

BECKETT E SEUS DUPLOS

CLÁUDIA MARIA DE VASCONCELLOS

Universidade de São Paulo

RESUMO

O artigo discorre sobre várias formas de duplicação encontradas no teatro de Samuel Beckett e detém-se nos comentários das peças *A Última Gravação de Krapp* e *Improviso de Ohio*.

ABSTRACT

This article discusses various forms of duplication found in Samuel Beckett's Theatre, especially in Krapp's Last Tape and Ohio Impromptu.

Palavras-chave:

Samuel Beckett;
duplo;
teatro;
mise en abyme;
espelhamento.

Keywords:

Samuel Beckett;
double;
theater;
mise en abyme;
mirroring.

Os duplos na obra de Samuel Beckett são dispositivos formais que estruturam mecanismos de estranhamento, alcançando também uma função investigativa ou exaustiva. São detectados como replicação de personagem ou objetos e das estruturas narrativa e dramática. A replicação de estruturas ocorre geralmente como *mise en abyme*¹ ou recursividade. A replicação de personagem pode ocorrer por esquizogenia, reflexão ou espectralização.

É espectral, por exemplo, a alusão à presença de uma criança fora do abrigo em *Fim de Partida*. Entre outras funções desta aparição, que ocorre próxima ao final da peça, está a atualização de um fato narrado anteriormente. Na narrativa de Hamm, um pai moribundo abandona o filho pequeno desmaiado, e vem pedir ajuda para resgatá-lo. Como Hamm não desenvolve a história, que parece ser autobiográfica, o suspense é mantido, e a alusão à criança torna-se seu clímax espectral, sobretudo porque há um lapso de décadas entre a chegada do pai até Hamm e a aparição da criança fora do abrigo.

Pode-se entender, por outro lado, *Fim de Partida* como um drama da mente, o palco como a representação de um crânio, do crânio de Hamm, com as janelas como olhos, os latões como memória, Clov como personagem de uma história sendo criada. Neste caso, a aparição da criança, que olha para o próprio umbigo, já não espectraliza, mas reflete metaforicamente a condição endógena do próprio Hamm, sozinho e no escuro (cego).

A reflexão é detectada também intertextualmente: a perna dura de Molloy e a perna dura de Clov; a cegueira de Pozzo, a cegueira de Hamm. E, como eco, frases que migram de um personagem para outro: Nell e Clov repetem o bordão "por quê esta comédia todos os dias".

Note-se ainda a fala de Hamm, encontrada no segundo solilóquio, quando diz "depois falar depressa, como a criança sozinha que se divide em muitas, duas, três, para ter companhia, conversar com outros, no escuro"² Com esta fala, detecta-se um outro caso de replicação, nem espectral, nem como reflexo, mas esquizogênica, ou seja, Hamm, a partir de si mesmo, multiplica-se em Clov, em Nagg, em Nell, para, dada a escuridão circundante, se fazer companhia.

Comparece também em *Fim de Partida* a replicação de estrutura. A *mise en abyme* é deflagrada com o citado segundo solilóquio. O segundo solilóquio é uma fala que perturba a linearidade do texto. Neste solilóquio, Hamm resume as ações precedentes e adianta, ao modo de profecia, tudo o que sucederá. O segundo solilóquio é um hiper-resumo da peça, que obriga começo e fim na direção desta espécie de vórtex ou umbigo, fechando pelo lado de dentro um texto que retrata a impermeabilidade.

Se o recurso à *mise en abyme* no teatro é costumeiramente identificado com o teatro dentro do teatro, ao modo shakespeariano do Hamlet, em Beckett há uma complexização deste motivo literário. Em Hamlet, o palco duplica a platéia, quando esta assiste aos personagens assistindo um peça. Em Beckett, o palco duplica a platéia, quando olha para ela e a denuncia. Em *Esperando Godot*, Vladimir assiste Estragon dormir e intui que para ele alguém também

¹ Nas artes plásticas é uma imagem que contém uma cópia sua em menor escala e que pode estender-se numa sequência infinita. Na literatura ocorre quando a narrativa principal contém outra que a espelha seja estruturalmente, seja tematicamente.

² Beckett, Samuel. *Fim de Partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 129.

está olhando, alguém também está dizendo "deixe-o dormir, ele não sabe de nada". A platéia não apenas é refletida na relação entre Vladimir assistindo Estragon, mas é assimilada momentaneamente para dentro da peça. É por um instante capturada como personagem dentro da mesma peça que está assistindo.

