

# ENCENANDO VOZES NA PROSA DE BECKETT<sup>1</sup>

## STAGING BECKETT'S PROSE VOICES

**Stanley E. Gontarski**

Florida State University

<sup>2</sup>

Tradução: Adriana Fernandes (UFPB)

Robson Corrêa de Camargo (UFG)

*Companhia* - romance de Samuel Beckett (1980).

Adaptado ao palco por Samuel Beckett, Pierre Chabert e S. E. Gontarski.

Diretor: Stanley Gontarski.

Figura: Alan Mandell

Espaço Cênico: Timian Alsaker

Produção: Diane White

Desenho Sonoro: Jon Gottlieb

Sessões de quintas a sábados às 20:00 hs. Domingos às 14:00 hs.

Fevereiro de 1985

Apresentado na sala Half Stage

Los Angeles Actors' Theatre - LAAT

1089 N. Oxford Ave., 464-5500 - Los Angeles - California (EUA)

### Algumas palavras sobre Stanley Gontarski e *Companhia*

O artigo que traduzimos abaixo foi escrito por Stanley Gontarski, o qual descreve e analisa a adaptação para o palco de *Companhia* (1979), feita em

---

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado com o título "Company for Company: Androgyny and Theatricality in Samuel Beckett's Prose". In: ACHESON, James; ARTHUR, Kateryna. *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company*. London: Macmillan Press, 1987, pp. 193-202.

<sup>2</sup> Adriana Fernandes é professora Adjunta da Universidade Federal da Paraíba - UFPB e Robson Correea de Camargo é professor Adjunto da Universidade Federal de Góias - UFG.

conjunto com Samuel Beckett, e a sua encenação em 1985 na cidade de Los Angeles. Este artigo aborda esta inquietante adaptação para o teatro e também a montagem de um dos últimos romances de Beckett. Este romance, ou prosa poema, tem pelo menos duas traduções no Brasil (*Companhia e Outros Textos*, tradução de Ana Helena Souza, editora Globo, 2012 e *Companhia*, tradução de Elsa Martins, editora Francisco Alves, 1982).

Gontarski foi o editor geral da principal revista de estudos de Beckett (*Journal of Beckett Studies* - JOBS) por muitos anos, desde 1992 até 2008,

quando a revista passa então a ser editada pela Universidade de Edinburgo. Esta revista tornou-se o principal órgão de discussão sobre a obra e a vida de Samuel Beckett (1906-1989). Gontarski trabalhou diretamente com Beckett em várias ocasiões, colaborando com adaptações e encenações da obra do autor irlandês. Em 1981 Samuel Beckett escreve *Ohio Impromptu* (O Improvado de Ohio) em sua homenagem. Stanley Gontarski é professor na Florida State University no departamento de línguas e literatura e também um refinado encenador dos textos de Beckett.

*Companhia*, o romance, é um texto dividido em cinquenta e nove parágrafos, uma referência ao tempo, segundos, minutos que não se completam. É considerado um dos mais fascinantes de seus textos, escrito como prosa primeiramente em inglês e depois traduzido pelo próprio autor ao francês e depois adaptado ao teatro. Beckett realizou algumas mudanças em seu próprio texto antes de ser publicado. As cenas do passado, como Beckett chamou em seus manuscritos<sup>3</sup>, falam de uma figura que é falada ou fala de si mesmo, na segunda pessoa do singular. A história pode ser contada como a de um velho homem que, deitado de costas, no escuro,

escuta uma voz um tanto fantasmagórica que não tem nome e nem se sabe de sua existência. Às vezes, falando na terceira pessoa, esta voz descreve uma figura atormentada e presa ao presente; outras, em segunda pessoa, ela descreve cenas do passado e adolescência talvez daquele velho homem; um passado beckettiano, não nos esqueçamos. Também se sabe que há uma voz em primeira pessoa, que permanece significativamente ausente.

Há várias possibilidades de leitura do que está realmente acontecendo, como é natural nos trabalhos de Beckett. Parece ser apenas um romance autobiográfico, uma voz que fala a alguém no escuro. Entretanto, em uma de suas anotações, Beckett indica que o narrador em primeira pessoa tinha que se transformar no narrador da terceira pessoa. Em seu primeiro esboço Beckett escreveria nas primeiras linhas “O nascimento foi sua morte”<sup>4</sup>. Será apenas uma voz ou serão várias vozes, de distintas épocas?

