chega a ser propriamente descrito e definido, onde não parece existir vida alguma fora de suas paredes, como em *Esperando Godot*, Hamm e Clov esperam. Se os temas de confinamento [Didi e Gogo estão circunscritos nos dois atos da peça ao mesmo ponto de uma estrada, com a mesma pequena árvore como referência] e de espera [por Godot] permeiam *Esperando Godot*, em *Fim de partida* eles reaparecem de

forma diversa, e sob outra perspectiva. Hamm e Clov não esperam, *ad infinitum*, um Godot que nunca chega, mas estão mergulhados em rituais ininterruptos voltados unicamente a lidar com a espera, com a ausência de qualquer perspectiva de salvação, de mudança e com o fracasso de suas existências. Seus jogos cênicos, que se mostram como repetições em alguns pontos do texto, servem a ocupar o tempo dos personagens, e a permitir certa transcendência em relação a suas reais limitações [Hamm é um homem preso a uma cadeira de rodas e Clov um coxo que não consegue se sentar]. Se a impossibilidade física [externa] impede uma vida movimentada e com certa liberdade, o interno, ou seja, o plano mental, materializado através do discurso, se torna o ambiente ideal para que os jogos e papéis desempenhados pelos dois protagonistas ganhem espaço. Um dos temas centrais que surgiriam na obra beckettiana parece tomar corpo em *Fim de partida*, ou seja, a ideia de uma narrativa que se passa no interior do crânio dos personagens.

A cabeça que ganha autonomia em relação ao corpo é uma imagem cara a Beckett que, progressivamente, passou a ocupar mais espaço em sua obra. No teatro, é fácil elencar uma série de personagens que aparecem aos espectadores unicamente através da cabeça, origem e veículo das palavras [Nagg e Nell em *Fin de Partie*, cujo cenário despojado, encimado por duas janelas já foi interpretado como alegoria do crânio; Winnie, no segundo ato de *Happy Days*, enterrada na colina; as mulheres e o homem de *Play*, dentro de grandes vasos; até mesmo a boca desgarrada de *Not I*, cabeça reduzida metonimicamente à parte rebelde, órgão da fala compulsiva]. [...] (ANDRADE, 2001, p. 22)

O cenário de Matias concebido para a encenação de Beckett no Schiller-Theater de Berlim em 1967 parece afirmar tal condição, enfatizando o aspecto dos “olhos” de um crânio através de um pequeno detalhe: ambas as pequenas janelas apresentam uma protuberância que as destaca, como pequenos quadrados que saltam na direção do público através de um efeito gerado por uma pequena moldura que avança para dentro do cenário. A posição de Hamm no início e em boa parte da peça também reforça esta impressão, pois quando visto da platéia, especialmente no início de uma representação, parece compor com as janelas a imagem de um ser habitando um crânio na escuridão, e tanto ele como os outros personagens poderiam ser interpretados como imagens de criaturas que, ao modo de projeções mentais, permaneceriam vagando no espaço interno desse crânio-palco.

Os solilóquios e diálogos da peça parecem também aludirem a uma introspecção de caráter retrospectivo de Hamm, pois o que está em jogo são suas memórias, descritas aos poucos ao longo de trechos das falas, sua relação com seus pais, presos nos latões, e com Clov, misto de criado e filho adotivo, que alguns estudiosos mencionam ser uma metáfora das tensões entre corpo e mente. Em muitos momentos, parece que vemos a mente [Hamm] desejar que o corpo [Clov] venha a suprir sua necessidade de ocupar o tempo e esquecer o sofrimento, as falhas, a ausência e a desolação.

Fim de partida foi escrita inicialmente em um ato, e durante o processo de elaboração do texto, Beckett a estendeu para dois atos. Posteriormente, na fase final da escrita do texto, o condensou novamente na forma de um ato, o que conferiu uma potência cênica muito grande à obra. É conhecida a fala de Beckett sobre a peça, em que menciona que tinha em mãos uma “girafa de três pernas”, e não sabia se adicionava uma quarta perna ou extirpava a terceira. Ao final, parece que a escolha em retirar a terceira perna proporcionou ao texto maior concisão e força dramática, desenvolvendo o conflito entre os personagens de forma direta e ininterrupta.

Além da mencionada espera dos personagens pelo fim, ou pelas tentativas incessantes de Hamm em preencher um vazio impossível de ser preenchido, a peça parece não possuir estrutura de intriga no sentido convencional do termo. O próprio jogo e o ato de jogar configuram-se nos principais motes de *Fim de partida*.

Nenhuma intriga no sentido clássico é discernível em *Fim de jogo*. Nenhum obstáculo nem evolução real de uma história para um desfecho preparado, uma vez que o final já está no começo. No entanto, há germes de conflitos, traços de lutas possíveis, como se Beckett se lembrasse das tradições da velha dramaturgia e se divertisse com elas. (RYNGAERT, 1996, p. 173)

Beckett nos apresenta uma situação dramática imóvel desde o início da peça, embora exista durante todo o tempo uma expectativa de que algo acontecerá em meio ao ambiente de desolação do abrigo [cujo interior realmente remete à desolação de um abrigo de guerra, ambiente frequentado por Beckett em seu período de clandestinidade junto à Resistência Francesa, durante o período da Segunda Guerra]. A desolação se reflete na estrutura do cenário, que apresenta o espaço vazio, apenas contendo poucos elementos

essenciais à representação, enfatizando a área de jogo, como em um tabuleiro de xadrez ao final de uma partida.

Hamm é um rei nesta partida de xadrez perdida desde o início. Desde o começo ele sabe que está fazendo movimentos barulhentos e sem sentido. Que ele não fará nenhum progresso com o arção. Agora, no final, ele faz uma série de movimentos sem sentido como apenas um mau jogador faria. Um bom jogador teria desistido há muito tempo. Ele está apenas tentando adiar o fim inevitável. Cada um de seus gestos é um dos últimos movimentos inúteis que adiam o fim. Ele é um mau jogador. (BECKETT *apud* COHN, 1974, p. 152, tradução nossa)

Existe a possibilidade metafórica de tanto Hamm como Clov representarem ambos dois reis ao final de uma partida de xadrez, situação passível de existir apenas se ambos os jogadores da partida forem maus jogadores, que não dominam o jogo plenamente, portanto ficariam presos no último momento em uma situação infundável, impossível de ser resolvida dentro do tabuleiro [ou área cênica, o palco] utilizando as regras do jogo. Portanto a situação, como em *Fim de partida*, não apontaria para um fim ou desfecho, mas sim para a ideia de um jogo que segue permanentemente, cujo fim sempre será seu recomeço, e assim por diante. Uma das falas do solilóquio final de Hamm parece ilustrar bem essa ideia.

HAMM: Nós dois, nós agradecemos. [Pausa. Clov vai até a porta] Mais uma coisa. [Clov para] Um último favor. [Clov sai] Cubra-me com o lençol. [Pausa longa] Não? Tudo bem. [Pausa] Minha vez. [Pausa] De jogar. [Pausa, com cansaço] Velho *Fim de partida*, perdido, acabar de perder. (BECKETT, 2002, p. 128)

Portanto o objetivo maior dos personagens, tanto Hamm e Clov em seus jogos contínuos que revelam a estrutura do jogo infundável, como Nagg e Nell, em suas menções às perdas físicas [as pernas perdidas no acidente nas Ardenas] e a suas incapacidades [notadamente a vida sexual, impossibilitada pelo aleijamento de ambos ocorrido devido ao acidente], parece ser a busca ou espera por acabar ou deixar de existir.

Pode-se explorar um eixo no qual se trataria de *acabar*, eventualidade à qual as personagens aludem com frequência. Acabar equivale para Clov a *partir*, com todas as conotações da palavra, especialmente morrer. Mas não se pode dizer que Clov e Hamm manifestem muita atividade para acabar, ou para acabar de vez, a menos que se considere que querem acabar de jogar, terminar a representação. Mas trata-se, nesse caso de personagens, ou de

atores-personagens condenados a repetir o mesmo texto, noite após noite? De resto, os dois estariam de acordo, nessa hipótese, em caminhar no mesmo sentido, e portanto em ajudar-se a acabar. (RYNGAERT, 1996, p. 175)

Se a espera por acabar ou deixar de existir permeia toda a peça, ela não acontece de forma tranquila ou contemplativa. Desde o início do texto percebemos a latente crueldade de Hamm em relação ao outro, seja esse outro seu filho adotivo [Clov] ou seus pais [Nagg e Nell]. Hamm chega até mesmo a chamar seu pai de “maldito fornicador”, em espécie de repúdio ao fato deste ser o responsável por sua existência fracassada. Essa intolerância à alteridade também possibilita uma interpretação da peça como algo que acontece no interior do crânio de Hamm, pois os diálogos estão sempre permeados com referências a acontecimentos passados [o acidente dos pais, a chegada de Clov], o que confere à memória um importante destaque na estrutura dramática do texto. Se tudo se passa dentro do crânio de Hamm, que vive em meio aos escombros de um mundo que chegara ao seu fim, totalmente desolado e desabitado do lado de fora do abrigo, as memórias de acontecimentos passados poderiam facilmente representar tentativas do personagem de manter alguma lógica e coerência em sua existência, restando ao discurso o papel de alentador e de única companhia possível para o personagem em meio ao caos de um mundo desolado, inerte, sem vida e à beira do esgotamento.

Mais de um comentador notou a possível analogia da configuração do palco em *Fin* com a representação alegórica do interior de um crânio, com janelas no lugar de olhos, leitura associada à hipótese de que, como no caso de Moran, as demais personagens poderiam ser não mais que projeções de uma mente agonizando, a de Hamm, incapaz de se servir dos sentidos para se comunicar com o mundo exterior a não ser de forma imperfeita – as penosas escaladas de Clov até as janelas – sofrendo para reviver as memórias distantes, que ganhariam corpo nos restos viventes que habitam os latões. (ANDRADE, 2001, p. 84)

Sobre a relação sádica que Hamm estabelece com Clov, Nagg e Nell, podemos perceber pistas expostas desde os nomes dos personagens, que como em peças do movimento expressionista alemão, que relacionava seus personagens muitas vezes por sua característica principal ou função social [homem, mulher, criança, assassino, etc.], apresenta uma possibilidade de

analogia com as ações desenvolvidas por Hamm envolvendo seus parceiros de jogo.

Ainda que não se possa atribuir aos nomes uma chave alegórica para a compreensão da peça, é interessante notar que em Hamm – personagem que, volta e meia ameaça a ilusão dramática, aludindo a sua participação num jogo-representação ficcional – há referências, indiretas e paradoxais, tanto a Hamlet o grande papel do teatro inglês, quanto ao *ham actor* [em inglês, o canastrão]. Hamm lembra ainda o filho de Noé, um dos sobreviventes solitários a partir do qual a humanidade deveria se recompor. A ligação indissolúvel entre Hamm e Clov ecoa os inseparáveis *ham* [presunto] e *cloves* [os cravos que o temperam]. Por fim, Nagg, Nell e Clov evocam, em línguas diversas, os “pregos” [*nagel*, em alemão; *nail*, em inglês; *clou*, em francês] que o “martelo” Hamm [*hammer*, em inglês] insiste em torturar. (ANDRADE, 2001, p. 81)

A partir dessa perspectiva claustrofóbica proporcionada pela ambientação da peça dentro de um abrigo, onde as ações físicas dos personagens praticamente inexistem, ou se apresentam de forma diminuta e concentrada, sempre calcadas na repetição ritualizada como no caso dos movimentos de Hamm e Clov, o discurso se torna a grande arma dos personagens para se perceberem como seres viventes, o que reforça a ideia de influência no texto de Beckett do axioma proposto pelo filósofo irlandês do século XVIII Bishop George Berkeley, “*esse est percipi*” [ser é ser percebido]. Sem a linguagem, talvez o tempo se tornasse mais corrosivo e opressor, talvez os personagens já tivessem conseguido acabar, terminar com suas existências sofridas e presas ao ciclo contínuo do jogo. A própria ideia de jogo, mote central da peça, não poderia ser levada a cabo.

Se por um lado o jogo dentro de *Fim de partida* possa estar relacionado com a ideia de uma partida de xadrez, por outro lado nos parece apontar para uma perspectiva metateatral¹⁰. Nesse contexto, “o personagem pode descobrir-se como produtor da palavra, enunciador sem outro enunciado além de o de ser um falante [Marivaux, Beckett, Pinget]” (PAVIS, 1983, p. 310, tradução nossa). Aludindo sucessivamente ao que acontece em cena como jogo, Hamm

¹⁰ “Metateatro seria o gênero teatral cujo conteúdo encerra elementos teatrais (termo cunhado por L. Abel, 1963). Não é necessário – como para o teatro no teatro – que elementos teatrais formem uma obra interna contida na primeira. É suficiente que a realidade descrita apareça como teatralizada. É o caso das obras onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal [Calderon, Shakespeare; contemporaneamente Pirandello, Beckett [...] e Genet entram nessa categoria]. Assim definido, o metateatro chega a ser uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfumaça.” (PAVIS, 1983, p. 309, tradução nossa)

e Clov parecem estar o tempo todo cientes de que tudo se trata de representação. Percebemos isso desde a rubrica inicial da peça, que descreve as ações físicas desempenhadas por Clov assim que o jogo cênico se inicia. O surgimento de Clov na primeira cena, aliado à sua movimentação e às ações físicas desempenhadas nos remetem ao reconhecimento que muitos atores fazem do palco antes de cada representação de uma peça, percorrendo seu espaço, retirando os panos e protetores de poeira dos objetos, reconhecendo as marcas onde se encontram elementos cenográficos e adereços, observando se tudo está devidamente em seu lugar e da forma adequada, para que finalmente possa ser dado o início da representação.

Clov vai até embaixo da janela esquerda. Andar emperrado e vacilante. Com a cabeça inclinada para trás, olha para a janela esquerda. Vira a cabeça, olha para a janela direita. Vai até embaixo da janela direita. Com a cabeça inclinada para trás, olha para a janela direita. Vira a cabeça e olha para a janela esquerda. Sai, volta em seguida com uma escadinha, instala-a sob a janela esquerda, sobe, abre a cortina. Desce da escada, dá seis passos rumo à janela direita, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela direita, sobe, abre a cortina. Desce da escada, dá três passos em direção à janela esquerda volta para pegar a escada, instala-a sob a janela esquerda, sobe, olha pela janela. Riso breve. Desce da escada, dá um passo em direção à janela direita, volta para pegar a escada, instala-a sob a janela direita, sobe, olha pela janela. Riso breve. Desce da escada, anda em direção aos latões, volta para pegar a escada, pega-a, muda de idéia, deixa-a, anda até os latões, tira o lençol que os cobre, dobra-o com cuidado, e coloca-o sob o braço. Levanta a tampa de um dos latões, inclina-se sobre ele, olha dentro. Riso breve. Tampa novamente o latão. O mesmo para o outro latão. Vai até Hamm, tira o lençol que o cobre, dobra-o com cuidado e coloca-o sob o braço. Vestindo um roupão e usando um pequeno gorro colado à cabeça, Hamm tem um lenço grande manchado de sangue aberto sobre o rosto e um apito pendurado no pescoço, um cobertor sobre os joelhos e meias grossas nos pés. Clov observa-o. Riso breve. Vai até a porta, para, volta-se, contempla o palco, volta-se para o público. (BECKETT, 2002, pp. 37-38)

Se toda a ação cênica desempenhada por Clov no início da peça, conforme descrita por Beckett minuciosamente na rubrica introdutória, aponta para o metateatro, sua ação final enfatiza ainda mais essa perspectiva, como podemos perceber no trecho em que a rubrica diz que Clov “vai até a porta, para, volta-se, contempla o palco, volta-se para o público” (BECKETT, 2002, p.38). Parece que o personagem realmente observara atentamente o ambiente,

com toda a meticulosidade necessária para perceber se algo está faltando ou está fora de seu lugar, para que assim o jogo possa ser reiniciado.

Os detalhes da rubrica inicial também apontam para a possibilidade de estarmos vendo um jogo cênico que é repetido à exaustão, e que vem sendo representado há muito tempo, como podemos notar na descrição dos lençóis retirados de ambos os latões e de Hamm, que remetem aos panos utilizados nos teatros, durante a temporada de espetáculos, para que os objetos não sejam cobertos pela poeira. Dessa forma, tanto Hamm como Nagg e Nell estariam prontos a reiniciar o jogo a qualquer momento, estando protegidos da ação do tempo e preservados para desempenharem suas funções de atores-jogadores.

Em um comentário de junho de 1956, Beckett expunha sua sensação a respeito do texto recém concluído de *Fim de partida*.

[...] Tendo finalmente escrito outra [peça], em um ato, com duração de uma hora e quinze eu imagino. Bastante difícil e elíptica, dependendo principalmente do poder do texto para arranhar, mais desumana do que *Godot*. (BECKETT, apud MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 168)

Se por um lado *Fim de partida* representou um segundo grande paço de Beckett em relação à dramaturgia, criando uma obra com muitas camadas e de uma complexidade maior do que *Esperando Godot*, a situação dramática nos lembra remotamente *Entre quatro paredes*, peça escrita em 1943 por Jean-Paul Sartre, por também se tratar de uma obra que se passa em um ambiente fechado, claustrofóbico, onde três personagens, Inês, Estelle e Garcin são obrigados a conviver pela eternidade junto às respectivas alteridades. A dialética humana de ser um com o outro, mote central da peça, foi eternizada na expressão “o inferno são os outros”¹¹, em alusão aos tormentos e prazeres advindos do convívio fechado e íntimo das três criaturas sartreanas. Em *Fim de partida* não percebemos a perspectiva existencialista exposta no texto de Sartre, mas temos a mesma impressão de um confronto dialógico entre alteridades. Os personagens de *Fim de partida*, se por um lado não tem a menor expectativa de salvação, como no caso dos personagens de Sartre, por outro lado tem a consciência de que tudo já está perdido desde o início do jogo,

¹¹ SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

e que a única coisa que resta é atravessar as horas penosas de uma existência que chega a seu término, restando apenas o jogo como elemento caracterizador dos personagens.

A paradoxal comicidade de *Fim de partida* parece estar associada ao que Ruby Cohn primeiramente chamou de comitragédia, cuja definição difere completamente da conhecida tragicomédia.

A atmosfera peculiar do universo beckettiano, descrita pela crítica como de comitragédia, funciona às avessas daquela que caracteriza tragicomédia: no lugar de um clima soturno que se encaminha para uma resolução final em festa e casamento, instaura-se em seu mundo uma capacidade de rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de remissão no horizonte sombrio. (ANDRADE *apud* BECKETT, 2002, p. 11)

A síntese de Clov em relação à existência dos personagens, ou à sua condição de últimos sobreviventes de uma humanidade devastada, manifesta através de seu primeiro solilóquio que abre *Fim de partida*, expressa e resume a condição em que os personagens se encontram.

CLOV: [olhar fixo, voz neutra] Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando. [Pausa] Os grãos se acumulam, um a um, e um dia, de repente, lá está um monte, um amontoado, o monte impossível. [...] (BECKETT, 2002, p. 39)

Outro dado importante na peça é a importância da narração dentro dos jogos protagonizados por Hamm e Clov, Nagg e Nell. Hamm desenvolve, em dado momento da peça¹², uma narrativa metafórica abordando a história de um pintor louco, que ele fora visitar em certa ocasião em um hospício. Para demonstrar ao pintor doente que a realidade seria diferente de como era percebida por ele, Hamm leva o personagem até uma janela e mostra, apontando, algumas paisagens no intento de romper o delírio da loucura do pintor. Ao fim, o pintor larga abruptamente a mão de Hamm, horrorizado, e volta ao local onde estava anteriormente, dizendo que tudo o que havia visto era apenas cinzas. Os elementos dessa narrativa parecem ecoar a situação na qual os quatro personagens de *Fim de partida* se encontram. Quando Hamm, insistentemente, ordena a Clov que olhe pelas janelas, no sentido de observar

¹² BECKETT, 2002, p.87.

se há alguma mudança no cenário de desolação completa do exterior do abrigo, Clov retruca:

CLOV: Como tudo está? Em uma palavra? É isso que quer saber? Só um segundo. [Dirige a luneta para o exterior, olha, abaixa a luneta, volta-se para Hamm] Cadavérico. [Pausa] E então? Contente? (BECKETT, 2002, p. 70)

Outro momento que ilustra bem a importância da narração e seus paralelismos na peça pode ser percebido na história do alfaiate¹³, que Nagg mais uma vez conta para Nell. Trata-se de uma alegoria narrando os acontecimentos envolvendo falhas e adiamento por parte de um alfaiate na entrega de uma calça risca de giz a um cavalheiro inglês. O ponto de destaque da narrativa, em se tratando do paralelismo com a temática de *Fim de partida*, seria referente à ideia de falha e fracasso, que permeiam toda a peça. Em dois momentos distintos, o primeiro um aparte autocrítico do personagem, e o segundo o fechamento irônico da história narrada, podemos perceber que tanto o personagem da peça [Nagg] quanto o personagem da narrativa [o cavalheiro] estão impregnados pela ideia de falha. Nagg deixa escapar o comentário, dirigido a Nell, onde diz que “conto cada vez pior, jamais contei tão mal. [Pausa. Melancólico] Naquele tempo contava bem melhor” (BECKETT, 2002, p.61). Ao final da narração, da mesma forma, o cavalheiro afirma ao alfaiate, após o último de uma série de insucessos e falhas na confecção da mencionada calça, “Em seis dias [...] Deus fez o mundo. Sim senhor, o mundo, entendeu, o MUNDO! E o senhor não consegue acabar umas reles calças em três meses!”¹⁴. Parece que o fracasso, ilustrado em ambas as situações descritas, permeia desde a realidade imediata dos personagens, como também as tentativas de fugir de tal realidade através da fantasia.

Mas dentre todas as narrações dos personagens da peça, e sobretudo de Hamm, além das duas mencionadas e da passagem que remete à história de Mãe Pegg, morta de “escuridão” devido à negligência de Hamm, se sobressai a narração de Hamm acerca da história do pai em frangalhos que procura ajuda desesperadamente para seu filho moribundo, deixado para trás a mais de dez léguas a cavalo do ponto onde encontra um homem, a quem pede

¹³ BECKETT, 2002, pp. 61-62.

¹⁴ *Op. cit.* p. 62.

ajuda para si e seu filho. De forma supostamente compreensiva, primeiramente o homem parece se interessar e ouvir a descrição do pai, quase em atitude de respeito à dor e sofrimento alheios, para finalmente em seguida desferir um golpe violento e sádico, a partir da negação de toda e qualquer ajuda, de forma notadamente sarcástica.

O elemento autobiográfico parece estar presente nesta analogia à história de Clov, também deixado, como na história relatada, na porta do abrigo de Hamm para que este o criasse. Hamm realmente criou Clov como seu filho, embora exercendo altas doses de crueldade e sadismo em relação a ele, utilizando-o como seu criado, como podemos perceber na passagem em que Hamm diz a Clov “fiz você sofrer muito. [Pausa] Não é?” (BECKETT, 2002, p.43).

Portanto, a narração que permeia a relação dos personagens de *Fim de partida* parece inverter a ordem natural da estrutura do texto no teatro, ou seja, ao invés da peça estar estruturada em motes de ação dramática, como na dramaturgia tradicional, onde os acontecimentos se sucedem até culminarem em um desfecho, aqui a narrativa e o discurso [embora na maior parte das vezes inócuo], parecem substituir as ações físicas tradicionalmente esperadas de uma representação teatral e os acontecimentos não são vivenciados em cena, mas narrados.

No teatro, Hamm encarna de maneira paradigmática este vínculo entre proferir um discurso, ainda que mecânico e inócuo, e continuar existindo, o que, para ele, acaba por soar como uma maldição. [...] Dentro desse quadro de importância crescente da narrativa no teatro beckettiano, Hamm apresenta-se como um narrador consciente de seu assunto – a crise, pessoal e cósmica – e das dificuldades de tratá-lo – servindo-se de uma linguagem que não mais corresponde às coisas ou ao sujeito. Trata-se de uma personagem e de um escritor, um escritor-personagem insatisfeito com o que concebe, nunca à altura de resgatar e expressar seu sofrimento, talvez por isso, enveredando pela ironia, pelos constantes comentários sarcásticos sobre a beleza e eficácia do próprio texto. (ANDRADE *apud* BECKETT, 2002, pp. 26-27)

Portanto, nesse ambiente de imobilidade e confinamento, as personagens parecem aos poucos sucumbirem a um apagamento progressivo de suas figuras associado à idéia de fracasso. Mãe Pegg morre “de escuridão”,

após Hamm negar-lhe óleo para sua lamparina¹⁵, Nell parece morrer dentro de sua lata de lixo em um momento em que as provisões [biscoitos, papa] estão à beira do esgotamento¹⁶. Nagg se silencia após sua última altercação verbal com Hamm, finalizando sua fala de forma a expressar seu desejo cruel em relação ao filho: “Sim, espero viver até lá, para ouvir você me chamando, como quando era um menino, com medo, no meio da noite, e eu era sua única salvação” (BECKETT, 2002, p. 99). Até mesmo Clov, fiel companheiro de Hamm ameaça partir na cena final da peça, deixando sua intenção dialogar com a dubiedade oriunda de uma vida de opressão e desprezo, no sentido de ser uma partida definitiva, irremediável, em direção ao deserto [e o nada], ou apenas mais uma saída de cena, após a qual sabemos que o jogo se reiniciará.

A visão através de uma das janelas da figura de um menino¹⁷, do lado de fora do abrigo, parece ser o gatilho para a tomada de posição de Clov no sentido de partir do conhecido em direção ao desconhecido, melhor ou pior, mas que o possibilite algum alívio do jogo permanente com Hamm. O esgotamento do jogo, da relação discursiva entre os dois personagens, parece ter levado a situação a seu limite¹⁸.

O solilóquio final de Hamm¹⁹, que aponta tanto para a história dos personagens quanto para o jogo teatral que permeia toda a peça, às vésperas de seu término [ou de sua pausa temporária], acontece imediatamente após a decisão de Clov de partir, o que evidencia o fato de tudo, em *Fim de partida*,

¹⁵ BECKETT, 2002, p. 119.

¹⁶ “Hamm: [exasperado] Vocês não acabaram? Não vão acabar nunca? [subitamente furioso] Isso não vai acabar nunca! [Nagg se enfia no latão, fecha a tampa. Nell não se move] Mas do que eles falam? De que se pode falar ainda? [Fora de si] Meu reino por um lixeiro. [Apita. Entra Clov] Leve daqui esses restos! Atire-os no mar!

Clov vai até os latões, para.

Nell: Tão limpa.

Hamm: O quê? Do que ela está falando?

Clov inclina-se sobre Nell, toma-lhe o pulso.

Nell: [baixo, a Clov] Deserto.

Clov solta sua mão, empurra-a de volta ao latão, tampa-o e se ergue.

Clov: [voltando ao seu lugar ao lado da cadeira] Ela não tem mais pulso.” (*Ibidem*, pp. 62-63)

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 122-123.

¹⁸ “Pausa. Vai até a porta.

Hamm: Clov! [Clov para, sem se virar. Pausa] Nada. [Clov continua] Clov!

Clov para, sem se virar.

Clov: É o que se chama sair de cena.

Hamm: Eu agradeço, Clov.

Clov: [virando-se, com vivacidade] Ah desculpe-me, sou eu quem agradece.” (*Ibidem*, pp. 127-128)

¹⁹ *Ibidem*, pp. 128-129.

tratar-se de representação ou jogo. Se todos os outros jogadores acabaram [de jogar, de existir], Hamm ficaria às voltas apenas com seus próprios pensamentos e elucubrações. Não há mais a quem pedir ajuda, não há mais a quem atormentar, não há mais o outro para me caracterizar como sujeito. A fala final do personagem sintetiza a situação dramática na qual Hamm está mergulhado desde a primeira cena, trazendo ao desfecho, além da idéia do final do ciclo e do jogo, certa tragicidade patética que confere a Hamm o resquício de sua humanidade.

[...] E agora? [Pausa] Momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história. [Pausa. Tom narrativo] Se ele pudesse trazer a criança junto... [Pausa] Era o momento que eu esperava. [Pausa] Você não quer abandoná-lo? Quer que ele cresça enquanto você encolhe? [Pausa] Que torne mais suaves seus cem mil derradeiros instantes? [Pausa] Ele não faz a menor idéia, só sabe o que é a fome, o frio e a morte como chave de ouro. Mas você! Você deveria saber o que é o mundo nos dias de hoje. [Pausa] Ah, fiz com que encarasse os fatos suas responsabilidades! [Pausa. Voz normal] Pronto, aí está, aqui estou, aqui estamos, já chega. [Levanta o apito, hesita, larga-o. Pausa] É, realmente! [Apita. Pausa. Mais alto. Pausa] Tudo bem. [Pausa] Pai! [Mais alto] Pai! [Pausa] Tudo bem. [Pausa] Estamos chegando. [Pausa] E para terminar? [Pausa] Eu jogo. [Joga o cão. Arranca o apito.] Toma! [Joga o apito à sua frente. Pausa. Funga. Baixo] Clov! [Pausa longa] Não? Tudo bem. [Tira seu lenço] Já que é assim que se joga... [desdobra o lenço] ...joguemos assim... [desdobra] e não falemos mais nisso... [termina de desdobrar] ...não falemos mais. [segura o lenço esticado à sua frente] Trapo velho! [Pausa] Você... fica.

Pausa. Aproxima o lenço de seu rosto. (BECKETT, 2002, p. 129)

3.1.3 *Dias felizes*

Publicada pela primeira vez em 1961 pela editora norte-americana Grove Press, *Dias felizes* possui em sua estrutura temática e cênica paralelos com algumas das peças escritas anteriormente por Beckett, tais como *Fim de partida* e *A última gravação de Krapp*. O paralelo com *Fim de partida* se dá através da cenografia da peça, um monte de terra onde a personagem Winnie surge desde a primeira cena e permanece ao longo de todo o primeiro ato da peça enterrada até sua cintura, tendo mobilidade apenas na parte superior de seu corpo, ou seja, movimentando apenas seu tronco, seus braços e sua

cabeça. Quando indagamos acerca do significado da imagem central de *Dias felizes*, o monte que soterra o corpo de Winnie, imediatamente pensamos no paradoxo do monte impossível, descrito por Clov no início de *Fim de partida*²⁰. Em sua primeira cena na peça, Clov faz uma analogia entre o paradoxo do monte impossível e a situação na qual os quatro personagens de *Fim de partida* se encontram²¹.

Em *Dias felizes*, como em *Fim de partida*, não sabemos de início quais os motivos e acontecimentos que levaram as personagens a serem soterradas paulatinamente pelos grãos que se acumulam, temos apenas a imagem [verbal em *Fim de partida* e visual em *Dias felizes*] que nos fornece uma pista dos acontecimentos passados, que são explicitados durante o decorrer da representação apenas pelas narrativas das personagens [Hamm, Clov, Nagg, Nell e Winnie]. Percebemos a realidade que oprime Winnie, uma mulher com cerca de 50 anos e Willie, um homem com cerca de 60 anos²², no transcorrer da narração que, mais do que em *Fim de partida*, toma conta e percorre toda a ação da peça.

