

JOGO
DO FIM
SAMUEL BECKETT
TEATRO DA
RAINHA



JOGO DO FIM

DE **SAMUEL BECKETT**

ENCENAÇÃO DE **FERNANDO MORA RAMOS**



JOSÉ SERRÃO



o jogo será, pois um de-
calque do que Deus jo-
gou com a humanidade
no princípio do mundo,
um fim para recomeçar,
um recomeço para aca-
bar, e assim sucessiva-
mente. Cabe a Nell a frase
que Beckett considerava
ser a mais reveladora da
peça: «Nada mais ridícu-
lo do que a infelicidade,
concordo contigo. Mas...»

Um quadro virado para a parede

Escrita entre 1954 e 1956, a peça *Fin de partie* veio a lume em 1957. A versão inglesa surgiu no ano seguinte, com o título *Endgame*. A primeira tradução para português, da responsabilidade de F. Curado Ribeiro, foi publicada pela Arcádia apenas em 1980. Não é de estranhar o atraso, por razões sobejamente conhecidas. Mais curioso é a estreia em palco ter-se verificado em Londres, mas com a versão francesa. Paris não tinha sala que acolhesse a proposta dramática do futuro Nobel da Literatura, uma proposta que desconfiava das convenções, desafiava a ordem e questionava radicalmente a institucionalização da arte através de um cânone cristalizador das formas de fazer.

A tradução de Isabel Lopes que agora se apresenta desvia-se do convencionalismo instituído e conservador, optando por um título diferente daqueles que já conhecíamos em língua portuguesa. Geralmente traduzida como *Fim de Festa* ou *Fim de Partida*, a opção por *Jogo do Fim* amplia as possibilidades de significado em concordância com as práticas de Samuel Beckett (n. 1906 – m. 1989). *Endgame* não pressupõe um *game over*, o fim não surge definido enquanto substância nem determinado na sua temporalidade. A única matéria evidente é a ideia de jogo, à laia de partida de xadrez em que as peças vão sendo deslocadas tendo em vista o xeque-mate. Dá-se este, precisamente, quando o rei fica encurralado, sem poder movimentar-se. Assim sendo, este fim não é exactamente um termo. «O fim está no princípio e apesar de tudo continuamos», diz Hamm, a personagem interpretada por Fernando Mora Ramos.

Não é de excluir uma referência ao *Génesis*, primeiro livro da *Bíblia*, onde pouco tempo passado sobre a criação do mundo Deus mostra arrependimento e começa tudo de novo. De resto, a visão de um dilúvio está presente, sendo Hamm, Clov, Nagg e Nell o que sobra da humanidade. Terão sido poupados? O discurso de Hamm pressupõe uma

missão, ainda que a dado momento, no decorrer de uma tentativa de oração, a conclusão seja: «O sacana! Não existe!» Seja como for, a pulga que salta no corpo de Clov (Fábio Costa) deve ser exterminada para que a humanidade não se reconstrua a partir daí. Semelhante destino deverá ser dado à ratazana que assoma na arrecadação e ao garoto que Clov diz avistar quando espreita por uma das janelas. O jogo será, pois, um decalque do que Deus jogou com a humanidade no princípio do mundo, um fim para recomeçar, um recomeço para acabar, e assim sucessivamente. Não será esta a dinâmica própria de qualquer acto criador?

Hamm — Tu nunca viste os meus olhos?

Podemos pensar este *Jogo do Fim* como uma partida de xadrez. *Endgame* é o termo para aquele momento do jogo em que poucas peças permanecem no tabuleiro, não sendo clara a linha que separa o meio do fim. É como se o fim ocorresse gradualmente, um acontecer que vai acontecendo. Assim sendo, temos diante de nós um peão e um rei. É como se o xeque-mate fosse a cena, o instante a que assistimos numa interacção reduzida ao nulo, sem progressão à vista. Hamm é o rei, é o senhor, é o patrão, ainda que colado a um trono decadente. Tal como no xadrez sucede ao rei, Hamm encontra-se bastante limitado nos movimentos. Cego, dependente, sem autonomia motora, é, segundo palavras de Alfred Simon, o «pivot de um mundo em decomposição»¹. Só Clov, servo, criado, peão, se movimenta, ainda que vacilando, hesitando. Percebemos entre ambos uma relação de interdependência cujos contornos se desconhecem. É como se Clov fosse o corpo de Hamm, é como se Hamm fosse a mente de Clov.

Cabem ao último as primeiras palavras: «Acabou, acabou-se, isto vai acabar, talvez vá acabar». Sublinhe-se

a digressão que nos transporta da constatação do facto (acabou) ao uso do advérbio talvez, passando pelo que aparenta ser a enunciação de um desejo (isto vai acabar). Dos contos aos poemas iniciais, esta medição de temperatura às palavras é uma das características persistentes na obra de Beckett. O divertimento afere a capacidade de resistência a uma hermenêutica unívoca, é um teste e um desafio às mentes obcecadas pela ordem. Daí que o próprio autor tenha advertido o encenador da primeira representação americana para o carácter lúdico da peça: «é puro divertimento. Nada menos. E nem pensar em enigmas e soluções. Para esses assuntos sérios existem as universidades, as igrejas, os cafés, etc»². O espectador é o *et cetera* a quem cabe reinventar aquilo que lhe é dado ver.

Isto é significativo, já que poucos autores terão sido tão generosos para com o público quanto Samuel Beckett o foi ao colocar-nos no papel de criadores. À interpretação atribui-se um estranho poder de (re)criação, sendo esse poder gerador de divertimento. Vamos em busca do sentido perdido como quem parte no encaço de significados, entramos no jogo antevendo uma total ausência de regras, olhamos para o todo como alguém que olha para uma partitura criptografada. Chamam-lhe teatro onde nada se passa, embora na realidade a situação sinistra a que assistimos não seja de todo desprovida de acção. E entre o muito que se passa temos, desde logo, essa constante chamada de atenção para uma regra básica: é teatro o que se está a passar.

Não é por acaso que Hamm começa por dizer «É a minha deixa». Mais à frente Clov pergunta-lhe: «Para que é que eu te sirvo?» Resposta de Hamm: «Para me dares a deixa». Quase no fim declara: «Atiro-me ao meu último solilóquio». E Clov, ao sair de cena, não deixa escapar o momento: «É o que se chama sair de cena». São afirmações que fazem da

peça uma espécie de boneca russa. A gente abre para ver o que tem dentro e descobre mais uma boneca, e outra, e outra, e mais outra, tal como um fim que sempre recomeça. Deste modo, o que temos no centro da cena é um criador, porventura uma projecção do próprio Beckett, da sua mente criativa. Sabemos que começou a escrever *Jogo do Fim* pouco depois de ter dado por encerrada a trilogia de romances, composta por *Murphy* (1938), *Molloy* (1951) e *L'innommable* (1953), pelo que não é de descartar que a certa altura estejamos a ouvi-lo quando ouvimos Hamm: «Sinto-me um bocado vazio. (...) O esforço criador prolongado. (...) Se eu pudesse arrastar-me até ao mar. Fazia uma almofada de areia e a maré havia de subir».