Dos cinquenta e nove parágrafos, quarenta e dois falam de uma figura deitada de costas no escuro. Talvez ele/ela ouça uma voz. Existe uma voz que pode ou não falar com a figura ou talvez com um outro, que não se sabe da

<sup>3</sup> Pilling, John. Company de Samuel Beckett. In: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num07/Num7Pillingreview.htm> Acesso em 27.03.2012

<sup>4</sup> Van Hulle, Dirk. Company (1979). James Joyce Centre – University of Antwerp. In: <http://www.so-on.be/?id=720> Acesso em 27.03.2012

existência. Existem lembranças e memórias. Seriam três vozes ou duas vozes, uma no plano da memória, ou seria a mesma voz em tempos diferentes. Quinze parágrafos são destinados a estas memórias. O último “parágrafo,” o quinquagésimo nono, é uma única palavra – “só” Uma característica marcante dos quarenta e dois parágrafos é uma tendência à repetição cíclica variada, não exatamente igual, ou seja, as mesmas palavras, imagens ou ideias organizadas de maneira diferente entre os parágrafos e ou dentro de um mesmo parágrafo. O efeito do texto é extremamente poético, porque passa-se a observar como o autor engendra estas combinações que resultam em sensações de confusão, solidão, angústia, amor, esperança porque também estão mesclados com os parágrafos das memórias de maneira imprevisível. *Companhia* é um texto que joga com o tempo: ao ser lido, solicita uma leitura quase compulsiva, na procura do que vai acontecer depois, e, após o término, continua em muitos momentos posteriores na nossa imaginação, sobre suas infinitas possibilidades e significados.

Nosso contato pessoal com Stanley Gontarski se deu em 2004, ao tomarmos conhecimento de seu texto *O Espetáculo como Texto no Teatro de*

*Samuel Beckett*. Ao ler o escrito de Gontarski deparamo-nos com uma nova visão da obra beckettiana, pois falava de um Beckett diretor, encenador, que modificava sua obra constantemente no diálogo e na construção de sua cena. Uma visão muito diferente daquela conhecida em nosso país, divulgada por alguns autores, que se dedicam praticamente a analisar seu lado autor, e principalmente de romances, de uma forma que se concentra mais na obra finalizada. Esta visão de encenador “em construção” de Beckett, realizada por um outro encenador, Gontarski, pode ser aprofundada neste texto a seguir, onde ele próprio descreve sua realização de *Companhia* no teatro de Los Angeles. Ao entrar em contato pela primeira vez com Gontarski, ele se mostrou entusiasmado e aberto a conhecer nosso país, que foi o segundo país a montar Beckett, depois da montagem parisiense (Esperando Godot de 1953) - a nossa, de 1955, por Alfredo Mesquita na Escola de Arte Dramática.

Em 2005 Stanley Gontarski esteve no Brasil para um ciclo de palestras em Goiânia, Brasília e São Paulo, dentro das atividades da Rede Goiana de Pesquisas em Performances Culturais. Em 2008 saiu publicada a nossa tradução de um de seus inúmeros artigos na revista Sala Preta/ USP - Revisando a Si Mesmo:

O Espetáculo como Texto de Samuel Beckett (2008, n. 8, p.261-280). Está sendo programado para o ano de 2013 uma residência do professor como visitante no Brasil, o que muito deve contribuir para os estudos de Beckett dentro da pós-graduação e para sua encenação nos grupos de teatro.

### O texto de Gontarski (N.A.1)

A voz. Um som enigmático, desencorpado, que emana da escuridão, é a criação literária mais profunda, original e complexa de Samuel Beckett e, ao mesmo tempo, sedutora e assustadora, confortante e conflitante. A voz tem sido encenada por Beckett desde a sua dramática aparição em *Molloy* (*Molloy* 1951) onde, em certos aspectos, estava aprisionada à página. Fez sua fuga, sua liberação em pleno ar, como a voz de Krapp em 1958, e desde então foi se movendo livremente da página para o palco. A linha que separava os monólogos da prosa de Beckett dos seus monólogos do palco foi desaparecendo, esmaecendo-se. Esta, às vezes, é dificilmente perceptível, na medida em que Beckett começou a explorar as possibilidades teatrais da voz tão exaustivamente como ele explorou suas possibilidades ficcionais na trilogia dos romances pós-segunda guerra, *Molloy*, *Malone Dies* (*Malone Morre* 1951), e *Unnamable* (*Inominável* 1953).

Libertada da página, a voz nunca mais vai se contentar em permanecer muda novamente, e faz novas aparições, principalmente nos dois últimos projetos teatrais que interessaram Beckett: a adaptação de seu romance *Company* para o palco (1985) e a revisão de *What Where* (*O Que Onde* 1983).