Ao contrário das personagens da tragédia, as de Beckett recusam-se a comover as testemunhas de suas tristes sinas, ou pelo menos não as alimentam com as informações indispensáveis para que elas, as que assistem ao drama, possam compreender completamente sua condição. Nessa medida, não podem conquistar a piedade do público nem aterrorizá-lo com seu destino terrível. Podem, apenas, manifestar sua presença imediata, a “materialidade” de seus movimentos de baratas tontas. Serão decifrados pela via de uma percepção visual, física, e das abstrações que esta *physis* (ação física) venha a gerar na assistência, e não pela via do entendimento racional, das palavras que venham a dizer, do *logos*. (RAMOS, 1999, p. 59)

²⁰ “Mais de um comentador, entre os quais Stanley Gontarski, que dedicou um estudo genético à peça, notou na imagem da colina que enterra Winnie – uma meia-ampulheta que faz referência ao paradoxo de Zenão de Eleia – o monte impossível mencionado por Hamm em *Fim de partida*. Grão sobre grão, os momentos se acumulam e borram os limites nada claros entre a singularidade ínfima dos dias ditos felizes e o vazio de uma vida. Quando o infinitesimal se organiza num todo articulado? Nunca, parece sugerir a peça.” (ANDRADE *apud* BECKETT, 2010, p. 15)

²¹ “Clov: [olhar fixo, voz neutra] Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando. [Pausa] Os grãos se acumulam, um a um, e um dia, de repente, lá está um monte, um amontoado, o monte impossível. [...]” (BECKETT, 2002, p. 38)

²² BECKETT, 1998, p. 29.

Outro elemento importante que a peça tem em comum com *Esperando Godot* e *Fim de partida* é a questão da simetria imperfeita. Em *Fim de partida*, Hamm é um aleijado preso a uma cadeira de rodas que não pode se movimentar sem o auxílio de Clov, e Clov é um coxo que não pode se sentar, provavelmente devido às dores que sente em seu corpo. Em *Dias felizes*, Winnie não pode se movimentar por estar presa com metade de seu corpo soterrado no monte de terra, tendo no discurso sua única possibilidade de interação, enquanto Willie, seu marido, é impossibilitado de falar na maior parte da peça, tendo apenas sua [mínima] movimentação corporal ativa e livre²³, resultando no que John Fletcher classifica como uma “complementaridade entre ambos através dos defeitos” (apud Fletcher; Spurling, 1972, p. 103, tradução nossa). Em *Esperando Godot*, os dois atos da peça mantêm um mesmo cenário como local da ação dramática, a estrada inóspita e vazia tendo como único elemento a árvore seca, que no segundo ato da peça aponta para a repetição de uma simetria imperfeita, pois a árvore apresenta agora quatro ou cinco folhas, existindo portanto uma irregularidade na imagem cênica, da mesma forma que as perguntas de Estragon no primeiro ato são transferidas a Vladimir no segundo. Em *Dias felizes* acontece algo similar. No primeiro ato, Winnie se encontra enterrada até a cintura, tendo ainda algum resquício de sua antiga mobilidade corporal, mas no segundo ato o monte a soterra até o pescoço, deixando livre apenas sua cabeça, parte responsável pela emissão do discurso ininterrupto da personagem. A simetria imperfeita entre os dois atos da peça também é visível no que se refere ao formato de ambos os atos. O primeiro deles, mais extenso e de tom mais otimista, embora permeado por doses de ironia constantes presentes no discurso de Winnie, e o segundo mais reduzido, e apresentando um tom mais pessimista e trágico, devido à intensificação do aprisionamento de Winnie, que agora se estende até sua cabeça, e os traços de um *deus ex machina* que parece observá-la incessantemente, materializando-se na figura de um ruído constante de despertador, no intuito de manter a personagem em movimento.

²³ “[...] Por favor, Willie. [Baixinho.] Por caridade. [Pausa.] Não? [Pausa.] Não dá? [Pausa.] Tudo bem, não culpo você, não, não ficaria bem para mim, que não me movo, culpar o meu Willie, que não fala. [...]” (BECKETT, 2010, p. 47)

Existe ainda uma proximidade com *A última gravação de Krapp*, primeira peça mais curta de Beckett, escrita três anos antes de *Dias felizes*, e que nos apresenta um único personagem, o velho Krapp, solitário em seu covil, a escutar antigas gravações suas em um velho gravador. A situação dramática aponta para um monólogo, a não ser pelo fato de que Krapp mantém uma relação dialógica com suas antigas falas, proferidas e gravadas anualmente, na ocasião de seu aniversário. Monólogo estruturado no diálogo, portanto, e que escapa ao aspecto tradicional do monólogo dramático de forma inovadora. Em *Dias felizes* temos dois personagens, como fora mencionado, que não desenvolvem relações dialógicas durante a peça. Winnie está às voltas com suas memórias [outro elemento importante que permeia *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp* e *Dias felizes*] e impressões, que são expostas de forma monológica durante os dois atos da peça ininterruptamente, à exceção de dois momentos em que Willie responde a ela de forma lacônica, e não dá prosseguimento a um diálogo possível, ansiado por Winnie. Portanto um paralelo interessante se interpõe entre as duas obras, a primeira um monólogo que escapa a qualquer estrutura tipicamente reconhecida como monólogo, e a segunda uma cena a dois sem diálogo, onde a presença do outro é evidenciada apenas pela referência [gestos e olhares de Winnie] ao local onde o personagem se encontra, uma espécie de buraco situado à direita e atrás do monte cenográfico onde Willie permanece durante todo o primeiro ato da peça escondido, saindo apenas na cena final do segundo ato, quando sobe o monte em direção a Winnie, realizando uma ação física permeada de dubiedade, através da qual o leitor ou espectador não consegue definir se ele está estendendo sua mão para ir de encontro ao rosto de Winnie, ou se tenta alcançar o revólver para dar fim a sua vida ou a dela. Da mesma forma como experimentava com a estrutura dos textos em drama e prosa, criando obras que podem ser caracterizadas como drama narrativo e prosa dramática, denotando o alto grau de experimentação e sofisticação estética dos escritos do autor, em *A última gravação de Krapp* e *Dias felizes* nos parece que Beckett desenvolveu um caminho similar, buscando romper com os limites do diálogo e do monólogo dramático convencionais.

A questão da felicidade de Winnie em meio ao caos que a circunda chama a atenção desde o início da peça. Em um ambiente inóspito, desértico [não há nada a seu redor exceto sua bolsa, e os objetos contidos nela, com os quais realiza seus jogos no primeiro ato], sob um sol escaldante e portando apenas uma proteção inadequada, sua sombrinha dobrável [conforme descrição da rubrica introdutória do texto]²⁴, Winnie revolve suas memórias incessantemente, como substrato para seu discurso ininterrupto, que parece possuir a função de constituí-la como sujeito e dissipar a sensação de opressão advinda de seu entorno.

[...] o aspecto mais terrível da condição de Winnie é sua felicidade. Porque contrasta estranhamente com o que vemos, seu refrão “Ah, dias felizes!” é em um primeiro momento suavemente divertido, mas ao contrário do palhaço que persevera conhecendo o fracasso inevitável, Winnie atinge a “felicidade” através da resignação, e não apesar de sua condição. Seu otimismo, “nosso pernicioso e incurável otimismo” como Beckett afirma em *Proust*, não é coragem e nem virtude: é sua maneira de se juntar à situação e reduzir o seu imponderável a uma dimensão palatável “na bruma de nosso presunçoso desejo de viver”. (ROBINSON, 1969, p. 290, tradução nossa)

A esterilidade da situação dramática da peça soa mais desagradável do que a dissolução persistente de *Esperando Godot* e *Fim de partida*. A suposta “felicidade” de Winnie contrasta diretamente com a aridez de seu entorno, delineada pela visão insólita dessa senhora que permanece presa até a cintura no monte de terra, impossibilitada, durante toda a peça, de se desvencilhar de sua prisão. A espera corrosiva, sob um sol inclemente, permeada de exposições discursivas ininterruptas, como também vemos em *Esperando Godot* e *Fim de partida* de forma diversa, repleta de ironia cáustica e auto referências, remete em *Dias felizes* à perspectiva da aceitação do fracasso, manifesta através da suposta aceitação da personagem em relação ao destino que se impõe.

²⁴ “Enterrada até a cintura, precisamente no centro da colina, Winnie. Na casa dos cinquenta, bem conservada, loira de preferência, um pouco acima do peso, braços e ombros nus, decote amplo, seios fartos, colar de pérolas. Ela dorme, os braços apoiados na terra à sua frente, a cabeça sobre os braços. Ao seu lado, à esquerda, uma grande bolsa preta, estilo sacola de compras, e à sua direita uma sombrinha dobrável, dobrada, da qual só se vê o cabo emergindo da colina.” (BECKETT, 2010, p. 29)

Por outro lado, a questão da necessidade de uma alteridade que constitua os personagens como sujeitos está presente em *Dias felizes*, da mesma forma que em *Esperando Godot* e *Fim de partida*. Segundo Stanley Gontarski, “[...] com *Dias felizes*, Beckett retorna ao problema filosófico explorado no *Godot* e em *Fim de partida*, que seria retomado em *Filme*: a necessidade do outro, de um outro, para validação. (GONTARSKI, 1985, apud Vasconcellos, 2012, p.138). Ou seja, o axioma de Berkeley, ser é ser percebido, continua presente como um dos motes da estrutura do drama em *Dias felizes*.

Mas embora o aspecto da necessidade de uma alteridade constitutiva esteja presente em *Dias felizes*, a estrutura da peça difere de *Esperando Godot* e *Fim de partida* na questão da estrutura monológica do texto. Tanto *Esperando Godot* como *Fim de partida* são peças baseadas na ideia de diálogo, e o problema da necessidade de um outro que perceba os personagens para a afirmação de sua existência é expresso através dos inúmeros contrapontos presentes nos diálogos dos personagens. *Dias felizes*, como *A última gravação de Krapp*, possui uma estrutura essencialmente monológica. Embora *Esperando Godot* e *Fim de partida* apresentem trechos ancorados em grandes monólogos, em *Dias felizes* e *A última gravação de Krapp* eles formam a própria estrutura da narrativa.

Esperando Godot e *Fim de partida* ambas contém monólogos; mas *A última gravação de Krapp*, *Dias felizes* e *Play*, diferentes entre si, são todas essencialmente monológicas. Apesar de nenhuma das três consistir inteiramente de uma única voz que fala, o tratamento radical em todas elas da consciência isolada convida a uma definição em termos de monólogo. Há uma complicação interessante, no entanto: o monólogo em Beckett tende, paradoxalmente, a produzir mais vozes do que uma. [...] O monólogo nunca está sozinho: Krapp tem seu gravador para multiplicar as vozes, Winnie suas citações e “vozes”, e a luz inquisidora de *Play* entrelaça nada menos que três monólogos em um único e brutal revezamento. Se como em uma sequência estas três peças tornam o monólogo central, elas também tornam isso problemático. Longe de revelar e confirmar a identidade individual, como seria de se esperar, o monólogo nestas peças tende a desestabilizar e a dispersá-las. (LAWLEY apud PILLING, 1994, p. 88, tradução nossa)

Outro dado interessante em relação à *Dias felizes* se refere à peça ter sido escrita originalmente em inglês para depois ser convertida ao francês. Beckett mencionou certa vez que achava que estava “perdendo a linguagem”, em uma alusão às suas antigas declarações de que buscara escrever suas obras em francês para escapar a um excessivo rebuscamento da linguagem, que a escrita na língua materna conferia a seu trabalho. Portanto, estaria interessado em voltar a experimentar com as possibilidades lingüísticas da língua inglesa. Isso parece se confirmar nas alusões literárias presentes no discurso de Winnie ao longo de toda a peça. De excertos filosóficos a citações literárias, Beckett desenvolve com a personagem Winnie um rebuscamento textual mais verticalizado em relação ao que havia feito com outros personagens em suas peças anteriores. Talvez o fato de *Dias felizes* ser uma peça de teatro centrada no discurso em detrimento da ação dramática [que existe na peça, mas de forma mínima] tenha possibilitado a Beckett um alto nível de elaboração do texto dramático. Stanley Gontarski realizou um brilhante estudo das alusões literárias em *Dias felizes*.

A identificação de Ruby Cohn da frase o “velho estilo” com Dante [...] é uma contribuição significativa para a nossa compreensão da complexidade das alusões literárias de Beckett em *Dias felizes*: “O “velho estilo” de Winnie contrasta implicitamente com o *dolce stil nuovo* de Dante; ela até mesmo pronuncia a frase “doce velho estilo”. O *dolce stil nuovo* de Dante inaugurou a literatura vigorosa da Renascença, mas na época de *Dias felizes* aquela Renascença se tornara uma gasta decadência”. E ela identifica a maioria (mas não todas) das citações de Winnie, argumentando que elas tem uma função na situação imediata, de “ênfatizar a infelicidade da condição humana”, e um propósito mais geral: os “ecos literários”, juntamente com as outras atividades ritualizadas de Winnie [“o inventário dos bens, os refrões repetitivos, as constantes dúvidas e negações”] são parte de suas “tentativas de preencher o vazio da existência”²⁵. [...] As citações não apontam para a desgraça humana. Uma citação evoca um ideal romântico e hedonista do século XIX. O “paraíso para nós” de Winnie é uma alusão à tradução de Edward Fitzgerald de *O Rubáiyát de Omar Kayyám*. Outra citação, bochecha de “damasco” é uma referência a *Noite de reis*, de Shakespeare, uma comédia sobre identidades trocadas firmemente enraizada na *Commedia Dell’Arte*. E, certamente, o dueto de *The Merry Widow* reflete mais alegria do que desespero. (GONTARSKI, 1986, p. 312, tradução nossa)

²⁵ COHN, Ruby. *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1962, pp. 252-255.

Gontarski dá prosseguimento à sua reflexão acerca do tema das alusões literárias afirmando que “as alusões [...] funcionam em um nível mais amplo do que auxílios adicionais às adaptações de Winnie, ou como formas de estabelecer um clima sombrio” (GONTARSKI, 1986, p. 312, tradução nossa). Portanto elas também são um complemento crucial da ironia central da peça, e os trechos das citações funcionariam de forma mais eficaz quando o contexto mais amplo das obras citadas é compreendido²⁶.

O padrão de alusões literárias e ecos em *Dias felizes* é complexo. Os temas do fracasso do amor, a miséria da condição humana, a transitoriedade de todas as coisas, a disjunção entre o real e o ideal, a miséria da consciência, foram cuidadosamente reforçados nas alusões literárias de Winnie e reverberam através de toda a peça como uma batida constante. (GONTARSKI, 1986, p. 323, tradução nossa)

A questão da decadência intelectual e física de Winnie fica evidente na passagem do primeiro para o segundo ato da peça. Se no primeiro ato a personagem ainda goza de certa liberdade de movimentação, centrada em seu tronco, braços e cabeça ainda livres da terra que se acumula sobre seu corpo, no segundo ato a imobilidade total assola a personagem por inteiro. Da mesma forma ocorre algo semelhante com sua capacidade de articulação do pensamento e do discurso. Se no primeiro ato as citações são pautadas por obras fundamentais de grandes autores, no segundo ato elas são intercaladas com obras menores, como se Beckett quisesse evidenciar o processo irreversível de degeneração mental que assola a personagem.

[...] os fragmentos que Winnie evoca ao longo da peça (explicitamente ou não) são um forte indício de que sua memória está degradingolando. De Shakespeare e Milton ela desce a autores cada vez menores, recortados a partir de sua perspectiva restrita: as citações shakespearianas remetem a falsas mortes [...], o poema de Robert Herrick, a tradução de Omar Khayam, a uma urgência do tempo e a um hedonismo que não lhe estão ao alcance, e assim por diante. (ANDRADE *apud* BECKETT, 2010, p. 20)

²⁶ Gontarski aponta que Beckett escreveu notas detalhadas no último datiloscrito da peça, indicando a origem e significado de todas as alusões literárias contidas em *Fim de partida*. (Op. cit., p. 313)

A terrível ironia de *Dias felizes* se concentra no confronto entre a percepção de Winnie acerca de como as coisas parecem para ela, e como elas realmente são, e seu inabalável otimismo em relação ao porvir. Embora todos os indícios apontem para seu fim próximo, e conseqüentemente de seu companheiro Willie, Winnie mantém sua fé em relação a seus jogos rituais diários, indícios de sua tendência a continuar, como o único alento e companhia para a terrível situação à qual ambos estão submetidos.

Mas se dentro da estrutura narrativa de *Dias felizes* a ênfase no discurso de Winnie se concentra em todas as situações ligadas a ela que ele evoca, tendo o eixo da memória como única escapatória ao presente inexorável, como único tempo dos acontecimentos em oposição ao presente imobilizado, dois episódios narrados ao longo da peça possuem importância central como pistas para a compreensão de camadas mais profundas do texto. O primeiro deles se refere à história narrada por Winnie, sobre o episódio de Mildred e o rato²⁷, de notória alusão autobiográfica²⁸. James Knowlson traça um paralelo entre a história narrada e o contexto de uma violência sexual.

Em *Dias felizes* a evocação de Winnie do que
suspeitosamente parece com um nascimento de apresentação

²⁷ “Há a minha história, é claro, quando tudo mais falhar. [Pausa.] Uma vida. [Sorri.] Uma longa vida. [Desfaz o sorriso.] Começando no útero, onde a vida costumava começar, Mildred guarda lembranças, ela se lembrará do útero antes de morrer, do útero materno. [Pausa.] Já tem uns quatro ou cinco anos e acaba de ganhar uma grande boneca de cera. [Pausa.] Totalmente vestida, guarda-roupa completo. [Pausa.] Sapatos, meias, roupa de baixo, jogo completo, uma saia jardineira, luvas. [Pausa.] Brocados brancos. [Pausa.] Um chapeuzinho de palha branco preso ao pescoço por elástico. [Pausa.] Colar de pérolas. [Pausa.] Um livrinho impresso de verdade, com figuras e legendas, para carregar debaixo do braço enquanto passeia. [Pausa.] Olhos azuis de porcelana que abrem e fecham. [Pausa. Em tom narrativo.] O sol mal havia acabado de nascer, quando Millie despertou, descendo a íngreme... [pausa]... vestiu seu pequeno penhoar, e desceu sozinha os degraus de madeira da íngreme escadaria, engatinhando de costas, ainda que tivesse sido proibida, e entrou no... [pausa]... e atravessando, pé ante pé, o corredor silencioso, entrou no quarto de brinquedos, pondo-se a despir Dolly. [Pausa.] Enfiou-se sob a mesa e pôs-se a despir Dolly. [Pausa.] Ralhando com ela... ao mesmo tempo. [Pausa.] De repente, um rato – [Pausa longa.] Vá com calma, Winnie. [...] [Pausa longa. Em tom narrativo.] De repente, um rato... [Pausa.] De repente, um rato subiu pela sua pequena coxa e Mildred, deixando cair sua boneca, apavorada, pôs-se a gritar – [Winnie dá um grito repentino e estridente] – e gritava e gritava [Winnie grita duas vezes] – gritava, gritava, e gritava até que todos acudiram correndo, com seus trajes de noite, papai, mamãe, Bibby e... a velha Annie, para descobrir o que estava acontecendo... [pausa]... o que, por Deus, poderia haver de errado. [Pausa.] Tarde demais. [Pausa.] Tarde demais. [...]” (BECKETT, 2010, pp. 59-61)

²⁸ “Em versões preliminares, [...] a protagonista ainda se chamava Mildred [como a personagem da história que conta para matar o tempo, de conteúdo autobiográfico mal disfarçado] e seu parceiro Tom ou Edward.” (ANDRADE *apud* BECKETT, 2010, p. 17)

pélvica²⁹ é uma de uma série de imagens que evocam o desejo de retornar ao útero ou sugerem, como a história de Milly e o rato faria mais tarde, a violência da violação sexual, da procriação e do nascimento. (KNOWLSON, 1980, p. 105, tradução nossa)

O segundo episódio, mais complexo e auto-referente, seria a história também narrada por ela acerca do casal Shower ou Cooker³⁰. O episódio do encontro insólito narrado por Winnie parece apontar para duas possíveis leituras dentro do contexto da peça. Enquanto Winnie permanece coberta até a cintura pelo monte de terra, ainda no primeiro ato, recorda uma passagem em que um casal havia encontrado a ambos no deserto, estando de passagem, e estranhamente realiza uma série de comentários que apontam tanto para a relação de Winnie com a alteridade, com o outro, e sua necessidade de ser percebida, remetendo ao axioma de Berkeley, como para um possível espelhamento entre a situação dos dois pares [dois casais, solitários no mesmo deserto, os Shower ou Cooker portando sacolas “pardas de supermercado” que lembram a sacola de compras que acompanha a protagonista Winnie³¹, imersos na imensidão do vazio inóspito apenas tendo a mútua companhia como apoio para um permanente continuar, como o casal de protagonistas]. Outro dado que parece convergir para esta leitura, seria a similaridade possível entre a descrição da relação dos Shower/Cooker com a relação de Winnie e Willie, como se os Shower/Cooker pudessem ter sido Winnie e Willie vagando pelo deserto juntos, quando ainda se encontravam livres do aprisionamento que extermina aos poucos com suas existências. A crítica da esposa ao marido, seguida de sua auto-classificação como “megera escandalosa”, parece ecoar os desencontros entre Winnie e Willie, notadamente sua incapacidade de diálogo, e a verborragia ininterrupta de Winnie a torturar Willie permanentemente³². No segundo ato, a evocação à história do casal

²⁹ Em inglês *breech birth*. O nascimento de um bebê posicionado no útero de forma que as nádegas e os pés são as primeiras partes a saírem. É considerado um sinal de boa sorte.

³⁰ Na peça, a primeira aparição do casal Shower ou Cooker se dá no primeiro ato, entre as páginas 49 e 51. Winnie retoma a narração da história do casal no segundo ato, entre as páginas 60 e 61.

³¹ “[...] Bem, de qualquer modo – este sujeito, o Shower – ou Cooker – tanto faz – e a mulher – de mãos dadas – cada um com uma sacola – destas grandes, pardas, de supermercado – plantados lá, me olhando [...]” (BECKETT, 2010, p. 50)

³² “[...] E você, ela diz, o que acha que você significa? Só porque continua plantado nestes dois pés chatos, com esta mochila cheia de merda enlatada e trocas de cuecas, me arrastando, para cima e para

reaparece, com a narração de um momento em que o sr. Shower/Cooker faz perguntas acerca do estado de Winnie [se as pernas ainda se movem, se ela veste algo por baixo estando enterrada], seguido da expulsão de ambos por Winnie, dentotando inclusive certa sensualidade, como na evocação da história de Millie e o rato. Poderia ser esta uma memória autobiográfica da protagonista, lembrando sua relação com Willie em outros tempos, antes da catástrofe que a prendera ao monte de terra? Poderia ser uma fantasia de teor sexual, como no caso da história de Millie? A ordem de expulsão ao casal Shower/Cooker poderia ter significado similar aos gritos de Millie, personificados vivamente por Winnie, quando evoca a história-lembrança, procurando se distanciar da imagem-memória geradora de sofrimento? Se por um lado não podemos afirmar em definitivo tais possibilidades, ao menos a peça de Beckett nos permite tais indagações. James Knowlson aponta para a questão da necessidade de Winnie em ser percebida, materializada pela presença do casal observador.

Os dois visitantes na primeira história de Winnie recebem os nomes de Shower e Cooker e, conforme apontou Ruby Cohn, ambos apontam para o seu papel de observadores, recordando as palavras alemãs *schawen-kucken* significando “olhar”. A história exterioriza, portanto, a necessidade de Winnie em ser observada, embora seu significado não possa, evidentemente, ser confinado a este. No primeiro ato, Winnie sonhou que um dia Willie poderia vir até a frente do monte e deixaria seus olhos se “banquetear” nele. Mas quando, eventualmente, ele faz isso no final da peça, seu lamento de que ele deveria “banquetear [seus] velhos olhos” com ela resulta em uma experiência muito mais preocupante. É o olhar de Willie que a aterroriza. Pois, neste ponto, o olhar não apenas confirma sua existência; ele também a ameaça, precisamente porque pertence ao outro, e por isso é estranho e está fora de seu controle. Similarmente, Beckett sugeriu no decurso da produção do Schiller-Theater em 1971 que, quando Willie afunda com o seu rosto para o chão, não ficará claro se isso ocorre por causa da fraqueza ou por causa do olhar fixo de Winnie. Ao invés de meramente se banquetear, o olhar também julga, e talvez condena. (KNOWLSON, 1980, pp. 100-101, tradução nossa)

Encerrando nossa análise de *Dias felizes*, gostaríamos de mencionar ainda a questão das repetições presentes na peça, como no que se refere aos

baixo, neste deserto fodido, uma megera escandalosa, companheira à altura – [com violência súbita] – largue a minha mão e caia fora, ela diz, pelo amor de Deus, caia fora! [...]” (*Ibidem*, p. 50)

gestos e palavras presentes no texto, repetidos como que para enfatizar a situação na qual a personagem se encontra irremediavelmente presa. Beckett mencionou, certa vez, que as repetições têm a função de enfatizar para o leitor-espectador algo que é proposto na primeira vez em que é apresentado, através de um estranhamento inicial, ocorrido na primeira vez em que dada cena, fala, ação física ou situação é apresentada, e posteriormente de um reconhecimento como repetição intencional dentro de dado contexto. A duplicidade também é outro elemento de destaque na peça, presente através da estrutura da peça em dois atos de simetria imperfeita, das duplas de personagens [Winnie e Willie, Sr. e Sra. Shower/Cooker], e as pantomimas de Winnie e Willie com seus objetos, repetidas de forma similar nos dois atos. A repetição também carrega outro aspecto primordial na peça, ou seja, a presença constante do ritual e da crueldade.

De forma diversa àquela preconizada pelo ator, encenador e teórico do teatro Antonin Artaud, *Dias felizes* está centrada na estrutura do ritual³³. Em um universo caótico e sem possibilidade de mobilidade ou redenção, em que não existem acontecimentos em tempo presente, mas apenas o permanente revisitar de acontecimentos passados através do prisma da memória, o ritual se apresenta como única possibilidade de fuga à terrível realidade imediata. Ao despertar, Winnie começa seus rituais diários, cuja única utilidade consiste em auxiliá-la a transpor mais um “dia feliz”.

Os gestos rituais que ela realiza no primeiro ato para continuar através de seu dia são do tipo mais cotidiano: escovar os dentes, se olhar no espelho, colocar seu batom, vestir seu chapéu, cantar sua canção, contar suas histórias, e, acima de tudo, falar com, ou melhor, sobre Willie. No entanto, paradoxalmente, tudo isso ocorre em um mundo onde viver no tempo, e talvez até morrer, tenha sido confinado ao “velho estilo”. (KNOWLSON, 1980, p. 96, tradução nossa)

Embora necessite permanentemente de seus rituais, até mesmo o último dos quais ainda pode exercitar durante o segundo ato, ou seja, a fala

³³ Segundo Patrice Pavis, “Antonin Artaud, sob esse ponto de vista, é apenas a cristalização mais pura dessa volta às origens do acontecimento teatral. Rejeitando o teatro burguês baseado no verbo, na repetição mecânica e na rentabilidade, ele reata com a ordem imutável do rito e da cerimônia; nada mais faz do que concentrar e exprimir – como um xamã – uma profunda aspiração do teatro preocupado com suas origens [...]”. (PAVIS, 1999, p. 346)

ininterrupta, Winnie parece ter consciência, durante toda a peça, do estado em que se encontra, e da impossibilidade de seus rituais lhe oferecerem alguma transcendência em relação a seu aprisionamento. Talvez a maior função de seus rituais seja a de servirem como um subterfúgio para uma fuga das dores cotidianas que a perturbam. Nesse sentido, a atriz e crítica Martha Fehsenfeld, que acompanhou os ensaios da produção da peça dirigida por Beckett no Royal Court Theatre de Londres, em 1979, tendo Billie Whitelaw como protagonista, realiza interessante comentário acerca da problemática do ritual em *Dias felizes*.

O ritual em Beckett está sempre intimamente relacionado à dor. É uma alternativa à dor – a única escolha possível dentro de um sistema de sofrimento implacável e, afora essa possibilidade, sem saída. Muitas vezes, como em *Esperando Godot* ou *Fim de partida*, assume a forma de jogos. Em *Dias felizes*, o ritual parece ser a tentativa de Winnie de afastar o espírito das circunstâncias exteriores que a confrontam: entreter o espírito num jogo que a distraia da consciência do sofrimento, do estado de seu corpo – de sua deterioração. Como a dor é constante, para alcançar esse afastamento ela precisa interromper seu padrão, por mais breve que seja, criando um outro. Mas, uma vez que a dor é contínua, volta a surgir naqueles momentos em que a energia, a oportunidade ou as circunstâncias devem, por força de necessidade, interromper o jogo momentaneamente. O maior medo de Winnie é que algum dia, tendo esgotado as palavras e os jogos, a consciência do sofrimento volte a se impor e o padrão de dor predomine. (FEHSENFELD *apud* BECKETT, 2010, p. 106)

Se o ritual adquire proporções mais evidentes em *Dias felizes*, de forma mais presente do que em peças anteriores, que também possuem estrutura permeada de procedimentos de ritualização [como as ações de Krapp em relação a seu gravador em *A última gravação de Krapp*], *Dias felizes* dialoga com outro princípio especialmente evidente no segundo ato, ou seja, o princípio da crueldade, mais uma vez em chave distinta daquela preconizada por Artaud³⁴, mais próxima da obra de um dramaturgo como Fernando Arrabal. Se

³⁴ “Teatro da Crueldade: expressão forjada por Antonin Artaud [1938] para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova *catarse* e uma experiência estética e ética original. O teatro da crueldade nada tem a ver, entretanto, pelo menos em Artaud, com uma violência diretamente física imposta ao ator ou ao espectador. O texto é proferido numa espécie de encantamento ritual [em vez de ser dito em cima do modo da interpretação psicológica]. O palco todo é usado como num ritual e enquanto produtor de imagens [hieróglifos] que se dirigem ao inconsciente do espectador: ele recorre aos mais diversos meios de expressão artísticos. Muitas companhias se valem hoje desta ética da crueldade. A estética de J.-L.

na rubrica inicial, onde Beckett descreve o toque do despertador que perturba a personagem e a retira de seu sono periodicamente³⁵, como algo indefinido, no sentido de não sabermos a verdadeira origem e localização de tal ruído, em uma modernizada abordagem do *deus ex machina* grego, durante sua direção da montagem de 1979, Beckett insere uma mudança significativa, que reforça e amplia o significado de crueldade e terror impostos à personagem por algo [ou alguém] maior que a observa. Após uma temporada de uma de suas peças em um teatro europeu, Beckett teve a idéia de substituir o ruído do despertador pelo ruído de um alarme de incêndio, tornando assim mais terrível e intensa a perturbação sofrida pela personagem em cena. Se o ruído original representava uma coerção em relação a Winnie, obrigando-a a agir e sair da imobilidade, e ao mesmo tempo a “entrar no jogo”, com o advento do alarme, a situação é potencializada quase ao nível do paroxismo.