Nell — Porquê esta comédia, todos os dias?

Consideremos por momentos os progenitores de Hamm. Nagg (Nuno Machado) e Nell (Isabel Lopes) encontram-se enclausurados dentro de caixotes do lixo, preenchem o vazio com pouco mais que nada, são miséria dentro de miséria, destroços acumulados à ruína, duas peças caídas no xadrez da vida. São igualmente uma réstia de amor num teatro de ruínas, presenças fortíssimas em termos cénicos. Talvez possamos ver neles uma representação do passado, eco do que ficou para trás e se perdeu, recalcamientos. Nas suas falas ecoam memórias, uma natureza viva antes de ter abandonado os homens. Emergem e imergem naqueles caixotes tal como os dados do inconsciente vêm à superfície do pensamento. Cabe a Nell a frase que Beckett considerava ser a mais reveladora da peça: «Nada mais ridículo do que a infelicidade, concordo contigo. Mas...»

Se nos entregarmos ao tempo em que Beckett escreveu a peça, é inevitável que recordemos a década de 1950

como a da ressaca de uma Segunda Grande Guerra que havia dado a conhecer as fábricas de morte nazis. A ameaça de um conflito nuclear pairava no ar, depois de Hiroxima e Nagasaki. O *Apocalipse de João* anunciava-se diariamente ao som de sirenes. E assim como pensamos nos campos de concentração, vêm à memória os *gulags* descritos por Alexander Soljenítsin. Falamos de um «universo concentracionário», tal como David Rousset o pensou.

É verdade que *Jogo do Fim* se situa num tempo para além do tempo. «Que horas são», questiona Hamm. «As mesmas de sempre», responde-lhe Clov. São zero horas. Este tempo para além do tempo, este tempo zero, é por si só paradoxal, obriga-nos a ponderar a acção para lá da inscrição histórica. Tal como numa aporia de Zenão a eternidade se faz incluir num fragmento de segundo, também nesta peça o tempo deve ser meditado em termos aporéticos. Não é de tempo histórico que estamos a falar, o que levará Adorno a comentar que nesta peça a história só aparece enquanto resultado. Mas que outro tempo será o daquele que espera num campo de morte? Arrisquemos um salto de 70 anos, e interroguemo-nos sobre que outro tempo será o dos refugiados de hoje, reféns numa terra de ninguém? Que outro tempo será, senão um tempo para lá do tempo, um tempo de escombros, o dos velhos encarcerados nos lares da nossa vergonha?

O paroxismo das personagens *beckettianas* diz muito acerca deste nosso tempo, é a agonia dos naufragos do Mediterrâneo, desterrados em campos sombrios como homens, mulheres e crianças largados em caixotes do lixo, é o estertor dos velhos em lares de idosos, acossados por uma pandemia que os atinge selectivamente. A estranheza de uma peça como *Jogo do Fim* é cada vez mais ela nos parecer tão pouco estranha. O que talvez torne tudo menos condizente com a realidade é a aparência cómica da tragé-

dia. Hamm e Clov comportam-se como dois palhaços num circo adornado de pobreza, miséria, abandono, ausência, o circo da morte que atrai progenitores para caixotes do lixo. É mais comum ser ao contrário.

Clov — Luz! Como queres que haja luz em casa de alguém?

O peculiar sentido de humor desta peça reflecte-se em inúmeras situações onde a interacção nos arremessa para um quadro de contra-sensos e de absurdos, não nesse sentido com que se tem rotulado o teatro de Beckett, que a todo o momento resiste a etiquetas, mas naquele de um *nonsense* que provém de subtis jogos de linguagem e de acções confusas. Os movimentos de Clov no início são bom exemplo de pantomima. Entre as personagens, em diversas ocasiões se manifesta a consciência da desgraça da graça. Rimo-nos? Interrogam-se. Eis o cúmulo da (auto)ironia:

Hamm — *Conheci um doido que acreditava que o fim do mundo tinha chegado. Pintava. Gostava muito dele. Ia vê-lo ao asilo. Pegava-lhe na mão e levava-o para a frente da janela! Mas olha! Ali! Todo aquele trigo a nascer! E além! Olha! As velas dos barcos de pesca. Toda esta beleza! (Um tempo.) Ele soltava-se da minha mão e voltava para o seu canto! Assustado. Ele só tinha visto cinzas. (Um tempo.) Só ele tinha sido poupado. (Um tempo.) Esquecido. (Um tempo.) Parece que o caso não é... não era assim... tão raro.*

De quem estará Hamm a falar senão de si mesmo? Clov ainda lhe pergunta quando conheceu ele o doido, ao que Hamm responde ter sido «há muito, muito, tu ainda não eras deste mundo». Remate genial, o de Clov: «Bons tempos!»

Jogo do Fim está pejado destes elementos lúdicos, chistes aparentemente ingénuos, linhas onde o humor adquire um tom negro que, porém, nos ilumina. O humor é a única luz, o sentido de humor face à catástrofe é, para usar uma expressão popular, o ponto luminoso que ao fundo do túnel indica a saída possível. A referência final a Baudelaire indica-nos isso mesmo. Não foi o autor de *As Flores do Mal* o mesmo que assinou um ensaio intitulado *Da Essência do Riso*?

Repare-se como ainda antes de proferir as primeiras palavras, Clov carrega um escadote de um lado para o outro. Espreita para lá do cenário. Que vê ele? «Fora daqui, é a morte», dirá Hamm. Presumimos, então, que nada exista para lá da cena, que um qualquer cataclismo terá eliminado a paisagem. «A natureza esqueceu-se de nós», diz Hamm. «Já não há natureza», conclui Clov. No entanto, constata Hamm: «nós respiramos, nós mudamos! Nós perdemos os nossos cabelos, os nossos dentes! A nossa frescura! Os nossos ideais!» A vida que resta está concentrada no espaço e no tempo da cena. É legítimo pensar *Jogo do Fim* como uma especulação sobre o pós-apocalipse. À pergunta sobre o que havia antes da criação, Beckett parece preferir uma encenação do que restará depois do fim. Um ir continuando. Isso, por si só, tem a sua piada.

Nagg — Espero que chegue o dia em que precises mesmo de que eu te ouça, e de ouvires a minha voz, uma voz.

Encontramos num ensaio de Hélène Kuntz a referência a uma «estética da catástrofe», reforçando-se o facto da peça iniciar pelo anúncio do fim. Este anúncio não só gera incerteza no espectador como o coloca perante um cadáver prestes a ser autopsiado. Afirma a autora que *Jogo do*

Fim «encerra personagens e espectadores num mundo estranho a qualquer efabulação apocalíptica, um mundo em crise fundado na recusa de uma representação do fim do mundo»³. Talvez não exista génesis nem apocalipse, talvez tudo seja um continuum feito de transformação e perda, talvez o autor de *À Espera de Godot* não tenha o mínimo interesse em vislumbrar soluções ou formular enigmas, talvez o único mistério que o anima seja a mente humana enquanto princípio do delírio que a realidade instaura. Ele próprio o disse, é divertimento.