Não é surpresa então que a própria posição de Beckett de estabelecer “gêneros mais ou menos distintos” (N.A.2) tenha se suavizado, à medida que ele tornou-se menos resistente ao que Ruby Cohn chama *aliterativamente*<sup>5</sup> “gêneros saltantes” (“jumping genres”), e assim numerosas incursões teatrais na prosa de Beckett foram feitas. E. T. Kirby e seu Projection Theatre, por exemplo, adapta *Molloy* em 1969. Joseph Dunn e Irja Koijonen do American Contemporary Theater teatralizam *Unnamable* em 1972. A importante companhia de teatro norteamericana Mabou Mines encenou uma variedade de textos em prosa de Beckett, começando por *The Lost Ones* (*Os Perdidos*) em 1972, *Mercier and Camier* (*Mercier e Camier*) em 1979, *Company* (*Companhia*) em 1983, e mais recentemente, *Imagination Dead Imagine* (*Imaginação Morte Imagine*) em 1984, um

<sup>5</sup> Conforme define o dicionário Merriam Webster, *alliteration* é a rima do início das palavras, também chamada de rima inicial, repetindo os sons consonantais em duas ou mais palavras como em *threatening* e *throngs*. O inglês *jumping genres* não tem correspondência aliterar no português.

trabalho que o grupo originalmente planejava adaptar já em 1972. Joe Chaikin e Steve Kent combinaram porções de *Texts for Nothing* (*Textos para Nada*) e *How it Is* (*Como É*) em 1981 como *Texts* (*Textos*). Gerald Thomas fez duas versões de *All Strange Way* (*Todo Estranho Caminho*, 1976) em Nova York, uma no La Mama e a outra no Samuel Beckett Theater, ambas em 1984. Thomas também trabalhou com o ator Ryan Cutrona numa versão para rádio das narratículas de Beckett - *Fizzles*, também em 1984 (*Fizzles* pode ter vários significados como Fiascos ou Cuspidas, na versão francesa original o título é *Foirades*. São oito contos numerados, de um parágrafo cada, publicados inicialmente em 1972).

Minha própria entrada neste processo de adaptações da prosa beckettiana, no que está cada vez mais se tornando um crescente e ocupado território, é uma adaptação de *Company* que estreou na sala chamada Half Stage do Los Angeles Actors Theater - LAAT em fevereiro de 1985, com Alan Mandell no papel do que chamei Figura (*speaker*). Esta sala era uma pequena caixa preta, praticamente uma sala de ensaios sem poltronas fixas, para sessenta pessoas. A minha encenação de *Company* foi uma versão em língua inglesa da adaptação

francesa ao teatro chamada *Companie*, dirigida por Pierre Chabert no Theatre du Rond-Point, estreada em 15 de novembro de 1984 e que se distingue por ser a única adaptação dos trabalhos em prosa ao palco em que o próprio Beckett colocou suas mãos<sup>6</sup>.

Certamente um dos atrativos em se encenar *Company* é que ela está entre os mais andróginos textos de Beckett. Foi escrito em uma época em que ele parecia conscientemente explorar o terreno comum da ficção e do teatro, imediatamente depois de *A Piece of Monologue* (*Uma peça de Monólogo*, 1980), o mais narrativo dos dramas de Beckett. *Company* forma uma intrigante complementação de *A Piece of Monologue*; ela pode ser a mais “dramática” das narrativas em prosa, a qual funciona igualmente bem no palco e na página.

A questão fundamental nesta encenação de *Company* foi determinar a imagem da cena. Era claro desde o começo que seria necessário evitar vários possíveis erros de adaptação. A encenação não deveria tentar “ilustrar” ou descrever o texto na cena. Não deveríamos fazer nenhuma tentativa no sentido de

---

<sup>6</sup> Como esclarece Gontarski, Beckett fez algumas mudanças no texto francês, para a adaptação de Chabert. “Para a montagem norteamericana eu e Beckett fizemos algumas correções porque eu queria colocar algumas partes que Chabert cortara.”

“dramatizar” a história descrita pela segunda voz, nem literalizar, descrever a imagem da Figura. Ou seja, o *Speaker* “não deve” ficar deitado de costas no chão visto que *Speaker* e *Spoken* (falado) não necessariamente podem ser a mesma pessoa. E, mesmo que a voz falante passasse por um processo de conjecturas, possivelmente parecido com o processo de elaboração da escrita que um escritor como Beckett deve passar ao criar suas ficções inventivas, a imagem do palco não deveria sugerir abertamente que a figura é um escritor: nem escrivainha, nem estantes. Teoricamente era claro pra mim que o teatro não deveria funcionar como um filho adotivo da ficção, que a adaptação não deve lutar fundamentalmente para “ilustrar”, “literalizar”, ou mesmo necessariamente “concretizar” (o que é sempre uma limitação) um texto em prosa. O teatro pode ter suas raízes justamente em tal teoria de adaptação – contos bíblicos e mitos culturais “performados” para os iletrados – mas o que é mais valorizado e duradouro no teatro se coloca na proporção inversa a tal função ilustrativa.

A imagem a que chegamos então era alguma coisa “entre” os dois perigos gêmeos da adaptação: ilustrar os episódios por um lado ou realizar uma mera leitura do texto por outro: uma figura só sentada numa cadeira. Esta imagem manteria a ênfase nas *palavras* e

evitaria as dificuldades de outras adaptações as quais, a fim de se render concretamente à imagem ilusiva da ficção recorreram a uma variedade de imagens altamente técnicas as quais frequentemente se tornaram um fim em si mesmas. A produção de E. T. Kirby de *Molloy* foi suplementada por slides e filme. *Unnamable* de Joseph Dunn foi um cilindro de cerca de 3 x 3 metros com uma grande janela oval na qual uma luz quase imperceptível girava – presumivelmente o “eu”. A produção do Mabou Mines de *Company* apresentava enormes pratos espaciais de satélites - presumivelmente receptores da voz interestelar.