O título deste ensaio, "Beckett e seus duplos", evoca, além da replicação, a relação de Beckett com outros autores que se interessaram pela questão do duplo, e também a relação com seus próprios personagens, muitos dos quais escritores e/ou narradores.

Esta breve digressão, que de modo algum esgota o tema, visa ativar imagens e questões para um exercício de aproximação de duas peças de Beckett que trabalham explicitamente a questão do duplo: *A Última Gravação de Krapp* (1958) e *Improviso de Ohio* (1981).

Em *A Última Gravação*, Beckett alcança o feito de fazer coabitar no presente cênico Krapp com 69 anos, Krapp com 39 e ainda um outro Krapp mais jovem, e isso sem incorrer na atmosfera fantástica das obras sobre *Doppelgängers*. Com o uso de um gravador, Beckett problematiza a possibilidade da unidade histórica do sujeito no tempo, ainda que domesticado pelo hábito e aparelhado com a memória. Os Krapps mais velhos não reconhecem a si mesmos nos mais novos. O projeto de registrar em fitas as decisões e atos que culminariam em progressão causal no apogeu artístico do escritor Krapp, não apenas se revela falho, mas expõe vivamente todo o patético e malogro desta empresa praticada durante 45 anos.

Em *Improviso de Ohio*, por outro lado, a imagem cênica, que atravessa toda a peça, assombra como aquelas dos *Doppelgängers* oitocentistas. Ao menos num primeiro momento, pode-se conjecturar sobre o parentesco das duas figuras à mesa com o terrível William Wilson, de Poe, ou o senhor Goliádkin, do romance *O Duplo*, de Dostoiévski. O que se revela, contudo, à medida que a peça progride, não é a cisão do sujeito psicológico, mas uma cisão epistemológica. Se o recurso ao duplo em *A Última Gravação* serve como expediente crítico, o recurso ao duplo em *Improviso de Ohio* será, como se buscará explicar, a etapa necessária para a construção de um novo fenômeno cênico.

É prática de Beckett povoar seus textos com fragmentos biográficos. O que se detecta e é comum a *Improviso* e a *Última Gravação*, porém, não são as mesmas lembranças revisitadas, mas a preocupação com a morte eminente, nestes diferentes períodos de criação, de duas mulheres.

O câncer terminal de Ethna MacCarthy, antigo amor de Beckett, tem, segundo James Knowlson³, efeito devastador sobre o autor e são as memórias dela sobretudo, meditadas neste período, que percorrem a *Última Gravação* como memórias do próprio Krapp. Os olhos negros de Ethna duplicam-se nos profundos olhos de mulheres que Krapp deixou para poder abraçar integralmente a escuridão, ou seja, abraçar o estado epifânico que se anunciou a ele como o mais propício para escrever sua obra-prima.

No caso de *Improviso de Ohio*, Beckett confessa a Knowlson⁴ que, no momento de sua elaboração, vivia constante preocupação com Suzanne, sua mulher, já com oitenta anos. A personagem citada na narrativa de *Improviso* e identificada como "dear face" teria sido moldada na conjectura desta perda. E de fato o que parece disparar a ação dos personagens nas

³ Knowlson, James. *Damned to Fame - The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1997, pp 442-45.

⁴ Idem Ibidem, p. 665.

duas peças é a separação.

Na noite de seu aniversário, para cumprir o rito habitual da data, Krapp ouve uma fita que gravou no passado, antes de registrar o relato dos momentos marcantes do ano em questão. Na noite presentificada na peça, antes de começar seu relato, não é aleatória a escolha da fita antiga, ele procura por caixa 3, bobina 5.

Com a audição desta fita está armada cenicamente a *mise en abyme*. Krapp aos 69 anos ouve o relato de Krapp aos 39 anos que, por sua vez, comenta ter acabado de ouvir o relato do Krapp de 29. A *mise en abyme* aqui é finita, e pode ser ilustrada com a imagem das bonequinhas russas encaixadas umas dentro das outras. O encaixotamento de Krapps é, por sua vez, replicado por espelhamento nos objetos de cena. Krapp lida com gavetas, bolsos, livro de registro, envelope, caixas. E as caixas guardam bobinas que contêm fitas. E as fitas contêm relatos, que, por sua vez, referem-se a relatos passados⁵.