Enquanto divertimento, os diálogos são ricos em ironia. Pelo meio até se conta uma anedota. E a dado momento, Nell, lá do fundo estreito do seu caixote do lixo, interroga-se: «Porquê esta comédia, todos os dias?» Clov fará exactamente a mesma pergunta momentos depois. A comédia pode ser o princípio do fim do princípio sem fim que aqui se representa. Pode ser a comédia da vida, a comédia do pensamento, a comédia de um desfecho inaugural que é a existência de qualquer ser vivo à superfície da terra. Talvez seja a comédia da criação, a qual é impensável sem o pressuposto da destruição. O «jogo» consiste nisto mesmo, numa repetição, eterno retorno sem progressão nem progresso, estrutura circular em que o fim é o horizonte que sempre escapa a quem pretenda alcançá-lo. Cenário desolador, sem dúvida, mas extremamente cómico. Ou tragicómico, se preferirem.

A inúmeras interpretações tem sido sujeito este *Jogo do Fim*, o que dá sinal da sua riqueza. Às paredes do cenário podemos fazer corresponder as paredes do pensamento, as janelas para o exterior serão os olhos apagados da personagem central, os progenitores remetidos para o lixo talvez se resumam a uma forma de representação do inconsciente. Há um sem fim de possibilidades metafóricas que fazem desta peça uma interrogação aberta, sem respostas

unívocas, o divertimento do pensamento exercitando-se. Há quem a compare a uma partida de xadrez, há quem se lhe refira como a uma peça musical, aludindo aos próprios nomes das personagens.

Colin Duckworth diz que «conhecer uma peça de Beckett é saber ou intuir como soa»⁴. O próprio terá revelado aos actores da apresentação berlinense que o nome da personagem Hamm correspondia a uma abreviatura da palavra alemã *Hammer*, estabelecendo uma relação com os martelos de um piano, assim como Clov proviria de *clavis* (termo latino para *key*, que no inglês corresponde à tecla do piano). Thomas Mansell estabelece um paralelo entre *Jogo do Fim* e a *Hammerklavier Sonata* de Beethoven, adiantando uma fascinante explicação para a complexa relação estabelecida entre as personagens de Hamm e Clov: «O dedo de um pianista — em si mesmo uma espécie de miraculoso martelo musculado — bate na tecla, que por sua vez activa o martelo»⁵. Eis o princípio da acção.

O que representam, então, aquelas personagens? Serão figuras colhidas no terreno da imaginação ou actores conscientes de estarem em cena? O que se passou para estarem ali? Uma catástrofe nuclear? Uma nova aliança com um Deus que não existe? Estarão num *bunker* ou num asilo? Santo Agostinho, Shakespeare, Baudelaire, são vozes que ecoam em palco, num subtexto carregado de referências bíblicas. De que memórias provêm estas vozes? A indefinição amplia o campo de sentido, desbravando vias para múltiplas abordagens que se cruzam numa teia de significados. É esta a grandeza de uma obra de arte, seja ela qual for: não se fechar em sentido único. Interpretá-la é construí-la. Arriscamos a leitura de Jane R. Gatewood⁶: «As peças de Beckett revelam que o conhecido não é o que já aconteceu, o passado, e o incognoscível não é o que está por vir, o futuro. Ao contrário, o conhecido é o que virá —

futuro, morte — e o incognoscível é o que veio antes — passado, nascimento —, pois o evento mais importante da experiência humana, o nascimento, não é acessível à memória pessoal».

¹ *Magazine Littéraire*, n.º 372, Janeiro de 1999, pp. 59-61 ;

² Citado por Klaus Birkenhauer, in *Beckett*, trad. Maria Emília Ferros Moura, Círculo de Leitores, Dezembro de 1999, p. 146;

³ Hélène Kuntz, «La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine», *Études théâtrales*, n.º 23, 2002, p. 102 ;

⁴ Colin Duckworth, «Re-Evaluating Endgame», in *Samuel Beckett's Endgame*, edited by Mark S. Byron, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007.

⁵ Thomas Mansell, «Hard-to-hear Music in Endgame», *ibidem*, trad. HMBF;

⁶ Jane E. Gatewood, «Memory and Its Devices in Endgame», *ibidem*, trad. HMBF.

é a **tragédia** num **registo** **tragicómico** em que tudo entra como material numa **mistura sábia**, heteroclitada mas fundida: **os gregos**, **Eubulides** e a parábola do monte, a referência ao **clasicismo** francês, **Racine**, de que gostava, a **Shakespeare**, a **Baudelaire**, a **Dickens**, ao **circo**, ao **teatro convencional**, com pano de boca e actos, aos climaxes dramáticos, feitos de eloquência entoada, às cenas do escadote que trazem os **clowns**, **Keaton** e **Valentin** — que **Beckett** viu em Munique. E é, sobretudo, o que ele próprio vai produzindo em cena como **laboração criativa**, **oficina** em acto: a escrita do seu **romance-teatro**.





ele não queria fazer literatura, procurava uma escrita no osso, descarnada, crua, concreta, feita de uma mistura inesperada de literalidade e metáfora, associações rítmicas, parcimônia referencial, prazer da escrita enquanto música das palavras, essencialmente rítmica, mais que obviamente melódica.

Gosto das velhas perguntas

À conversa com Fernando Mora Ramos

Não é a primeira vez que o Teatro da Rainha trabalha o repertório de Samuel Beckett. Três dramáticos em 2015, outros tantos no ano seguinte, e agora aquela que o autor de *À Espera de Godot* considerava a melhor das suas peças. O que vos atrai no universo de Samuel Beckett?

A descoberta de um teatro que é intrinsecamente estranhado.

Tento explicar: em Brecht, a categoria do estranhamento materializa-se na montagem, na interdisciplinaridade consciente activada, no sair da acção física, dramática, para o comentário cantado ou dito, na literarização do espaço cénico, na interrupção da acção. Em suma, na criação de espaços de manobra para o espectador agir pensando, ficcionar.

Em Beckett, vamos descobrindo que a fusão entre a pulsão vital do sujeito autor, ele próprio ou projectado nas figuras a que dá corpo em cena, com um humor que ironiza um constante jogo com a morte numa luta contra a rotina, o tempo a passar, ancora numa espécie de estranhamento interior, estilístico?, que as vozes conjugam numa partitura rítmica, fonético-semântica. Mesmo Clov terá qualquer coisa de Beckett autor. Em Hamm é associação óbvia, sendo voz múltipla, vozes, autor-encenador a fazer o seu romance em cena, proprietário rural, etc.

Essa ironização da morte é evidente nesta peça, desde logo atendendo ao título *Jogo do Fim*.