A figura central em *Company*, isto é, a Figura que a gente vê no palco, é ela mesma imaginada, ficção, e deve permanecer assim na produção. As vinhetas da segunda pessoa são da mesma forma rendições imaginárias e tentar dramatizá-las somente alteraria suas funções temáticas. Linguagem é central nas páginas e no palco de *Company* e o fraseado desta Figura, frequentemente barroco, invertido, elíptico, o fraseado poético de ambas as vozes, daquela que fala e daquela que se ouve, é tanto uma fonte de *Company* como a real hipótese, e eu queria reter o máximo possível da ênfase linguística e ainda encenar um drama. Em suma, eu estava limitando o escopo de sistemas de signos teatrais trabalhando com a

linguagem para transmitir uma mensagem teatral, a fim de reter o quanto possível a ênfase na linguagem. Tal empobrecimento dos meios de comunicação visuais (i. e. redução do corpo, voz, figurinos, suportes, luzes, etc.) é também característico dos dramas e encenações do próprio Beckett, sobre o princípio, como ele havia estabelecido, de “menos é mais.”

Uma vez que o ícone central foi determinado por Beckett, era então possível desenvolver uma encenação ao redor dele. A concepção inicial na montagem francesa de Pierre Chabert foi a de minimizar a corporalidade do orador (*speaker*) basicamente pela criação de uma cabeça flutuante. Ele decidiu mascarar a fonte de luz e assim criou uma caixa preta larga o suficiente para acomodar a luz e a figura sentada numa cadeira preta. Usando uma batina preta o corpo do ator estaria invisível, mas a cabeça estaria visível devido à luz acesa pela fonte oculta. Em acréscimo, a grande caixa de madeira era montada em rodas de borracha e podia mover-se tão lenta e silenciosamente pelo palco que o movimento não seria perceptível conscientemente. Em um certo ponto da performance o espectador simplesmente se dava conta que a figura falante não estava mais na sua posição inicial. Quando

Chabert pediu algumas opiniões a Beckett durante ensaios em 8 de novembro (uma semana antes da estréia), Beckett sugeriu alterações fundamentais à encenação. Ele rejeitou este movimento e não estava completamente satisfeito com a imagem da cabeça flutuante. Beckett sugeriu que a terceira figura fosse completamente iluminada e vestida em pijama e robe cinzas. Ele ainda preveniu o ator francês Pierre Dux a não antecipar a voz, a qual, embora fosse falada pelo ator ao vivo, era projetada via um microfone remoto através de três autofalantes. A figura deve, Beckett insistiu, ser surpreendida pela voz e com seus olhos fracassados procurar por sua fonte. Para o ator isso significou que ele deveria começar a falar enquanto sua cabeça ainda estava abaixada e manter a mesma qualidade da voz enquanto ele levantava a cabeça e procurava pela fonte da voz.

O que estava claro desde os primeiros ensaios era que mesmo como um trabalho em prosa, *Company* já continha uma estrutura dramática fundamental, uma dialética entre as vozes de segunda e terceira pessoas, e a caracterização de Beckett das duas vozes refletiam a relação contrapontual não somente entre cada seção do texto mas dentro dele também. A voz da terceira pessoa, ele notou, era para “levantar uma

série de hipóteses, cada uma delas falsa”. A voz da segunda pessoa era para “tentar criar uma história, um passado para a terceira pessoa”, cada episódio o qual a figura rejeita, insistindo, não era Eu. A adaptação para o palco foi projetada para desenvolver tantos elementos de contraponto quanto possível.

A primeira mudança que eu fiz para a produção de Los Angeles de *Company* foi, ao invés de ter a Figura falando as duas vozes como encenado por Pierre Dux, eu gravei os segmentos da segunda pessoa. Isto imediatamente resolveu um número de problemas de produção e abriu possibilidades adicionais de encenação. Uma delas, a Figura agora poderia ser um ouvinte e eu estava livre de tentar mascarar seus movimentos de lábios, um problema de luz que atormentou a produção francesa e nunca foi adequadamente resolvido. Mais importante, eu pude estabelecer dois modos separados de ação no palco. Um modo de fala ou de conjectura, e um de escuta ou busca, e jogar um contra o outro, visualmente e oralmente.