A fita escolhida por Krapp nesta noite registra, entre eventos escatológicos como seu estado intestinal, também a morte da mãe, um memorável equinócio e o adeus ao amor. O adeus ao amor é o trecho, porém, sobre o qual Krapp dedicará maior empenho com impacientes manobras, adiantando e retrocedendo a gravação, que, como se percebe, dá conta do momento de inflexão chave de sua vida. Estas manobras impacientes contêm o germe da perplexidade crescente do personagem, que culminará com o final da peça.

Krapp é enigma para si mesmo. Apesar do registro meticuloso, ano a ano, dos fatos marcantes de sua história, no conjunto, eles não compõem uma unidade, nem encadeiam causalmente os passos para a criação da almejada obra-prima. “Difícil acreditar que eu tenha sido um dia este fedelho”⁶, diz Krapp aos 39 anos sobre seu antecessor. E aos 69, demonstra o mesmo estranhamento em relação ao Krapp de 39: “Acabo de ouvir este bastardo miserável por quem me tomava há trinta anos atrás, difícil acreditar que um dia eu tenha sido tão idiota assim.”⁷

Krapp é enigma para si mesmo. Pois, ouvindo a fita, parece reconhecer o contraste inconciliável entre ele e o outro mais novo. Aos 39 anos, sentia-se, na "crista da onda". Com a voz firme, declarava sua confiança em seu futuro como escritor. Durante um equinócio, que é o equilíbrio perfeito entre dia e noite, entre claro e escuro, algo se ilumina e ele entende que a escuridão é o elemento a ser buscado dali para frente. Quando diz adeus ao amor é por estar confiante nesta revelação.

Krapp aos 69 anos contrasta com seu duplo, que o assombra do gravador. A escuridão engole o velho, cuja obra-prima realizou o feito de vender 17 exemplares para circulação gratuita nas bibliotecas de além-mar. No chão as fitas, as caixas e o registro resumem uma vida cujo sentido agora contrasta com a voz daquele que, do gravador, se gaba de ter trocado a felicidade para cultivar o fogo dentro de si.

O recurso ao duplo permite que Beckett investigue a interação do tempo, do hábito e da memória, atualizando cenicamente um tema já abordado por ele no ensaio sobre Proust. As

⁵ Uma leitura mais abrangente desta peça encontra-se em Vasconcellos, Cláudia Maria de. *Teatro Inferno*: Samuel Beckett. São Paulo, Terracota, 2012, pp. 91-107.

⁶ Beckett, Samuel. *Krapp's Last Tape in The Complete Dramatic Works*. London: Farber and Farber, 1990, p. 218. Minha tradução.

⁷ Idem, p.222.

fitas, como representação da memória voluntária, foram a tentativa de Krapp em forjar a cada vez um plágio de si mesmo. Mas o tempo vivido na dimensão habitual ilude. A perversão deste mecanismo é tanta, que mesmo uma visão ou epifania, com seu caráter único, singular, pode ser aliciada para o universo habitual. É pela multiexposição do personagem que se atinge o estranhamento, e com dupla efetividade: para Krapp, que parece entender o engodo no final; e para a plateia.

A rubrica inicial da peça prescreve: "tarde da noite no futuro". Se a peça se passa no futuro, pode-se conjecturar que o passado de Krapp coincide com o tempo da plateia. No instante final da peça, um último espelhamento se manifesta. A plateia contempla no futuro aquele que olha fixamente para frente, quase alcançando-a com seu bordão: "difícil acreditar que eu tenha sido um dia tão estúpido assim".

Improviso de Ohio poderia ser chamado de enigma cênico. Enquanto na *Última Gravação* o enigma era da ordem da alienação do personagem em sujeito e objeto; em *Improviso de Ohio* o enigma é jogado para a plateia.

Na gênese da peça, deve-se lembrar, está o pedido do professor Gontarski, da Ohio State University, por um texto dramático que pudesse inaugurar o Simpósio Internacional daquela instituição, em honra aos 75 anos de Beckett. Alan Schneider, encarregado da direção da peça, surpreendeu-se quando Beckett o alertou de que, ao abrir a cortina, apesar da austeridade do quadro, a plateia riria. Beckett conhecia bem seu público, pois de fato os *scholars* riram. Riram, provavelmente, ao se espelharem naqueles dois seres, retratados como antigos filósofos, e ao identificar neles seu ofício cotidiano, o ato de ler e circunstanciar, ou até por reconhecer sobre a mesa um intrigante chapéu a James Joyce, autor-objeto de seus estudos⁸.