Portanto em *Dias felizes* elementos como o discurso, a simetria imperfeita, o ritual, a crueldade, a duplicação estão entre os principais elementos que constituem a estrutura dramática da peça. Comentaremos a seguir a peça *Passos [Footfalls]*, uma das obras mais representativas da fase seguinte da dramaturgia beckettiana, centrada na extrema concisão formal e num experimentalismo radical com a linguagem cênica, cujas peças receberam o título de dramáticulos.

3.1.4 *Passos*

Neste último item do capítulo voltado à dramaturgia de Samuel Beckett, optamos por abordar a peça *Passos [Footfalls]*³⁶, ainda não editada em nenhum volume de traduções de peças do autor em língua portuguesa. Trata-

Barrault e R. Blin, a encenação de *Marat-Sade* de P. Weiss por P. Brook, o teatro pânico de Arrabal e o Living Theatre, a Fura dels Baus estão entre as mais bem sucedidas tentativas dessa estética.” (PAVIS, 1999, p. 377)

³⁵ “Pausa longa. Um despertador toca, estridente, por dez segundos, para. Ela não se move Pausa. Mais estridente ainda, por cinco segundos. Acorda. O despertador para. Ela levanta a cabeça, olha para a frente. Pausa longa. [...]” (BECKETT, 2010, p. 29)

³⁶ Optamos pela tradução do título da peça como *Passos*, por nos parecer ser a mais adequada e próxima do significado proposto por Beckett no texto original em inglês, evidenciado também pelo título da tradução francesa, realizada pelo próprio autor como *Pas*.

se de uma das peças da fase final da dramaturgia do autor, cujos textos são conhecidos como dramátículos, por apresentarem alto grau de concisão e minimalismo tanto em relação à estrutura textual quanto em relação à temática, geralmente circunscrita a um espaço cênico extremamente restrito.

Passos nos apresenta a personagem May, mulher atormentada por suas memórias, que perambula incessantemente de um lado para outro do palco em uma faixa estreita e diminuta, iluminada de forma tênue, lembrando um pequeno corredor, sem que nenhuma referência cênica [cenários e adereços] possa fornecer ao espectador ou leitor alguma diretriz acerca do lugar onde se passa a ação dramática da peça. Desde o início de *Passos*, que no texto publicado na edição de seu teatro completo possui sete páginas (BECKETT, 1986, pp. 396-403), e que em tempo de representação se traduz geralmente em aproximadamente quarenta minutos de cena única e contínua, nos deparamos com uma mulher com cerca de quarenta e poucos anos, de aspecto cadavérico e extremamente envelhecido, arqueada e com as mãos crispadas e em cruz por sobre o peito, repetindo incessantemente um caminhar ininterrupto, de uma extremidade a outra do palco, paralelamente ao proscênio [portanto de perfil em relação ao público], contando meticulosamente um total de sete passos, ao término dos quais realiza um giro corporal, retomando meticulosamente o mesmo caminhar, na direção oposta e mantendo o posicionamento corporal em paralelo aos espectadores.

Footfalls aborda a história de uma mulher que, como em *Not I*, parece estar tentando chegar a um acordo com sua vida. Pode-se observar aqui que Beckett fez referência, para as atrizes que interpretaram May, da descrição de Carl Jung de uma criança que, embora viva, nunca tinha chegado plenamente a viver: “ela nunca nasceu”³⁷. A existência de May, conforme é descrita por sua mãe, foi amplamente gasta caminhando para cima e para baixo em uma faixa de chão, ouvindo seus passos, em uma aparente tentativa de perceber a passagem de sua vida, e, por extensão, para atribuir-lhe

³⁷ Beckett tomou contato com esse relato do psiquiatra suíço e fundador da psicologia analítica em uma de suas famosas palestras, ocorridas em Londres, nos anos 1930. Segundo James Knowlson, “esta história deriva de uma palestra ministrada pelo psicólogo Carl Gustav Jung, em meados dos anos trinta, à qual Beckett assistiu enquanto estava residindo em Londres. Devemos lembrar que Beckett teve uma leve ligação pessoal com Jung, através da filha de James Joyce, Lucia [que estava apaixonada por Beckett], que fora paciente de Jung no final de 1934. May em *Footfalls* é a própria recriação pungente de Beckett de uma menina que realmente nunca havia nascido, isolada e permanentemente ausente, “como se May estivesse à margem”, distante e totalmente encapsulada em si mesma.”. (KNOWLSON; PILLING, 1980, pp. 222-223, tradução nossa)

sentido. Na morte [se tomarmos a observação de Beckett de que é uma peça fantasma] ela ainda procura entender. (POUNTNEY, 1988, p. 67, tradução nossa)

Entre as mudanças ocorridas na encenação realizada por Beckett de *Passos*, que estreou no Royal Court Theatre de Londres, em vinte de maio de 1976, na qual o autor dirigira a atriz para quem havia escrito a peça, Billie Whitelaw, ele optou por alterar o número de passos para nove, acreditando que dessa forma exploraria melhor as possibilidades cênicas do texto e do espaço cênico. Beckett considerava que apenas sete passos em cada direção não eram suficientes para desenvolver a situação dramática até seu ápice, sinal da profunda preocupação formal do autor com a transposição de sua estética para o palco.

Em seu incessante caminhar, apesar de totalmente solitária no palco, May dialoga com o que parece ser a voz de sua mãe, referida no texto como *woman's voice* [voz de mulher] (BECKETT, 1990, p. 399), com quem trava diálogos etéreos e espectrais, acerca de seu passado e a relação de ambas. Obviamente, tais diálogos não são executados dentro do que poderíamos chamar de chave naturalista, ou seja, não existe uma narração ou conversação linear acerca da gênese da personagem ou da voz, com quem dialoga esporadicamente³⁸. Beckett parece explorar, como em *A última gravação de Krapp*, mas de forma totalmente diversa, a questão do embate com uma alteridade que confronta a personagem, e que apesar de não se constituir em um sujeito material, presente, mantém uma relação dialógica com esse “outro”, ou seja, tanto através do diálogo com gravações de sua voz realizadas em um aniversário trinta anos antes, como no caso de Krapp, ou no diálogo com essa voz que assola May “em sua pobre mente” (BECKETT, 1990, p. 400, tradução nossa), o que parece estar em jogo é a relação de um confronto entre alteridades. Apesar de essa voz imaterial parecer ecoar apenas dentro da cabeça de May, ela afeta a personagem de forma direta, interferindo em suas reações [falas] verbais e também em seu caminhar e suas pausas e

³⁸ Segundo a pesquisadora Rosemary Pountney, “de um ponto de vista estrutural, o movimento de *Footfalls* é realmente linear, de tal forma que May desaparece no final da peça; mas seu desaparecimento parece estar contido pela circularidade como um eco, de modo que ficamos com uma impressão dominante de repetição.” (POUNTNEY, 1988, p. 68, tradução nossa)

expressões corporais. Mas em relação à comparação com *A última gravação de Krapp*, existe um dado importante que por outro lado as distancia mutuamente. O velho Krapp “dialoga” com suas gravações registradas em anos passados, mas de forma unilateral, portanto a relação que mantém com as gravações é de um diálogo onde o Krapp de hoje [tempo presente] é afetado por seu outro, isto é, pelo Krapp de trinta e nove anos, mas as gravações não podem ser afetadas por seu discurso, diferentemente de May, cujos diálogos com a mãe, se não acontecem em tempo definido [não sabemos com certeza se a personagem está viva ou morta], ocorrem de forma dialógica, ou seja, ambos os sujeitos, May e a mãe, afetam e são afetados por suas alteridades através do discurso.

No início de *Footfalls*, é dito que May está “em [seus] quarenta anos”, e sua mãe ainda necessita da atenção exigida pelos velhos e doentes. Mas na medida em que a peça progride, um efeito de distanciamento extremo ocorre, de modo que começamos a duvidar da presença física de ambas as mulheres. As duas vidas parecem ter criado ecos que reverberam de forma cada vez mais fraca de uma sessão para outra. Beckett sugeriu que Rose Hill [que interpretou a voz da mãe] na estreia no Royal Court Theatre, em Londres, em maio de 1976, deveria interpretá-la como “um fantasma falando com outro”. (POUNTNEY, 1988, p. 66, tradução nossa)

James Knowlson e John Pilling, em célebre ensaio acerca da obra tardia em prosa e drama de Samuel Beckett, cunharam o termo [título do livro] *frescoes of the skull*, algo que poderia ser traduzido como *afrescos do crânio*, e que simbolizaria um grupo de obras que parece desenvolver temas e situações que se passam dentro dos limites dos crânios de seus personagens, como no caso de May, que durante toda a peça jamais escapa desse “diálogo interno” revestido de camadas do que parecem ser algumas memórias de sua existência.

Beckett começou a escrever a peça curta *Footfalls*, em Berlim, no dia 2 de março de 1975, menos de uma semana antes da noite de abertura de sua agora famosa produção de *Warten auf Godot*, no Schiller Theater. O primeiro rascunho manuscrito consiste em apenas duas páginas e meia. Ele inclui a maior parte do diálogo de abertura entre a velha mãe e sua filha [que era chamada de Mary no primeiro rascunho], juntamente com uma versão inicial do monólogo da mãe, que é muito diferente da versão impressa no texto publicado. (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 220, tradução nossa)

Segundo James Knowlson, a peça chegou a ter duas alternativas de título, *Footfalls* [Passos] e *It all* [Tudo aquilo]. *Footfalls* acabou sendo o título escolhido, pois Beckett acreditava que “a imagem da mulher caminhando implacavelmente de um lado para outro é central na peça” (KNOWLSON; PILLING, 1980, pp. 220-221, tradução nossa). Segundo Beckett:

Esta era [minha] concepção básica [...] o texto, as palavras somente foram construídos ao redor dessa imagem. Se a peça é cheia de repetições isto se deve a estes trechos de caminhada de uma vida inteira. Este é o centro da peça, todo o resto é secundário. (BECKETT *apud* KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 221, tradução nossa)

Seria interessante mencionar, para encerrar a abordagem desta peça emblemática, e que de certo modo se tornaria uma das mais importantes da fase dos dramátulos beckettianos que seriam desenvolvidos a partir da década de 1970, um depoimento da atriz Billie Whitelaw acerca da montagem, dirigida por Beckett no Royal Court Theatre de Londres em 1976, em que Whitelaw representava o papel de May.

Em *Footfalls*, não havia grandes e extravagantes movimentos: a menor coisinha tinha um efeito. Passamos horas desenvolvendo o andar para cima e para baixo, e horas desenvolvendo a relação do braço e da mão, e o movimento de trazer as mãos para baixo a partir da garganta e até onde ele deveria ir em relação ao cotovelo. Tudo foi feito cuidadosamente. O que é interessante é que o que Beckett está fazendo exige muito mais concentração do ator, para adicionar à sua própria e enorme concentração. [...] Em *Footfalls*, eu me sentia como uma pintura musical de Edward Munch em movimento [...]. E, de fato, quando Beckett estava dirigindo *Footfalls*, ele não estava apenas me usando para tocar as notas, mas eu quase sentia que ele tinha o pincel de pintura em mãos e estava pintando, e, é claro, o que ele sempre tinha no outro bolso era a borracha, porque na mesma velocidade em que desenha uma linha, ele tira para fora aquela enorme borracha e esfrega-a até que tudo permaneça vagamente ali. (WHITELAW *apud* KNOWLSON; KNOWLSON, 2007, p. 170, tradução nossa)

3.2 Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador

Este sub-capítulo tem como objetivo abordar o percurso de Samuel Beckett como encenador de suas próprias peças de teatro, a partir de uma análise de aspectos do processo de encenação da peça *Krapp's last tape*, dirigida por Beckett em 1969 no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim. A reflexão terá como ponto de partida a relação de Beckett com a encenação teatral, desde seu primeiro contato acompanhando processos de criação de encenadores renomados como Roger Blin, e a transição de observador e conselheiro de projetos de outros diretores a encenador, tendo como premissa um cuidadoso rigor estético sobre o material dramático e sobre a transposição desse material para o palco, a partir das particularidades relativas ao trabalho de interpretação dos atores e à própria encenação teatral, ou seja, a tensão entre texto e cena. Será feita uma análise de aspectos do trabalho de Beckett como encenador a partir de registros existentes e de obras de comentadores, bem como do caderno de direção de *Krapp's last tape* (KNOWLSON, 1992). Questões como a visão de Beckett em relação à sua dramaturgia como encenador, as particularidades da transposição do texto para o palco, as mudanças sugeridas aos atores durante o processo de ensaios das peças e a preocupação com sua estética teatral serão abordadas neste trabalho.

3.2.1 A trajetória de dramaturgo a encenador

Samuel Beckett foi um dos mais importantes dramaturgos do século XX, cuja influência em relação ao teatro contemporâneo pode ser percebida não apenas no campo da dramaturgia, mas também nos campos da estética teatral, da iluminação teatral e sobretudo da encenação teatral. Este capítulo tem como tema central a trajetória de Beckett como encenador, e para tanto faremos uma opção pela reflexão sobre as peças que refletem a estética desenvolvida em seu teatro a partir de *Esperando Godot*, deixando de lado, portanto, suas primeiras experiências ligadas ao palco, relacionadas a suas primeiras obras dramáticas, *Le kid*, paródia dramática do *Cid*, de Corneille, *Human wishes*, fragmento abandonado e não concluído pelo autor, e *Eleutheria*, obra que precedeu *Esperando Godot* e que foi publicada apenas após a morte do autor,

mantendo o foco em seu trabalho como encenador de suas próprias peças, iniciado em 1967 com a encenação de *Fim de partida*, no Schiller-Theater de Berlim, e encerrada com a encenação de *Dias felizes*, apresentada no Royal Court Theatre de Londres em 1979.

O caminho de Beckett rumo à encenação teatral se inicia realmente quando é chamado por Roger Blin para acompanhar os ensaios de sua montagem de *Esperando Godot*, cuja estreia ocorre em Paris no dia 19 de janeiro de 1953, no Théâtre de Babylone. É neste momento, coincidentemente, que Beckett inicia o trabalho de tradução de suas próprias peças. O contato com Blin, um dos mais renomados encenadores franceses do período, descortina a Beckett o universo da encenação profissional parisiense. A partir desse momento, Beckett iniciará uma série de parcerias com Blin e outros encenadores, como o americano Alan Schneider, trabalhando como consultor acerca de suas peças, como uma forma de assegurar um certo parâmetro em relação à forma e à estética de sua dramaturgia.

Durante os ensaios de *Godot*, Beckett ainda não tinha a grande experiência com teatro que adquiriu posteriormente, mas já dispunha de um conhecimento muito preciso do teatro como espetáculo, ou seja, como um acontecimento que se desenrola sobre um palco. [Aliás, note-se que, ao contrário de tantos outros autores, ele sempre se recusou a escrever sobre teatro ou especificamente sobre suas obras.] No texto, ele indicava os movimentos, os tempos que desejava, mas essas indicações dirigiam-se sobretudo ao leitor: uma vez no palco, as coisas mudam. É preciso levar em conta o imponderável da personalidade do ator, as imposições materiais, o valor expressivo de certas palavras. Ali, Beckett rapidamente se deu conta daquilo que apenas antecipara abstratamente, e submeteu-se de bom grado a minhas indicações: buscando uma estilização *a priori*, aprovava os ajustes na execução. Não se mostrava inimigo dos achados, mas fazia absoluta questão que fossem orgânica e totalmente justificados. (BLIN, *apud* BECKETT, 2005, p. 203)

Portanto, a falta de experiência prática em teatro profissional foi sendo gradativamente substituída por um aprendizado junto aos encenadores com quem Beckett trabalhava como consultor, e em especial com Roger Blin, com quem trabalharia em parceria em diversas montagens, entre elas *Fim de partida* e *Dias felizes*. Segundo Luiz Fernando Ramos:

[...] entre a estreia de *Esperando Godot*, em 1953, e a primeira montagem em que assina a direção – *Fim de Jogo*, no Schiller Theater de Berlim, em 1967 – passaram-se catorze anos de aprendizado da carpintaria teatral. Foi um tempo em que as

convicções do escritor sobre o teatro foram temperadas pelas muitas horas de vivência de palco, experimentadas ao longo de diversas montagens de textos seus, uma boa parte das quais sob a direção de Roger Blin. O diretor francês foi, desde a primeira hora, um colaborador solidário, que, sem impor-se como autoridade cênica sobre o texto de Beckett, não se limitou a seguir cegamente as indicações do dramaturgo, introduzindo elementos novos sempre que se mostraram necessários. Essa verdadeira parceria Beckett-Blin, além de ter sido responsável por algumas das mais antológicas montagens da dramaturgia beckettiana, serviu ao próprio Beckett como aprendizado. (RAMOS, 1999, p.77)

A partir desse primeiro contato com a encenação profissional de suas peças, o acompanhamento de montagens de outros diretores por Beckett aumentou gradativamente, bem como seu interesse em relação aos problemas específicos ligados à carpintaria teatral, especialmente no que se refere ao uso do espaço cênico e à iluminação. De acordo com Ruby Cohn:

Entre o final da década de 1950 e início da década de 1960 seu conselho foi muitas vezes procurado para a encenação de suas peças, e seus conceitos em relação à performance dominaram várias produções dirigidas por outros encenadores, notadamente *Fim de Partida* e *Krapp* em Londres em 1958, um *Godot* de 1961 e uma *Comédie* de 1964 em Paris, um *Fim de Partida* em Paris-Londres em 1964, e o *Godot* do Royal Court em 1964. As encenações independentes de Beckett de suas próprias peças se iniciam em 1965, embora a primeira obra a ter o seu nome como diretor foi a peça televisiva *Eh Joe* em Stuttgart, no ano de 1966. (COHN, 1980, p.231, tradução nossa)

Foi este treinamento prático, equivalente a uma verdadeira formação como encenador, realizado pela via tradicional do aprendizado como assistente de direção [no caso de Beckett mais como observador e conselheiro do que como assistente], onde o contato com o dia-a-dia dos ensaios, a resolução dos problemas de ordem prática, a busca por soluções esteticamente inventivas, o diálogo constante com os atores dentro do fazer teatral, a preocupação com o texto que é falado em cena modificaram e aprimoraram a visão de Beckett em relação ao teatro e à própria cena. Não é de se estranhar quando Beckett menciona que para ele, durante o processo de encenação de *Esperando Godot* em 1953, o texto da peça parecia excessivamente verborrágico, como se não tivesse sido criado para o palco (GONTARSKI, 2008).

Esse acompanhamento das encenações por parte de Beckett e o progressivo aprendizado mencionados permitiram que ele se aventurasse no

terreno da direção teatral, se responsabilizando como encenador por montagens de *Fim de partida* em 1967, de *A última gravação de Krapp* em 1969, de *Dias felizes* em 1971, de *Esperando Godot* em 1975, de *Footfalls* e *That time* em 1976, e de *Play* em 1978 no Schiller-Theater berlinense, de *Dias felizes* no Royal Court Theatre de Londres, em 1979, bem como de trabalhos esporádicos em Paris e Londres.

Outro aspecto importante que parece ter conduzido Samuel Beckett em direção à encenação de suas peças foi a conhecida obsessão do autor pela versão final de suas obras. São conhecidas as inúmeras versões de determinados textos de sua autoria, especialmente no que se refere à dramaturgia, onde em alguns casos, devido às sucessivas revisões em busca do que Beckett chamava de “versão definitiva” de seus textos, chegavam a circular entre as casas editoriais que publicavam suas obras [Faber and Faber, Grove Press, John Calder e Éditions de Minuit] diferentes versões dos manuscritos beckettianos. Isto pode ser observado comparando-se algumas versões de suas peças, publicadas em diferentes edições, onde podemos notar pequenas modificações no texto, algumas das quais efetuadas após encenações realizadas pelo autor, como o aumento do número de passos em *Footfalls* de sete para nove ou a retirada do nariz purpúreo clownesco em *Krapp's last tape*. Esta preocupação constante com a forma final de suas obras parece ter contribuído bastante para o interesse do autor em relação à prática da direção teatral.

Dentro desse aspecto, a busca de Beckett em se aprofundar cada vez mais no terreno da prática teatral parece sem dúvida estar mais ligada a uma busca pelo desenvolvimento e aprimoramento de uma estética teatral complexa e minimalista, do que uma mera busca por controle de suas produções, ao contrário do que muitos que não conhecem a fundo sua obra pensam.

Recuperando o conceito de encenação, que surge na Europa na segunda metade do século XIX, mais especificamente dentro do que Patrice Pavis chama de espacialização (1980, p.385, tradução nossa), “a encenação consiste em transpor a escritura dramática do texto em escritura cênica”. Segundo o teórico da encenação Adolphe Appia³⁹ (*apud* PAVIS, 1983, p.385,

³⁹ APPIA, Adolphe. “Acteur, espace, lumière, peinture”, in: *Théâtre populaire*, n. 5, enero-febrero, 1954, p. 38.

tradução nossa) “a arte da encenação é a arte de projetar no espaço o que o dramaturgo pode projetar somente no tempo”. Portanto, para Pavis “a encenação da obra de teatro consiste em encontrar para a partitura textual a concretização cênica mais apropriada ao espetáculo” (PAVIS, 1983, p. 385, tradução nossa). Nesse sentido, parece que essa seria a verdadeira busca empreendida por Beckett ao iniciar seu trabalho como encenador de suas próprias peças, inclusive pelo fato de que ele se colocava como um “outro” ao encenar suas peças, como se seus textos tivessem sido escritos por um “outro”, estabelecendo uma relação de alteridade dentro de sua própria obra.

Embora fosse um diretor extremamente metódico, realizando para cada uma de suas encenações longos estudos prévios das particularidades e estrutura dos textos, bem como a produção de cadernos de direção, preparados antes mesmo dos ensaios começarem, parece que Beckett não se interessava por métodos práticos de interpretação teatral ou de encenação⁴⁰, como podemos observar quando afirma que “não é para mim esses Grotowskis e Métodos” (BECKETT *apud* MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 16, tradução nossa). Por outro lado, em depoimento dado a Jean Reavey em Paris, em agosto de 1962, ele afirma que “você deve visualizar cada ação de seus personagens. Conhecer precisamente em que direção eles estão falando. Conhecer as pausas”⁴¹. Portanto não se trata de rejeitar qualquer método prático acerca da encenação teatral ou do trabalho prático dos atores, mas sim rejeitar modelos pré-existentes em vigor no período em que trabalhava como diretor de suas peças em favor do desenvolvimento de seu próprio método de direção, que se por um lado muitas vezes parece algo rígido e ainda regido por princípios anteriores ao advento da encenação moderna [como a centralidade excessiva do texto e das leituras do diretor aos atores durante os ensaios], por outro lado demonstra um alto nível de consciência acerca das particularidades e do grau de complexidade de suas peças, bem como das necessidades práticas para que sejam transpostas para o palco. Mas se fizermos uma leitura atenta de alguns dos preceitos metodológicos stanislavskianos, para darmos

⁴⁰ Em depoimento dado a Jonathan Kalb em 16 de novembro de 1986, Samuel Beckett deixava claro o motivo de sua oposição a métodos e práticas de encenadores contemporâneos: “Eu detesto esta escola moderna de direção. Para estes diretores o texto é apenas um pretexto para a sua própria ingenuidade.”. (BECKETT *apud* KALB, 1991, p. 71, tradução nossa)

⁴¹ Op. cit., p. 16.

um exemplo, percebemos que o ator e diretor russo trabalhava, como Beckett, com o que também chamava de visualização, e como Beckett, desenvolvia este trabalho junto aos atores principalmente no início do processo de ensaios de um espetáculo, como Beckett procurava fazer antes do início de suas montagens, sendo que ambos, de diferentes maneiras, procuravam desenvolver o trabalho com a visualização de forma meticulosa, para somente em um segundo momento começarem a abordar as cenas no palco de forma prática.

Sobre a questão das leituras que Beckett fazia com os atores no início do processo de ensaios de suas peças, podemos pegar como exemplo o comentário de Billie Whitelaw acerca de sua relação como atriz em espetáculos dirigidos por Beckett:

Eu nunca trabalhei sem ele. Uma vez que eu o ouvi dizer ainda que duas ou três linhas de uma peça, então eu tenho uma ideia da área em que ele está trabalhando, o tempo dela. Então eu pego isso e vou mais e mais nessa direção, e, gradualmente, como um balão, isso começa a crescer. (WHITELAW *apud* KALB, 1991, p. 234, tradução nossa)

Mas essa visualização, ao que parece, não seria utilizada por Beckett apenas no momento dos ensaios práticos de uma montagem, mas sim desde o início do processo de escrita de uma obra, pois como menciona em um depoimento a Jean Reavey citado anteriormente, “eu nunca escrevo uma palavra sem antes dizê-la em alto e bom som” (BECKETT *apud* MCMILLAN e FEHSENFELD, 1988, p. 16, tradução nossa). Isso nos mostra claramente que a questão da visualização de suas criações começava desde o ato da escrita de um texto, e naturalmente, em relação à encenação, se estendia e aprofundava no processo de ensaios de suas peças. E mais do que isso, parece que a intenção de desdobrar seu olhar desde o processo de escrita de uma peça, atuando como um observador mental de sua própria obra amplie a perspectiva da visualização no sentido de propor diferentes perspectivas, possibilidades de produção de sentidos diversos por parte do leitor [e também do espectador]. Segundo Beckett, ainda em depoimento a Jean Reavey:

Quando eu escrevo uma peça, eu me coloco dentro dos personagens, eu também sou o autor suprindo as palavras, e eu me coloco na platéia visualizando o que acontece sobre o palco.

(BECKETT *apud* MCMILLAN e FEHSENFELD, 1988, p. 16, tradução nossa)

Em relação às suas montagens dirigidas no Schiller-Theater de Berlim, um dos atrativos para Beckett teria sido a distância de suas peças gerada pelas traduções feitas por Elmar Tophoven, tradutor com quem Beckett trabalhou de forma próxima durante todas as suas encenações berlinenses. Isso parece reforçar a ideia de que Beckett, como encenador, buscava sempre tratar suas peças como objetos artísticos independentes, seja em relação a seu próprio trabalho de encenador, seja em relação ao trabalho de outros encenadores. A perspectiva da alteridade, sempre presente, permeia tanto sua dramaturgia como a própria forma de pensar e dirigir suas encenações, seja através da presença de um outro que atormenta a existência do sujeito, através de um olhar que observa impiedosamente esse sujeito ou até mesmo da necessidade da presença desse outro para poder existir.

Em relação ao trabalho das montagens de suas peças em Berlim, Beckett desenvolveu uma forma única e precisa de abordagem, burilada durante os longos anos de aprendizagem e observação de outros diretores, somada à experiência progressiva de seu próprio desenvolvimento como encenador.

Para as produções em Berlim, Beckett abordava suas peças basicamente da mesma maneira: 1) exame meticuloso das traduções para o alemão feitas por Tophoven e a subsequente correção a partir de sua própria versão em inglês (pelo fato de Tophoven traduzir a partir do francês); 2) intensa visualização da peça no espaço teatral – o que Beckett chama de “tentando ver”; 3) compromisso do texto revisado alemão para a memória (incluindo direções de palco); 4) composição de um caderno de direção ao qual ele não se referia durante os ensaios [...]; 5) transmissão de idéias sobre design a seu amigo Matias, que realiza uma primeira interpretação enquanto eles ainda estão em Paris. Apenas quando estas etapas estão completas que Beckett chega em Berlim Ocidental, onde as peças eram preparadas. (COHN, 1980, p. 236, tradução nossa)

Falando sobre a encenação alemã de *Esperando Godot*, dirigida por Beckett no Schiller-Theater em 1975, Walter Asmus [seu assistente de direção e futuro diretor de montagens de peças de Beckett] menciona que:

Os ensaios são conduzidos de maneira convencional: após uma relativamente rápida leitura-geral do texto, o trabalho detalhado segue com intensidade crescente. O conteúdo não está sendo

discutido, apenas [se necessário] as situações são esclarecidas, com algumas explicações sobre os personagens fornecidas. A grande precisão do trabalho e a luta para se manter a forma o mais amarrada possível são fascinantes por si só. (ASMUS *apud* GONTARSKI, 1986, p. 281, tradução nossa)

Ainda segundo Asmus, Beckett submetia seu próprio *script* constantemente a um controle crítico da maneira mais incrível e simpática. Também estava sempre aberto a sugestões durante os ensaios, e chegava até mesmo a pedir por elas (GONTARSKI, 1986, p.281). Isso demonstra claramente um olhar de diretor sensível, extremamente consciente da necessidade de diálogo com os atores durante o processo de ensaios, permitindo através desse diálogo a sugestão criativa de seus parceiros atores e até mesmo remodelando a estrutura de seus textos a partir dos problemas práticos advindos da encenação.

Um exemplo interessante em relação a isso foi a modificação da iluminação de *A última gravação de Krapp* a partir de um ensaio prático, onde o ator que interpretava o personagem Krapp ao levantar-se, bateu com a cabeça na luminária que ficava posicionada próxima ao tampo da mesa do personagem. Ao realizar esse movimento [que poderia obviamente ser entendido como um erro], o ator proporcionou a Beckett uma visão interessante acerca da iluminação da cena, que passou a oscilar por alguns instantes imediatamente após o choque, provocando uma quebra interessante da iluminação estática e opressiva da peça. Outro exemplo, também advindo dos ensaios de *A última gravação de Krapp*, foi o acaso da iluminação do gravador de fitas de rolo iluminando a face do personagem após o blackout final da peça, proporcionando uma espécie de detalhe ambíguo, que prende a atenção do espectador e mantém a tensão da encenação mesmo após o término das ações físicas do personagem.

Um aspecto inventivo e inovador em relação à estética naturalista foi o uso diferenciado da quarta parede, tão cara a Stanislavski, em uma de suas direções. Em sua encenação de *Passos* em 1976, no Schiller-Theater, Beckett em um determinado momento paralisa a personagem May, como se estivesse em repouso, com sua cabeça apoiada na parede, mas essa “parede” seria a

quarta parede do palco, isto é, justamente o espaço vazio e aberto da boca de cena, de onde o público observa o espetáculo.