No estado de conjectura a Figura poderia se mover e falar normalmente na sua cadeira. Aqui ele existe em tempo “real”. No modo de escuta, no entanto, seria altamente estilizado. Como ouvinte, a Figura se moveria lentamente, como se fossem movimentos coreografados em direção à voz, um altofalante em cada um

dos dois cantos extremos do teatro e um diretamente acima da sua cabeça. A Voz poderia ser lenta, deliberada, quase monotônica, sugerindo que o tempo também se tornou mais lento. Além disso, gravar a voz da segunda pessoa me permitiu manipular o sentido de espaço da sala. Eu estava trabalhando em um teatro muito pequeno, íntimo, pra começar, e o efeito inicial criado era claustrofóbico. Pela variação da quantidade de eco e reverberação em cada segmento gravado, eu poderia abrir o espaço teatral, criar a ilusão no escuro que Voz estava vindo não somente de uma variedade de fontes, mas de uma variedade de distâncias, algumas de muito muito longe; outras, sussurradas. Eu dividi os segmentos da segunda pessoa entre os três altofalantes de maneira que a cabeça da figura se movesse lentamente, quase dolorosamente, para procurar a fonte da voz; o complexo padrão de mudança de luz (quase 100 durante os 65 minutos da apresentação, e a maioria deles durante o modo de escuta) enfatizaram aquele movimento coreografado criando uma série de esculturas faciais silenciosas na Figura.

Gravar a voz da segunda pessoa portanto proporcionou a adição de uma série de contrapontos. “Tempo normal” ou “real” poderia ser jogado contra o tempo ralentado da cena, movimento “normal” contra movimento ralentado, a

voz na criação de hipóteses contra voz monotônica da memória ou da imaginação; a luz cheia da cabeça falante contra a variante chiaroscuro da cabeça ouvinte, rejeição da voz contra aceitação da voz: em resumo, luz contra escuridão, movimento contra *stasis*<sup>7</sup>, som contra silêncio. Como Beckett sugeriu, a luz in *Company* deve ter “possibilidades musicais.” Ou seja, ela deveria não só iluminar e como tal reforçar a metáfora da imaginação, mas a luz deveria também controlar o ritmo e o andamento do drama, pontuando cada parágrafo em segmentos discretos e enfatizando a natureza de fuga<sup>8</sup> da performance.

Esta montagem foi projetada para refletir dois temas fundamentais e contraditórios do texto: primeiro, a força e o potencial conforto promovido pela imaginação como companhia, e segundo, a fraqueza e o fracasso da imaginação como companhia, ou seja, sua falência final para aliviar a sua mais fundamental condição, o

---

<sup>7</sup> NT: Stasis ou transformação gradual, procedimento da música minimalista, onde uma transformação imperceptível ocorre dentro duma reiteração de frases musicais. A música de Philip Glass é um exemplo.

<sup>8</sup> N.T.: Relativo à forma musical Fuga, cuja principal característica é o procedimento contrapontístico. Portanto, no texto, quando o autor se refere a contraponto, é no sentido musical que ele se refere. O tema é apresentado e reapresentado pelas vozes que entram sucessivamente “movendo-se para trás e para frente, entre os temas e os motivos”.

isolamento e a solidão humana. Diferente da produção de Chabert, que foi encenada em um teatro italiano com 260 lugares, a original *Company* de Los Angeles foi encenada num espaço pequeno que envolvia a plateia em um set lindamente concebido pelo designer Timiam Alsaker. A plateia dividia o espaço com a Figura; plateia e palco eram um só. Os sessenta lugares do teatro foram reduzidos para trinta, arranjados em um padrão irregular, de forma que cada espectador teria uma clara linha de visão mas não teria o conforto de se sentar próximo de ninguém. Não havia palco, o ator se moveria no meio da plateia. Como precaução contra espectadores que quisessem mover suas cadeiras procurando alguma segurança que a proximidade oferece, as cadeiras foram parafusadas no chão e cobertas com feltro preto. “Tudo coisas de funeral”, Krapp haveria dito (N.A.3)

Com a entrada do público na caixa preta parcamente iluminada com cadeiras dispostas de forma estranha, não havia assim nenhuma pista de qual seria a imagem teatral a ser vista. A pouca luz que existia inicialmente desapareceria, deixando tudo no escuro e inicialmente os espectadores ouvem “Uma voz vem para alguém no escuro. Imagine.” (N. A. 4) Ao comando “Imagine” as luzes se acendem

sobre uma figura descabelada, usando um roupão de banho cinza e pijama sentado numa cadeira preta, um eco materializado das cadeiras pretas nas quais a audiência está sentada. A Figura aparece sem fazer ruídos, materializa-se, como criada pela imaginação da audiência. Por aproximadamente sessenta e cinco minutos a Figura levanta hipóteses e escuta as vozes, entre e com a audiência, numa relação íntima com ela. Então, como a voz afirma, a despeito do conforto da imaginação, dos prazeres dos cálculos matemáticos, da contemplação das simetrias formais, e do companheirismo dos processos hipotéticos, a Figura está e sempre estará (luz diminui para escuro total, pausa, volta a luz): “Só”, a palavra final do texto e talvez a palavra final de Beckett sobre a condição humana. A luz diminui para o escuro e a Figura silenciosamente desaparece, desmaterializa-se. A parca luz inicial retorna, e a audiência está, como ela sempre esteve, sozinha. Uma volta para os aplausos destruiria aquele momento de intimidade e perplexidade. Os signos teatrais usuais de conclusão foram suprimidos. A platéia geralmente não sabia se a peça tinha acabado ou não, se deveriam aplaudir ou não, se deveriam sair ou não do teatro. Mesmo depois que as portas estavam abertas, os espectadores continuavam sentados, incertos sobre o que fazer (N.A.5)