Essa graça especular inicial, que pode ser compreendida como uma *capitatio benevolentiae*, é apenas a porta de entrada para um fenômeno estético que conduzirá a plateia a uma mudança de posição, como será proposto.

Improviso de Ohio se move em dois planos, dramático e narrativo. No plano dramático, dois personagens idênticos, vestindo casacos pretos longos e com longos cabelos brancos, estão divididos nos papéis de leitor e ouvinte, e comunicam-se por um código de batidas sobre a mesa. O ouvinte bate na mesa uma primeira vez quando quer que o leitor repita para ele uma frase do livro, e bate novamente, para que ele prossiga com a leitura. Assim, apesar de apenas um personagem falar, deve-se classificar a peça como um tipo limítrofe de monólogo⁹, quase diálogo, pois ocorre um processo comunicativo, talvez até conflitivo entre os dois personagens, ainda que mínimo. Esta *mise en scène* contrasta com o clima melancólico da narrativa, e poderia ser classificada como cômica, ainda que minimamente.

O plano narrativo coincide em muitos pontos com o dramático. A começar pela primeira frase lida, "resta pouco a dizer", que reproduz o que se constata na cena: o livro aberto nas últimas páginas. A narração, portanto, começa pelo final. O que resta a dizer é a história de um certo "ele" que, ao perder um ente querido, muda-se para a Ilha dos Cisnes, uma ilhota no meio

⁸ Cf. Brater, Enoch; *Beyond Minimalism - Beckett's late style in the theater*. New York: Oxford University Press, 2013, p. 126.

⁹ Cf. Brater, opus cit., p. 125.

¹⁰ Cf. Konwolson, James, opus cit. p. 665.

do Sena, aquela em que Beckett costumava passear com Joyce¹⁰. Aí, neste lugar estranho, neste lugar em que nunca nada foi partilhado com o ser querido, o personagem acredita poder encontrar alívio. E caminha com seu casaco preto longo e seu chapéu de abas largas até o extremo da ilha, onde pode contemplar os dois braços de água em alegres remoinhos confluírem e seguirem unidos. Em sonhos ele vê o rosto querido que o adverte sobre a mudança, e pede que ele volte para o lugar onde viveram por tantos anos sozinhos juntos, pois ali sua sombra poderia confortá-lo. Mas o personagem permanece na ilhota, onde começa a padecer de insônia, de noites brancas, ou *white nights*, como é dito, assim como sofrera quando muito jovem. Numa destas noites, sentado em estado de agonia, aparece um homem vestido com um longo casaco preto, como o dele, e explica ter sido enviado pelo ente querido para consolá-lo. Então tira do bolso um velho livro (que se pode imaginar igual ao que se vê em cena) e lê para ele até o amanhecer, quando então parte. Assim, de tempos em tempos, este outro aparecerá e lerá para ele até o amanhecer o que é nomeado como a "triste história". Sem jamais trocarem uma palavra, eles se tornam como um só. Um dia, porém, depois de haver fechado o livro (o que de fato ocorrerá na cena), o homem não vai embora, mas fica em silêncio à sua frente, para depois comunicar que o ente querido lhe disse não haver mais necessidade dele voltar ali, ainda que isso estivesse em seu poder. Então a história foi contada pela última vez. Mas a luz do amanhecer não entrou pela janela e nem os sons do despertar. Ficaram os dois feito pedras e perdidos em pensamentos, mais do que isso, como se relata, ficaram ali enterrados nas profundezas da mente ou abismos de consciência. E a última frase da história proferida, "nada mais resta a dizer", enquanto no palco o livro é fechado.

