



MARFUZ, Luiz. **A dissolução da personagem no teatro de Beckett**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Universidade Federal da Bahia; Professor Adjunto. Diretor teatral e dramaturgo.

RESUMO

No presente ensaio, mostram-se certos impasses e exemplos que constituem o exame da personagem no teatro de Beckett, sob o olhar do encenador. Ao contrário das construções ilusionista, subjetiva e psicológica, a personagem beckettiana é vista com traços característicos das estruturas de linguagem. O palco é morada, ponto de partida e o ponto de chegada. Nas disjunções entre texto e cena, letra e corpo do ator, a personagem beckettiana percorre um itinerário progressivo de dissolução e decomposição.

PALAVRAS-CHAVE: Beckett: personagem: dramaturgia: encenação

Marfuz, Luiz. **The dissolution of the character in the Beckett's theater**. Salvador, Bahia Federal University. Federal University of Bahia, Adjunct Professor. Stage director and playwright.

ABSTRACT

In this essay, try to show some examples and deadlocks that constitute examination of the character in the Beckett's theater, from the perspective of the stage director. Instead of buildings illusionist, subjective and psychological, the Beckettian character presents traits of language structures, away from. The stage is the house, point of departure and arrival point. In the disjunctions between text and picture, letter and human body, the Beckettian character goes through a journey progressive dissolution and decay.

KEYWORDS: Beckett: character: drama: theatrical performance

Ao longo da tradição ocidental, as construções lógica, psicológica e subjetiva da personagem dramática, de um modo ou de outro, ajudaram a erigir modelos referenciais, que estabeleceram modos confortáveis de aproximação do ator com o texto, em direção à vivificação da cena. Desta forma, a personagem é vista com uma potencialidade substancial do texto, que se concretiza no corpo, na experiência e na história do ator, por meio de referências lógicas, físicas, psicológicas e subjetivas.

Recusando este paradigma, o teatro de Beckett (1906-1989) mostra a personagem como artefato linguístico, letra do alfabeto teatral, projeto de uma impossibilidade (a de construir-se); e, aos poucos, expõe esta contradição através das perdas manifestas do corpo, do silêncio, da contração e das palavras pelas quais ela é formada. A cada momento que algo se move rumo à construção, outra força atua na demolição, anulando a primeira, alternada e sucessivamente. O futuro é certo: se a vida segue seu curso para a morte, não há o que projetar. "Seu nascimento foi a sua morte", diz o Speaker em *Solo* (BECKETT, 1986, p.425).

Nesse percurso, a personagem beckettiana é colocada em situações de derrapagem para o fim. O itinerário da dissolução precisa ser cumprido. Expulsa da vida, não encontra a morte no palco (a exceção é Nagg, em *Fim de partida*). Morrer solucionaria o impasse. Como isso é interposto, sobra à personagem produzida a decomposição do corpo como meta e o exílio enquanto escape temporário. O *curriculum vitae* é também o *curriculum mortis*: não poder viver, não poder morrer, marca da repetição de um espaço-tempo incapturável.

Mas, paradoxalmente, a cena beckettiana é a da materialidade que sobrevive para dar sentido a certa evanescência. Para tal, utiliza-se da matéria corpórea do ator e do recurso da presença de um ouvinte, que faz suposta interlocução em boa parte da dramaturgia beckettiana. Ter alguém para olhar ou escutar remete à natureza seminal das noções de espetáculo, “aquilo que se vê e se presta ao olhar do outro”, e de teatro, “lugar arrumado em função do olhar”, o que cria algum vínculo, mesmo às avessas, com estas funções originais. Ao olhar juntam-se a palavra e o ouvir, em contraposição ao tocar.

Na galeria de personagens beckettianas, o toque é um interdito; seria a possibilidade de alguma aproximação. Ver, ouvir e falar tornam-se formas residuais de comunicação em cena, pois pressupõem um interlocutor, ainda que mudo (O Ouvinte, em *Improviso de Ohio*), ou que não possa ser vista completamente (Willie, em *Dias felizes*). E, se o interlocutor é ausente, é preciso fazer a personagem ouvir a própria voz (Krapp ouve a si mesmo no gravador) ou promover suposta interlocução com um objeto, a exemplo o refletor que determina o início e fim das falas das três personagens encarceradas nas urnas funerárias, em *Comédia*.

Por razões como estas, ao invés de composição, é mais correto denominar *decomposição* a forma como é produzida a personagem no teatro de Beckett, seja pela ação do espaço-tempo cênico, que cumpre a função de dissolvê-la progressivamente, seja pelo caráter regressivo de escritura dramática. É o que Andrade (2001, p.53) chama “decomposição como forma de vida”, quando analisa a personagem Molloy, no romance homônimo de Beckett, que “[...] não aprende, nem se modifica, a não ser pelo processo de decadência física a que se encontra submetido.”