Uma vez que o contraponto básico, a relação fugática entre os modos estava estabelecida, entre as vozes da segunda e terceira pessoa, o próximo passo era estabelecer a relação da Figura com a Voz. Quase todos os incidentes que emanam da Voz são dolorosos para a Figura. Eles sugerem uma infância sem amor, quando um garoto foi criticado ou ridicularizado por seus pais devido ao seu comentário sobre a percepção do sol (p.10-11), ou pela sua estória na qual ele viu as montanhas de Wales através do seu “galho de tojo” em Wicklow Hills [Irlanda]<sup>9</sup>. Existe a falta de amor dos pais “debruçando-se sobre o berço” (p.47), a falta de preocupação com uma criança em necessidade de atenção desesperadora que se atira do “topo de uma grande conífera” (p.21), ou a vergonha de um menino em exibição, de pé, nu “na ponta de um trampolim” diante dos “muitos olhos” dos colegas de seu pai, enquanto é incitado a “ser um menino corajoso” (p.18) e a mergulhar nas águas sempre frígidas do Mar da Irlanda. A criança em suas memórias parece nunca ter sido o garoto ou o homem que seus pais queriam. Ele se manteve ocupado, mesmo naqueles dias, desenvolvendo a luz da sua imaginação, uma das metáforas

---

<sup>9</sup> Wales (País de Gales) e Irlanda são separados pelo Mar da Irlanda. Wicklow Hills estaria na parte norte da Irlanda na região de Dublin, e as montanhas de Wales estariam do outro lado do mar da Irlanda, há pelo menos 100 Km de distância e ao sul, no País de Gales.

dominantes de *Company*. A voz também reconta alguns incidentes inocentes e embaraçosos: o garoto que acredita que ele pode brincar de Deus intervindo na vida de um porco-espinho doente, a criança que pode vigiar a janela da casa de verão e ver que “tudo está rosado” (p.39), ou o jovem adulto que acredita que sua trilha (literal e metafórica) é convencional, “uma linha de abelha” (p.35), e uma manhã olha pra trás surpreso para ver o padrão helicoidal na neve fresca, “em sentido anti-horário” (p.38)<sup>10</sup>. O incidente é sarcasticamente cômico, mesmo se sugere o infortúnio do homem vivendo o sinistro padrão da espiral do inferno de Dante. Até os momentos sensuais são dolorosos ao final. O erótico episódio do jovem rapaz sentindo a “franja do longo cabelo preto dela” (p.48) está intimamente conectada com a estória da gravidez da amante, com seu jogo de palavras sobre o “atraso” dela. A linha de conclusão do episódio faz alusão ao final disastroso deste caso amoroso, “Tudo permanece morto” (p.42).

A Figura resiste, de fato, nega aquela Voz por numerosas razões. As lembranças são, claro, dolorosas, em sua maior parte, mas ele também resiste à noção simplificada que a soma das

<sup>10</sup> O termo usado é “withershins” que significa em direção contrária ao curso do sol e é considerado azar.

memórias (ou estórias) irão acumular-se em uma história, e portanto uma vida. E, mesmo se a voz reconta incidentes de seu passado com uma certa precisão, lembranças nunca são históricas mas ficcionais, seletivas, reorganizadas, versões reenfatizadas, ou seja, alterações de incidentes passados. Filosoficamente, a separação de Voz e Figura abre espaço para a dramatização de um tema fenomenológico. A fim de ser percebida a voz precisa ser separada do percebedor e, desta forma, a voz deve sempre ser alguma coisa outra que o eu, e portanto não pode ser aceita como parte do eu. De fato, ambas as ficções que a Figura cria, a figura de alguém deitado de costas no escuro e a Voz que ele ouve têm sido objetificado e como resultado separado do eu que percebe, ou seja, elas não são Eu, como a narrativa de Mouth fala em *Not I (Não Eu)*. Nenhuma estória que eu conto sobre eu pode ser eu. Eu não sou aquilo que sou consciente de, a figura sugere pra nós por toda a peça, porque consciência determina objetificação. Aquela dicotomia, além disso, também desestabiliza o percebedor visto que, como afirmava Sartre em seu *O Ser e o Nada*, em qualquer nível, somente o conhecido pode ser, o percebedor, o conhecedor, a figura é um nada. O percebedor é o oposto do que é