Dessa maneira, a invisível quarta parede do teatro naturalista adquire uma nova e incomum dimensão. Como a sequência de tempo é incerta na primeira parte, conseqüentemente, na segunda parte, o espaço físico também se torna dúbio e misterioso. (KNOWLSON *apud* GONTARSKI, 1986, p. 355, tradução nossa)

Também é digna de nota a preocupação de Beckett, como encenador, em relação a aspectos que vão além da questão do texto dramático, aspectos práticos e técnicos que envolvem a encenação de uma peça, como som, luz e movimento. James Knowlson, ao abordar a encenação de Beckett da peça *Footfalls* em 1976, afirma que:

Cada elemento em *Footfalls* é parte de uma coreografia total de som, luz e movimento. Como as notas de produção de Walter Asmus demonstram, Beckett era ansioso como diretor em fazer o nível da iluminação e do som uma parte do padrão formal como era o texto verbal. (KNOWLSON *apud* GONTARSKI, 1986, p. 356, tradução nossa)

Para Gontarski (2008, p. 262), o Beckett que passa a dirigir suas peças a partir da encenação de *Fim de partida* em 1967 era um “outro”, ou seja, não se tratava mais do Beckett que publicara *Esperando Godot* anos antes, mas sim um “outro” Beckett, um “outro” artista do teatro procurando olhar para suas peças escritas anos antes com um olhar nada canônico, no sentido de que não buscava apenas a mera execução e reprodução exata de suas obras dramáticas na cena, mas que procurava dialogar com seus textos de forma a atualizá-los a partir de sua agora vasta experiência em sala de ensaio e no palco. Portanto as encenações beckettianas buscavam um aprofundamento das questões centrais propostas inicialmente nos textos escritos, experimentando possibilidades para o melhor desenvolvimento e ambientação das cenas no palco, e ao mesmo tempo mantendo abertas as possibilidades de entendimento e produção de sentidos por parte do público.

Se a forma como Beckett olhava para suas peças mudara, e podemos atestar isso na já citada passagem em que o autor, como encenador, critica a verbosidade excessiva de *Godot*, o cuidado em deixar as situações em aberto, a ausência do menor comentário, inclusive em relação aos atores, acerca dos significados complexos de suas peças, isso se manteve absolutamente da

mesma forma em relação à sua postura como autor dramático no início da década de 1950.

3.2.2 O caderno de direção de *A última gravação de Krapp*

Samuel Beckett encenou, a partir de 1967, as principais peças de sua dramaturgia e para cada montagem, produziu antecipadamente um caderno de direção, contendo de início todo seu complexo estudo acerca da encenação a ser realizada, bem como sugestões de modificação em relação aos textos escritos, como cortes e acréscimos, além de mapear detalhadamente os movimentos dos atores, configurando uma verdadeira partitura de ações físicas para cada personagem.

O registro dessas anotações, acessíveis até sua morte apenas a estudiosos, atores, diretores e demais colaboradores próximos a Beckett, foi publicado na forma da série *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, dividida em quatro volumes [*Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's last tape* e *Shorter plays*], além do volume acerca de *Happy days*, intitulado *Happy days: Samuel Beckett's production notebook*. Nestes volumes, publicados em parceria pelas editoras Faber and Faber e Grove Press, e tendo como editor geral o biógrafo e estudioso da obra beckettiana James Knowlson, são apresentados os cadernos de direção de Beckett de forma completa e integral, a partir de uma edição *fac-simile* dos originais, contendo também extensas anotações acerca das passagens marcadas por Beckett nos notebooks, bem como versões das peças contendo todos os cortes e alterações feitos por Beckett ao longo do processo de ensaios de cada montagem. Esses documentos constituem um verdadeiro achado para aqueles que se interessam pela obra teatral beckettiana, especialmente no que se refere à reflexão da cena como um todo, abarcando além da dramaturgia os elementos que concernem tanto à prática dos atores, e conseqüentemente à visão que Beckett tinha acerca do trabalho do ator em sua dramaturgia, quanto à prática da direção teatral, e como a encenação de suas próprias peças era entendida por Beckett.

Conforme afirma Stanley Gontarski:

Esta associação autor-diretor ocorreu cerca de dezesseis vezes no palco e outras seis vezes no estúdio de televisão, durante vinte anos [1967-1986], com Beckett dirigindo suas peças em três idiomas, o inglês, o francês e o alemão. Durante cada um destes encontros Beckett apoderou-se da direção de seus textos para serem ambos, o “eu” e o “outro”, ou seja, refinando, senão re-definindo, sua visão criativa para continuar a descobrir as possibilidades latentes de seu texto e reafirmar as fundações da estética modernista em seu trabalho. Expurgava então qualquer elemento que estimava estranho, assim demonstrando novamente seu envolvimento, senão sua preocupação com a forma, com o perfil estético de seu trabalho. (GONTARSKI, 2008, p.262)

Acerca do complexo e extenso sistema de anotações que Beckett elaborava para cada montagem que dirigia, novamente citamos comentário de Stanley Gontarski:

Somente os cadernos de direção de *Jogo [Play]*, escrita em 1962-3 e encenada por Beckett em 1978, contém em torno de 25 complexos e completos esboços, separados, organizados visual e oralmente, colocados lado a lado, paralelos ao respectivo texto escrito. Reverberações e ecos na preparação de sua própria encenação. (GONTARSKI, 2008, p. 262)

Portanto, para Gontarski (2008, p. 262), “Beckett, resumindo, se transforma num grande teórico do espetáculo no processo de encenar e reescrever seu próprio texto dramático”.

Segundo James Knowlson, na introdução do *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett Vol. III* acerca da montagem de *Krapp's last tape* no Schiller-Theater Werkstatt (KNOWLSON, 1992), Beckett escreveu *Krapp's last tape* nos dois primeiros meses de 1958, tendo desde o início o ator Patrick Magee em mente para o papel. Segundo o autor, a qualidade da voz “rachada” e envelhecida [ou gasta] do ator, além do acento e entonação irlandeses foram os grandes atrativos para a criação do personagem, cujas características físicas talvez façam um paralelo à essa qualidade vocal do ator que gerara um grande interesse em Beckett, a ponto da peça ter sido intitulada, por algum tempo, *Magee monologue*.

A primeira encenação, dirigida por Donald McWhinnie e interpretada por Patrick Magee estreou no Royal Court Theatre de Londres, em outubro de 1958, e assim como a encenação parisiense estreada dezoito meses depois, e dirigida por Roger Blin, contou com a presença de Beckett como conselheiro

durante os ensaios. No início de 1960, Beckett também se correspondera com o diretor americano Alan Schneider, por motivo da estreia da peça no Off-Broadway de Nova York, em um *double-bill*⁴² com *Zoo story*, de Edward Albee.

A encenação de *A última gravação de Krapp* no Schiller-Theater Werkstatt não seria a única a contar com Beckett na direção ou no aconselhamento de outros diretores. Nos anos subsequentes, Beckett dirigiria o ator Jean Martin no papel de Krapp, no Théâtre Récamier em 1970, bem como acompanharia à distância uma encenação da peça para a BBC londrina, dirigida por Donald McWhinnie em 1972, além de auxiliar a montagem dirigida por Anthony Page, com Albert Finney no papel título, preparando um detalhado texto contendo as alterações desenvolvidas por ele em sua montagem de 1969 no Schiller-Theater, bem como acrescentando diversas sugestões à encenação. Beckett ainda dirigiria a peça em mais duas ocasiões, na França com Pierre Chabert como Krapp, no Théâtre d'Orsay em abril de 1975, e mais uma vez em inglês com Rick Cluchey no papel de Krapp, apresentada em Berlim, no Akademie der Kunste, em setembro de 1977. Mais uma vez, Beckett mantivera as alterações propostas por ele durante a montagem berlinense de 1969, adaptando cada uma das duas encenações aos atores que interpretavam Krapp, bem como ao contexto de cada produção, e também procurando incorporar ao texto da peça as mudanças desenvolvidas durante os ensaios que considerava pertinentes.

Ainda segundo James Knowlson na introdução do volume sobre Krapp (KNOWLSON, 1992), o objetivo das alterações propostas por Beckett logo na abertura de sua primeira encenação da peça seria de atingir uma maior simplicidade e clareza das linhas gerais e para evitar qualquer elemento que parecesse supérfluo. Outra intenção importante seria de estabelecer contrastes maiores entre um silêncio meditativo e imobilidade, e, por outro lado, atividade rápida e barulhenta. Beckett escreveu em seu caderno de direção que havia cortado “tudo o que interfere com a súbita mudança da imobilidade para o movimento ou que torna isso lento” (BECKETT *apud* KNOWLSON, 1992, p. XIV, tradução nossa).

⁴² Apresentação de dois espetáculos no mesmo programa, comum nas temporadas teatrais norte americanas do período.

James Knowlson faz um levantamento detalhado das alterações em relação ao espaço cênico, bem como aos objetos cenográficos e os jogos de cena de Krapp, incluindo sua gag com a banana:

Como consequência, algumas ações de Krapp foram removidas do jogo cênico inicial no palco: não existia mais o trancar e destrancar das gavetas tanto no início ou antes da gravação ao vivo de Krapp; as duas gavetas trancadas na parte da frente da mesa foram substituídas por uma gaveta destrancada lateral, situada no lado da mesa e, mais convenientemente, à esquerda de Krapp; Krapp não remexe mais em seus bolsos em busca de um envelope no qual ele escrevera anotações para uso no momento da gravação; os sons do primeiro drink foram totalmente removidos, com Krapp fazendo ao invés disso três jornadas separadas antes do jogo com a banana em direção ao cubículo iluminado nos bastidores, que foi acrescentado ao set pela primeira vez na produção do Schiller e a partir do qual ele carrega o livro de registro, as caixas [de estanho ao invés de papel cartão] contendo as fitas gravadas e, finalmente, o gravador de rolo em si. Talvez a mais importante dessas mudanças tenha sido a introdução desse recesso nos bastidores, pois isso oferecia um grande número de benefícios práticos: uma resposta à questão de para onde Krapp teria ido em busca de seus livros e sua bebida – um covil dentro de um covil para um homem que deliberadamente separou-se dos outros – uma outra fonte de interesse visual e, porque ficava acesa durante toda a peça, um elemento de iluminação ecoando a zona de luz na mesa de Krapp e contrastando com o escuro que o cercava. (KNOWLSON, 1992, pp. XIV-XV, tradução nossa)

Essa detalhada descrição das alterações sofridas pela peça nos mostra o nível de rebuscamento almejado por Beckett em suas encenações, procurando enfatizar sentidos e circunstâncias dramáticas que imaginava como potentes e definidoras do texto dramaturgico, bem como minimizando e até mesmo eliminando tudo aquilo que seria excessivo, ou que segundo Beckett afetaria o melhor desenvolvimento da ação dramática e seus desdobramentos.

Outro ponto importante que foi mantido na encenação berlinense segundo James Knowlson teria sido o jogo clownesco com a casca de banana, mas com pequenas modificações, como por exemplo ao invés de atirá-la no primeiro momento em direção à plateia, Krapp passaria a atirá-la em direção ao fundo do palco, que se mantém na escuridão. Isso, segundo o pesquisador, seria uma forma de manter a ação dramática da peça confinada a área de ação cênica, pois para Beckett, uma peça extremamente contida dentro do espaço da caixa cênica não apresentaria condições coerentes para a ruptura da quarta

parede no momento em que Krapp, no texto original, empurrava a casca de banana em direção à plateia. Também foram modificados detalhes do figurino, especialmente aqueles de aspecto mais clownesco, como as calças curtas demais para o personagem, os bolsos grandes e característicos de espetáculos circenses e de clowneria, e até mesmo a alusão sexual na cena em que a banana é colocada de volta em um dos bolsos do colete do personagem para em seguida ficar apenas com sua ponta para fora. No lugar dessa ação cênica, Beckett optou na encenação de Berlim por uma estratégia diversa, onde o restante da banana era atirado por Krapp em direção ao fundo do palco, para que ele pudesse, em seguida, correr em direção ao cubículo iluminado no fundo do palco em busca de seus apetrechos, para finalmente poder ouvir sua gravação.

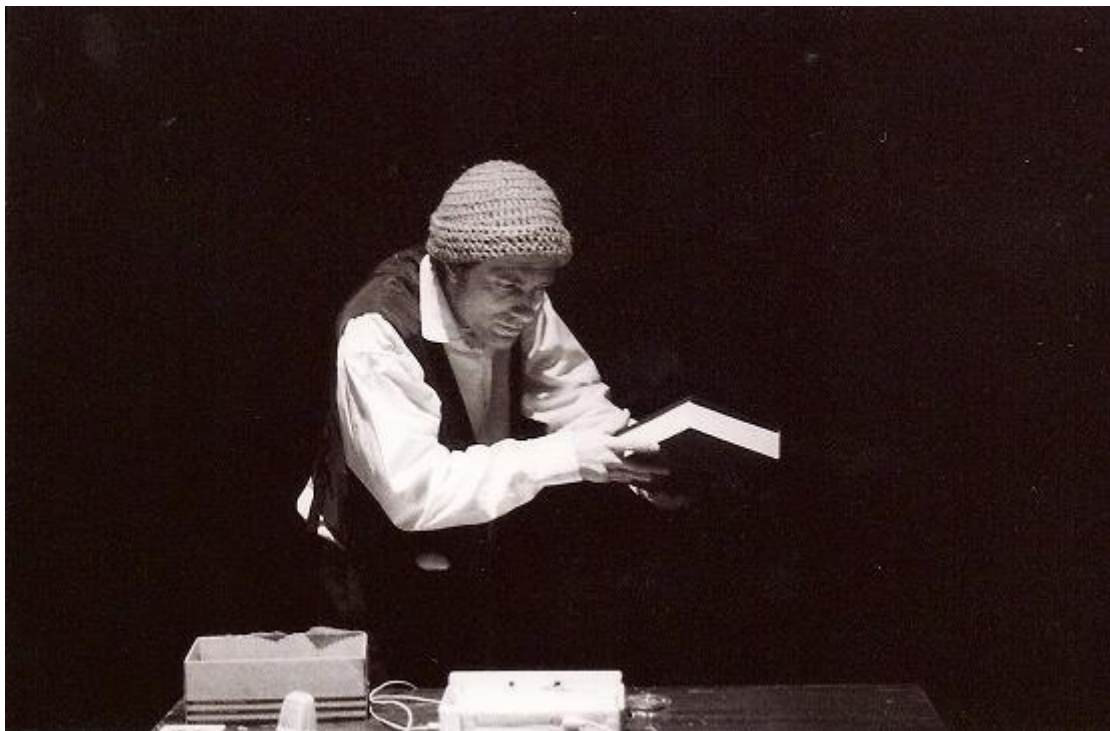
Beckett demonstrou certo descontentamento com a excessiva clowneria original do texto de 1958, optando quando da montagem no Schiller-Theater Werkstatt por uma representação do personagem como um velho cansado, fraco e falho, em contraponto à imagem original clownesca do personagem. Portanto fica claro que as mudanças proporcionadas pela direção se não buscavam tornar a representação naturalista, ao menos buscaram eliminar quaisquer elementos excessivamente exagerados que pudessem proporcionar uma leitura por parte do espectador no sentido de uma clowneria ou de um espetáculo com características próximas ao circo e ao music-hall, e mais precisamente, forneceram ao velho Krapp uma potência expressiva e uma limpeza em relação à sua linguagem cênica que ampliaram sua força dramática.

Outro ponto interessante das montagens de *A última gravação de Krapp* por Beckett se refere às imagens em branco e preto. Conforme menciona James Knowlson:

Quando dirigiu *Krapp's last tape*, Beckett estava preocupado não apenas [...] em estabelecer uma complexa teia de imagens em branco e preto, mas também com a organização e o tempo das várias sequências de montagem. Ele trabalhou, por exemplo, com os vários atores que representaram Krapp sob sua direção em busca de distinguir claramente a voz mais jovem em relação à mais velha, e suas notas de direção são focadas em como o Krapp que vemos em cena reage de formas contrastantes a diferentes assuntos, climas e tons das gravações. Com *Krapp's last tape* Beckett criou, portanto, uma aparentemente simples embora complexa peça que utiliza uma

mistura de som e imagem e coloca em operação alguns dos princípios de montagem delineados por Arnheim [teórico do cinema cujos escritos foram estudados por Beckett em sua juventude]. Dirigindo a peça, ele deve ter sentido algumas vezes que não estava longe de realizar algumas de suas ambições de juventude, embora em um veículo diverso. (KNOWLSON, 2003, p. 120, tradução nossa)

Procuramos abordar, embora de forma rápida e sucinta, a extensa e documentada relação de Samuel Beckett com a encenação de suas peças teatrais. Partindo dos elementos que o levaram a se tornar um encenador teatral, ou mais especificamente, um encenador-revisor de si mesmo, como define Stanley Gontarski (GONTARSKI, 2008), e passando pela reflexão acerca de depoimentos de encenadores, atores e estudiosos de sua obra teatral, este capítulo busca apenas esboçar, ainda que em linhas gerais e de forma sucinta, as principais características do Beckett diretor de teatro. Tendo como foco comentários e análises acerca de sua primeira encenação de *Krapp's last tape*, procuramos desenvolver uma reflexão que também dialogasse com aspectos provenientes de outras encenações da mesma peça, bem como de outras obras teatrais de Beckett. Acreditamos que esse mergulho em uma obra tão fascinante e complexa, amplamente registrada e documentada por atores, diretores, especialistas e pelo próprio autor, tenha apenas se iniciado com este trabalho, que sem dúvida deixa aberta a possibilidade de realização de estudos posteriores mais aprofundados e extensos que abordem a relação entre o Beckett dramaturgo e o Beckett encenador.



1 - *A última gravação de Krapp*. Teatro Laboratório da ECA/USP, Sala Alfredo Mesquita, 2001. Direção de Ana Ambrogi e Felipe de Souza. Foto: Fábio de Almeida.



2 - Felipe de Souza no papel de Krapp. Teatro Laboratório da ECA/USP, sala Alfredo Mesquita, 2001. Foto: Fábio de Almeida.

Capítulo IV: A última gravação de Krapp

4.1 Sobre a tradução de *Krapp's last tape*

A presente tradução da peça *Krapp's last tape*, de Samuel Beckett (BECKETT, 1990), foi realizada dentro de um projeto teatral de encenação da obra, desenvolvido em parceria e co-direção com a encenadora Ana Ambrogi, e apresentado como conclusão de curso de graduação no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

A tradução nasceu de uma necessidade prática: não havia uma tradução brasileira do original, existindo apenas uma tradução portuguesa intitulada *A última gravação*, editada pela Editora Arcádia de Lisboa (BECKETT, s/d), tendo sido realizada a partir da tradução francesa da peça feita pelo próprio Beckett. Como a tradução citada apresentava problemas em relação à questão do texto falado em cena, dando uma sensação de que o texto era nitidamente voltado a leituras e não a representações nos palcos, devido aos termos escolhidos, estrutura semântica, etc., optamos por realizar uma tradução integral da peça a partir do texto original, escrito em inglês e publicado por Beckett em 1958, editado pela editora Faber and Faber (BECKETT, 1990). Outro elemento que motivou a realização desta tradução foi a questão de que a versão em inglês poderia ser considerada o verdadeiro original do texto, uma vez que o autor traduziu a peça posteriormente para o francês, adaptando a estrutura da mesma para as particularidades da língua e modificando pequenos detalhes da dramaturgia.

Procuramos realizar, durante o segundo semestre de 1999, um amplo estudo acerca do teatro de Samuel Beckett bem como da peça *Krapp's last tape*, para assim podermos nos debruçar sobre o original de forma cuidadosa, uma vez que nosso intento era de realizar uma tradução integral e bem acabada, procurando preservar ao máximo as imagens e duplos sentidos contidos no texto original, dentro dos elementos que norteiam a estética teatral

de Beckett [contenção, minimalismo, experimentação com a linguagem, ruptura com o paradigma naturalista, entre outros]. O processo de estudos e tradução do texto foi realizado ao longo de um ano, para em seguida serem iniciados os ensaios, que levaram cerca de onze meses, e a subsequente temporada de apresentações no Teatro Laboratório da ECA/USP. A montagem cumpriu curta temporada no referido teatro, sob o título de *A última gravação de Krapp*, tendo o pesquisador no papel de Krapp.

O texto da tradução sofreu diversas revisões a partir da versão inicial completa, tendo em vista a máxima adequação ao original de Samuel Beckett. Posteriormente, durante o processo de ensaios, o texto final da tradução sofreu pequenas modificações de termos, como no caso da troca da palavra rolo [spool] para fita, em uma tentativa de trabalharmos a sonoridade cênica das palavras preservando o sentido original segundo Beckett. O texto da tradução publicado neste trabalho foi novamente revisado, entre os anos de 2013 e 2014, para que seja apresentado com a maior proximidade em relação ao original de Samuel Beckett publicado em 1958, mantendo os sentidos o mais próximo possível da edição da peça publicada pela editora Faber and Faber, no volume intitulado *The complete dramatic works* (BECKETT, 1990).

Recentemente, durante o segundo semestre de 2014, o pesquisador realizou mais duas revisões do texto, em virtude desta pesquisa de mestrado, e encaminhou o texto para uma especialista do Departamento de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, a Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, e posteriormente para um dos maiores especialistas brasileiros na obra de Samuel Beckett e docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, o Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade, que realizaram comentários e indicações importantes acerca da tradução.

4.2 *A última gravação de Krapp*: tradução inédita a partir do original

A última gravação de Krapp

de Samuel Beckett

Tradução: Felipe Augusto de Souza Santos

Tarde da noite, no futuro.

Covil de Krapp.

No proscênio, ao centro, uma pequena mesa com duas gavetas, que abrem em direção à plateia.

Sentado à mesa, encarando o público, isto é, do lado oposto às gavetas, um velho homem de aspecto cansado: Krapp.

Calças pretas, estreitas e desbotadas, curtas demais para ele. Colete preto sem mangas, desbotado, com quatro bolsos grandes. Pesado relógio de prata, com corrente. Camisa branca encardida, aberta na altura do pescoço, sem colarinho. Um surpreendente par de botas brancas e imundas, tamanho quarenta e dois no máximo, estreitas e pontudas.

Rosto branco. Nariz purpúreo. Cabelo grisalho desordenado. Barba por fazer.

Muito míope [mas sem óculos]. Escuta com dificuldade.

Voz rachada. Entonação particular.

Andar laborioso.

Sobre a mesa, um gravador com microfone e algumas caixas de papelão, contendo rolos de fita gravada.

Mesa e imediações sob forte luz branca. O resto do palco no escuro.

Krapp permanece imóvel por um momento, suspira profundamente, olha em seu relógio, remexe nos bolsos, tira um envelope, coloca de volta, remexe,

tira um pequeno molho de chaves, suspende-o à altura dos olhos, escolhe uma chave, levanta-se e anda até a frente da mesa. Inclina-se, destranca a primeira gaveta, observa seu interior, tateia, tira um rolo de fita, observa-o, coloca-o de volta, tranca a gaveta, destranca a segunda gaveta e observa seu interior, tateia, tira uma grande banana, observa-a, tranca a gaveta, coloca as chaves no bolso. Volta-se, avança até a beirada do palco, para, acaricia a banana, descasca-a, deixa cair a casca aos seus pés, coloca a ponta da banana na boca e permanece imóvel, encarando o vazio. Finalmente morde a ponta da banana, vira-se de lado e começa a caminhar de uma extremidade à outra do palco, dentro da luz, à razão de quatro ou cinco passos, em cada direção, meditando e comendo a banana. Pisa na casca, escorrega, quase cai, equilibra-se, inclina-se, observa a casca e finalmente empurra-a, ainda inclinado, com o pé, para fora do palco. Retoma o seu caminhar, termina a banana, retorna à mesa, senta-se, permanece imóvel um momento, suspira profundamente, tira as chaves dos bolsos, levanta-as à altura dos olhos, escolhe uma, levanta-se e caminha até a frente da mesa, destranca a segunda gaveta, tira fora uma segunda banana, observa-a, tranca a gaveta, coloca de volta as chaves no bolso, volta-se, avança até a beirada do palco, para, acaricia a banana, descasca-a, atira a casca para fora do palco, coloca o final da banana na boca e permanece imóvel, fitando o vazio. Finalmente tem uma ideia, coloca a banana no bolso do colete, com o final dela aparecendo, e corre com toda a velocidade de que é capaz até o fundo do palco, que está escuro. Dez segundos. Barulho alto de estourar de rolha. Quinze segundos. Ele retorna à luz carregando um velho livro de registro e senta-se à mesa. Coloca o livro de registro sobre a mesa, limpa a boca, limpa as mãos na parte da frente do colete, junta-as e esfrega-as fortemente.

KRAPP: [Com vivacidade.] Ah! [inclina-se sobre o livro de registro, vira as páginas, encontra o trecho que procura, e lê.] Caixa... três... rolo... cinco. [Ergue a cabeça e olha fixamente à sua frente. Com prazer.] Rolo! [Pausa.] Roooloolo! [Sorriso feliz. Pausa. Ele inclina-se sobre a mesa, começa a observar e remexer nas caixas.] Caixa três... três... quatro... dois... [surpreso] nove! Meu Deus!... sete... ah! aqui está a maldita! [Ele pega a caixa, observa-a atentamente.] Caixa três. [Coloca-a na mesa, abre-a e observa

atentamente os rolos de fita em seu interior.] Rolo... [ele observa o livro de registro]... cinco... [ele observa os rolos de fita]... cinco... cinco... ah! patife! [Ele retira um rolo de fita e observa-o.] Rolo cinco. [Ele coloca-a na mesa, fecha a caixa três, coloca-a de volta com as outras, pega o rolo de fita.] Caixa três, rolo cinco. [Inclina-se sobre o gravador, observa-o. Com prazer.] Roooloo! [Sorriso feliz. Ele inclina-se, coloca o rolo de fita no gravador, esfrega as mãos.] Ah! [Observa atentamente o livro de registro, lê uma passagem ao pé da página.] Mamãe descansando enfim... Hm... A bola preta... [Ele levanta a cabeça, olha fixamente o vazio. Perplexo.] Bola preta?... [Ele observa novamente o livro de registro e lê.] A enfermeira morena... [Ele levanta a cabeça, medita, observa novamente o livro de registro, lê.] Leve melhora nas condições intestinais... Hm... Memorável... o que? [Ele observa de perto.] Equinócio, memorável equinócio. [Ele levanta a cabeça, olha fixamente o vazio. Perplexo.] memorável equinócio?... [Pausa. Ele encolhe os ombros e observa novamente o livro de registro; lê.] Adeus ao – [ele vira a página] – amor.

[Ele levanta a cabeça, medita, inclina-se sobre o gravador, liga-o e assume postura de ouvinte, isto é, inclina-se para frente, cotovelos na mesa, a mão em volta da orelha em forma de concha, em direção ao gravador, rosto de frente.]

A FITA: [Voz forte, um tanto pomposa, nitidamente Krapp há muito tempo atrás.] Trinta e nove anos hoje, sólido como – [Procurando acomodar-se melhor, ele derruba uma das caixas para fora da mesa, pragueja, desliga o gravador, atira violentamente as caixas e o livro de registro para o chão, volta a fita ao início, liga o aparelho, reassume a postura de ouvinte.] Trinta e nove anos hoje, sólido como uma rocha, independente de minhas velhas fraquezas, e intelectualmente, tenho agora todas as razões para me suspeitar na... [hesita]... na crista da onda – ou quase. Celebrada a terrível ocasião, como nos últimos anos, tranquilamente na taverna. Nenhuma alma viva. Sentado perto do fogo com os olhos fechados, separando o joio do trigo. Escrevendo rascunhos, no verso de um envelope. Bom estar de volta ao meu covil, em meus velhos trapos. Acabo de comer, lamento informar, três bananas e somente com dificuldade me absteve da quarta. Verdadeiro veneno para um homem nas minhas condições. [Veementemente.] Corte-as fora! [Pausa.] A nova

iluminação acima de minha mesa representa uma grande melhoria. Com toda essa escuridão ao meu redor, me sinto menos sozinho. [Pausa.] De certa maneira. [Pausa.] Adoro levantar, andar de um lado para o outro, depois voltar aqui a... [hesita]... mim. [Pausa.] Krapp.

[Pausa.]

O trigo, vejamos, pergunto a mim mesmo o que entendo por tal, entendo... [hesita]... suponho que entendo por isto todas as coisas que ainda valerão a pena quando toda a poeira tiver – quando toda a *minha* poeira tiver assentado. Fecho os olhos e tento imaginá-las.

[Pausa. Krapp fecha os olhos brevemente.]

Extraordinariamente silenciosa esta noite, mesmo aguçando os ouvidos não se ouve um único som. A velha senhora McGlome sempre canta à esta hora. Mas não esta noite. Canções de sua infância, ela diz. Difícil imaginá-la como uma menina. Mulher maravilhosa, apesar de tudo. Uma Connaught, suponho. [Pausa.] Será que vou cantar quando tiver a idade dela, se eu algum dia tiver? Não. [Pausa.] Eu cantava quando era menino? Não. [Pausa.] Algum dia eu cantei? Não.

[Pausa.]

Acabo de ouvir um ano remoto, passagens ao acaso. Não conferi no livro, mas isto deve ter sido, no mínimo, há dez ou doze anos atrás. Naquela época, acho que ainda vivia com Bianca, em Kedar Street. Escapei de boa, ah, se escapei! Era um caso perdido. [Pausa.] Nada a respeito dela, a não ser um tributo aos seus olhos. Muito ardentes. Repentinamente tornei a vê-los. [Pausa.] Incomparáveis! [Pausa.] Bem... [Pausa.] Essas velhas evocações são horríveis, mas muitas vezes as considero – [Krapp desliga o aparelho, medita, liga o aparelho] – uma ajuda antes de embarcar em uma nova... [hesita]... retrospectiva. Difícil de acreditar que algum dia eu tenha sido tão imbecil. Aquela voz. Jesus. E as aspirações. [Risada breve à qual se junta Krapp.] E aquelas conclusões. [Risada breve à qual se junta Krapp.] Beber menos, em particular. [Risada breve de Krapp, sozinho.] Estatísticas. Mil e setecentas horas, fora o precedente das oito mil adicionais, consumidas em pequenas coisas inúteis. Mais de vinte por cento, digamos quarenta por cento da sua vida

acordada. [Pausa.] Planos para uma vida sexual menos... [hesita]... cativante. Última doença de seu pai. Procura desanimada da felicidade. Laxação inatingível. Zomba sobre o que ele chama de sua juventude e agradece a Deus que ela tenha terminado. [Pausa.] Falsa nota ali. [Pausa.] Sombras do opus... magnum. Encerrando com um – [risada breve] – uivo para a Providência. [Risada prolongada à qual se junta Krapp.] O que restou de toda aquela miséria? Uma garota com um casaco verde surrado, na plataforma de uma estação de trem? Não?

[Pausa.]

Quando olho –

[Krapp desliga o gravador, medita, olha para seu relógio, levanta, vai até o fundo do palco que está escuro. Dez segundos. Barulho de estourar de rolha. Dez segundos. Segundo estourar de rolha. Dez segundos. Terceiro estourar de rolha. Dez segundos. Breve interrupção por uma canção entrecortada e trêmula.]