Beckett trabalha muito o som das frases, as palavras como som, e ao mesmo tempo um humor autocrítico e cru que parece automatismo mas é associativo e pensado. Nesta peça é curioso pensar que à sequência, fragmento, do cão de peluche, se segue a referência a Dickens, a *Um*

Conto de Natal, e à miséria aí descrita. Sai-se do peluche para a tia Pegg. Porquê? Parece gratuito mas não é. Vida de cão é a vida das tias Pegg, sobrevivência limite. Clov é a figura *dickensiana*, cão também, como surge na frase «aqui estão os teus cães».

No decorrer dos ensaios, a certa altura, a Isabel [Lopes] dizia ao Fábio [Costa]: diz isso como se fosses um gladiador diante de César na arena, «os que vão morrer saúdam-te». Hamm é, no seu autoconvencimento cabotino, todos os imperadores, todos os grandes romancistas, todos os emproados.

Em *Krapp's Last Tape* também existe essa dimensão, mas de modo auto-suficiente. Hamm é um Krapp amputado, por isso necessita de prótese, Clov, prótese viva, apêndice em busca de se safar do corpo do outro sem conseguir. É um constante jogo de referências estilísticas em dinâmica de contrastes. Isso atrai muito, é divertido.

É também muito atractivo pensar *Jogo do Fim* pelo lado do jogo teatral, *jeu*, que nós não temos, mas que é jogo físico, escrita própria da teatralidade. As mudanças de registo são um gozo constante. Dizer «a minha cólera esmorece», que lembra Racine, e a seguir, «quero fazer chi-chi», é todo um programa. Não há metafísica que resista. O humor de Beckett, na sua abstracção sintetizada e metafórica, multiplica os quadros de referência ficcionáveis porque pratica a referência literária.

Num outro plano, ao mesmo tempo que estamos confinados perante o fim que se joga, viajamos entre a literalidade das acções físicas, monologadas ou dialogadas em parilha, e as viagens mentais que se fazem tanto no tempo, como no espaço, e que remetem para o que Sarrazac chama de heterocronia e heterotopia. Hamm vê florestas quando dorme e sonha, ambiciona dormir para poder viver no sonho, até fazer amor, correr, impossibilidades. E

Clov tem visões, nunca sabemos se os seus relatos são visões ou realidades, como sucede no fim com a criança que está ao longe.

Parece que estamos um plano acima da realidade.

Nunca nos fixamos, de facto, num referente histórico, nem biográfico, real, mas num passado catastrófico e num tempo anterior em que ainda havia florestas. Tempo que Clov desconhece. Filho da catástrofe, já só conheceu o desastre e o confinamento. É um teatro que, pela via de um grande rigor de imaginação arquitectada, na estrutura e nos fragmentos, nas frases, nas palavras, na tessitura, pratica uma grande liberdade de ficcionar, de imaginação livre absolutamente arquitectada. Não há liberdade fora do rigor nem rigor fora dessa liberdade.

Eu cheguei a Beckett por um seu epígono, Herbert Achternbusch. *Ella* é construção sob modelo. *Eu Não* está em *Ella*, aquela ideia de uma narrativa biográfica em cena, de tudo contar na mínima forma, uma existência na íntegra. E é um teatro que ultrapassa a noção de personagem, as figuras em cena são vozes múltiplas — Clov, por exemplo, mais elementar, fala a língua do dono, é dupla a sua condição. Como pode um servo libertar-se se fala a língua do «proprietário»?

Em *Jogo do Fim* temos uma parilha, figura dupla interdependente. Os humores de ambos funcionam num quadro vasocomunicante. Se um está bem, o outro mal. É um combate constante, as armas de cada um são usadas. O poder de Hamm é o apito, a combinação da dispensa — meios de produção e exercício do poder —, em Clov a resistência surda e passiva atinge cumes de sabedoria, é a ciência dos escravos, uma certa passividade, como a de Bartleby, talvez — mas Clov não chega lá, a essa capacida-

de de ser pau na engrenagem sem grandes declarações. Sendo uma extensão do corpo de Hamm, os seus olhos e as suas pernas, pau para toda a obra, a sua vida própria — sem horizonte outro que não aquele e pensado a partir das palavras que Hamm lhe ensinou — surge apenas quando se isola na cozinha, o seu espaço, um não lugar, ao mesmo tempo que todo o seu mundo é este mundo confinado que conhece.

Só no absoluto mutismo pode inventar-se um outro, o que aborda na pergunta feita a Hamm — porque é que eu obedeco, sempre? — mas que aborta. Libertar-se seria inventar-se uma língua própria, não viver no verbo nem «no colo» do «dono» — «sem mim, nada de pai, sem Hamm, nada de *home*». No fim, Clov está em cena vestido para as quatro estações do ano e parece um ser postal. Imobilizou-se, é estátua, nem sequer de si mesmo, está mascarado de cabide, é o que lhe puseram em cima, ser didascálico.

Eu diria que o maior prazer está em seguir a deriva estruturada das micro-cenas, a sua deambulação associativa, a sua liberdade criativa-associativa. As pequenas cenas, muitas vezes emergindo de um humor rítmico, de consonâncias verbais, de «impossibilidades associativas», assentam em lógicas inesperadas de relação entre palavras, de tal forma que nos surpreendem sempre — «morreu naturalmente esse velho médico / não era velho/ mas morreu/ naturalmente».

Tem a estrutura de um poema.

Beckett é um imenso poeta, mesmo que a aversão à pieguice e ao melodrama o façam surgir e parecer ácido e cruel. O amor está lá, digamos que submerso. É a tragédia contemporânea em acto. E que seria ela se não fosse centrada no egocentrismo, no individualismo feroz, na pessoa

confinada à sua própria consciência, no fim de qualquer comunitarismo real? É a tragédia num registo tragicómico em que tudo entra como material numa mistura sábia, heteróclita mas fundida: os gregos, Ebulides e a parábola do monte, a referência ao classicismo francês, Racine, de que gostava, a Shakespeare, a Baudelaire, a Dickens, ao circo, ao teatro convencional, com pano de boca e actos, aos climaxes dramáticos, feitos de eloquência entoada, às cenas do escadote que trazem os *clowns*, Keaton e Valentin — que Beckett viu em Munique. E é, sobretudo, o que ele próprio vai produzindo em cena como laboração criativa, oficina em acto: a escrita do seu romance-teatro. A crítica da escolha das frases, das palavras, é feita em cena, «isto resulta», «é bonito», julgamentos que metem o espectador dentro do processo do autor em cena, numa lógica cómico-crítica, crítica justamente do canónico, do estado literário, da cultura que intimida.

O teatro de Beckett é adramático, destruidor das convenções, constrói-se na destruição da estruturação dramática convencional. E pede um tipo de representação permanentemente jogado no humor inteligente, contra as categorias do jogo da entrega total do chamado «método». É um teatro épico sem o proclamar, pois faz da subjectividade, ao contrário de Brecht, uma categoria, não uma psicologia. É psicológico, as figuras não necessitam de terapia ocupacional na dramaturgia. O humor é o fio do jogo, fluência entrecortada de paragens e comentários, a acção e reacção inteligentes que nas falas vão pondo em causa os lugares comuns do «grande outro», da moral dominante, do peso da palavra religiosa, do conservadorismo mental, no sentido de conformar as pessoas a uma normalidade em tudo questionável.