O exame do romance, feito por Andrade aplica-se, por extensão, à obra dramática, até porque a personagem no teatro de Beckett é, via de regra, um narrador terminal. Além do mais, isto é reforçador não só da ideia da decomposição, enquanto estado físico do corpo que faz emergir a palavra, mas também como via de uma construção dramática *post mortem*. Se as personagens nada têm a aprender pelo acúmulo das experiências, como observa Andrade ao falar de Molloy, muito menos a desenvolver-se enquanto objeto de linguagem que se decompõe.

Reforçando esta argumentação, Sánchez (1994, p.72) pontua que a decomposição é opção deliberada do autor, na perspectiva de construção pela linguagem: “Os personagens são construídos, elaborados a partir de fragmentos, artefatos verbais e gestuais extraídos do catálogo de heróis dramáticos (Hamm) e cômicos (Clov) da tradição europeia.”ⁱⁱ Sem dúvida, o extenso vocabulário de palavras e gestos que povoam a dramaturgia beckettiana faz surgir uma transposição: enquanto o corpo se submete e é mutilado progressivamente, a palavra se liberta na espiral indefinida do narrar, nomear e inventar, abrindo duas vias de sentido inverso, que correm paralelas na mesma estrada da decomposição, como sintetiza Janvier (1988, p.62): “A perda do corpo é o triunfo da palavra”.

Com isto, a mutilação progressiva do corpo acaba por promover seu ajustamento, igualmente progressivo, à linguagem que nomeia a negação e o exílio do cotidiano. A caixa cênica é invólucro de proteção, que impede as personagens de atravessarem a *parede invisível* que separa as duas dimensões: cena e mundo. O palco é, por isso, é morada da personagem beckettiana, no sentido de que é ponto de partida e ponto de chegada. “Meus personagens não têm vida fora do palco”, alerta Beckettⁱⁱⁱ, sugerindo não

procurar explicações fora do campo de forças que constitui a cena; o mesmo campo que acolhe e refuga a personagem.

Desta forma, não há saídas, nem portas de escape, nem dentro nem fora do palco. O espaço visível (a caixa cênica) e o espaço invisível (bastidores, sala, espaços extra cênicos citados em réplicas e monólogos), ambos são hostis, embora o primeiro seja o único a permitir a ilusão da inútil possibilidade de significar alguma coisa. Quando Winnie, parte-escombros, parte-personagem, em *Dias felizes*, num raro lampejo, diz: “Estou nítida, depois desfocada ...desapareço ...depois, outra vez, desfocada, outra vez nítida depois e assim por diante [...]”(BECKETT, 1988, p.61-62), expõe um processo de evanescência por meio da alternância dos estados de desfocamento e nitidez, reveladores da impossibilidade de construir-se, pois seu fim é o retorno ao começo: a desmaterialização, o desaparecimento no silêncio, a impotência.

Sem a potência, o ato se desvanece e, com ele, a vontade e o livre arbítrio. A potência, quando intenta manifestar-se em vontade e decisão, é desmontada pelo não movimento, a paralisia, o repouso, revelando-se um pseudo exercício de livre arbítrio, um faz-de-conta que, no fundo, só intensifica a incapacidade para agir. Em *Esperando Godot*, Vladimir e Estragon, em meio à espera e à errância, decidem ir embora. Dão-se as mãos e não se movem. Desta forma, a paralisia põe a eficácia da vontade sob suspeita e o esquema progressivo ato-potência torna-se esquema regressivo ato-impotência, que culmina na supressão do ato. “Eu lido com a impotência, a ignorância. Não acho que a impotência tenha sido explorada no passado.”(BECKETT apud GRAVER; FEDERMAN, p.149)

Implodida nas bases imitativas e coisificando-se progressivamente sob a ação derrisória de um tempo cênico encapsulado - “o impossível teatral”^{iv} - a personagem beckettiana é posta em vias do desaparecimento. Em meio às ruínas da cena, é ao mesmo tempo parte integrante e indistinguível delas, confundindo-se com palavras e coisas, num processo contínuo de decomposição. Ao tentar ultimar palavras, o que nunca se cumpre - encerrar uma narrativa seria concluir uma história, portanto, concluir-se -, a personagem beckettiana é um projeto incompleto que implode antes de realizar-se. Um bólido opaco arremessado no vazio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Fábio. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London: Faber and Faber, 1986.

_____. **Molloy**. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ELAM, Keir. Dead heads: dannation-narration in ‘the dramaticules’. In: PILLING, John. **The Cambridge Companion to Beckett**. Cambridge: The Cambridge University Press, 1996, p. 145-166.

GRAVER, Lawrence; FEDERMAN, Raymond. **Samuel Beckett: the critical heritage**. London, Henlehy and Boston: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1979.

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

PILLING, John. **The Cambridge Companion to Beckett**. Cambridge: The Cambridge University Press, 1996.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

i

ii

iii

iv