KRAPP: [Cantando.] Agora o dia se foi,

A noite torna-se noite

Sombras –

[Acesso de tosse. Ele volta até a luz, senta-se, limpa a boca, liga o gravador, assume postura de ouvinte.]

A FITA: – para o ano que passou, o qual espero que talvez tenha trazido de volta o antigo brilho de meu olhar, existe, é claro, a casa no canal onde mamãe esperava pela morte, no último outono, após sua longa viuvez [reação de Krapp] e o – [Krapp desliga o gravador, volta um pouco a fita, aproxima seu ouvido do aparelho, liga-o novamente] – esperava pela morte, após sua longa viuvez, e o –

[Krapp desliga o gravador, ergue a cabeça, olha fixamente o vazio diante de si. Seus lábios murmuram as sílabas da palavra “viuvez”. Nenhum som.]

Levanta-se, vai até o fundo do palco que está escuro, volta com um enorme dicionário, coloca-o sobre a mesa, senta-se e procura a palavra.]

KRAPP: [Lendo o dicionário.] Estado – ou condição de quem é – ou permanece – viúvo – ou viúva. [Levanta a cabeça. Perplexo.] Quem é – ou permanece?... [Pausa. Ele observa novamente o dicionário. Lê.] Luto fechado de “viuvez”... Também sobre um animal, particularmente um pássaro... viuvinha ou viúva... A Plumagem negra do macho... [Levanta a cabeça. Com prazer.] A viuvinha!

[Pausa. Ele fecha o dicionário, liga o gravador e reassume a postura de ouvinte.]

A FITA: – banco perto da represa, de onde eu podia ver sua janela. Ali eu me sentava, sob o vento cortante, desejando que ela tivesse partido. [Pausa.] Raramente uma alma, apenas frequentadores, babás, crianças, velhos, cães. Acabei por conhecê-los muito bem – quero dizer, de vista, é claro! Recordo particularmente de uma bela jovem morena, toda branca e engomada, seios incomparáveis, com um grande carrinho de capota negra; coisa mais fúnebre. Sempre que olhava em sua direção, ela tinha seus olhos em mim. Mas, quando eu estava com coragem suficiente para falar com ela – sem ter sido apresentado – ela ameaçou chamar um policial. Como se eu tivesse planos com relação à sua virtude. [Risada. Pausa.] Que rosto ela tinha! Que olhos! Como... [hesita]... crisólitos! [Pausa.] Enfim... [Pausa.] Eu estava lá quando – [Krapp desliga o gravador, medita, liga novamente o gravador.] – a persiana desceu, daquele tipo de enrolar, marrom e bem suja, jogando uma bola para um pequeno cachorro branco. Ocorreu-me olhar para cima e lá estava. Feito, finalmente. Sentei por alguns momentos com a bola nas mãos, o cachorro latindo e apoiando as patas em mim. [Pausa.] Momentos. Momentos dela, meus momentos. [Pausa.] Momentos do cachorro. [Pausa.] Por fim, a soltei para ele, e ele a pegou com sua boca, suavemente, suavemente. Uma pequena, velha, preta, dura, sólida bola de borracha. [Pausa.] Eu a sentirei nas mãos até o dia de minha morte. [Pausa.] Deveria tê-la guardado. [Pausa.] Mas a entreguei ao cachorro.

[Pausa.]

Enfim...

[Pausa.]

Espiritualmente, um ano de profunda melancolia e pobreza, até aquela memorável noite de março, no final do quebra-mar, sob o vento uivante, para nunca ser esquecida, quando, subitamente, vi a coisa toda. A visão, finalmente. Isso, eu imagino que seja o que tenho para recordar essencialmente daquela noite, no dia em que meu trabalho estará terminado, e talvez não exista nenhum lugar deixado em minha memória, morno ou frio, para o milagre que... [hesita]... para o fogo que assenta em chamas. O que repentinamente vi, então, foi isto, que a crença que tinha guiado toda minha vida, isto é – [Krapp desliga o gravador impacientemente, adianta a fita, liga-o novamente] – grandes rochas de granito, a espuma voando sob a luz do farol e o anemômetro girando como uma hélice, claro para mim, finalmente, que a escuridão que eu tenho sempre lutado para conter, é, na verdade, minha mais – [Krapp pragueja, desliga o gravador, adianta a fita, liga-o novamente] – indestrutível associação, até a minha dissolução, de tempestade e noite, com a luz do entendimento e o fogo – [Krapp pragueja mais alto, desliga o gravador, adianta a fita, liga-o novamente] – meu rosto em seus seios, e minha mão sobre ela. Ficamos deitados ali sem nos mover. Mas embaixo de nós tudo se movia, e nos movia suavemente, para cima e para baixo, e de um lado para outro.

[Pausa.]

Passa da meia noite. Nunca soube de tamanho silêncio. A Terra poderia estar desabitada.

[Pausa.]

Aqui eu termino –

[Krapp desliga o gravador, volta a fita, liga-o novamente.]

– na parte superior do lago, com o bote, nadei à margem, depois empurrei o bote em direção à corrente e o deixei flutuar. Ela estava deitada sobre as tábuas do assoalho com as mãos debaixo da cabeça e os olhos fechados. Sol brilhando, um pouquinho de brisa, água muito agradável.

Observei um arranhão em sua coxa e perguntei a ela como o tinha feito. Colhendo groselhas, ela disse. Eu disse novamente que pensava que aquilo não tinha esperança e que não seria bom continuar, e ela concordou, sem abrir os olhos. [Pausa.] Pedi a ela que olhasse para mim, e depois de alguns momentos – [Pausa.] – depois de alguns momentos ela me olhou, mas seus olhos estavam quase fechados, por causa da luz ofuscante. Me inclinei sobre ela para fazer sombra e eles se abriram. [Pausa. Devagar.] Me deixaram entrar. [Pausa.] Flutuamos por entre as bandeirolas e encalhamos. O modo como elas caíam, suspirando, diante da proa! [Pausa.] Deitei-me por cima dela, com meu rosto em seus seios e minha mão sobre ela. Ficamos deitados ali, sem nos mover. Mas embaixo de nós tudo se movia, e nos movia suavemente, para cima e para baixo, e de um lado para outro.

[Pausa.]

Passa da meia noite. Nunca soube –

[Krapp desliga o gravador, medita. Finalmente, ele remexe nos bolsos, encontra uma banana, tira-a para fora, observa-a, coloca-a de volta, remexe novamente, tira um envelope, remexe novamente, coloca o envelope de volta, olha para seu relógio, levanta-se e vai até o fundo do palco, em direção à escuridão. Dez segundos. Ruído de garrafa contra copo, seguido por um breve ruído de sifão. Dez segundos. Ruído de garrafa contra copo; isolado. Dez segundos. Ele retorna de modo vacilante até a luz, vai até a frente da mesa, tira de seu bolso um molho de chaves, suspende-o à altura dos olhos, escolhe uma chave, destranca a primeira gaveta, observa seu interior, tateia seu interior, tira um rolo de fita, observa-o, tranca a gaveta, coloca as chaves de volta no bolso, senta-se, tira o rolo de fita do gravador, deposita-o sobre o dicionário, coloca um rolo de fita virgem no gravador, tira o envelope do bolso, lê o que está escrito atrás dele, coloca-o sobre a mesa, liga o gravador, limpa a garganta e começa a gravar.]

KRAPP: Acabo de escutar aquele estúpido bastardo por quem me tomava há trinta anos atrás, difícil de acreditar que algum dia tenha sido tão ruim assim. Graças a Deus que tudo isso acabou. [Pausa.] Que olhos ela tinha! [Medita, percebe que está gravando o silêncio, desliga o gravador, medita.

Finalmente.] Tudo ali, tudo, toda a – [Percebendo que isto não está sendo gravado, liga o gravador.] Tudo ali, tudo nesta velha bola de merda, toda a luz e escuridão, fome e banquetes das... [hesita]... eras! [Em um grito.] Sim! [Pausa.] Esquecer! Jesus! Tirar a cabeça dos deveres de casa! Jesus! [Pausa. Cansado.] Bem, talvez ele tivesse razão. [Pausa.] Talvez ele tivesse razão. [Medita. Imagina. Desliga o gravador. Consulta o envelope.] Pah! [Amassa-o e joga-o longe. Medita. Liga o gravador.] Nada a dizer, nem um pio. O que vem a ser um ano agora? A ruminação azeda e as fezes de ferro. [Pausa.] Me deleitei com a palavra rolo. [Com prazer.] Rooooooo! O momento mais feliz do último meio milhão. [Pausa.] Dezessete cópias vendidas, das quais onze, a preço de livreiro, para bibliotecas situadas no outro lado do oceano. Ficando conhecido. [Pausa.] Uma libra e alguma coisa. [Pausa.] Me arrisquei para fora uma ou duas vezes, antes que o verão terminasse. Fiquei sentado tremendo no parque, afogado em sonhos e ardendo por deixar de existir. Nenhuma alma. [Pausa.] Últimas fantasias. [Veementemente.] Mantenha-as enterradas! [Pausa.] Queimei os olhos lendo Effie novamente, uma página por dia, com lágrimas nos olhos outra vez. Effie... [Pausa.] Poderia ter sido feliz com ela, no mar Báltico, entre os pinheiros e as dunas. [Pausa.] Poderia? [Pausa.] E ela? [Pausa.] Pah! [Pausa.] Fanny veio uma ou duas vezes. Velho espectro esquelético de prostituta. Não pude fazer muita coisa, mas acho que foi melhor do que um chute entre as pernas. A última vez não foi tão ruim. Como o senhor consegue, ela disse, na sua idade? Eu disse que estava me resguardando para ela por toda minha vida. [Pausa.] Fui para as Vésperas uma vez, como quando ainda usava calças curtas. [Pausa. Canta.]

Agora o dia se foi,

A noite torna-se noite,

Sombras – [tossindo, em seguida quase inaudível] – do anoitecer

Movem-se furtivamente através do céu.

[Ofegante.] Adormeci e caí do banco. [Pausa.] Algumas vezes me perguntei durante a noite se um último esforço não poderia – [Pausa.] Ah, agora termine sua bebedeira e vá dormir. Continue com essa bobagem pela

manhã. Ou deixe isso para lá. [Pausa.] Deixe isso para lá. [Pausa.] Permanecer no escuro – e divagar. Estar novamente no vale profundo numa Noite de Natal, colhendo azevinho, de bagas vermelhas. [Pausa.] Ir outra vez até a beira do Croghan, em uma manhã de domingo, sob a neblina, com uma cadela, parar e ouvir os sinos. [Pausa.] E assim por diante. [Pausa.] Ir outra vez, e outra vez. [Pausa.] Toda aquela velha miséria. [Pausa.] Uma vez não foi o bastante para você. [Pausa.] Deitar sobre ela.

[Longa pausa. Repentinamente inclina-se sobre o gravador, desliga-o, arranca violentamente a fita, joga-a longe, coloca outra fita, adianta-a até a passagem que deseja, liga-o novamente, escuta, olhando fixamente para frente.]

A FITA: - groselhas, ela disse. Eu disse novamente que pensava que aquilo não tinha esperança, e que não seria bom continuar, e ela concordou, sem abrir os olhos. [Pausa.] Pedi a ela que olhasse para mim, e depois de alguns momentos – [Pausa.] – depois de alguns momentos ela olhou, mas seus olhos estavam quase fechados, por causa da luz ofuscante. Me inclinei sobre ela para fazer sombra e eles se abriram. [Pausa. Devagar.] Me deixaram entrar. [Pausa.] Flutuamos por entre as bandeirolas e encalhamos. O modo como elas caíam, suspirando, diante da proa! [Pausa.] Deitei-me por cima dela, com meu rosto em seus seios, e minha mão sobre ela. Ficamos deitados ali, sem nos mover. Mas embaixo de nós tudo se movia, e nos movia suavemente, para cima e para baixo, e de um lado para outro.

[Pausa. Os lábios de Krapp se movem. Nenhum som.]

Passa da meia noite. Nunca soube de tamanho silêncio. A Terra poderia estar desabitada.

[Pausa.]

Aqui termino esta gravação. Caixa – [Pausa.] – três, rolo – [Pausa.] – cinco. Talvez meus melhores anos tenham terminado. Quando houve uma oportunidade de felicidade. Mas eu não queria que voltassem. Não queria agora aquele fogo em mim. Não, não queria que voltassem.

[Krapp, imóvel, olha fixamente à frente. A fita continua a correr em silêncio.]

CORTINA

- Escrita em inglês no começo de 1958. Publicada pela primeira vez na revista *Evergreen Review* [verão de 1958]. Encenada pela primeira vez no Royal Court Theatre, Londres, em 28 de outubro de 1958.
- Tradução realizada a partir da versão original do texto escrita em inglês, publicada em *Samuel Beckett: The complete dramatic works*, Londres, Faber and Faber, 1990.



3 - *A última gravação de Krapp*. Teatro Laboratório da ECA/USP, Sala Alfredo Mesquita, 2001. Direção de Ana Ambrogi e Felipe de Souza. Foto: Fábio de Almeida.

Capítulo V: A última gravação de Krapp - do texto à cena

5.1 O texto

A última gravação de Krapp, peça escrita em inglês por Beckett em 1958, representa uma grande mudança no que se refere à estrutura de sua dramaturgia. Pela primeira vez em sua obra dramaturgicamente escrita até então, temos apenas um personagem central em cena, o velho Krapp, escritor fracassado de sessenta e nove anos às voltas com o final de sua existência, vivenciando mais uma vez, na data de seu aniversário, o ritual anual de revisitação de seu passado a partir do prisma da memória, através do ato de escuta de fitas magnéticas gravadas por ele mesmo a cada aniversário de sua vida. Se alguns dos temas centrais explorados por Beckett em peças anteriores como *Esperando Godot* e *Fim de partida* ressurgem novamente, tais como a circularidade, a relação com a alteridade, o fracasso, os contrastes e a repetição, somente para citarmos alguns deles, a forma através da qual eles se materializam na peça é completamente diversa.

A origem da peça remonta ao primeiro encontro de Beckett com o ator irlandês Patrick Magee, para quem o autor escreveu *A última gravação de Krapp*. A qualidade vocal do ator, sua voz “rachada” e envelhecida atraiu a atenção de Beckett por sua especificidade e peso dramático, levando-o a conceber uma peça que foi chamada, em um primeiro momento, de *Magee monologue*, e posteriormente renomeada como *Krapp’s last tape*⁴³.

Beckett ouviu pela primeira vez o ator irlandês Patrick Magee lendo alguns trechos de *Molloy* e *From an abandoned work* no Third Programme da BBC, em dezembro de 1957. Ele ficou emocionado e comovido pela distinta qualidade falhada da voz de Magee que parecia captar um sentimento de profundo cansaço do mundo, tristeza, ruína e arrependimento. Dois meses depois, ele começou a

⁴³ Segundo James Knowlson, “por algum tempo a peça foi chamada por Beckett de *Magee monologue*, até que várias versões depois ele conferiu ao velho homem falhado o nome de sonoridade áspera de “Krapp”, com as associações excrementais desagradáveis que levam seu proprietário e o público de volta para um decadente, nojento e ainda exigente corpo com o qual Krapp tem tentado, em vão, chegar a um acordo durante toda sua vida.”. (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 81, tradução nossa)

escrever um monólogo dramático para um personagem que foi descrito no primeiro rascunho como um “velho homem desgastado” com uma “velha voz enferrujada e arruinada com algum sotaque característico”. (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 81, tradução nossa)

O título da peça, segundo Michael Robinson (1969, p. 283, tradução nossa), “reúne esterco e tempo”, aludindo ao desenvolvimento de uma abordagem dramática acerca da relação do homem com o efeito corrosivo e transformador do tempo, ou seja, “a constante mudança de identidade do eu que está em um constante processo de decantação do futuro para o passado”.

O conceito de grotesco⁴⁴, explorado por Bakhtin em seu estudo acerca da obra de François Rabelais (BAKHTIN, 1987), parece adequado para uma reflexão acerca da caracterização do personagem Krapp como descrita na versão original da peça, datada de 1958. A abordagem de Beckett em relação ao personagem, ainda influenciada pela experiência de escrita de obras dramáticas anteriores como *Esperando Godot* e *Fim de partida*, que carregam traços marcantes de comicità diversa, como a influência do music-hall, da clowneria e do circo, é preponderante desde as primeiras versões do

⁴⁴ Segundo Patrice Pavis, “grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. [...] “No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem imenso papel. Encontramo-lo em toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo” [HUGO, prefácio de *Cromwell*, 1827]. Aplicado ao teatro – dramaturgia e apresentação cênica – o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista. Meierhold a ele se refere constantemente, fazendo até do teatro, dentro da tradição estética de um Rabelais, de um Hugo e, posteriormente, de um teórico como Bakhtin (1970), a forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas. [...] As razões da deformação grotesca são extremamente variáveis, desde o simples gosto pelo efeito cômico gratuito [na *Commedia dell’arte*, por exemplo], até a sátira política ou filosófica [Voltaire, Swift]. Não existe o grotesco, mas projeções estético-ideológicas grotescas [grotesco satírico, parabólico, cômico, romântico, niilista, etc.]. Da mesma forma que o *distanciamento*, o grotesco não é um simples efeito de estilo, ele engloba toda a compreensão do espetáculo. [...] O grotesco está estreitamente associado ao *tragicômico*, que surge historicamente com o *Sturm und Drang*, o *drama* e o *melodrama*, o teatro romântico e expressionista [Hugo, mas também Buchner, Nestroy, Wedekind, Kaiser, Sternheim] e o *teatro grotesco* de Chiarelli ou Pirandello. Gêneros mistos, o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não se cristalizar numa atitude definitiva. [...] O grotesco é uma arte realista, já que se reconhece [como na caricatura] o objeto intencionalmente deformado. Ele firma a existência das coisas, criticando-as. É o contrário do *absurdo* – pelo menos daquela categoria de absurdo que recusa toda lógica e nega a existência de leis e princípios sociais. Está também distante d arte niilista ou da arte dadaísta que rejeitavam qualquer valor e não acreditavam sequer na função paródica ou crítica da atividade artística. [...] Do grotesco tragicômico ao absurdo não há senão um passo, rapidamente transposto no teatro contemporâneo. Mas a manutenção da fronteira [mesmo quando ela é apenas teórica] é útil para distinguir dramaturgias como as de Ionesco ou Beckett das de Frisch, Durrenmatt, até mesmo de Brecht. Para os três últimos, o grotesco é uma última tentativa de compreender o homem tragicômico de hoje em dia, seu dilaceramento, mas também sua vitalidade e sua regeneração através da arte.”. (PAVIS, 1999, pp. 188-189)

texto até a versão publicada em 1958, onde os traços da caracterização física do personagem apontam para a influência de elementos grotescos, com o objetivo de romper com a ilusão dramática associada ao realismo-naturalismo no teatro, propondo algo próximo ao que Bakhtin aponta “de maneira exemplar em seu estudo da obra de Rabelais [...] e denomina como “realismo grotesco” (ARÁN, 2006, p. 141, tradução nossa). Acreditamos que o diálogo teórico com a abordagem de Bakhtin em relação ao conceito possa nos auxiliar na realização de uma leitura acerca da caracterização original do personagem Krapp.

Bakhtin faz menção, em um dos capítulos de sua obra acerca de Rabelais, ao que seria a gênese do conceito de grotesco: “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 265). Ainda segundo Bakhtin,

Na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (BAKHTIN, 1987, p. 275)

Partindo desta aceção do termo, podemos observar sua relação com a influência clownesca presente em traços da primeira caracterização do personagem Krapp, exposta na versão original do texto publicada em língua inglesa, que tomamos como referência para nossa tradução da peça, incluída neste trabalho.

A concepção inicial do personagem, conforme é descrita na rubrica introdutória da peça, apresenta um indivíduo cuja caracterização remete a um clown decadente, uma espécie de versão grotesca de um clown convencional, apoiada em pequenos detalhes relativos a seu figurino e maquiagem⁴⁵. As

⁴⁵ “[...] Sentado à mesa, encarando o público, isto é, do lado oposto às gavetas, um velho homem de aspecto cansado: Krapp. Calças pretas, estreitas e desbotadas, curtas demais para ele. Colete preto sem mangas, desbotado, com quatro bolsos grandes. Pesado relógio de prata, com corrente. Camisa branca encardida, aberta na altura do pescoço, sem colarinho. Um surpreendente par de botas brancas e imundas, tamanho quarenta e dois no máximo, estreitas e pontudas. Rosto branco. Nariz purpúreo.

“calças pretas curtas demais para ele”, o “surpreendente par de botas brancas e imundas”, o “rosto branco” e o “nariz purpúreo”⁴⁶ representam algumas das típicas construções ligadas a elementos grotescos apropriadas pelos clowns, que remetem às formas cômicas arcaicas, baseadas em elementos grosseiros e em comicidade de situação, como o fescenino, a satura e até mesmo a *Commedia dell’arte*, mas são transformadas [ou corrompidas] por elementos que remetem à uma estética do fracasso, recorrente em grande parte da obra de Samuel Beckett. Mas a sujeira e o aspecto decrépito de suas vestimentas, assim como o rosto de palhaço de um velho escritor, criam um paradoxo de estranhamento em uma ambientação cênica esteticamente naturalista, onde o espaço cênico e todos os objetos parecem remeter a uma situação demasiadamente real, evidenciada pela presença de registros gravados, que demonstram não se tratar de uma história imaginada ou que carregue qualquer indício que aponte para uma distorção ou um delírio acerca da realidade. De forma oposta, a extrema plausibilidade da situação dramática da peça, alicerçada no discurso e na narração do personagem, promove um verdadeiro estranhamento operado de forma diversa daquele resultante do efeito brechtiano do *Verfremdungseffekt* [efeito de distanciamento ou estranhamento], onde a identificação do leitor-espectador em relação ao espaço cênico e à estrutura da narrativa dramática, próximas do realismo-naturalismo, se confronta brutalmente com a visão do velho escritor decrépito e ridicularizado por suas feições e seus “trapos”, resultando em um paradoxo inquietante.

Na Modernidade, as formas grotescas passam a ser cada vez mais a expressão da re-conciliação fracassada entre a subjetividade e as estruturas imanentes do mundo. Dessa forma, o grotesco constitui o meio de representar o irracional, o paradoxal, o absurdo, o nihilista, como por exemplo se constata nas obras de Kafka, Brecht,

Cabelo grisalho desordenado. Barba por fazer. Muito míope [mas sem óculos]. Escuta com dificuldade. Voz rachada. Entonação particular. [...]” (BECKETT, 1999, p.1)

⁴⁶ Sobre a questão do nariz dentro da representação grotesca, Bakhtin aponta, em seu estudo sobre Rabelais, de acordo com comentário de Susana Romano-Sued, “a função do todo corporal na imagem grotesca, [...] destacando a importância particular da boca e do nariz nas representações do rosto grotesco. [...] O motivo do nariz é um dos motivos mais difundidos da literatura universal e é encontrado em quase todas as línguas, em expressões tais como “meter o nariz”, “até o nariz”, etc. Bem se pode afirmar que o nariz é o representante do falo. De acordo com um conceito generalizado pela sabedoria popular, é possível inferir o tamanho e o desempenho do membro masculino pelo tamanho do nariz. Este é o sentido comum do nariz na literatura medieval e renascentista, baseado no imaginário da festa popular – um exemplo conhecido é o jogo carnavalesco de *Nasentanz* [dança do nariz]. Portanto, da cabeça, somente o nariz e a boca são os elementos que tem importância essencial para o grotesco.”. (ARÁN, 2006, pp. 144-147, tradução nossa)

Durrenmatt, Beckett e Ionesco. Poderiam ser considerados precursores desta tendência Buchner, Dostoiévski e Nietzsche. (ARÁN, 2006, pp. 142-143, tradução nossa)

Se a construção do personagem Krapp não pode ser comparada à dos personagens de Rabelais ou até mesmo ao contexto popular da Idade Média e do Renascimento, analisados por Bakhtin, por outro lado alguns dos traços mencionados por Bakhtin parecem se aproximar da caracterização do personagem, tais como o nariz purpúreo clownesco, as botas surpreendentes e imundas utilizadas por Krapp, seus apetites corporais⁴⁷, sua necessidade em satisfazê-los, e as associações excrementais relacionadas ao próprio nome do personagem. Sobre a importância desses elementos dentro da perspectiva do realismo grotesco, podemos citar o que aponta Susana Romano-Sued:

A característica dominante no realismo grotesco é o rebaixamento, ou seja, a transferência de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato, a um plano material e corporal. A Terra e o corpo são percebidos como unidade indissolúvel talvez em resposta à separação inevitável entre universo biológico puro e a espécie humana, os seres de linguagem. (ARÁN, 2006, p. 145, tradução nossa)

Outro dado importante presente na concepção de *A última gravação de Krapp* se refere ao limiar, ou melhor, aos diferentes tipos de limiar que permeiam a existência do personagem Krapp, permitindo que possamos caracterizá-lo verdadeiramente como uma criatura do limiar. Diferenciando o limiar de fronteira, ou seja, o primeiro sendo o lugar do entre, do lá e cá, do indivisível, e o segundo sendo o lugar do este ou aquele [um em detrimento do outro], nos parece que Krapp permanece por toda a peça lidando com

⁴⁷ De acordo com Susana Romano-Sued: “Conforme assinalamos, comer, beber, defecar, suar, secretar muco, a relação sexual, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, o desmembramento, o despedaçamento, a absorção por outro corpo, se efetuam nos limites, na zona fronteira entre o corpo e o mundo, ou na que existe entre o corpo velho e o novo. Em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim se imbricam. A imagem grotesca mostra a fisionomia externa, mas também a interna, através do sangue e de órgãos distintos, e em partes como as veias, as tripas, o coração, etc. [...] Cabe assinalar que, segundo a tese bakhtiniana, a imagem grotesca do corpo é a imagem “anticanônica” por excelência, pois nunca esteve sujeita a regras como as outras concepções. [...] As atividades que dão prazer ao homem carnavalesco são justamente aquelas em que se transgridem os limites, onde o corpo desdobrado vive plenamente sua expansão para fora: o acoplamento, a gravidez, a morte, comer, beber, satisfazer as necessidades naturais. É uma espécie de corpo provisório, sempre na instância da transfiguração, sem descanso. Um corpo sempre boquiaberto, que só pode estar em abundância, que apela, incessantemente, ao excesso.”. (ARÁN, 2006, pp. 148-150, tradução nossa)

diferentes formas de limiar. Se transpusermos para esta abordagem da peça a leitura do filósofo alemão Walter Benjamin relativa ao conceito de limiar, podemos visualizar mais claramente esta questão:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade, etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. [E, com isso, também o despertar.] E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agradecer ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” [*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 74]. [...] (BENJAMIN, 2006, p. 535)

Krapp se situa no limiar ou “soleira da imaginação” durante toda a peça, através do mergulho em suas [ou dos outros Krapps] memórias, complementando as informações ouvidas através das vozes de seus outros, trazidas à tona graças à materialidade do gravador de fitas de rolo, com visualizações provenientes de sua imaginação. O gravador, portanto, está presente na peça como o objeto com o qual Krapp desenvolve uma espécie de relação afetiva, pelo fato de este servir-lhe como um verdadeiro álbum de recordações de sua trajetória pessoal. Mas o gravador também encerra em si outra função importante, a de facilitador do trânsito do personagem dentro do limiar entre realidade e memória. Recuperando a definição de Benjamin acerca do conceito de limiar, podemos esclarecer de forma mais pontual a relação de Krapp com os diferentes limiares presentes na peça:

[...] O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* [inchar, entumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado – morada de sonho. (BENJAMIN, 2006, p. 535)

Krapp parece estar sempre nesta “zona” descrita por Benjamin, transitando continuamente dentro de seus limites, nunca estabelecendo fronteiras intransponíveis e definitivas em sua existência⁴⁸. Se tomarmos como

⁴⁸ As decisões tomadas por Krapp aos trinta e nove anos, ao invés de pertencerem ao plano da fronteira, deixando para trás os velhos hábitos negativos do personagem em virtude de abraçar novos e melhores hábitos, delimitando, portanto, uma espécie de antes e depois, como verdadeira linha limítrofe de

referência a análise de Bakhtin sobre a obra literária de Dostoievski, nos deparamos com uma passagem onde Bakhtin afirma que:

Em Dostoievski, os participantes da ação se encontram no limiar [no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura]. E aqui eles são apresentados como vozes que ecoam, que se manifestam diante da Terra e do céu. (BAKHTIN, 2013, pp. 168-169)

De forma diversa dos personagens dostoievskianos, o personagem Krapp também se situa em um limiar entre luz e escuridão, vida e morte, presença e ausência, realidade e memória. Durante toda a peça, o confronto entre luz e escuridão, materializados cênicamente a partir da concepção estética proposta por Beckett, parece situar Krapp no limiar entre esses dois mundos, que fazem paralelo direto em relação à razão em oposição aos apelos viciosos do personagem [mulheres, sexo, bananas, whisky]. Krapp transita, em vários momentos da peça, entre a luz [a área cênica onde está circunscrita sua mesa e seus apetrechos necessários ao registro anual de suas vozes, e também à fruição de suas gravações] e a escuridão [o restante do palco que está imerso na total ausência de luz]. No espaço cênico de seu covil, Krapp é caracterizado como um personagem situado no “entre” espaços, elemento explicitado através de sua permanência tanto na zona de luz como na de escuridão em diferentes momentos da peça, e até mesmo através de sua movimentação, que o faz transitar entre esses espaços ao longo do ato único da peça e até mesmo se virar para trás, enquanto manipula suas gravações, com certo pavor, como se a presença da morte rondasse todo o espaço do covil do personagem.

Mas sua relação com o limiar não se esgota na ambientação cênica proposta por Beckett, enfatizada em suas diversas encenações da peça. Krapp, segundo depoimento do próprio Beckett, está vivendo o que seriam seus últimos momentos, prestes a encontrar o que almeja, como é evidenciado por sua fala em sua derradeira gravação aos sessenta e nove anos, ou seja, está “afogado em sonhos e ardendo por deixar de existir” (BECKETT, 1999, p.

fronteira, parecem ser revogadas por ele [ao menos em parte], como percebemos em seu relato de alusão ao sexo com a prostituta aos seus sessenta e nove anos, contrário ao seu “adeus ao amor” (BECKETT, 1999, p. 3) adotado aos trinta e nove anos, e sua resolução de ter “uma vida sexual menos... [hesita]... cativante” (BECKETT, 1999, p. 5). Aqui vemos claramente o trânsito do personagem neste limiar entre o que lhe é útil e saudável, e o que assola sua existência, segundo seus próprios parâmetros.