O espelhamento da plateia com os personagens, já apontado acima, é um entre muitos que se organizam em *Improviso de Ohio*. Há o espelhamento dos personagens da cena com aqueles da narrativa, assim como o chapéu de abas largas e o livro velho da cena estão presentes na narrativa. Leitor e ouvinte, que lembram *Doppelgängers* - com a ressalva de replicarem-se como instância epistemológica -, remetem também ao mecanismo esquizogênico de Hamm, em *Fim de Partida*, acionado para que, no extremo da solidão, o personagem possa se dividir para ter companhia. A própria solidão é replicada com a imagem da ilha, e na ilha o *single room*, com uma única janela, onde, é relatado, que ele passa a residir. Mesmo a estranha comunhão do personagem com o ente querido é expressa em oxímoro, pois se diz que viveram por muito tempo "sozinhos juntos"¹¹, essa estranha comunhão parece se duplicar nos personagens em cena que se adequam a esta descrição.

Mas a replicação mais engenhosa de *Improviso de Ohio* comparece como recursividade ou *mise en abyme*. Um ponto de partida eficiente para entender o mecanismo é o livro que se vê na cena. É lido nesse livro uma história que fala de um estranho que chega com um livro e conta a partir dele uma triste história para um outro, como consolação. É possível pensar a triste história citada na narrativa como réplica da história que está sendo contada, e se assim for, esta história também citará um livro com uma história triste que contará uma história parecida com a que a emoldura e assim infinitamente. Pode-se inferir que isso ocorra, tendo a encenação como confirmação: aquilo que se vê na cena é explicado pela história lida, pois é

¹¹ Lê-se "...stay where we were so long alone together..." na versão em inglês; e "...reste là où nous fûmes si longtemps seuls ensemble..." na versão em francês.

réplica de parte desta história: dois homens, um lendo para o outro até o livro se fechar, dois homens que se olham fixamente como que transformados em pedra, dois homens enterrados em pensamentos, presos nas profundezas da mente, refletindo-se recursivamente, em queda abismal, dois homens como um só.

A cena, dentro dessa perspectiva, o quadro quase estático que se acompanha por 20 minutos, seria um reflexo de um momento da narrativa. O que se vê na cena, portanto, estaria paradoxalmente mais distante da plateia do que a narrativa. Uma vez que seu grau de ficcionalidade estaria submetido a uma ficção primeira que a engloba, e que é a história narrada.

É para essa distância, para essa camada mais profunda, que o público é encaminhado ao contemplar o quadro até o fim. Beckett conduz seus espertos espectadores do riso de reconhecimento para o estranho. Os *scholars* puderam rir quando se abriu a cortina, reconhecendo o chapéu joyceano, e certamente sorriram ao ouvir sobre a Ilha dos Cisnes, onde Beckett e Joyce caminhavam; também sorriram para o trocadilho com o termo *white nights*, noites brancas, ou seja, noites de insônia, sorriram para *white nights* que é foneticamente idêntico a *Whiteknights*, o local em que ficava o arquivo de Beckett em *Reading*. E a associação entre *reading*, que é a ação forte da peça, e *Reading* certamente não passou despercebida¹².

Mas é da camada cômica da peça para a camada séria que a plateia é conduzida. É do local dos arquivos *Whiteknights*, para a insônia real que são levados, onde não há ironia, mas a história triste de alguém que está só e necessita de consolação. As imagens do que se ouve e do que se vê, como notou Enoch Brater¹³, oferecem em *Improviso de Ohio* a melhor demonstração destes dois domínios, que na obra tardia de Beckett, aparecem separados, seguindo, no entanto, sempre interligados. Sozinhos juntos. Sozinhos juntos viveram ele e o ente querido, sozinhos juntos estão leitor e ouvinte, sozinhos juntos a comédia e o drama, a cena e a narração.

Pela Ilha dos Cisnes, o personagem caminhava. E, ao alcançar seu extremo, podia contemplar os dois braços de água que em alegres remoinhos confluíam e fluíam unidos. Essa bela imagem de *Improviso de Ohio* alberga a própria poética de Beckett nesta fase, não apenas cena, não apenas narrativa, mas a confluência destes remoinhos num novo fenômeno cênico. Um novo fenômeno que se vale da replicação, dos espelhamentos infinitos, como uma forma específica de estranhamento. Beckett consegue conduzir o público para o que chama de profundezas da mente, que é um estranhamento que não alija, que acontece quando um se abre para outro como si-mesmo, um estranhamento que conduz para os misteriosos abismos de algo que se poderia chamar compaixão.

¹² Cf. Brater, Enoch, opus cit. p. 132.

¹³ Idem Ibidem, p. 134.