Bonito é de facto escrever «se eu pudesse arrastar-me até ao mar fazia uma almofada de areia e a maré havia de

subir». Temos aqui uma clara declaração suicida, uma bela morte. Agora que se fala em eutanásia...

Jogo do Fim foi escrita em francês, com o título *Fin de partie*, e, posteriormente, surgiu em inglês com o título *Endgame*. Temos agora uma tradução original de Isabel Lopes, que além de entrar como atriz é ainda responsável pela direcção de actores. Tratando-se de um autor tão minucioso com jogos de linguagem, o que se perde e o que se ganha com estas transposições de uma língua para outra?

É difícil responder a essa pergunta. Se percebi bem, via investigação constante da Isabel que nunca traduz texto nenhum sem o contexto da sua abrangência genética, no francês Beckett encontra um modo de escrita, um estilo que, no seu inglês, também irlandês — e a piada do alfaiate é uma piada irlandesa sobre os ingleses — lhe desagradava, ficava literatura, como ele dizia. E ele não queria fazer literatura, procurava uma escrita no osso, descarnada, crua, concreta, feita de uma mistura inesperada de literalidade e metáfora, associações rítmicas, parcimónia referencial, prazer da escrita enquanto música das palavras, essencialmente rítmica, mais que obviamente melódica.

Ao inglês a Isabel foi apenas buscar o título, e isso porque *Fin de Partida* não traduz essa ideia de um fim interminável, como *Jogo do Fim* o faz. Na peça é isso que acontece, a ideia de um fim em agonia que não cessa. É o problema da morte hoje. Com o prolongamento da longevidade, encontramos «armazéns» de pessoas à espera de morrer, literalmente. E depois, é claro, amanhã há mais, é o teatro.

Portanto, o francês foi sempre decisivo e o inglês de consulta. Julgo que no inglês, se percebi bem, ele tinha receio de fazer convencional. Isso atormentava-o, de facto. E

na realidade o inglês, nesta peça, que ele próprio traduziu e reescreveu — de facto, não são a mesma peça — tem cortes e soluções muito menos «violentas», menos fortes, cruas. Ao escrever numa língua que não era a língua mãe, embora fosse quase bilingue — pois estudou francês desde cedo, e tem antepassados franceses lá para o tempo dos huguenotes —, Beckett procedia logo a esse estranhamento que o seu humor instrumenta, escapando à genética, a uma certa inconsciência do acto de escrever que praticamos na língua mãe. O exemplo extremo seria passar para uma escrita pictográfica. Aí, a consciência do meio de invenção seria totalmente exterior a si mesmo e portanto a invenção totalmente não genética, um exterior que se torna interior no exercício, assumindo a forma artística, ganhando qualidades estilísticas, poéticas.

Esta peça foi escrita entre 1954 e 1956. O que há desse tempo que se reflecte no nosso?

Tudo. Ainda lá estamos. Nesse pós guerras. Aliás, desde a segunda guerra que outras guerras têm continuado — do Vietnam à Bósnia, da Síria ao Iraque, da Colômbia ao Líbano, agora em Cabo Delgado, em Nagorno Karabakh —, assim como a sistemática destruição da vida, da natureza e da humanidade, por este sistema económico desastroso e genocida.

Tenho pensado muito numa coisa que não existia ao tempo da escrita do Beckett: no aquecimento climático. Está lá, a peça trá-lo sem o referir, o mundo cinzento, o fim da floresta, a progressão do deserto, são isso. É um clássico contemporâneo. Como diz Calvino, num seu texto sobre os clássicos, cito de cor, «está sempre a dizer o que ainda não disse, não se esgota, voltamos lá sempre». A destruição das condições do clima, morte lenta que agora acelera, parece

ser inelutável, a proliferação de narrativas em torno apenas lança poeira sobre o que a ciência diz, acumula drama, entretém. É por isso que uma certa parcimónia deve opor-se às verborreias generalizadas e às generalidades, ao tagarelar. Beckett nisso é extraordinário, o seu material não cede e não há maneira de as suas peças serem recuperadas para uma qualquer moda que anule a sua rebeldia estilística — não é possível um *beckettismo* como foi o *brechtismo*. Mesmo que muitos o tenham tentado seguir, é inclassificável, não tem gaveta possível, por isso rotularam-no — há sempre essa necessidade de classificar para lhe retirar o veneno inclassificável, para domar.

Na peça falamos de um deserto que avança e come tudo. São todas as categorias em causa, o próprio tempo é anulado, deixa de ter sentido, o espaço confinado, as relações absolutamente circulares e assentes num esquema mórbido-repetitivo, típico da relação senhor e servo. Este fim da vida no planeta, medido em cena, nos dispositivos que Beckett inventa — é sempre cenógrafo dos seus textos e os espaços são armadilhas, estamos ali presos — só pode ser um grito contra o que se evidencia na peça. Confrontados com o horror que teatraliza, nesta peça em particular, vem-nos à memória o outro, o da purga sentimental pelo terror e pela piedade de que Aristóteles fala na «Poética».

É curioso verificar, entretanto, que esta nossa actualidade confere um novo interesse à peça, como se o que vaticinava no tempo em que foi escrita se tivesse parcialmente concretizado. Na realidade, o que vivemos é um jogo do fim. Na peça, o outro sentido de fim de... é o do próprio fim da peça, os finais em teatro são muito fabricados. O teatro de Beckett é meta-teatral de modo genético, faz teatros do teatro, usa os seus meios subvertendo-os, tanto as entradas e saídas de cena, como os começos, como o intervalo, que surge de forma notável a partir do lenço de Hamm —

um sipário de bolso, verdadeira cortina de boca/sudário —, como o próprio fim, um anticlímax, fim porque tem de ser e fim que nada tem com o que Hamm escreveu em auto-drama, pois o que acontece não é o que ele tragediou. Clov está ali ao lado vestido para partir, mas não partiu. Está em jogo o divertimento da representação, o lúdico, o prazer do jogo como texto e acção física. Em francês, *jeu* tem esse sentido. No português não existe. Nós usamos a palavra jogo para dizer jogo cénico, jogo de actor, por importação, somos a última geração francófila. Nós, sessentões.

Diria que fazer Beckett é encontrar um teatro que fala aos nossos contemporâneos sem cedências nem de gosto reconhecível, nem de grau de dificuldade, de questões determinantes para a nossa vida na terra — a morte, a possibilidade da vida, a vitalidade da vida, os sentidos das relações e a interdependência, a solidão comprazida, a natureza —, a partir de uma radicalidade laica que cita também a fábula religiosa, as referências bíblicas, os mitos fundadores. É um mundo próprio construído a partir de um eixo de referências que tanto traz a morte para o princípio e o presente — somos frágeis — como assume a catástrofe — as guerras, o Holocausto, Hiroxima — como acontecimento fundador de um fim de jogo, da vida na terra, extinção, ali a acontecer e a acontecer-nos, na realidade. Com o que hoje nos confrontamos, de facto.