9), portanto estando localizado no limiar entre a vida e a morte, entre a realidade do presente e as memórias materializadas através das gravações. A morte parece rondar o personagem durante todo o ato único da peça, e o contraste entre a luz acima de sua mesa e a absoluta escuridão que abarca o restante do palco também evocam a presença do limiar entre vida e morte, ou seja, as atividades físicas desempenhadas por Krapp ocorrem, em sua maioria, na zona iluminada de sua mesa, onde estão todos os apetrechos necessários ao personagem [gravador, fitas magnéticas, dicionário, livro de registro, microfone e as caixas de armazenamento de fitas], e a área situada na penumbra existe apenas como área de transição, nos momentos em que Krapp sai de sua mesa em busca de algum dos objetos que se encontram no fundo do palco⁴⁹. Portanto, poderíamos aferir que a zona de luz intensa, onde Krapp realiza seus movimentos, sua escuta das gravações e grava seu novo depoimento acerca do ano anterior, poderia significar a área vital do personagem, ao contrário da zona de escuridão total, onde não ocorrem ações do personagem [a não ser movimentação de passagem], onde praticamente inexistem movimentos ou ruídos, e para onde Krapp chega a olhar assustado, como se a morte habitasse tal escuridão, e o espreitasse ao longo de toda a representação.

Esta verdadeira existência entre limiares também é explicitada quando Krapp rememora suas antigas passagens amorosas com mulheres, evocando a presença de sujeitos ausentes para lhe servirem de companhia, situando-se mais uma vez no terreno do limiar, desta vez no limiar entre presença [a sua, as evocadas] e ausência [sujeitos ausentes tornados presentes através da materialidade das gravações e das visualizações provenientes da memória de Krapp]. As memórias ou “sonhos”, como menciona Krapp, também estão em contraponto com a realidade do personagem exposta através da ação dramática da peça, e novamente podemos afirmar que aqui se trata de um limiar, ou seja, dentro do diálogo proposto entre gravações escutadas [memórias] e gravação realizada em tempo presente [realidade], de forma alternada, Krapp transita literalmente entre esses dois mundos, mergulhando

⁴⁹ Mesmo na versão do texto utilizada na encenação do Schiller-Theater em 1969, onde Beckett introduziu o *cubby hole* ao fundo do palco, contendo uma pequena luz que vazava de forma sutil pela área de escuridão, este jogo cênico se mantém.

paulatinamente em visualizações que se chocam com seu relato do momento atual de sua existência, e fazem com que sua consciência oscile permanentemente neste limiar de realidade e memória, revisitando os acontecimentos passados e fazendo com que dialoguem com os acontecimentos do presente.

Caracterizada como monodrama⁵⁰, pela convenção de apresentar apenas um personagem em cena, *A última gravação de Krapp* parece romper desde o início com qualquer referência estrutural ao monólogo teatral convencional⁵¹. Se por um lado vemos apenas o velho Krapp em cena, do início ao fim da peça, por outro lado percebemos, desde o princípio, que de alguma forma o personagem não está completamente sozinho. Krapp dialoga, literalmente, com gravações de sua voz eternizadas nas fitas magnéticas que tem em seu poder, resultantes de suas reflexões anuais acerca de sua existência, registros que o possibilitam a fazer uma reavaliação de sua vida a cada novo ritual anual de escuta e gravação de novas impressões acerca do ano que acaba de se encerrar. Segundo Martin Esslin, “*A última gravação de Krapp* trata da passagem do tempo e da instabilidade da personalidade” (ESSLIN, 1968, p. 69), ou seja, da relação do Krapp atual com os inúmeros Krapps registrados anualmente em suas fitas gravadas. Mas se por um lado o Krapp atual desenvolve uma relação de diálogo com suas alteridades, materializadas através das gravações, por outro lado estabelece uma relação de dialogia reduzida com as mesmas, pelo fato de que não se tratam de relações que desenvolvam bilateralmente a plena responsividade presente nas relações dialógicas⁵², ou seja, o Krapp atual ouve as fitas gravadas contendo as vozes de seus “outros”, e é afetado inúmeras vezes por elas, mas ele não as afeta dialogicamente de forma direta, pois tratam-se de registros sonoros de

⁵⁰ Segundo a definição de Patrice Pavis, “no sentido banal, é uma peça com uma personagem, ou pelo menos com um só ator [que poderá assumir vários papéis]. A peça é centrada na figura de uma pessoa da qual se exploram as motivações íntimas, a subjetividade ou o lirismo.”. (PAVIS, 1999, p. 246)

⁵¹ Pavis afirma que “o monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma. [...] O monólogo se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico. O contexto permanece o mesmo do princípio ao fim, e as mudanças de direção semântica [próprias do diálogo] são limitadas a um mínimo, de maneira a garantir a unidade do assunto da enunciação.”. (*Ibidem*, p. 247)

⁵² Segundo Bakhtin: “[...] As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.”. (BAKHTIN, 2013, p. 47)

suas alteridades, incapazes de desenvolver uma comunicação plenamente responsiva em relação ao personagem. As relações dialógicas se esboçam nas atitudes e falas de Krapp reagindo e sendo afetado por suas alteridades no ato da escuta das gravações, mas não se realizam plenamente pela incapacidade desses “outros” Krapps de serem afetados pelo discurso do velho Krapp no tempo presente. Mas ao mesmo tempo, a manipulação por parte de Krapp dos registros de seus “outros”, através das seleções de acontecimentos que realiza durante o ato de escuta, adiantando e voltando a fita para passagens que considera mais pertinentes, e evitando outras que talvez o perturbem, faz com que os arquivos de voz dos diferentes “eus” de Krapp sejam afetados pelo presente, sendo transformados e ressignificados, conseqüentemente afetando novamente o personagem, de formas diversas das quais Krapp fora afetado no passado pelos mesmos acontecimentos, constituindo dessa forma relações verdadeiramente dialógicas⁵³ entre os diferentes “eus” de Krapp.

Portanto, se por um lado não permitem a instauração de relações plenamente dialógicas entre as vozes dos diversos Krapps registrados nas fitas e a do Krapp atual, por outro lado as gravações permitem a confrontação de Krapp com seus “outros”⁵⁴, ou seja, seus diversos “eus” caracterizados na peça como suas alteridades. A partir desse fluxo de consciência, expresso na forma de um monólogo de característica dialógica⁵⁵, Krapp pode confrontar em cena

⁵³ De acordo com Bakhtin, “[...] a orientação dialógica, coparticipante é a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la como posição racional ou como um outro ponto de vista. Somente sob uma orientação dialógica interna minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro mas sem se fundir com ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor, ou seja, conserva inteiramente a sua autonomia como palavra. [...]”. (BAKHTIN, 2013, p. 72)

⁵⁴ Segundo Kristin Morrison: “duas peças de Beckett lidam diretamente com essa questão de não dizer “eu” ao lidar com material autobiográfico. A mais antiga delas e mais complicada, *A última gravação de Krapp*, é composta quase inteiramente de unidades narrativas nas quais o personagem no palco trata seu eu do passado como “outro”, uma estratégia possibilitada pela utilização inovadora de Beckett do gravador. Toda a carreira dramática de Beckett tem evidenciado um interesse no fenômeno da voz, isolado às vezes de qualquer gesto visível, como nas peças radiofônicas, ou com um mínimo de gesto, como em *Play e Not i*. [...] Aqui em uma de suas primeiras peças em um ato, *A última gravação de Krapp*, ele apresenta um único personagem em várias fases de sua vida, acumulando as madeleines da memória, deleitando-se com toda uma autobiografia fixada em fitas, imortalizada por sua própria voz. O conceito é brilhante, e a peça, por toda sua brevidade, é tentadoramente complexa.”. (MORRISON, 1986, pp. 53-54, tradução nossa)

⁵⁵ Aqui nos parece pertinente a análise de Patrice Pavis acerca da estrutura do monólogo. “[...] O monólogo tende a revelar certos traços dialógicos. Este é o caso, principalmente, quando o herói avalia sua situação, dirige-se a um interlocutor imaginário [Hamlet, Macbeth] ou exterioriza um debate de consciência. Segundo Benveniste, o “monólogo” é um diálogo interiorizado, formulado em “linguagem interior”, entre um eu locutor e um eu ouvinte: “Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte

os anseios e expectativas de seus “outros” [Krapp aos vinte e nove e aos trinta e nove anos] com a efetiva realidade vivenciada por ele em tempo presente, aos sessenta e nove anos. Se pensarmos que as vozes dos outros Krapps atuam como verdadeiras “consciências alheias” em relação ao Krapp de sessenta e nove anos, pertencendo a seus outros “eus” do passado como verdadeiras alteridades, não mais representando ou estando de acordo com a consciência atual de Krapp, muitas vezes não sendo sequer reconhecidas por ele, podemos fazer um paralelo com o que afirma Bakhtin:

[...] Não se podem contemplar, analisar e definir as consciências alheias como objetos, como coisas: *comunicar-se* com elas só é possível *dialogicamente*. Pensar nelas implica *conversar com elas*, pois do contrário elas *voltariam imediatamente para nós o seu aspecto objetificado*: elas calam, fecham-se e imobilizam-se nas imagens objetificadas acabadas. (BAKHTIN, 2013, pp. 77-78)

Portanto, a confrontação entre os diferentes juízos de Krapp acerca dos acontecimentos que permeiam sua existência, expressos através de oposições advindas de uma verdadeira “reação dialógica”⁵⁶ por parte do personagem em cena em relação à voz⁵⁷ de seu eu gravada aos trinta e nove anos, faz com que sejam evidenciadas as relações dialógicas propostas por Beckett dentro da estrutura de *A última gravação de Krapp*. De acordo com Bakhtin:

[...] Esses dois juízos devem materializar-se para que possa surgir relação dialógica entre eles ou tratamento dialógico deles. Assim, esses dois juízos, como uma tese e uma antítese, podem unir-se num enunciado de um sujeito, que expresse a posição dialética uma deste em relação a um dado problema. Nesse caso não surgem relações dialógicas. Mas se esses dois juízos forem divididos entre dois diferentes enunciados de dois sujeitos diferentes, então surgirão entre eles relações dialógicas. (BAKHTIN, 2013, p. 210)

permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor. Às vezes também o eu ouvinte intervém para uma objeção, uma pergunta, uma dúvida, um insulto” [1974: 85-86].” (PAVIS, 1999, p. 247)

⁵⁶ Segundo Bakhtin, “[...] a reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage.”. (BAKHTIN, 2013, p. 210)

⁵⁷ Segundo Kristin Morrison: “[...] existe certa “interação” entre estas vozes, uma vez que Krapp, tanto no palco quanto na fita, responde, comenta, e repudia a si mesmo em períodos anteriores.”. (MORRISON, 1986, p. 54, tradução nossa)

O gravador⁵⁸ de Krapp possibilita a ele encontrar o outro, a alteridade, ou seja, através dele Krapp consegue vislumbrar seus outros “eus”, provenientes de diferentes momentos de sua trajetória, e ao mesmo tempo, possibilita a Krapp o vislumbre de espaços diversos, que trazem consigo sua temporalidade e historicidade, contextualizando, portanto, os acontecimentos evocados em cena pelo personagem. A rubrica inicial da peça, onde lemos “tarde da noite, no futuro” (BECKETT, 1999, p. 1), aponta para uma localização no espaço-tempo. Se a ação da peça se passa no futuro, onde Krapp surge em cena como um velho escritor frustrado, aos seus sessenta e nove anos, amargando as escolhas do passado, especialmente o fato de ter escolhido a escuridão como eixo central de seu caminho [literário e existencial], podemos concluir que, uma vez que o texto da peça foi escrito em 1958, se tomarmos essa data como referência possível para as gravações realizadas por Krapp aos trinta e nove anos, o Krapp de sessenta e nove anos estaria realizando as ações da peça por volta do ano de 1988. A presença de um gravador de fitas de rolo, cujos primeiros modelos datam da década de 1950 [antes disso os primeiros gravadores utilizavam cabos metálicos magnetizados no lugar de fitas magnéticas, ao contrário do gravador utilizado na peça], localiza o que seria possivelmente o tempo presente onde as gravações foram realizadas por Krapp, ou seja, em algum ponto ao longo da década de 1950. Embora este dado seja apenas uma projeção, sem traços na dramaturgia que definam exatamente o tempo da ação dramática, por outro lado podemos afirmar que passado e presente se localizariam em algum lugar entre as décadas de 1950 e 1980, dessa forma delimitando o espaço-tempo da peça de uma forma mais próxima do teatro realista, diferentemente de todas as outras peças do autor.

Se em peças como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes* não podemos caracterizar as ações e acontecimentos como “realistas”, pois Beckett opera estranhamentos diversos que rompem com tal perspectiva, como a simetria imperfeita dos atos de *Esperando Godot* e *Dias felizes*, em que em meio a elementos similares, como o cenário espelhado em ambos os atos de *Godot* com as mudanças na árvore e na condição física de Pozzo e Lucky, ou a

⁵⁸ “De acordo com Martin Esslin, Beckett ficou fascinado com o gravador recém-desenvolvido e experimentou nesta peça com suas possibilidades dramáticas; “Samuel Beckett and the art of broadcasting”, *Encounter* 45 [September 1975]: 42.” (ESSLIN *apud* MORRISON, 1986, p. 53)

sombrinha de Winnie em *Dias felizes*, que após ser totalmente carbonizada pelo calor do sol durante o primeiro ato, retorna absolutamente impecável no início do segundo ato, em *A última gravação de Krapp* a estrutura dramática e cênica da peça aponta para um substrato notadamente realista. A indeterminação do espaço-tempo de peças anteriores é substituída, em *A última gravação de Krapp*, por um espaço-tempo determinado. Percebemos na peça um espaço cênico realista, o “covil de Krapp” (BECKETT, 1999, p.1), espécie de cômodo pequeno e escuro, apresentando apenas uma única mesa com duas gavetas⁵⁹ e os apetrechos indispensáveis à existência do personagem: seu gravador, as respectivas fitas magnéticas onde Krapp guarda meticulosamente as vozes dos outros Krapps do passado, o microfone, objeto que permite a Krapp a continuidade do ritual de registro de seus eus a cada novo aniversário, um grande livro de registro, onde Krapp registra palavras advindas de suas gravações antigas, como uma espécie de catálogo referencial para termos que o personagem muitas vezes não se lembra mais, um dicionário, elemento que possibilita a Krapp decifrar muito do que encontra em seu livro de registro e já não compreende mais, caixas onde armazena suas gravações, as bananas e a garrafa de whisky, vícios que o acompanham desde sua juventude, e a lâmpada acima de sua mesa, cuja iluminação é o único elemento material que representa um refúgio em relação à total escuridão que assola seu cômodo e sua existência. James Knowlson desenvolve interessante apontamento acerca da relação de Krapp com os rituais cotidianos que restaram de sua juventude, tais como a compulsão por bananas, por bebida e pelo acontecimento anual de suas gravações retrospectivas:

As preocupações atuais de Krapp giram em torno da gratificação dos apetites corporais que, antes, ele havia resolvido que deveriam ser cortados de sua vida. Comer bananas e beber whisky tornaram-se para ele maneiras habituais de preencher o tempo. Das atividades físicas que no passado ele considerara excessos, apenas

⁵⁹ Na encenação de Beckett para *Das letzte band [A última gravação de Krapp]* no Schiller-Theater de Berlim, em 1969, o autor alterou o espaço cênico da peça, acrescentando um espaço restrito situado no fundo do palco [*cubby hole* em inglês], espécie de cubículo onde Krapp guarda parte de seus objetos. Também modificou o modelo de mesa utilizada, que ao invés de conter duas gavetas que abririam em direção ao público, como descrito na rubrica da versão original do texto, apresentava apenas uma gaveta lateral, visando a eliminar o tempo desnecessário [na opinião do Beckett encenador] das pantomimas do abrir e fechar as gavetas, nas passagens onde ele retira objetos de seu interior.

o sexo veio a representar um papel reduzido em sua existência solitária. Mas todos eles se tornaram ações mecânicas a partir das quais Krapp deriva pouco conforto. (KNOWLSON; PILLING, 1980, p. 81, tradução nossa)

O velho Krapp é um escritor frustrado e solitário⁶⁰, que debocha de seu eu de trinta e nove anos ao ouvir a passagem da gravação onde rememora o motivo principal de seu estado de isolamento atual, ou seja, “a visão”⁶¹ ocorrida “naquela memorável noite de março”, o momento em que decidiu que a escuridão deveria ser o tema central de sua obra, e por consequência, de sua existência. A escolha pelo caminho da escuridão, da busca pelo desenvolvimento de seu “*opus magnum*”, e a incapacidade [ou falta de empenho] em encontrar a felicidade ao lado de uma mulher parecem ter guiado o Krapp pomposo que escutamos na gravação antiga ao fracasso e solidão que constituem a vida do velho Krapp aos sessenta e nove anos. Embora a peça apresente uma profusão de citações a mulheres que desempenharam algum papel na vida de Krapp, como sua mãe, Bianca ou a garota no bote, e até mesmo àquelas que surgem em seu relato de forma fantasiosa, como nos casos de suas divagações acerca da garota em uma estação de trem e até mesmo Effie, a heroína do romance *Effie briest*, de Theodor Fontaine [cuja leitura de “uma página por dia”⁶² constitui a única atividade intelectual do velho Krapp aos sessenta e nove anos], as menções de Krapp às passagens amorosas de sua vida são sempre cercadas de comentários negativos, que denotam certa descrença na felicidade plena e no amor⁶³. Segundo James Knowlson, “[...] todos os “affairs” de Krapp são descritos em termos de uma mistura de arrependimento, alívio e desejo insatisfeito” (KNOWLSON, 1980, p. 86).

⁶⁰ A referência de Krapp à sua solidão fica evidente na passagem de sua gravação aos trinta e nove anos, onde se lê “celebrada a terrível ocasião, como nos últimos anos, tranquilamente na taverna. Nenhuma alma viva”. (BECKETT, 1999, p. 3)

⁶¹ “Espiritualmente, um ano de profunda melancolia e pobreza, até aquela memorável noite de março, no final do quebra-mar, sob o vento uivante, para nunca ser esquecida, quando, subitamente, vi a coisa toda. A visão, finalmente. [...]” (*Ibidem*, p. 7)

⁶² “[...] Queimei os olhos lendo *Effie* novamente, uma página por dia, com lágrimas nos olhos outra vez. Effie... [Pausa.] Poderia ter sido feliz com ela, no mar Báltico, entre os pinheiros e as dunas. [Pausa.] Poderia? E ela? [Pausa.] Pah! [...]” (BECKETT, 1999, p. 9)

⁶³ Na passagem em que se refere à Bianca, companheira com quem vivia em Kedar Street, Krapp comenta, com certo alívio: “Naquela época, acho que ainda vivia com Bianca, em Kedar Street. Escapei de boa, ah, se escapei! Era um caso perdido.”. (*Ibidem*, p. 4)

A paródia⁶⁴ relativa à voz da prostituta descrita em seu solilóquio final, realizada no presente pelo Krapp de sessenta e nove anos ao término de sua última gravação, demonstra a ênfase da recusa ao amor, materializada em sua escolha por se relacionar com uma prostituta esquelética, ao invés de empreender mais uma [talvez a última] tentativa de busca por um relacionamento amoroso, caminho escolhido pelo seu eu de trinta e nove anos e reafirmado pelo Krapp de sessenta e nove anos, mas também indica a repetição de sua compulsão por sexo. A menção relativa ao acontecimento do encontro entre Krapp e a prostituta, no final de seu último solilóquio que está sendo gravado no presente, reverbera a menção a outra de suas compulsões citada pelo Krapp de sessenta e nove anos em seu primeiro solilóquio na peça, a compulsão por bananas, tendo a forma fálica da banana [que chega a ficar exposta de forma sugestiva, com sua ponta para fora do colete de Krapp no início da peça] também uma conotação notadamente sexual. Segundo Bakhtin, “o parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo “mundo às avessas”. Por isso a paródia é ambivalente. [...] Tudo tem a sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte” (BAKHTIN, 2013, p. 145). Ao invés de reproduzir o diálogo resultante do acontecimento de seu encontro com a prostituta de forma seca e direta, Krapp reproduz o diálogo através de sua voz com ênfase na ironia, enfatizando sua resposta à pergunta feita pela prostituta e evocada em seu solilóquio de forma a ironizar a circunstância da relação de ambos [profissional e destituída de afeto, em contraponto à sua relação descrita com Bianca, por exemplo]. Ao mesmo tempo, Krapp ironiza o espanto da prostituta após a concretização do ato sexual, respondendo que havia se “resguardado” para ela por toda sua vida, como se houvesse alguma possibilidade de tal afirmação conter alguma verdade.

Os contrastes apresentados na peça estão centrados na oposição entre luz e escuridão evidenciados na ambientação cênica proposta por Beckett desde a primeira versão manuscrita do texto, segundo Dougald Mcmillan e

⁶⁴ Segundo Bakhtin, “o discurso parodístico pode ser bastante variado. Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. Em seguida, a paródia pode ser mais ou menos profunda: podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro. [...]”. (BAKHTIN, 2013, p. 222)

Martha Fehsenfeld, e que seriam aprofundados na encenação de Beckett de *A última gravação de Krapp* no Schiller-Theater, em 1969 (MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 243). Quando a peça se inicia, vemos o velho Krapp em sua mesa, disposta sob um pequeno feixe de luz posicionado acima de sua parte superior, deixando todo o restante do palco na completa escuridão. A oposição maniqueísta entre luz [razão] e escuridão [os hábitos negativos que Krapp tenta abandonar] perpassa diversos elementos da peça, não somente a ambientação do espaço cênico. A vestimenta de Krapp, como em *Esperando Godot*, mantém a oposição entre branco e preto, materializada no contraste entre calças e colete pretos, a camisa branca sem colarinho e o par de botas brancas (BECKETT, 1999, p. 1). Sua menção ao relacionamento com Bianca também parece ecoar tal dualidade, pelo significado do nome [branca] em oposição ao nome da rua onde viviam [Kedar Street, kedar sendo a palavra em hebraico para negro]⁶⁵. A enfermeira morena também apresenta esta oposição, evidenciada na descrição de Krapp gravada por seu eu de trinta e nove anos: “recordo particularmente de uma bela jovem morena, toda branca e engomada, seios incomparáveis, com um grande carrinho de capota negra; coisa mais fúnebre” (BECKETT, 1999, p. 6). Segundo James Knowlson:

As imagens em branco e preto que atravessam toda a peça sugerem que a incapacidade de Krapp, e até mesmo sua relutância para encontrar a felicidade com uma mulher, se origina de uma atitude fundamental em relação à vida como um todo, que afeta a maioria dos aspectos de sua vida diária. Krapp está sempre pronto para associar a mulher com o lado mais sombrio da existência, e ele claramente a enxerga como algo que apela para o lado mais sombrio e sensual da natureza do homem, distraíndo-o do cultivo da compreensão e do espírito. A renúncia gravada de Krapp não é, portanto, um mero e casual fim de um caso. [...] No caso de Krapp, o amor terreno não é renunciado em razão do amor de Deus, como acontecia na tradição petrarquiana. Em vez disso, a renúncia a formas de amor parte de uma busca ascética que rejeita o mundo como uma criação inferior, e evita o elemento material da carne para se concentrar sobre o espiritual ou o pneumático. Krapp segue claramente aqui uma gnóstica, e até mesmo uma tradição especificamente maniqueísta, com a sua abstenção de relações sexuais e casamento [...], a sua ruptura entre Deus e o mundo, o mundo e o homem, o espírito e a carne, e sua visão do universo, do mundo e do próprio homem como que divididos entre dois princípios opostos, as forças das trevas constantemente ameaçando as forças da luz. (KNOWLSON; PILLING, 1980, pp. 86-87)

⁶⁵ KNOWLSON; PILLING, 1980, p.87.

O confronto com as diferentes alteridades não se limita às vozes evocadas pelas gravações de Krapp aos vinte e nove anos e aos trinta e nove anos, mas também possibilita, de forma diversa e através do discurso de Krapp gravado em seu aniversário de trinta e nove anos, a evocação de outras vozes⁶⁶, que ecoam o tempo relacionado a cada diferente gravação, como é o caso das cenas narradas pelo personagem em meio a seus depoimentos acerca de anos passados. Portanto, estas vozes, presentes durante toda a peça através das gravações antigas escutadas por Krapp, gravadas em seu aniversário de trinta e nove anos e que abordam de forma reflexiva os acontecimentos do ano anterior, e também através da evocação, na gravação escutada em cena, de outras vozes⁶⁷ [notadamente de Krapp aos vinte e nove anos e das mulheres de quem se lembra], constituem verdadeira polifonia.

O texto polifônico ou dialógico é um conceito bakhtiniano que permite examinar a questão da alteridade enquanto presença de um outro discurso no interior do discurso. Esse conceito está em continuidade com as teorias da enunciação e, segundo Todorov⁶⁸, sua originalidade consiste no fato de colocar o contexto de enunciação no interior do enunciado. (AMORIM, 2004, p. 107)

Podemos considerar as vozes evocadas como polifônicas devido ao fato de, como afirma Bakhtin, possuírem particularidades próprias e serem portadoras de diferentes visões de mundo (BAKHTIN, 2013). E no caso das vozes gravadas de Krapp, ainda temos o aspecto de que a cada nova gravação realizada na efeméride de um novo aniversário do personagem, o Krapp que

⁶⁶ Jean-Pierre Sarrazac faz um interessante comentário acerca do conceito de voz: “considerando a polissemia desse termo, no que se refere à análise do drama, duas concepções distintas devem ser levadas em conta: de um lado, a “voz” no sentido próprio, como dado físico ou fonético resultante de uma enunciação, que já é objeto de várias análises; e, de outro lado, uma “voz” dramatúrgica, ou poética, vigente nos textos dramáticos contemporâneos que multiplicam os “efeitos de voz” [...], elaboram um teatro da fala [...] ou pulverizam a identidade ou a integridade das vozes características de personagens [Samuel Beckett, Valère Novarina].” (SARRAZAC, 2012, pp. 185-186)

⁶⁷ Segundo Sarrazac, “O drama moderno e contemporâneo, como a escrita cinematográfica, anexa outras origens possíveis à voz, com a *voice off* [interna à ficção, fora do palco] ou a *voice over* [extraficcional, no palco ou fora do palco]. Distinta da categoria de personagem – como voz coral, narrativa e comentadora – e inclusive, às vezes, do ator – no caso de uma voz gravada ou sintetizada –, essa voz introduz, para o espectador, uma “incerteza sobre sua origem e sobre o sujeito do discurso” [Patrice Pavis].” (SARRAZAC, 2012, pp. 186-187)

⁶⁸ TODOROV, T. *Mikhail Bakhtin – Le principe dialogique*. Paris: Ed. Du Seuil, 1981.

fala e grava a si mesmo carrega em sua voz os outros Krapps que existiram antes dele, ou seja, sua voz atual sempre mantém uma relação dialógica com as vozes de seus “eus” antecessores. De acordo com Jean-Pierre Sarrazac:

O termo “voz”, [...] segundo Bakhtin, ainda pode designar a voz ou as vozes de um texto dramático, permitindo elaborar uma poética da voz, capaz de influenciar o trabalho de voz dos atores. [...] A fala de um personagem torna-se polifônica quando, em seu discurso, irrompe uma voz que extrapola a identidade psicológica ou quando ela não inscreve mais uma situação de comunicação com outro personagem [formas de *stream of consciousness* ou de polílogo]; ou quando se acrescentam a seu discurso outras fontes sonoras de significação que participam do estilçamento do sujeito falante [interferência de outras falas, ruídos ou música]. (SARRAZAC, 2012, p. 187)

Portanto, as gravações de Krapp possibilitam aquilo que Sarrazac chama de “multiplicação do sujeito em diferentes vozes” (SARRAZAC, 2012, p. 189). Mesmo sendo provenientes do mesmo sujeito, ou seja, Krapp, as vozes carregam as marcas do contexto sócio-histórico do personagem através de verdadeiros recortes de sua trajetória, permitindo que as distinções entre os diversos Krapps funcionem quase como registros de diferentes sujeitos provenientes de diferentes contextos, compondo uma verdadeira orquestração polifônica em cena. Se tomarmos como referência a afirmação de Bakhtin em relação à obra de Dostoiévski, segundo a qual “[...] o romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 47), podemos realizar a transposição do conceito de polifonia para a dramaturgia de *A última gravação de Krapp*, tendo como base as relações dialógicas presentes no texto e analisadas anteriormente neste capítulo. Tal aproximação se mostra coerente, uma vez que, segundo Bakhtin, “[...] parece-nos que se pode falar francamente de um pensamento artístico polifônico de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 339).

Outro aspecto de extrema importância dentro da peça diz respeito às relações entre espaço e tempo. Se tomarmos como referência o ensaio escrito por Samuel Beckett acerca da obra literária de Proust, que poderia ilustrar de

forma pontual alguns dos elementos e problemas expostos por Beckett em sua dramaturgia, *A última gravação de Krapp* está construída sobre a ideia de tempo, ou seja, “esse monstro de duas cabeças, danação e salvação – o Tempo” (BECKETT, 2003, p. 11). Em seu covil, privado de qualquer contato humano por um longo período de tempo [devemos lembrar que a recusa ao amor – e, portanto, ao outro – se deu aos trinta e nove anos do personagem], Krapp sofre a ação do tempo de forma corrosiva e extrema, tendo como refúgio apenas a possibilidade de diálogo com seus outros eus, única forma de contato com a alteridade em seu isolamento. Não há possibilidade de fuga ou salvação, apenas o exercício da absorção da experiência do tempo. Segundo Beckett:

[...] Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. Não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem. [...] (BECKETT, 2003, p. 11)

Krapp necessita de um livro de registro e de um dicionário para que possa voltar a compreender passagens e citações pertencentes a momentos vivenciados por seus outros, acontecimentos descritos por seus diferentes eus antes da catástrofe da transformação diária de seu eu em outros eus. Mas para o Krapp de sessenta e nove anos, muitas delas tornaram-se incompreensíveis, mesmo com o auxílio de seu livro de registro e do dicionário. E mesmo as passagens reconhecíveis por ele, oscilam entre aquilo que ainda faz algum sentido em sua existência solitária [como a lembrança dos afetos vividos com mulheres, especialmente Bianca, a morte da mãe, etc.], e aquilo que já não faz mais sentido algum para seu eu atual, notadamente suas aspirações⁶⁹ e pretensões literárias, ou seja, “[...] as aspirações de ontem foram válidas para o eu de ontem, não para o de hoje [...]” (BECKETT, 2003, p. 12).