percebido, o que é conhecido, o *en soi*, ser, e portanto o percebido é um nada para o ser do percebido. Do que a Figura se retrai ao se mencionar o “Eu” quando ele diz “rápido deixa-o”<sup>11</sup> (seguido a cada vez, na produção, por um blackout) é o confronto não somente com o nada do seu eu *per se*, mas sua auto objetificação uma vez que ela tenha sido percebida e os infinitos regressos do nada que uma consciência auto reflexiva implica. A Figura resiste aceitando a voz como parte dela mesma assim que a ouve, tão logo ela é objetificada e “conhecida”, processo no qual simultaneamente anula o conhecedor. A peça dramatiza mais uma vez as dificuldades e os paradoxos emaranhados em ser e ser consciente. Consciência, ou o *pour-soi*, Sartre nos diz, “é sempre alguma coisa outra que aquilo que podia ser dito sobre ela.” (N.A.6)

E assim a voz tem seu apelo. Apesar da dor e da vergonha evocadas por ela, “pouco a pouco à medida que ele cede<sup>12</sup> [nos dois sentidos] a ânsia por companhia reacende....A necessidade de ouvir aquela voz de novo” (p.55).<sup>13</sup> A ânsia não apenas sugere que a voz o ajuda a passar o tempo, é um companheiro para

as longas “noites brancas”, mas também é a nascente da criatividade, a fonte da arte que nós testemunhamos no palco. E assim a qualidade de fuga de *Company* sugere uma estética. A Arte é um contraponto, uma série de negação de tensões, uma dialética perceptual entre a conjectura formalista e a voz subconsciente do passado. *Company*, drama e texto em prosa, é precisamente este tipo de fuga. Em nossa produção, a estética formalista implícita no texto tornou-se explícita através da recapitulação, na conclusão, de todos os padrões de luz, imaginário visual e variações sonoras usados durante toda a peça.

A peça teatral *Company* então é em vários aspectos um desenvolvimento de uma concepção além, uma tradução do texto em prosa para a linguagem (ou sistema de signos, se voce preferir) do teatro. O romance colocou uma dualidade entre uma Voz “ele” e uma Voz “você”, enquanto o narrador, o nexos daquelas duas vozes é dificilmente sugerido. Na tradução de *Company* para o palco o narrador é o nosso princípio (se ilusivo ou fantasmagórico) icônico, mediando os dois pronomes, o “você” e o “ele”, compartilhando características dos dois mas recusando a se identificar com qualquer um deles. Ou seja, para o personagem sentado em seu espaço, nem a criatura deitada de costas que ele cria, uma extensão da sua imaginação, nem as

<sup>11</sup> “quick leave him”

<sup>12</sup> A palavra usada foi “lies” que em inglês significa tanto se deitar quanto mentir. Por isso usamos o verbo “ceder” na tentativa de nos aproximar desta dubiedade.

<sup>13</sup> “ little by little as he lies [in both senses] the craving for company revives....The need to hear that voice again” (p.55)

vozes que ele ouve à noite, outra extensão da sua imaginação, são essencialmente parte do “eu” sentado na cadeira, porque ambas as ficções e a voz foram objetificadas e portanto separadas do eu que percebe. E, no entanto, ele está conectado a ambos através do fenômeno, o ato fenomenológico de percepção.

Na peça nós retratamos o narrador sentado em um espaço ouvindo vozes, muito parecido mas não coevo com suas próprias memórias e criando uma figura de alguém deitado de costas na escuridão. Mas a consciência também pode perceber ele mesmo sentado em uma cadeira percebendo memórias. O próprio conjecturador, a Figura que nós vemos no palco, não é estável, realidade crucial, não é um criador transcendental, ego ou significante. Ele mantém sob vigia não somente sua criatura, mas ele mesmo, imaginando não somente sobre sua ficção criada, mas se ele também não é apenas uma ficção, criatura criada, construto imaginário, *en soi* para outro *pour soi*, *en soi* pra seu próprio *pour soi*. E então, finalmente, ele é, porque ele não é um verdadeiro conjecturador (Beckett continuamente nos relembra linguisticamente), apenas um ator, uma representação em um trabalho de arte criado por um conjunto de forças biológicas e culturais particular que por

conveniência nós chamamos Samuel Beckett.

Mas este Samuel Beckett também vigia ele mesmo com frequência, imaginando se ele também foi escrito. Uma característica da consciência, nota Sartre, é que ela é capaz de ser consciente dela mesmo sendo consciente. Sartre, no entanto, rejeitou a possibilidade de uma regressão infinita, propondo a questão do ego transcendental. Beckett, entretanto, rejeita a rejeição de Sartre e nos presenteia com as possibilidades ficcionais de regressão infinita sugerindo uma série infinita de supervisores: “Supervisionado supervisor supervisionando tudo por companhia” (p.46)<sup>14</sup>. Uma unidade transcendental é sempre arbitrária, porque alguém pode sempre perguntar, “Quem pergunta no final, Quem pergunta?....E acrescenta tempos depois pra ele mesmo.... A não ser que outro permaneça.” (p.25).<sup>15</sup>

Desde sua imagem teatral de abertura *Company* enfatiza um ponto que Beckett explorara pelo menos nas suas últimas peças, que uma fonte de ação dramática e conflito é uma tensão criada por um jogo narrativo contra uma imagem visual, ouvido contra olho, a

<sup>14</sup> “Devised deviser devising it all for company” (p.47).