Entre as quatro personagens em palco encontramos aspectos diversos que são comuns no teatro de Beckett, nomeadamente ao nível de limitações físicas tais como cegueira e imobilidade. Deficiência, anormalidade, deformidade, são características do corpo que correspondem ao ambiente apocalíptico geral. Que tipo de fim se joga em cena? O fim de um corpo? O fim da humanidade? O fim do mundo?

Creio que esse fim do fim é uma chamada de atenção humorada para sacudir males maiores. Chorar sobre o sangue derramado não ajuda, traz sangue derramado. É necessário fazer esse exercício de humor estranhado para nos libertarmos da dor numa distância que, de facto, a integre e a possa combater. A começar por nós.

Todo aquele pessimismo é, no fim, a meu ver, pelo monstruoso que encena, pela deformação em cena, um optimismo submerso, provoca um desejo de libertação, de soltar de amarras, provoca antagonismo, contradição na relação com a sala, ninguém adere àquilo. Ninguém come aquilo assim. É de muito difícil digestão. É essa aspereza que desconforta. Mas é esse desconforto que eventualmente acorda as pessoas para o seu erro melodramático vulgar.

Vivemos hoje uma pieguice generalizada, as redes sociais são o «depositório» dessa tentação mecânico lacrimajante, cheia de estados de alma, de indignações que se esgotam na sua própria proferição, de tautologias sentimentais — isto para não falar dos gatinhos e cãesinhos. Confrontarmo-nos com o que as coisas são, directamente, não em registo psicodramático mas político, é essencial e não é terapia, é necessário. E não há que colorir.

Neste sentido, importa reparar que o teatro de Beckett é apsicológico, não entra por aí, as suas figuras não necessitam nem de divã nem de psicólogo, são ficções, entidades de imaginação, seres imaginados complexos, múltiplos, dúplices, ambíguos. A imobilidade e a cegueira são o efeito da catástrofe, essa tal catástrofe inicial que ele inaugura na sua dramaturgia. A tragédia já se deu, ao contrário do que sucede na tragédia grega, que se dá no presente da cena, mesmo que de modo extra-cénico — sangue só em bastidores.

Neste momento sabemos que o fim é uma possibilidade à vista. O fim, é claro, sempre foi uma possibilidade.

Se morremos e se o planeta surgiu e não havia vida antes da vida, apenas a sua potencialidade, a hipótese da extinção é puro exercício de lógica. Estávamos é sossegados a pensar que isso era para as calendas. E parece que não é.

Em relação à questão do corpo, dos corpos, verificamos a quase inexistência de uma dimensão sexuada dos comportamentos. Creio que seja também uma consequência da extinção, a amputação também é catástrofe, desastre pessoal ou geral. Até o amor se foi. Hamm fala de fazer amor no sonho. É o que lhe resta. Clov é um corpo envelhecido pela função servil. Nos ensaios pensámos em meter um pedómetro no Fábio para perceber quantas voltas ele dá naquele «bunker» — seria muito *beckettiano*, já que ele é obcecado pela medida, pelas distâncias em cena, pelas posições no espaço. O espaço é uma espécie de organismo concentracionário em que os corpos vão fazendo rotinas. É extraordinário pensar que o desequilíbrio está matematicamente pensado em distância percorrida. O actor centro sentado e o «faz-tudo-sempre-em-pé» sempre em movimento. Nunca pára.

O cenário apela de imediato à imaginação do público. Que interpretação fizeram daquele local? Uma arca de Noé à deriva? Um bunker pós-guerra nuclear? Um campo de concentração? Um asilo psiquiátrico?

Creio que a pergunta contém as respostas. É tudo o que referes. Mas é também essa noção de dispositivo que encontramos em *A Comédia*, em *Dias Felizes*, mesmo no *Acto sem Palavras*, armadilha, condicionamento, espaço torturante.

Se pensarmos que ele viveu a «era dos campos» isso também fica mais claro. Nós quisemos fazer ainda uma outra coisa, que o cenário, muito discutido entre nós a partir

do levantamento dramaturgico feito pela Isabel, estivesse ele mesmo em extinção, em queda, portanto capaz de em tempo visível cair sobre os intérpretes. Por outro lado, a presença da areia, dentro do espaço, sinaliza a ideia de que um dia ela vai prevalecer, soterra tudo. É essa a extinção.

Hamm e Clov são as duas personagens centrais. O primeiro está cego e imóvel numa cadeira de rodas, o segundo não pode sentar-se. Há uma interdependência entre ambos que parece remeter para a velha dialéctica do senhor e do escravo, mas também é curioso que as dinâmicas de comunicação entre ambos nos enviem amiúde para uma espécie de número de palhaços. Faz sentido olhar para *Jogo do Fim* como uma comédia do trágico?

Exactamente, uma tragicomédia. Beckett falava disso. Estamos numa dramaturgia que não segue modelos, muito menos fronteiras de género. Tudo se mistura. E da actualidade, ou da contemporaneidade, muita coisa é convocada. Como de outros tempos históricos, de autores e de narrativas fundadoras. Sem dúvida que Clov tem partes de partitura gestual vindas de Karl Valentin — a cena do escadote parece-nos mais *valentiniana* que *buster-keatoniana*. É um número de circo metafísico no meio da tragicomédia. Há cenas em que sobe três e quatro vezes para terminar uma acção que não termina, para no fundo concluirmos que nunca sabemos o que vê pois tem visões e pode ver dentro o que julga ser fora. Assim como os baldes de lixo, os contentores habitações dentro da habitação, são um teatrinho de marionetas. Os dois velhos, dois «restos», são múmias articuláveis, marionetas. Também esse teatro está ali, de modo monstruoso — mas os velhos vivem em lugares desses, é mesmo assim.

Mas atenção, sendo um teatro «frio», no melhor sentido da palavra, sem a demagogia do dramático, *anti-pathos*, contra catarses, é um teatro que despertará fortes emoções e fortes incompreensões desejosas de esclarecimento, é muito desafiador. Já Diderot dizia isso no *Paradoxo Sobre o Comediante*: o frio em cena, a racionalidade do jogo, desperta emoções mais fortes do que a cegueira em cena, que gera apenas confusão sentimental.

As outras duas personagens em cena são muito fortes visualmente. Nagg e Nell estão dentro de caixotes do lixo, amputados nas pernas. Falam sobretudo do passado. Cabe a Nell aquela que Samuel Beckett considerava a frase mais relevante da peça: «Nada mais ridículo do que a infelicidade, concordo contigo. Mas...» Esta suspensão deixa tudo em aberto. O que será que se segue a este «mas»?