⁶⁹ Na gravação feita por Krapp aos trinta e nove anos e escutada em cena pelo Krapp de sessenta e nove anos, temos uma passagem onde o personagem se refere às suas antigas aspirações aos vinte e nove anos: “[...] Difícil de acreditar que algum dia eu tenha sido tão imbecil. Aquela voz. Jesus. E as aspirações. [Risada breve à qual se junta Krapp.] E aquelas conclusões. [Risada breve à qual se junta Krapp.] Beber menos, em particular. [...]” (BECKETT, 1999, p. 4)

Dentro desse contexto, o hábito representa papel fundamental na existência de Krapp. Se Krapp se isola do mundo e do amor em virtude de perseguir unicamente seu objetivo maior, ou seja, a realização de uma obra prima que represente sua potência como escritor, por outro lado adota uma série de hábitos que o mantém afastado da possibilidade de enlouquecimento advindo da ausência de qualquer outro indivíduo em seu cotidiano e da opressão exercida pelo tempo. Seu hábito mais relevante se refere às gravações anuais de suas vozes, cada qual representando um estágio de desenvolvimento de sua personalidade, capturando de forma precisa alguns dos principais acontecimentos do ano imediatamente anterior a cada gravação, portanto ainda suscetíveis de serem resgatados pela memória com certo frescor. Mas outros hábitos também “acorrentam” Krapp, como sua compulsão por bananas [apesar da piora que representa em relação às suas condições intestinais], sua compulsão por bebida, e de forma mais diluída, sua compulsão por sexo. O hábito de escuta anual das vozes dos outros Krapps é possível apenas através do hábito anterior, ou seja, o hábito de registrar sua voz através de gravações, mas a escuta em si também pode ser reconhecida como um hábito essencial para Krapp, pois somente através dela é que o personagem consegue acessar os recônditos de suas memórias. Segundo Beckett:

As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito. O hábito é o acordo efetivado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos. [...] O hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes. [...] (BECKETT, 2003, pp. 17-18)

Portanto, nesta relação dialógica com as vozes alteritárias de seus outros “eus”, Krapp oscila entre os planos do real e da imaginação, ou seja, seu diálogo com as vozes gravadas acontece tanto de forma atrelada ao real [o aqui-agora de sua existência], quanto de forma atrelada à imaginação, sem a qual Krapp jamais alcançaria a visualização dos acontecimentos descritos pelos outros Krapps, muitos deles soterrados em sua mente sob os escombros

da somatória dos anos passados, carregados de sensações, traumas e decepções. Realidade e imaginação evocada através da memória seriam, dessa forma, os alicerces que movem os acontecimentos no tempo presente no qual vive o Krapp de sessenta e nove anos, e que consistem na estrutura de seu diálogo permanente com seus outros eus. Podemos resgatar aqui o que afirma Beckett em seu ensaio sobre Proust:

A identificação entre as experiências imediata e passada, a reaparição de uma ação passada, ou sua reação no presente, consiste numa colaboração entre o ideal e o real, entre a imaginação e a apreensão direta, entre símbolo e substância. Tal colaboração libera a realidade essencial, negada tanto à vida ativa como à contemplativa. O que é comum ao passado e ao presente é mais essencial do que cada um deles visto separadamente. A realidade, imaginativa ou empiricamente tomada, permanece apenas uma superfície, permanece hermética. A imaginação aplicada – a priori – ao que está ausente é um exercício no vácuo, incapaz de tolerar os limites do real. [...] (BECKETT, 2003, p. 79)

As cenas evocadas, como a menção a Bianca, em Kedar Street, ou a cena com a garota no lago, carregam em sua narração detalhes e referências que permitem a Krapp [assim como ao leitor e ao espectador], a visualização do espaço onde as ações se desenvolveram no tempo passado. Este verdadeiro contraste entre espaços e tempos, através da confrontação permanente entre passado e presente do personagem, nos remete ao conceito bakhtiniano de cronotopo⁷⁰.

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina [em medida significativa] também a imagem do indivíduo na literatura;

⁷⁰ Em relação ao significado dos cronotopos analisados em sua obra, Bakhtin afirma que "em primeiro lugar, é evidente seu significado *temático*. Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo. Ao mesmo tempo salta aos olhos o significado *figurativo* dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo [...]. Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo em vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço." (BAKHTIN, 2010b, p. 355)

essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica. (BAKHTIN, 2010b, p. 212)

A partir desta reflexão, podemos pensar na estruturação do cronotopo de *A última gravação de Krapp* como algo oscilante, no sentido de que não há apenas um único plano cronotópico definido, mas ao menos três deles que se alternam e intercalam durante toda a peça. O primeiro cronotopo estaria relacionado com a ação imediata do personagem no aqui agora de sua realidade, no momento em que realiza sua gravação acerca do ano que acabara de se encerrar, na efeméride de seus sessenta e nove anos. O segundo cronotopo da peça estaria relacionado com o momento narrado por Krapp em seu aniversário de trinta e nove anos, e por último, o terceiro cronotopo estaria presente na menção que o Krapp de trinta e nove anos faz a outra gravação que acabara de escutar naquele momento, onde figuraria a narração de um Krapp mais jovem, que teria por volta de vinte e sete a vinte e nove anos. Portanto a estrutura dramática da peça alinhava três diferentes cronotopos para a construção do enredo e desenvolvimento da situação dramática, ou seja, as relações dialógicas entre três diferentes consciências, referentes a três sujeitos diversos separados pelo tempo e pelo espaço, embora todos os três representem facetas de um mesmo sujeito, ou seja, o velho Krapp.

De fato, Bakhtin resiste em considerar o tempo e o espaço como formas puras da consciência do homem e, por outro lado, estima que são categorias – no sentido de que sem elas não pode haver conhecimento do mundo –, mas que constituem entidades de caráter objetivo cuja existência é independente da consciência. (ARÁN, 2006, p. 69, tradução nossa)

Portanto os cronotopos em *A última gravação de Krapp* não se confundem com a consciência do personagem, conforme postula Bakhtin, mas auxiliam o personagem a localizar as transfigurações de sua própria consciência, em cada um deles atrelada a seu contexto sócio-histórico, recompondo, aos olhos do leitor-espectador, a trajetória da consciência de um indivíduo em três etapas distintas de sua existência. Os cronotopos não definem a consciência dos diferentes eus de Krapp, mas nos permitem

compreender os diferentes aspectos de uma personalidade em permanente mudança, em relação dialógica com seu espaço e tempo.

Dentro das categorias cronotópicas propostas por Bakhtin em seu ensaio acerca do conceito, algumas delas parecem se aproximar do contexto de *A última gravação de Krapp*. Se como dissemos anteriormente, percebemos mais de um cronotopo dentro da estrutura dramática da peça, podemos afirmar que sua natureza também é variável. No primeiro caso, tendo como foco de análise a gravação da voz de Krapp aos trinta e nove anos, nos parece que estamos próximos do que Bakhtin chama de cronotopo *da soleira*, ou seja, “um cronotopo impregnado de intensidade, com forte valor emocional, [...] ele pode se associar com o tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da *crise* e da *mudança* de vida” (BAKHTIN, 2010, p. 354). Na gravação de seu eu de trinta e nove anos escutada por Krapp em cena, percebemos um escritor às voltas com uma mudança em sua trajetória pessoal que reverberaria ao longo de todo o restante de sua vida, e o conduziria ao estado de solidão, fracasso⁷¹ e desencanto em que está mergulhado em seus sessenta e nove anos. Naquele momento, Krapp menciona a “visão” que teria tido acerca de sua obra e de sua existência, segundo a qual ele deveria abraçar totalmente a escuridão e a renúncia ao amor como formas de partir em busca da concretização de seu *opus magnum*⁷², ou seja, de sua obra prima. Se para Bakhtin a soleira adquiriu “significado metafórico”, unindo-se “ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência [ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar]” (BAKHTIN, 2010, p. 354), o cronotopo da soleira parece representar plenamente o momento de limiar no qual o Krapp de trinta e nove anos estava inserido.

⁷¹ A menção ao fracasso do personagem fica evidente quando Krapp, escritor frustrado, grava suas impressões relativas ao ano que acabara de se encerrar, em seu aniversário de sessenta e nove anos: “[...] dezessete cópias vendidas, das quais onze, a preço de livreiro, para bibliotecas situadas no outro lado do oceano. Ficando conhecido. [Pausa.] Uma libra e alguma coisa. [...]”. (BECKETT, 1999, p. 9)

⁷² Segundo Kristin Morrison: “[...] embora ele tenha sido um escritor profissional, seu verdadeiro *opus magnum* parece ter sido composto para ele mesmo: aquela coleção de fitas, suas próprias reflexões logorréicas sobre sua própria vida ouvidas por ele mesmo. Ele acaricia sua vida repetindo-a; ele acaricia suas próprias palavras.”. (MORRISON, 1986, p. 55, tradução nossa)

No segundo caso, que se refere ao tempo presente, no qual vemos o velho Krapp aos sessenta e nove anos, parece que nos aproximamos do que Bakhtin chama de cronotopo do salão-sala de visita, local onde “ocorrem os encontros [...], criam-se os nós das intrigas, frequentemente realizam-se também os desfechos”, e também “os diálogos que adquirem um significado extraordinário [...], revelam-se os caracteres, as “ideias” e as paixões dos heróis” (BAKHTIN, 2010b, p. 352). Se os encontros na sala de Krapp não possuem a mesma natureza dos encontros de estrutura realista das obras de um Dostoiévski ou de um Tolstoi, e são a materialização de um encontro entre alteridades provenientes de um mesmo sujeito, por outro lado a estrutura de acontecimentos se aproxima do que menciona Bakhtin. É no espaço de Krapp, que permanece indefinido e é apenas descrito na rubrica inicial como “covil”, mas que poderia perfeitamente ser uma sala, onde os encontros acontecem, através da mediação do gravador. Como diz Bakhtin, aqui os caracteres, ideias e paixões do personagem são expostos, e é neste espaço-tempo que Krapp pode acessar as vozes de seus outros, vivenciando os encontros até seu desfecho.

O terceiro cronotopo, mais complexo e que abarca os dois anteriores na estrutura da peça, seria o cronotopo biográfico, que segundo Bakhtin “flui nos espaços interiores das casas [...]” (BAKHTIN, 2010b, p. 354). Este cronotopo, em nossa opinião, seria o responsável por alinhar o eixo central de *A última gravação de Krapp*, ou seja, a questão da fragmentação da identidade de Krapp em três momentos distintos de sua existência, condensados a partir do confronto entre suas diferentes alteridades materializado no diálogo de Krapp com seus dois outros “eus”. É através do cronotopo biográfico que reconstruímos a trajetória do personagem, fragmentada pela peça através dos relatos situados em tempos distintos, separados por décadas entre si. É através desse efeito de *mise em abyme*⁷³ que o leitor-espectador consegue realizar a reconstrução da identidade fragmentada do personagem, exposta através dos diferentes momentos da narrativa.

⁷³ De acordo com Pavis, “em heráldica, o *abyme* [abismo] é o ponto central do brasão. Por analogia, a *mise em abîme* [ou *abyme*, termo introduzido por Gide], é o procedimento que consiste em incluir na obra [pictórica, literária ou teatral] um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela. [...] O reflexo da obra externa no enclave interno pode ser uma imagem idêntica, invertida, multiplicada ou aproximativa.”. (PAVIS, 1999, p. 245)

Dentro da perspectiva de pensarmos um novo tipo de cronotopo presente na peça, que atravessa toda sua estrutura temática e cênica, e que não está relacionado nas categorias cronotópicas propostas por Bakhtin para o estudo da literatura, pensamos em propor um cronotopo do confinamento, que estaria relacionado com a situação dramática central tanto em *A última gravação de Krapp* como nas outras quatro peças estudadas neste trabalho, ou seja, *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes* e *Passos*, devido ao fato de na peça a ideia de confinamento se comportar como elemento central dentro da trama, ou seja, os acontecimentos da vida do personagem são vivenciados no tempo presente a partir desta perspectiva particular, onde o afastamento do personagem em relação ao outro o possibilita a se aproximar de “seus outros”, de tornar o encontro com os diferentes Krapps um acontecimento anual em sua vida, que se torna ritualizado e sistemático devido à importância que assume no cotidiano do velho escritor solitário. Este cronotopo, em nossa opinião, conteria os outros três cronotopos descritos anteriormente, pois é através dele que a ação dramática se desenrola. Estimulados pela fala final de Bakhtin acerca das possibilidades de desdobramentos futuros do conceito dentro do campo da literatura [e consequentemente da literatura dramática], acreditamos ser possível a proposição deste cronotopo do confinamento, devido não somente à sua presença e importância na estrutura de *A última gravação de Krapp*, mas também de sua presença e importância nas outras quatro peças citadas. Em nossa opinião, este cronotopo está no cerne da estrutura de *Esperando Godot*, devido ao confinamento dos dois vagabundos na estrada vazia, de *Fim de partida*, pelo confinamento dos quatro personagens no abrigo de Hamm, de *Dias felizes*, pelo confinamento de Winnie e Willie no monte de terra e finalmente de *Passos*, onde o confinamento de May e sua mãe é indeterminado, mas poderia ser descrito como um confinamento no campo da memória da personagem May, local onde as imagens evocadas do que parece ser o passado da personagem continuam a ecoar, de forma lenta e constante em direção talvez a um apagamento.

James Knowlson desenvolve uma síntese interessante acerca do complexo simbolismo de *A última gravação de Krapp*, exposta de forma sucinta por Beckett em seu caderno de direção da peça:

Krapp decreta uma incompatibilidade física [ética] de luz [espiritual] e escuridão [sensual] somente quando ele intui a possibilidade de sua reconciliação. Ele se move de uma anti-mente estrangeira à mente para a ideia de uma anti-mente constituinte da mente. (KNOWLSON *apud* COHN, 1980, p. 245, tradução nossa)

Portanto segundo Knowlson, a percepção de Krapp em relação a uma possível reconciliação entre estes dois elementos conflitantes, luz e escuridão, que se caracterizam como constituintes do personagem remete imediatamente a uma repulsa por parte de Krapp em relação a um possível encaminhamento para este que seria o principal conflito de sua existência solitária. Quando Krapp decreta seu “adeus ao amor” (BECKETT, 1999. p. 3), o personagem opta por um caminho existencial em detrimento de outro, possivelmente mais próximo da felicidade, em busca de uma realização que se daria através de seu possível sucesso como escritor, materializado na forma de seu opus magnum. Mas sua obra não alcança o impacto desejado, e Krapp, conforme vemos em cena, caminha mais e mais em direção à sua própria escuridão, até o momento em que conclui, como em sua gravação feita durante seu aniversário de trinta e nove anos, que seu tempo se aproxima do fim⁷⁴: “talvez meus melhores anos tenham terminado. Quando houve uma oportunidade de felicidade. Mas eu não queria que voltassem. Não queria agora aquele fogo em mim. Não, não queria que voltassem” (BECKETT, 1999, p. 10).

Eu sei que Sam sempre disse que na manhã após a peça Krapp estaria certamente *morto*. Ele sempre insistiu no fato de que Krapp seria algo parecido com restos. Um tipo de homem velho com uma idade avançada e pouco antes de seu fim. (MARTIN *apud* MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 257, tradução nossa)

⁷⁴ De acordo com Kristin Morrison, “[...] Martin Held, que ensaiou Krapp sob a direção de Beckett, relata a visão própria de Beckett acerca de Krapp: “Ele me disse que o personagem foi devorado por sonhos. Mas sem sentimentalismo. Não há nenhuma resignação nele. É o fim. Ele enxerga muito claramente que ele terminou com seu trabalho, com o amor e com a religião.” Citado por Ronald Hayman, *Samuel Beckett* [New York: Frederick Ungar, 1973], pp. 79-80.”. (HELD *apud* MORRISON, 1986, p. 60, tradução nossa)



4 - Felipe de Souza em *A última gravação de Krapp*. Teatro Laboratório da ECA/USP, sala Alfredo Mesquita, 2001. Foto: Fábio de Almeida.



5 - *A última gravação de Krapp*. Teatro Laboratório da ECA/USP, sala Alfredo Mesquita, 2001. Foto: Fábio de Almeida.

5.2 A reescrita de si mesmo: as encenações de Samuel Beckett

Samuel Beckett se envolveu em diversas produções teatrais de *A última gravação de Krapp*, desde a estreia da peça em 1958, com o ator para quem havia escrito o texto no papel de Krapp, Patrick Magee, e sob direção de Donald McWhinnie, no Royal Court Theatre de Londres. Apesar de acompanhar os ensaios da peça [prática que estava iniciando naquela altura], Beckett evitou comentar e sugerir elementos para a montagem, devido à sua admiração pelo trabalho do ator que fora sua inspiração para conceber o personagem e também pelo respeito ao trabalho do diretor Donald McWhinnie. Anos depois, “quando McWhinnie dirigiu novamente Magee como Krapp para a BBC Television, em 25 de outubro de 1972, Beckett enviou anotações, mas novamente evitou impor sua visão à produção” (MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 256, tradução nossa). A parceria com o ator que havia inspirado Beckett a compor a peça ainda renderia mais um fruto. Em 1975, Magee dirigiu uma encenação de *Krapp's last tape* com o ator Max Wall, e Beckett mencionou a Magee que as alterações feitas com o ator Martin Held em Berlim, em 1969, se encaixavam perfeitamente no estilo do trabalho de seu ator. Apesar disso, Beckett evitou participar da direção da peça, em respeito ao trabalho de Patrick Magee.

Como se viu Beckett não trabalhou com Magee para fazer a sua produção refletir em detalhes a encenação de Beckett em Berlim. O fato de que ele mencionou as mudanças, mas não fez nenhuma tentativa de imposição em relação à direção de Magee sugere que ele manteve sua imagem de Magee como o Krapp original [como ele mais tarde confirmou a Jean Martin], mas também pensava que as inovações obtidas com Held formaram uma parte integral de sua peça. (MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 256, tradução nossa)

Beckett realizaria, em 1969, sua primeira encenação de *Das letzte band* [*A última gravação de Krapp*], apresentada no Schiller-Theater, na cidade de Berlim. Originalmente a peça foi encenada no Werkstatt, uma sala de formato pequeno, voltada a encenações experimentais, monólogos, e peças curtas. Foi durante o processo desta montagem da peça que Beckett realizou suas mais importantes e definitivas mudanças em relação ao texto original da peça.

Beckett possuía uma visão extremamente detalhista e meticulosa no que se refere à transposição de suas peças de teatro para o palco, e sabemos que isso não se iniciou com suas encenações de suas próprias peças, mas sim com o processo de acompanhamento das montagens que outros encenadores faziam de seus textos teatrais, como citamos anteriormente neste trabalho. Mas a exegese de Beckett em relação à encenação de suas peças aumentaria gradativamente ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970, na medida em que sua experiência prática no teatro se tornava mais extensa, culminando na encenação de *Dias felizes* no Royal Court Theatre de Londres, em 1979, com a atriz Billie Whitelaw no papel de Winnie.

Apesar do grande envolvimento de Beckett e Whitelaw, a quem ele considerava sua melhor intérprete feminina, os relatos da atriz e de pesquisadores que acompanharam os ensaios mostram que a relação diretor-atriz, naquele processo de criação, foi extremamente tensa e delicada. Segundo relatos, a tensão entre ambos, gerada pela frustração de Beckett em relação ao fato de que Whitelaw demorava a internalizar mudanças na partitura de atuação durante os ensaios, explodiria em tensões que obrigariam inclusive a uma parada temporária nos ensaios da peça. De acordo com Whitelaw, o desentendimento teria se dado devido a mudanças realizadas por Beckett em relação ao texto original da peça, ocorridas durante os ensaios sem aviso prévio ou tempo para novos estudos, o que segundo ela teria atrapalhado seu processo de criação da personagem, depois de ter passado meses estudando milimetricamente cada detalhe do texto dramático. James Knowlson menciona que “Beckett modificou o texto depois que Billie Whitelaw já havia aprendido o papel e isto colocou uma grande pressão sobre seu relacionamento, geralmente próximo” (KNOWLSON; KNOWLSON, 2007, p. 172, tradução nossa). Isto mostra como a exegese do autor-diretor poderia ser problemática durante os ensaios, principalmente se pensarmos que Whitelaw havia realizado a versão definitiva da peça *Footfalls* [*Passos*] três anos antes, em 1976, em parceria com Beckett, recebendo amplos elogios do autor, que escrevera a peça para a atriz.

No Schiller-Theater, o texto de *A última gravação de Krapp* sofreria mudanças importantes, tanto textuais como relativas ao figurino, aos elementos cênicos e à iluminação. Mencionamos anteriormente neste trabalho a inserção

de um cubículo [cubby hole] iluminado e separado do restante do palco por uma pequena cortina, que estaria fechada no início da peça, e que após a movimentação de Krapp em seu interior para a retirada do gravador, do livro de registro e de outros objetos, permaneceria por todo o restante da representação semi aberta, com a iluminação interna vazando para o fundo do palco, quebrando a atmosfera de total escuridão fora da faixa de luz que ilumina a mesa do personagem, conforme é descrita no texto original da peça. Também foram retiradas as duas gavetas que se abriam em direção ao público, no momento das pantomimas com a banana e as fitas virgens. No lugar delas, Beckett adicionou apenas uma gaveta lateral, simplificando dessa forma a movimentação do personagem em cena, que Beckett buscava tornar mais ágil e direta. Também foram alteradas as pantomimas com a banana, inclusive a marca onde Krapp recolocava a banana descascada em seu bolso, com a ponta saindo para fora, em clara alusão sexual. Outra mudança importante no que se refere à teatralidade foi a substituição das “caixas de papelão” (BECKETT, 1999, p. 1) por caixas de estanho para armazenamento das fitas gravadas, o que conferia mais dramaticidade e realismo à cena, devido ao ruído proveniente das mesmas durante a movimentação do personagem. A iluminação, que chegou a se mover em busca do personagem em uma das primeiras versões do texto, passa a se manter fixa, conforme a versão original da peça publicada em 1958, mas Beckett assume como marcação de cena o movimento em que Krapp bate a cabeça na lâmpada, criando certa instabilidade e movimentação da faixa de luz durante a representação, mais uma vez conferindo um maior realismo à cena. Portanto a iluminação total do palco, segundo o caderno de direção de Beckett, sofreria uma mudança significativa, devido tanto ao movimento dado pelo choque do personagem com a lâmpada em dado momento da representação, como pela luz difusa do cubículo semi aberto no fundo do palco, que vazava para o restante do palco durante praticamente toda a representação, diminuindo dessa forma o contraste rígido entre luz e escuridão proposto por Beckett na rubrica do texto publicado em 1958.

Mas uma das mudanças mais significativas resultantes da encenação no Schiller-Theater, em 1969, foi a completa retirada da maquiagem e caracterização clownesca de Krapp, conforme era descrita na rubrica do texto

original. Em substituição ao “rosto branco”, ao “nariz purpúreo”, às “calças pretas curtas demais para ele” e ao “surpreendente par de botas brancas e imundas” (BECKETT, 1999, p. 1), Beckett opta por nova caracterização, mantendo as características originais do figurino [detalhes em preto e branco], mas eliminando por completo a maquiagem branca com nariz purpúreo, tipicamente clownesca, as calças curtas [trocadas por calças pretas de comprimento maior, que chegavam a cobrir a parte superior dos sapatos do personagem], e as botas de bico longo [trocadas por um par de sapatos brancos gastos e encardidos], em clara intenção de tornar a representação menos caricatural, e mais próxima do realismo-naturalismo. Beckett manteria tais alterações em todas as outras encenações que realizou da peça, chegando a mencionar que o texto definitivo da peça seria o texto com as alterações da encenação (KNOWLSON, 1992).

Outro dado importante que surge da relação do Beckett encenador com sua própria dramaturgia seria o comentário feito pelo autor a Marcel Mihalovici, quando do trabalho conjunto para a preparação do texto para a ópera *Krapp*⁷⁵, onde “Beckett reconheceu que as gravações de Krapp eram como um álbum de fotografias, evocando lembranças de momentos centrais do seu passado” (BECKETT *apud* MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 327, tradução nossa). Isso nos permite refletir acerca da importância dos registros das vozes para Krapp, dentro do contexto de confinamento e total isolamento em que o personagem está mergulhado. Dentro do aspecto da materialidade realista da cena, predominante em *A última gravação de Krapp*, evidenciada através da ambientação minimalista e realista da peça pela encenação de Beckett, Ruby Cohn menciona a contraposição entre detalhes realistas e não realistas presentes nas anotações do caderno de direção de Beckett.

Ao contrário do caderno de direção de *Fim de partida*, o caderno de direção de *Krapp* não divide a peça em cenas de ensaio. Em vez disso, Beckett lista vinte e sete questões que necessitam de

⁷⁵ *Krapp, ou, La dernière bande* [versão inglesa: *The last tape*; versão alemã: *Krapp, oder Das letzte band*] é uma ópera de câmara em um ato, dirigida por Marcel Mihalovici com o libretto feito por Samuel Beckett. O libretto foi baseado na versão original de 1958 de *Krapp's last tape*, e grande parte do texto dramático foi utilizada em sua confecção. Da mesma forma que a peça, a ópera é um monólogo com apenas o personagem Krapp em cena. A ópera foi encomendada em conjunto pela Radiodiffusion-Télévision Française e pela Städtische Bühnen em Bielefeld, Alemanha. Desde o início, o libretto da ópera foi concebido em três diferentes línguas: em inglês [a partir do texto dramático original], em francês [para a estreia francesa] e em alemão [para a estreia alemã]. (KNOWLSON, 1996)

atenção da direção, a partir da metafísica “1. Choix-hasard” até a extremamente física “27. Endgültig Werkstatt”. Beckett calcula que Krapp tem gravado por quarenta e cinco anos, uma vez que há nove caixas, cada uma contendo cinco rolos de fita. O caderno de direção designa o gravador como um agente masturbatório, e Beckett instruiu Held a segurar a caixa eroticamente. Sua separação da fala em relação ao movimento, introduzida em *Come and go* e *Fim de partida*, torna-se o fulcro da performance: “Peça portanto composta de duas partes aproximadamente iguais, escuta/imobilidade e não-escuta/movimento.” Para a escuta, Beckett iniciou os ensaios com uma fita provisória de Krapp aos trinta e nove anos de idade, que foi posteriormente substituída. (COHN, 1980, pp. 245-246, tradução nossa)

A questão da relação erótico-afetiva de Krapp com seu gravador fica evidente em alguns momentos da peça, especialmente quando o personagem escuta as passagens da gravação de seu eu de trinta e nove anos, e rememora os momentos envolvendo as mulheres que fizeram parte de sua trajetória. Iniciando sua primeira fala na peça com a procura da “caixa três” e do “rolo cinco” (BECKETT, 1999, p. 3), Krapp se depara com anotações no livro de registro relativas à morte de sua mãe e posteriormente ao encontro com a enfermeira morena. De sua meditação preparatória da primeira cena, Krapp mergulha na audição do desejado rolo cinco, onde se depara imediatamente com a passagem em que menciona a “velha senhora McGlome” (BECKETT, 1999, p. 4). Progressivamente Krapp se depara com registros de seus encontros com mulheres, desde os mais significativos, como o comentário acerca de sua companheira Bianca [única menção de Krapp à vida a dois] (BECKETT, 1999, p. 4), passando pela garota na plataforma da estação de trem, a enfermeira morena, a garota no bote e finalmente Fanny, a prostituta com quem Krapp manteve, ao que parece, um relacionamento de cunho sexual. Krapp também chega a fantasiar com Effie⁷⁶, heroína do romance *Effie Briest*, se perguntando em dado momento se “poderia ter sido feliz com ela, no mar Báltico, entre os pinheiros e as dunas” (BECKETT, 1999, p. 9).

As indicações de Beckett presentes nas rubricas relativas às passagens onde Krapp recorda tais mulheres já possuíam leve conotação afetiva, mas em sua encenação no Schiller-Theater Beckett ampliou tais referências, dirigindo o ator Martin Held de forma que este se aproximasse ainda mais do gravador,

⁷⁶ “Heroína do romance de Theodore Fontaine, mas também, segundo Patrick Magee, uma conhecida da vida real de Beckett.” (MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 249, tradução nossa)

arqueando seu corpo e aproximando suas mãos do aparelho como se tentasse tocar no corpo das mulheres através do corpo do gravador. Outra ênfase importante proveniente das modificações resultantes da encenação no Schiller-Theater diz respeito aos momentos em que Krapp escuta as gravações de seu outro aos trinta e nove anos. Se nas rubricas do texto original Beckett menciona que Krapp medita ao escutar tais passagens, na direção de sua montagem da peça no Schiller-Theater Beckett explorou a visualização minuciosa e altamente concentrada, por parte de Martin Held, de todos os momentos em que Krapp medita parecendo querer resgatar as imagens de sua memória com a máxima precisão possível, chegando a propor ao ator determinados movimentos com a cabeça e com os olhos, no intento de enfatizar a importância desses momentos em relação ao público.

Martin Held concedeu um importante depoimento a Ronald Hayman acerca de sua relação com Samuel Beckett durante os ensaios de *Das letzte band* no Schiller-Theater, em 1969. Held inicia sua fala evidenciando os desconfortos gerados por Beckett, como diretor, nos primeiros ensaios da peça.

No início, ele parece ter sentido que deveria me dizer muito do que ele podia se lembrar da primeira produção [no Royal Court Theatre, Londres, 1958] e isto foi, é claro, um começo não tão feliz, especialmente pelo fato de que Beckett não era realmente um diretor. Se ele tivesse sido um diretor, ele teria traduzido o que o ator anterior tinha feito para mim, mas devido ao fato de que ele não era um diretor, ele não poderia fazer isso. (HELD *apud* KNOWLSON; KNOWLSON, 2007, p. 183, tradução nossa)

O comentário de Held se aproxima, aqui, de muitos mitos acerca do controle rígido de Beckett em suas encenações e de algumas inverdades acerca de seu suposto desconhecimento das particularidades relativas ao trabalho do diretor de teatro. Se tomarmos por base a extensa e meticulosa preparação que Beckett fazia para cada uma de suas encenações no Schiller-Theater berlinense, amplamente documentadas em seus cadernos de direção, percebemos que o olhar do encenador era tão agudo quanto o do dramaturgo. Segundo Ruby Cohn:

Na primeira reunião de Beckett com os atores de uma peça, ele nunca fala sobre a peça, mas mergulha diretamente nela. O trabalho com as cenas começa de uma vez, e Beckett balança a cabeça sobre questões que fogem do desempenho concreto. Por

outro lado, nenhum detalhe prático é pequeno demais para a sua atenção. Sentado ou em pé, ele parece pronto para saltar para o palco. No início dos ensaios, ele pede permissão para interromper os atores, sempre concedida. O texto falado deve ser não apenas textualmente perfeito, mas ter a pontuação perfeita; ele interrompe qualquer ator que elidir uma pausa de vírgula. No entanto, ele raramente interrompe os primeiros ensaios gerais, e ele deliberadamente se ausenta de um ensaio tardio ou dois, para que os atores possam sentir-se mais livres em suas descobertas finais. Embora Beckett chegue ao Schiller-Theater com a produção completa no olho de sua mente, ele geralmente faz pequenas alterações durante os ensaios. (COHN, 1980, p. 237, tradução nossa)

O comentário da professora e pesquisadora Ruby Cohn reforça e amplia o que havíamos mencionado na primeira parte deste trabalho, no que se refere ao trabalho de Beckett como encenador. Mas voltando a Martin Held e a experiência de colaboração com Samuel Beckett em *A última gravação de Krapp*, percebemos que os comentários do ator acerca do convívio prático com Beckett em sala de ensaio também possibilitaram momentos de grande liberdade criativa em meio à rigidez e exegese formais do autor de *Godot*.