<sup>15</sup> “Who asks in the end, Who asks? ... And adds long after to himself ..... Unless another still” (p.25).

estória que a gente ouve contra o que a gente pensa que vê. A peça começa precisamente com este deslocamento – uma figura em uma cadeira recontando uma estória de uma figura nas suas costas; uma figura percebendo vozes e portanto negando sua própria existência; o espectador percebendo as vozes, negando ele mesmo.

*Company* não é meramente um conjunto de imagens visuais em consonância com o texto, com o diálogo, mas um conjunto de disarmonias. A iconografia da imagem do palco e a sintaxe da linguagem, em suma o que nós vemos e o que nós ouvimos estão frequentemente em conflito um com o outro assim como em comunhão, e o drama, mais frequentemente que não, reside precisamente naquela tensão, naquele deslocamento de um pelo outro. Muito do drama de Beckett, certamente os últimos, fundamentam-se em tal deslocamento. Ficção sempre implica em ausência. Como Freud sugere, a escrita é a representação do ausente. Teatro, por outro lado, tem sido o gênero da presença. A audiência está presente em um certo tempo, os atores se apresentam para aquela audiência por um período pre-arranjado. Uma das mais surpreendentes inovações literárias de Beckett é a de criar um teatro de ausência – tanto o presente ausente (na forma da escrita), ou a

ausência do presente (na forma de personagens que realmente não existem).

Como um drama, *Company* compartilha características com as primeiras peças de Beckett. A figura em *Company* está “matando” o tempo como Didi e Gogo em *Esperando Godot* ou Winnie em *Happy Days*. Seus recursos estão criando ficções como Hamm com sua crônica, sua narrativa em *Endgame*. E muito do imaginário da Voz, a porção “você” que o texto sugere viaja, mas como a ação em *Godot* e em *Mercier and Camier*, o movimento é direcionado “pra lugar nenhum em particular” (p.23). Mas *Company* é surpreendentemente uma peça mais teatral se comparada com as últimas, fantasmagóricas peças de Beckett, peças nas quais nós questionamos nossa própria percepção, nós questionamos a validade, a existência das imagens que nós vemos diante dos nossos olhos no palco como em *Footfalls*, *That Time*, *A Piece of Monologue*, *Ohio Impromptu*, e *Rockaby*. *Company* é certamente parte tardia do Teatro da Ausência de Beckett. A própria figura, o ícone que a gente vê na nossa frente no palco, é uma confluência de memória e imaginação, e existe de fato como a tensão entre aquelas forças, assim como a figura deitada de costas no escuro, e o trabalho que testemunhamos no palco. Em muitos aspectos o texto adquire ressonância através da sua tradução para a linguagem do palco. Quando Figura

imagina se seria possível ter mais alguém com ele no escuro, ele está evocando o ritual que nós chamamos teatro, o qual é sempre uma ficção por companhia.

Notas do Autor:

1 – Ver os capítulos apropriados no meu livro *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1985).

2 – Citado por Ruby Cohn *Just Play: Beckett's Theater* (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 207. Veja também a seção final do capítulo “*Jumping Beckett's Genres*” para um relato de Kirby, Dunn e a primeira das adaptações do Mabou Mines, p. 219-229.

3 – A adaptação que se parece mais neste aspecto é a versão de Mabou Mines de *The Lost Ones*, a qual foi planejada primeiramente apenas como uma leitura e demonstração. Uma vez que a noção de leitura foi abandonada, o designer Thom Cathcart concebeu a ideia de fazer a audiência se sentar em um cilindro preto recoberto com espuma de borracha.

4 – Samuel Beckett, *Company* (New York: Grove Press, Inc. 1980). Todas as citações são desta edição.

5 – Para um festival de teatro em Madrid, “Muestra sobre la vida y la obra

de Samuel Beckett” realizado de 28 de abril a 05 de maio de 1985, *Company* foi apresentado quatro vezes em um teatro de duzentos lugares com um palco com proscenio. Nós não pudemos, é claro, duplicar a produção de Los Angeles no espaço de Madrid, mas nós tentamos alcançar um pouco da intimidade original construindo uma rampa para a audiência.

6 – Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Tr. Hazel E. Barnes (New York: Philosophical Library, 1956), p.439. [O Ser e o Nada. 1943]

Artigo recebido em 20/03/2012

Aprovado em 30/11/2012