Eles são os únicos sobreviventes de um tempo anterior à catástrofe. Mesmo a deles, o terem perdido as «gâmbias» num acidente de bicicleta dupla, é uma história privada, um acidente. É através das suas falas já senis, algo marcadas pela demência e pela desmemória, que chegamos a esse tempo anterior. A viagem de núpcias ao Lago de Como, o mais fundo da Europa, é um momento dessa outra vida em que as pessoas iam fazer vida para a natureza. E é engraçado que, mesmo aí, no Lago, tenha sucedido uma espécie de possibilidade de morte feliz, eles correram o risco de afundar o barquinho em que remavam no meio de uma risota incontinente. Há também a exploração de um lado accidental e casual das coisas da vida, dos encontros, algo que é aleatório, que nos acontece. Esse naufrágio não acontecido regressa na visão que Nell tem do fundo do Lago, «tão branco», tão atractivo. E

é essa memória ali regressada que a vai ajudar a partir de agora.

O «mas» é um mistério, há outros, há muitos arranques, frase incompletas, por vezes sem se saber o que ele queria que pensássemos. Talvez fosse «mas temos de viver com isso, quer dizer, com o ridículo e com a infelicidade, uma estranha parêntese». É um deixar em aberto que leva justamente à pergunta...

Creio que essa questão do ridículo associada à infelicidade tem muito que ver com o desajuste, com o «fora de tom» de que fala Pirandello, com o patético. É uma questão tremenda essa de pensar que na precariedade absoluta há que conservar um estilo...

Há duas janelas no cenário que se abrem para o que não nos é dado ver. Só Clov pode espreitar pelas janelas, mas não diz grande coisa sobre o que vê: vazio, deserto. Isto hoje podia ser uma ótima metáfora das janelas virtuais, mas na década de 1950 a que corresponderia aquele horizonte para o nada? O fim das utopias?

Depois da sucessão de massacres, Beckett — a História é um caudal de sangue em contínuo —, ao contrário de outros, decidiu que se podia escrever sobre isso, mas que a única saída seria uma escrita sem psicologia, escuridão, de uma economia radical, alheia a qualquer lamechice, a qualquer sentimentalismo. Não creio que ele acreditasse em narrativas desse tipo. Não via isso nem na história nem na realidade, via isso na necessidade de narrativa, de significar — na peça diz-se «não estaremos nós a significar algo», e diz-se isso em tom de comisseração cómica para completar dizendo «e pensar que tudo isto talvez não tenha sido em vão», exactamente o contrário do que seria de esperar-se, é desconcertante.

Mas o seu teatro está cheio de gente que resiste nos limites e que manifesta um extraordinário desejo de vida. Não é o caso de *Jogo do Fim*, mas é o de *Eu Não* e de alguma forma de *Dias Felizes*. No *Krapp* também. A cena do encontro com a prima, por quem teve uma paixoneta ou mesmo uma paixão, ali transposta em bobina antiga e que se passa num lago, tem aquela imagem poética extraordinária que refere «que ela lhe abrisse os olhos verdes de tal modo que ele por eles entrara perdendo-se», esta é uma citação feita de ouvido interior, mas o que lá está é lindo, de facto.

É também sabido que Beckett era um tipo associal, gostava pouco de fazer sala e que, a certa altura, com o dinheiro do Nobel, construiu com irmão e sobrinho, creio, uma casinha no meio do campo — construir no sentido literal do termo. E que ia para lá cavar a terra, viver essa relação com o que se planta e que nasce. Não era um urbano deprimido, como as peças possam fazer pensar, nada disso, era um tipo muito activo e pelos vistos muito físico, capaz dessa comunhão com a natureza. Em jovem jogou basebol.

Falando de janelas, tentámos que elas fossem desde logo forma paisagem, largas e estreitas, dadas a fazer ler horizonte, mas afastadas do chão, como se a casa de algum modo fosse um pouco cave, também, entre as coisas que atrás referes. Portanto, um quadro multirreferencial.

Uma última questão. Algures entre o *Génesis*, onde encontramos vários recomeços, e o *Livro do Apocalipse*, que no fundo corresponde igualmente a um recomeço, o *Jogo do Fim* parece inscrever-se num lugar onde a pergunta acerca do sentido da vida deixa de fazer sentido. Beckett considerava o conceito de absurdo um «rótulo terrível». Resumir-se-á o sentido à derrota personificada por Hamm? No fundo, não estaremos todos derrotados à partida?

Eu o que leio é um grande prazer do jogo enquanto se joga. E amanhã há mais, voltamos a fazer. O prazer do actor é o prazer do autor. E vivemos concretamente imersos no tempo, nos momentos, a escapar à sua nulidade ou comidos por ela. Há prazer de inventar e pulsão vital nisso. Ele ficava doente de cada vez que avançava para um texto, não comia, ficava fisicamente nas lonas, emagrecia, quase se sumia. Esse absoluto da criação faz muito sentido, para mim. Creio que essa via é um projecto. E que não temos de facto aqui nenhuma missão. Mas temos um dever de solidariedade, de espalhar as lógicas laicas da emancipação.

Num quadro livre, liberto de catecismos e preconceito, de mandamentos de que tipo sejam, de futuros metidos em gavetas programáticas que nada trazem — isto vai-se fazendo, sempre. A vida não se adia enquanto a outra supostamente faz caminho. Isso é conversa de igreja. Leio no pessimismo de Beckett um optimismo vital, um apego total à criação, à escrita, e vejo figuras de sobrevivência resistente nas vozes que inventa. Essa atitude legou-nos um conjunto de textos que lê esta actualidade. É um clássico contemporâneo. E fá-lo de forma muito particular, sem cedências a nenhuma profecia e olhando de frente o «mal», mas não de um modo desistente, não o creio. A própria obra é um acto de resistência.

Quando em *Cadeira de Embalar* aquela «velha senhora» se embala, numa toada de *berceuse*, o que ela faz é olhar de frente o que lhe vai acontecer e retirar a esse momento qualquer drama, sendo trágico o que sucede. Ela parte na toada da canção, é levada pela toada da canção, pelo ritmo da *berceuse*, embalada por uma canção de adormecer para crianças. É a eutanásia feliz, regresso ao melhor da infância, talvez. Não, a morte faz parte, temos de viver com isso.

Há uma categoria vital que descobri, já há uns anos, que é central, chama-se alegria.

Acho que ao contrário das interpretações, ele não é um filósofo, sendo um grande pensador e construindo um universo mental, muito corporal — não há pensamento fora do corpo —, mas rejeitando essas grandes questões, as grandes perguntas, como coisas um pouco ao lado. O mesmo aconteceu a Pirandello, ser apodado de *pirandellismo*, um desvio filosófico do teatro — e que poderia ser ele? Já o velho Marx fala do fim das interpretações, joguemos tudo na transformação, na mudança real, não no mesmismo melhorista, três passos à frente, pequeninos — e outros enormes no paleio — e logo depois quatro para trás, muito maiores. Creio que o teatro dele, por antinomia, nos avessos, afirma um grande vitalismo, um enorme desejo de vida, de se estar vivo e de que se viva a vida, intensamente.