Havia trechos em que ele me deixava completamente livre até o último dia. Por exemplo, a última fita que eu gravei, ele não disse nada a respeito; eu apenas gravei. Conversávamos às noites com uma garrafa de vinho tinto. Ele ficava lá sentado naquela cadeira e nós de nenhuma forma falávamos exclusivamente sobre a peça. Ele falava muito sobre James Joyce, a quem conhecia bem, e dali voltávamos novamente para a peça. Para mim, uma das melhores coisas de nossa colaboração, e algo que eu sempre gosto de fazer, era que algumas vezes ele dizia “vamos guardar essa situação para os últimos dias de ensaios. Nós ainda não fomos tão longe para que possamos estar completamente certos sobre isso”. Esta era uma forma lindamente flexível de trabalhar. Eu acho isso o método ideal de direção. Muitas vezes ele entrava em detalhes, por exemplo, em relação àqueles olhares em direção à parte traseira, como quando Krapp está escutando ou quer ligar o gravador, e ele salta e se vira lentamente. Ele ensaiava essas coisas meticulosamente. Elas eram mais do que apenas direções de palco. Beckett fala bem alemão e nos demos bem desde o início, de tal forma que eu sabia exatamente o que ele queria dizer, por exemplo, quando disse que a Morte, a quem Krapp tem procurado inconscientemente, está de pé arás dele ou que, quando ele escuta, ele desliga-se e afunda em sonhos; Krapp é devorado por sonhos. Mas isso ocorre sem sentimentalismo; não há resignação nele. É o término, o fim. Não há nada mais a dizer sobre isso. [...] (HELD *apud* KNOWLSON; KNOWLSON, 2007, p. 185, tradução nossa)

É possível notarmos um paradoxo entre a paródia de controle em suas peças, presente nas relações de poder atuantes em alguns de seus personagens, tais como Pozzo, Hamm, Winnie e Krapp, e o controle da direção exercida por ele em suas produções. Dentre tantos paradoxos explicitados através de imagens presentes em suas peças, este paradoxo entre o olhar do Beckett dramaturgo e o olhar do Beckett diretor chama atenção. Se o controle era alvo de ironia em sua dramaturgia, parodiado e criticado através de falas de personagens e situações dramáticas, no trabalho do Beckett diretor ele se torna uma estratégia no sentido de assegurar o padrão estético e formal de seu teatro, potencializado através da materialidade de suas encenações.

Nas encenações dirigidas por Beckett, além do minimalismo e da exegese cênica citados, devemos mencionar também a questão da associação de Beckett entre sua prática de encenação e elementos provenientes da música. Beckett elaborava verdadeiras partituras para seus personagens, e cuidava em suas encenações para que fossem executadas à risca, com seus atores trabalhando como músicos conduzidos por um maestro em um concerto. Tudo era extremamente rígido e preciso, e como na música, a liberdade do intérprete residia no preenchimento dos espaços deixados pela direção, no colorido interpretativo relativo aos detalhes da partitura de ações físicas. Devemos nos lembrar que Beckett possuía formação musical, tocava piano, e era casado com uma exímia pianista, sua esposa Suzanne Beckett. Segundo Anna McMullan, “o controle da direção por Beckett poderia garantir que esta estrutura rítmica milimétrica seria realizada nas performances [de suas peças]” (MCMULLAN, 1994, p. 198, tradução nossa). Diversos críticos associam a questão rítmica e os padrões presentes na dramaturgia de Beckett com a música. De acordo com Stanley Gontarski Beckett “move o drama para mais próximo do espírito da música e para longe de seu nível mimético e referencial” (GONTARSKI *apud* MCMULLAN, 1994, p. 198, tradução nossa). As repetições e circularidades presentes em suas peças também apontam para estratégias de composição musical, e o ritmo e andamento propostos em sua dramaturgia [e reforçados em suas encenações] tornam o teatro de Beckett quase que um jogo entre a estética teatral e a coreografia partiturada de sons e movimentos.

A direção de Beckett de *Das letzte band* no Schiller-Theater Werkstatt, em 1969, com Martin Held como Krapp, se aproximou do

ballet em seu uso meticuloso de gestos e movimentos para retratar os temas da peça. Em determinado momento Beckett até mesmo se advertiu a “evitar o excesso de estilização”. Para esta produção ele fez as alterações textuais e de ações de palco que completam a edição original de Faber. Esta versão teve sua origem no caderno de direção com 71 folhas [...] que Beckett preparou antes de chegar em Berlim, mas também deve muito aos detalhes desenvolvidos durante os ensaios. O caderno de direção de Beckett reflete o processo: páginas 1-81, [escrito em francês enquanto ele ainda estava em Paris ou Ussy] contém seu plano preliminar para a representação que ele visualizou – frequentemente com questões e alternativas. Páginas 83-91 abaixo do título “Endgültig – Werkstatt 5-10-69” [Final – Werkstatt] são um resumo detalhado em inglês e alemão das ações desenvolvidas nos ensaios. (MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 258, tradução nossa)

Além do caderno de direção contendo as anotações feitas por Beckett, resultantes, conforme pudemos observar, tanto dos estudos preparatórios prévios ao processo de ensaios como do próprio processo de ensaios da peça, um outro registro dos detalhes do processo de produção da primeira versão alemã de Beckett de *A última gravação de Krapp* existe e chegou a ser publicado⁷⁷. Ele foi desenvolvido a partir das anotações decorrentes dos ensaios feitas pelo ator que interpretou Krapp na peça, Martin Held. O registro, mais detalhado e contendo diversas fotos da produção, funciona quase como um *Modellbuch* brechtiano⁷⁸.

O texto publicado em 1970 do *Suhrkamp Regiebuch der Berliner Inszenierung* [...], com base no roteiro de atuação anotado de Held e autorizado por Beckett, contém uma versão geralmente mais completa e em alguns pontos diferente em relação ao caderno de

⁷⁷ Tanto este *Suhrkamp Regiebuch der Berliner Inszenierung*, publicado em 1970, como o *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett Vol. III: Krapp's last tape*, publicado em 1992, encontram-se esgotados em suas respectivas editoras. Segundo depoimento de Stanley Gontarski a este pesquisador durante sua visita a São Paulo em 2014, isso se deve à disputa entre visões de críticos e editores acerca dos textos revisados por Beckett durante as suas encenações de suas peças, contendo as diversas alterações realizadas sobre os textos originais das peças. Para alguns críticos [como Gontarski], os textos revisados correspondem à versão final e definitiva das peças de Beckett, o que era corroborado pela própria visão do autor. Para outros, as modificações propostas a partir dos ensaios e representações das peças empobreciam com suas modificações a perfeição das peças originais.

⁷⁸ Segundo Pavis, “a representação “modelo” do *Modellbuch* brechtiano nada tem de um modelo *exemplar* a ser imitado: é um modelo *reduzido*, uma maquete da *encenação*, um dossiê composto de fotografias, de indicações de atuação, de análises dramatúrgicas e de *caracterização* das personagens. Ela fixa as etapas da elaboração do espetáculo, registra as dificuldades do texto e propõe um quadro geral para a *interpretação*. Para Brecht, que começou no Berliner Ensemble esses modelos de representação, estes deveriam servir de base para futuros encenadores, sem, todavia, serem usados tal e qual nas encenações posteriores. Dentro do mesmo espírito do *Modellbuch*, os volumes de *Les Voies de La Création Théâtrale* [CNRS] reconstituem espetáculos propondo sua análise dramatúrgica e fornecendo uma rica documentação.”. (PAVIS, 1999, 246)

direção contendo as alterações feitas para esta produção. Ele também possui 113 fotografias que mostram a postura e os gestos de Held. Ele é, de longe, o texto publicado mais definitivo de *Krapp*. Estas três versões raramente estão em conflito, mas muitas vezes se complementam. [...] A versão de *Das letzte band* finalmente apresentada era uma peça mais bem integrada e mais poderosa do que a presente tanto no original em inglês como no esboço preliminar feito antes dos ensaios. O desenvolvimento desta versão, através dos estágios do caderno de direção até o texto publicado no *Regiebuch*, é um dos melhores exemplos de Beckett como diretor utilizando a experiência prática dos ensaios para realizar mudanças como autor. (MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 258, tradução nossa)

Em relação à encenação realizada no Schiller-Theater em 1969, existe ainda mais um registro do trabalho de Beckett decorrente de seu acompanhamento relativo a um registro televisivo da montagem com Martin Held. O documento, intitulado “*Sugestões para um Krapp na T.V.*”⁷⁹, fornecido por Beckett para a gravação em vídeo feita pela emissora *Westdeutsche Rundfunk* da performance de Martin Held, mostra um aprofundamento dos efeitos da produção do Schiller-Theater. Conforme comenta Clas Zilliacus, a “hierarquia dos “níveis de intencionalidade, ou valores de escuta” de Krapp encontra paralelos óbvios no *Regiebuch*: as câmeras são feitas para reforçar partículas ou segmentos de ação que já foram enfatizados na performance” (ZILLIACUS *apud* MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 287, tradução nossa). Dessa forma, o princípio central do trabalho das câmeras é elucidativo. Através da captação das imagens produzidas no palco pelas câmeras, a peça deve ser clarificada.

Samuel Beckett voltaria a trabalhar em transposições de *A última gravação de Krapp* para os palcos, como encenador e como supervisor de montagens de outros diretores. Beckett colaborou com o diretor Roger Blin em sua produção de *La dernière bande* no Théâtre Récamier em 1960, e dez anos mais tarde, repetiria seu papel de colaborador-supervisor com o diretor Jean-Louis Barrault no mesmo teatro. Jean Martin, que havia trabalhado como assistente de direção na montagem de Blin em 1960, interpretou o papel de Krapp na encenação de Barrault, em 1970. Segundo Martin, diferentemente da parceria com Blin em 1960, onde Beckett atuara apenas como supervisor, em

⁷⁹ O referido documento foi publicado por Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld em seu excelente estudo acerca do trabalho de Beckett como diretor de suas peças de teatro. (MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, pp. 287-288)

grande parte pelo respeito que tinha pelo trabalho do diretor, na encenação de Barrault para *Krapp* Beckett tomou as rédeas de boa parte da direção. De acordo com o relato de Jean Martin, muitas das alterações feitas por Beckett na dramaturgia da peça durante a produção do Schiller-Theater, em 1969, já estavam sendo pensadas por Beckett para as encenações do Théâtre Récamier. Ator da produção francesa de 1970, Martin posteriormente escreveu depoimento por carta a Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld acerca do trabalho de Beckett durante o processo de montagem da peça.

Sam queria que a peça fosse representada sem sentimentalismo. Todo o nosso trabalho consistiu em fazer de Krapp um velho homem que se lembra de seu passado, mas sem o distanciamento, apenas com um pouco de nojo. Esta peça é de certa forma muito autobiográfica, o que explica a recusa de Sam em torná-la sentimental, enquanto mantinha sua dimensão como o que se poderia chamar de quase trágica... Eu me lembro particularmente da morte da mãe, com o episódio do pequeno cão e a bola. Sam insistiu que eu interpretasse a cena sem a adição de qualquer sentimentalismo. A dificuldade era evitar ser frio e neutro pois Sam não queria isso também. E eu tinha que ter certeza de não cair em lembranças emocionais; deveria ser antes algum tipo de *repugnância*. Outra veio do fato de que a peça tinha sido escrita em inglês e depois traduzida para o francês, mas tinha sido pensada originalmente com palavras e respirações em inglês, que trazem um sentido diferente em francês. E Sam foi muito insistente para que encontrássemos em francês o tipo de ritmo que se encontra no inglês. Desde a primeira produção da peça Sam sempre indicou que em alguns momentos muito precisos Krapp viraria um pouco para olhar para trás na escuridão. Isso sempre foi feito e sempre foi cuidadosamente encenado assim como as três viagens para ir buscar as fitas, o livro de registro e o gravador. Há detalhes como as bananas para os quais Sam sempre quis que prestássemos bastante atenção. E ele queria que Krapp se curvasse cada vez mais em direção ao gravador na medida em que a ação da peça transcorria, de modo a terminar completamente deitado sobre ele, quase dando a impressão de que Krapp age com o gravador da mesma forma como havia agido com a mulher no barco. (MARTIN *apud* MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 257, tradução nossa)

Se Beckett vislumbrava as alterações necessárias ao texto dramático de *A última gravação de Krapp* desde o processo de montagem da peça em 1960 com Roger Blin na direção, foi somente na montagem do Schiller-Theater que as mudanças foram definitivamente incorporadas ao texto de 1958. Esse texto dramático modificado se tornaria o modelo para todas as outras produções da peça, fato que se manifesta na encenação parisiense de 1970,

cujo relato de Jean Martin nos possibilita perceber as similitudes com o relato do ator Martin Held, o Krapp da versão realizada no Schiller-Theater apenas um ano antes.

Beckett ainda realizaria outras encenações importantes de *A última gravação de Krapp*, mas nenhuma com o impacto que a montagem do Schiller-Theater representou em relação à dramaturgia. Em 1975, Beckett dirigiria uma encenação de *La dernière bande* com o ator Pierre Chabert [com quem havia trabalhado em sua primeira direção profissional, em 1966, da peça *L'Hypothèse*, de Robert Pinget], no Petit Théâtre d'Orsay. No ano de 1977, Beckett dirigiria sua segunda produção berlinense de *A última gravação de Krapp*, mas desta vez em língua inglesa, com o ator Rick Cluchey, integrante do San Quentin Drama Workshop, apresentada na Akademie der Künste em setembro de 1977, como parte do Berliner Festwochen.

Ao longo das seis experiências descritas neste capítulo envolvendo Beckett e a encenação de *A última gravação de Krapp*, a peça sofreu alterações provenientes do processo prático no campo da encenação que conferiram à sua dramaturgia um detalhamento minimalista impressionante, que ampliaram e aprofundaram questões, e propuseram soluções cênicas para problemas advindos do texto original, mostrando que a visão de Beckett acerca de seu teatro foi verticalmente aprimorada neste verdadeiro diálogo com sua alteridade artística, ou seja, no diálogo do Beckett encenador com o Beckett dramaturgo.



6 - Felipe de Souza em *A última gravação de Krapp*. Teatro Laboratório da ECA/USP, Sala Alfredo Mesquita, 2001. Foto: Fábio de Almeida.



7 - *A última gravação de Krapp*. Teatro Laboratório da ECA/USP, sala Alfredo Mesquita, 2001. Foto: Fábio de Almeida

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, tendo como objeto de estudo a peça *A última gravação de Krapp*, a partir da tensão entre dramaturgia e encenação, procuramos refletir sobre o teatro de Samuel Beckett tomando como referência a relação entre algumas das principais características de sua obra dramática e as transformações sofridas por suas peças decorrentes de seu trabalho como “encenador de si mesmo” (GONTARSKI, 2008).

Através da abordagem acerca de cinco peças emblemáticas de sua dramaturgia, *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes*, *Passos* e a citada *A última gravação de Krapp*, procuramos elencar e analisar alguns dos principais temas e conceitos atrelados a seus dramas, tais como circularidade, confinamento, duplicação, espelhamento, simetria imperfeita, contrastes, fracasso, entre outros. Partindo de um levantamento sucinto acerca da vida e obra do autor, apontando algumas das principais datas e acontecimentos de sua trajetória pessoal e artística, o pesquisador procurou realizar reflexões teóricas sobre elementos presentes nas cinco peças escolhidas para este estudo, a partir de sua importância dentro da evolução e do desenvolvimento da linguagem e da estética teatral de Samuel Beckett, especialmente no que se refere às peças da primeira fase da dramaturgia do autor, onde *A última gravação de Krapp* está inserida.

Em contraponto à reflexão teórica sobre as peças, o pesquisador procurou refletir sobre aspectos ligados à trajetória de Beckett de dramaturgo a encenador, ou seja, os motivos que levaram o autor a se tornar encenador de teatro, o início de sua trajetória no campo da direção teatral, desde a experiência inicial com sua paródia dramática intitulada *Le kid*, passando pela fase de aprendizagem da carpintaria teatral acompanhando montagens de seus textos por diretores como Roger Blin e Alan Schneider, e culminando com seu trabalho como encenador de algumas de suas principais peças, boa parte delas encenadas no Schiller-Theater berlinense.

Em relação ao objeto principal deste estudo, ou seja, a peça *A última gravação de Krapp*, procuramos nortear nossa reflexão a partir de dois eixos distintos e complementares. Primeiramente realizamos um estudo das principais características e temas presentes na dramaturgia, tendo como base a tradução inédita do texto original realizada pelo pesquisador quando da encenação da peça no Teatro Laboratório do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [ECA/USP], vertida para o português a partir da edição inglesa publicada pela editora Faber and Faber. Para tanto, o estudo prévio das peças *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes* e *Passos* possibilitou o entendimento de alguns dos aspectos mais importantes presentes em sua obra dramática, especialmente no que se refere à primeira fase de sua dramaturgia [à exceção de *Passos*, obra pertencente à fase final da dramaturgia beckettiana]. Partindo do texto traduzido, procuramos realizar uma leitura inovadora aproximando o teatro de Samuel Beckett de conceitos advindos dos escritos de Mikhail Bakhtin e o Círculo, no intuito de auxiliar a compreensão de aspectos presentes na peça tais como a questão da relação com a alteridade, o problema do espaço-tempo, a presença de diferentes vozes no texto, a questão das relações dialógicas entre os diferentes “eus” do personagem Krapp e as características particulares do monólogo em chave dialógica, conforme proposto por Beckett em *A última gravação de Krapp*. Em um segundo momento, complementando a análise da dramaturgia, procuramos refletir acerca do processo de encenação da peça por Beckett, partindo dos registros presentes nos cadernos de direção do autor-encenador tanto para a montagem realizada no Schiller-Theater de Berlim, em 1969, como para outras encenações posteriores de Beckett para a peça, bem como de seu roteiro para adaptação de *Krapp* para a televisão, além de estudos de referência ligados ao tema das encenações realizadas por Beckett, desenvolvidos ao longo das últimas décadas por alguns dos principais estudiosos do teatro beckettiano.

Acreditamos que o estudo das relações entre o Beckett dramaturgo e o Beckett encenador contribuem para um entendimento mais profundo de algumas das principais questões que envolvem sua dramaturgia, sendo possível verificarmos, através do viés da transposição do material dramático

para o espaço cênico do palco, a profundidade e extensão do pensamento teatral de Samuel Beckett. Longe de ser limitado pelo olhar restrito do dramaturgo, Beckett possuía a capacidade de visualização que a transposição do texto à cena exige, fruto de seu extenso aprendizado e olhar meticuloso no que se refere a questões particulares ligadas à encenação, ao trabalho dos atores, bem como às questões de ordem técnica advindas da prática teatral. O estudo desta verdadeira relação dialógica ente os dois Becketts, o dramaturgo e o encenador, nos permite compreender mais profundamente alguns dos principais pressupostos estéticos e teóricos presentes na dramaturgia do autor. Se o Beckett dramaturgo sempre evitou dar pistas acerca do significado de suas peças, o Beckett encenador, seja através de suas direções ou dos comentários e orientações dados a atores com quem trabalhou, bem como a encenadores com quem colaborou, nos fornece informações preciosas, advindas das necessidades práticas da transposição de suas peças para o palco, além de demonstrar a capacidade de visão relativa às necessidades específicas da cena, que muitas vezes geraram transformações significativas em seus textos dramaturgicos.

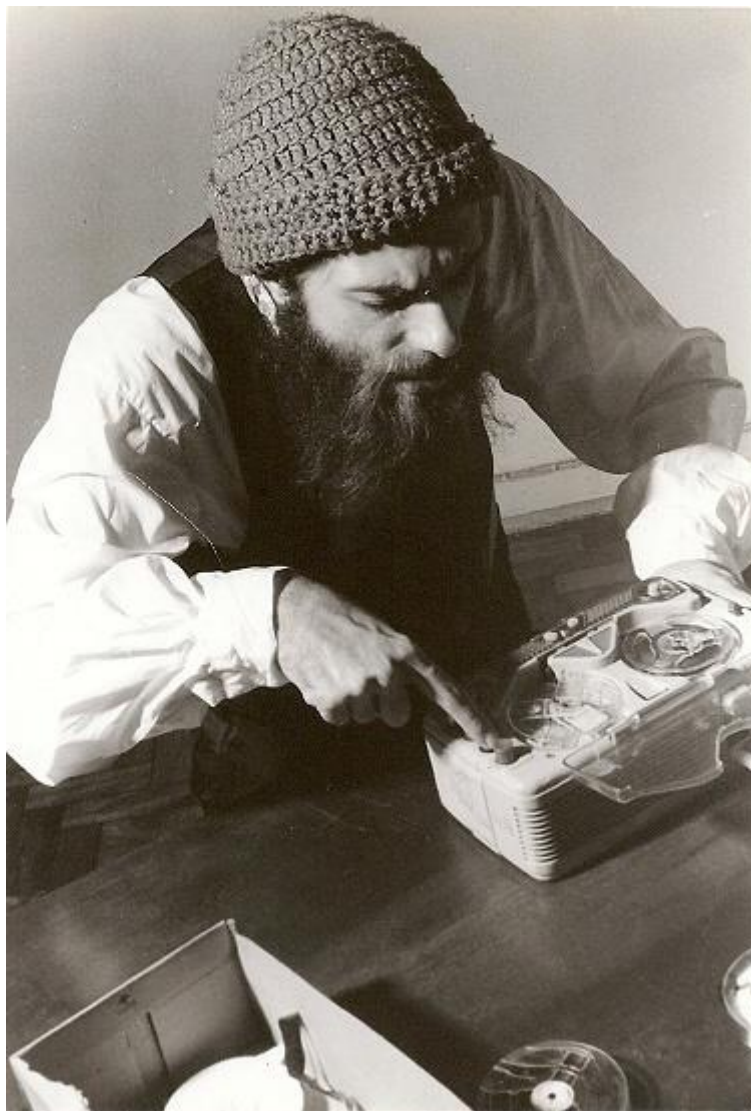
Beckett afirmara certa vez que ao abordar uma peça de sua autoria em uma encenação, tratava seus textos como se fossem de um outro, deixando clara sua intenção avessa a uma sacralização de sua obra, mas ao mesmo tempo demonstrando um rigor e uma precisão que ao invés de apresentarem inovações vazias, como as que criticava em relação a outros encenadores de sua época, tornavam os significados originais de suas obras mais potentes e diretos, possibilitando um aprimoramento de sua dramaturgia a partir da encenação.

O referencial teórico eleito para este trabalho, ou seja, os conceitos oriundos da arquitetura bakhtiniana, tais como polifonia, relações dialógicas e cronotopo, somados à abordagem de Bakhtin relativa ao conceito de grotesco, bem como às abordagens de Bakhtin e Walter Benjamin acerca do conceito de limiar, nos auxiliaram no estudo da relação alteritária entre os dois Becketts, bem como no estudo acerca da questão das vozes presentes em *A última gravação de Krapp*, dos diferentes espaços e tempos que compõe a dramaturgia da peça e de aspectos particulares referentes à composição

original do personagem Krapp, notadamente ligados à tradição do grotesco dentro da caracterização clownsca do personagem.

Portanto, em relação à hipótese inicial desta pesquisa, concluímos que o trabalho de Beckett como encenador de suas peças representa um aspecto importante e decisivo dentro da busca do autor pela forma final de suas obras dramáticas, ou seja, pudemos perceber que o processo de encenação de algumas de suas principais peças, em especial *A última gravação de Krapp*, representou um momento crucial de aprimoramento dos textos a partir da experiência voltada para a materialidade da cena. A reflexão acerca dos elementos inerentes à prática teatral, notadamente a ambientação cênica, a interpretação dos atores, o ritmo da encenação, as pausas, a relação entre iluminação e espaço cênico, entre outros, permitiu a Beckett um aprofundamento de algumas das questões expostas na dramaturgia original de *A última gravação de Krapp*, tornando o autor um verdadeiro “revisor de si mesmo” (GONTARSKI, 2008), e possibilitando que o espetáculo, tanto no caso de *A última gravação de Krapp* como de outras peças encenadas por ele, se convertesse no texto final de suas peças teatrais.

Sabemos que esta abordagem, lidando com as limitações da extensão de uma dissertação de mestrado, longe de se esgotar, representa apenas uma primeira visada do pesquisador acerca do tema da relação entre dramaturgia e encenação no teatro de Samuel Beckett. Pretendemos dar continuidade aos estudos apresentados nesta dissertação de mestrado através de um projeto de pesquisa de doutorado futuro, tendo como objeto a relação entre dramaturgia e encenação nas peças finais de Samuel Beckett, no intento de procurarmos compreender como o trabalho do Beckett encenador evoluiu na medida em que sua dramaturgia se radicalizava, tornando-se cada vez mais minimalista e permeada pela experiência de Beckett nos domínios da encenação teatral.



8 - *A última gravação de Krapp*. Direção de Ana Ambrogi e Felipe de Souza. Ensaio para a segunda temporada da peça. São Paulo, 2002. Foto: Carlos Villalba.



9 - Felipe de Souza em *A última gravação de Krapp*. Ensaios. São Paulo, 2002. Foto: Carlos Villalba.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1968.
- ADORNO, Theodor W. Notes on Beckett. In: *Journal of Beckett Studies*. 2010, Vol.19, n.2, pp. 157-178.
- AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ARÁN, Pampa Olga (dir.). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006.
- ASMUS, Walter D. Practical aspects of theatre, radio and television – rehearsal notes for the german premiere of Beckett's *That time and Footfalls* at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett). In: *Journal of Beckett Studies*. Trad. Helen Watanabe. Summer 1977, n.2. pp. 82-95.
- BADIOU, Alain. Ser, existência, pensamento: prosa e conceito. In: *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, pp. 117-162.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp. 3-192.
- _____. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006b, pp. 261-306.
- _____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006c. pp. 307-335.
- _____. (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- _____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. in: *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Trad. Aurora

- Fornoni Bernadini et al. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010, pp. 13-70.
- _____. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). in: *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010b, pp. 211-362.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARRENTO, João. Walter Benjamin: limiar, fronteira e método. In: *Olho d'água – revista do PPG em Letras da UNESP*. São José do Rio Preto: UNESP, 2012, v. 4, n. 2, pp. 41-51.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo, Contexto, 2009.
- _____. *Bakhtin e o círculo*. São Paulo, Contexto, 2009b.
- BRATER, Enoch. Fragment and Beckett's form in 'That time' and 'Footfalls'. In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1977, n.2. pp. 70-81.
- BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.
- _____. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Editora Abril, 1976.
- _____. *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Trad. Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.
- _____. *A última gravação de Krapp*. Trad. Felipe de Souza. São Paulo: 1999.
- _____. *Passos*. Trad. Felipe de Souza. São Paulo: 1998.
- _____. *Fim de partida*. Trad. e prefácio Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Esperando Godot*. Trad. e prefácio Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Dias felizes*. Trad. e prefácio Jaime Salazar Sampaio. 3ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- _____. *Dias felizes*. Trad. e prefácio Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa: Arcádia, s/d.
- _____. *Proust*. Trad. Arthur Nastrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BERRETINI, Celia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BERRETINI, Celia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- BIRKENHAUER, Klaus. *Samuel Beckett*. Trad. Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- BORGES, Gabriela. *A poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume, 2009.
- CHABERT, Pierre (ed.). *Revue d'Esthétique: Hors série 1990*. Paris: Jean-Michel Place, 1990.
- COHN, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- _____. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- CONNOR, Steven. Presence and repetition in Beckett's theatre. In: *Samuel Beckett: repetition, theory and text*. Oxford: Blackwell, 1988, pp. 129-154.
- DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: *Sobre o teatro*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2010. pp. 65-111.
- ESSLIN, Martin. *Twentieth century interpretations of Samuel Beckett: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.
- _____. *O Teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FARIAS JÚNIOR, Manoel Moacir Rocha. *Beckett: silêncios*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLETCHER, John; SPURLING, John. *Beckett: a study of his plays*, London: Eyre Methuen, 1972.
- FROST, Everett C. The sound is enough: Beckett's radio plays. In: GONTARSKI, S. E. (ed.). *The Edinburgh companion to Samuel Beckett and the arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, pp. 251-265.
- GONTARSKI, S. E. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- GONTARSKI, S. E (Org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986.
- GONTARSKI, S. E. *The theatrical notebooks of Samuel Beckett Vol. 4: The shorter plays*. London and New York: Faber and Faber and Grove Press, 1999.
- GONTARSKI, S. E. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro

de Samuel Beckett. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n. 8, pp. 261-280.

GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUSSOV, Mel. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

HARMON, Maurice (ed.). *No author better served: the correspondence between Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

HARTEL, Gaby; VOLKER, Klaus; IRMER, Thomas. The reception of Beckett's theatre and television pieces in West and East Germany. In: NIXON, Mark; FELDMAN, Matthew (ed.). *The international reception of Samuel Beckett*. New York: Continuum, 2009, pp. 75-96.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KNOWLSON, James. Krapp's Last Tape: the evolution of a play, 1958-1975. In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, s-p.

KNOWLSON, James. Practical aspects of theatre, radio and television – extracts from an unscripted interview with Billie Whitelaw by James Knowlson. In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1978, n.3, pp. 85-90.

KNOWLSON, James; MCMILLAN, Dougald (eds.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.1: Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1994.

KNOWLSON, James (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.3: Krapp's Last Tape*. London: Faber and Faber, 1992.

KNOWLSON, James; KNOWLSON, Elizabeth (eds.). *Beckett remembering, remembering Beckett*. London: Bloomsbury, 2007.

LAWLEY, Paul. Stages of identity: from Krapp's last tape to Play. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- MCMILLAN, Dougal; FEHSENFELD, Martha. *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*. London: John Calder, 1988.
- MCMULLAN, Anna. Beckett as director: the art of mastering failure. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- MORRISON, Kristin. *Canters and chronicles: the use of narrative in the plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.
- OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.
- _____. *Dicionário de teatro*. Trad. Eudynir Fraga, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, Nanci Fernandes, Rachel Araújo de Baptista Fuser. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A Análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POUNTNEY, Rosemary. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- ROBINSON, Michael. *The long sonata of the dead: a study of Samuel Beckett*. London: Rupter Hart-Davis, 1970.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Teatro inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota, 2012.
- VOIGTS-VIRCHOW, Eckart. Shades of negativity and self-reflexivity: the reception of Beckett in german literary studies. In: NIXON, Mark; FELDMAN, Matthew (ed.). *The international reception of Samuel Beckett*. New York: Continuum, 2009, pp. 97-107.
- WORTON, Michael. *Waiting for Godot and Endgame: theatre as text*. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