Uma das constantes é o amor. Mesmo nesta peça a relação Nell/Nagg é uma relação profundamente amorosa na sua absoluta fragilidade. E não sei se o Hamm está derrotado. No fim, creio que acaba actor, num número final em que vai deitando os adereços para o chão, objectos, coisas sem interesse e que acaba sem drama, construindo um final em que se despede dos instrumentos de jogo, incluindo o apito — aí ele atira fora a sua arma. Isso tem um duplo sentido, acabou a peça, dispo-me dos adereços que a contaram e ao mesmo tempo hiberno até amanhã. Só poupa o lenço pano de boca, porque esse é que desenha o fim, mas a indicação é para não cobrir o rosto, para não acabar como começa, ao mesmo tempo que nele está recortado o seu rosto em sangue, como no santo sudário. O lenço suspende o seu movimento antes de tocar a cara pois a luz cai, finalmente temos o escuro total.

Hamm assume-se um pouco Cristo, mortificado pelo sacrifício de ter de gerir aquela enxovia, de ter vivido cercado de sobreviventes necessitados do seu «cereal». E sente contraditoriamente que poderia ter «salvado» pessoas. Es-

sas saíam de todos os cantos, famintas. É um quadro terrível, de facto, e há nele uma consciência moral que resta do religioso: «Deus, o sacana, não existe.»

O fim fim, que não acontece, remete para o dia seguinte. Amanhã regressamos a cena, para vos contar esta história dos tempos que não correm. E termino com uma frase da peça «Gosto das velhas perguntas. Ah as velhas perguntas, as velhas respostas, não há mais nada». Ele faz tiro ao lugar-comum, constantemente.

O primeiro conto de Beckett aparece publicado na revista *Transition*, onde surgiam regularmente **excertos das obras** em curso de Joyce. A este dedica Beckett o ensaio **Dante... Bruno. Vico... Joyce** (1929). Estavam dados os **primeiros passos** para uma carreira **brilhante**, que conheceu no ano seguinte a **publicação** de mais um **ensaio**, sobre Marcel Proust, e o poema **Who-roscope** (1930). Definitivamente fixado em **Paris** no ano de 1937, aí desenvolverá uma **obra impar** premiada com o **Nobel da Literatura** em 1969. **Murphy**, o romance de estreia





as crises de ansiedade intensificaram-se com o sucesso. Empenhado nas autotraduções, recebeu em Maio de 1954 a notícia de que seu irmão estaria gravemente doente. Mudou-se para junto do irmão. Barbeava-o pela manhã, ajudava-o a vestir-se, fazia-lhe companhia, auxiliava a cumprida com os sobrinhos. Frank acabou por morrer, vítima de cancro, a 13 de Setembro de 1954. A depressão tomou conta de Beckett, que apenas encontrou refúgio na solidão de Ussy. Atormentava-o também a relação de infidelidade mantida com a norte-americana Pamela Mitchell, da qual se libertou definitivamente por essa altura.

Visto à distância

Uma biografia de Samuel Beckett

Samuel Barclay Beckett nasceu a 13 de Abril de 1906 em Foxrock, subúrbio de Dublin. O pai era um topógrafo bem-sucedido, descendente de Huguenotes. Conheceu a futura mulher no hospital, onde esta trabalhava como assistente de enfermagem. Samuel, cujo nome próprio foi adoptado do avô materno, foi o segundo de dois filhos do casal. Frank Edward, o mais velho, nasceu a 26 de Julho de 1902 pouco depois da mudança para Foxrock. Os dois irmãos tiveram uma relação próxima. A perda de Frank, vítima de cancro, será mais tarde um dos elementos marcantes na escrita de *Jogo do Fim*.

Referia-se à infância com satisfação. Teve a educação típica de um jovem de famílias burguesas. Era tímido e introvertido quando ingressou no Trinity College. Aluno razoável, destacou-se como desportista. Praticou críquete, golfe, rãguebi, pugilismo, natação, sempre com sucesso, e era um óptimo jogador de bridge. Teve lições de música, determinantes para o ulterior desenvolvimento do seu trabalho literário. Estudou Filologia Românica e Literatura Moderna. Em 1925, foi o melhor aluno de Francês e recebeu um prémio pelas suas composições.

O sucesso académico levou a que fosse convidado para um cargo de leitor de Inglês na École Normal Supérieure em Paris. Chegou a 1 de Novembro de 1928. Travou amizade com Tom MacGreevy e, através deste, conheceu o escritor James Joyce. A admiração pelo autor de *Ulysses* facilitou uma relação de amizade que rapidamente passou para a esfera profissional. O primeiro conto de Beckett aparece publicado na revista *Transition*, onde surgiam regularmente excertos das obras em curso de Joyce. A este dedica Beckett o ensaio *Dante... Bruno. Vico... Joyce* (1929). Estavam dados os primeiros passos para uma carreira brilhante, que conheceu no ano seguinte a publicação de mais um ensaio, sobre Marcel Proust, e o poema *Whoroscope* (1930).

Terminada a actividade em Paris, Beckett regressou ao Trinity College como leitor de Francês. A relação com a mãe não era pacífica, motivada pelo desagrado que esta manifestava quanto ao agnosticismo patente nos escritos do filho. Rumores de que escrevia obscenidades começaram a circular em Dublin. Em Janeiro de 1932, apesar da promoção a Master of Arts no mês anterior, resolveu demitir-se do Trinity College para se dedicar à escrita. Boatos não confirmados garantiam que escrevera o pedido de demissão em papel higiénico.

Foram anos atribulados, os que se se seguiram. Em 1933 perdeu o pai, ficando o irmão Frank à frente da firma Beckett & Medcalf. Nesse mesmo ano publicou, sem grande sucesso, a colectânea de contos *More Pricks than Kicks*. Problemas financeiros eram tormento constante. Para agravar a situação, descobriu um cisto no pescoço ao qual foi operado. Desenvolveu ataques de pânico nocturnos, causados por palpitações e insónias persistentes. A mãe acode-o, pagando-lhe acompanhamento psiquiátrico. Na sequência das consultas lê imenso sobre psicologia e psicanálise, colhendo informação que se revelará da maior relevância na sua obra subsequente.

Definitivamente fixado em Paris no ano de 1937, aí desenvolverá uma obra ímpar premiada com o Nobel da Literatura em 1969. *Murphy*, o romance de estreia, surgiu em 1938. No mesmo ano conheceu aquela que viria a ser a companheira da sua vida, a pianista francesa Suzanne Dumesnil. Outro dado relevante é o facto de Beckett ter-se tornado o seu principal tradutor. Começou a escrever principalmente em francês, traduzindo depois para inglês as suas próprias obras. Assim foi com *Fin de partie* (1957), convertido posteriormente para *Endgame* (1958).

Com o rebentar da Segunda Grande Guerra e a ocupação de Paris a 14 de Junho de 1940, Beckett e Suzanne mu-

daram-se para sul. Encontraram-se, primeiro, com James e Nora Joyce em Vichy. Depois partilharam casa, em Arcahon, com Marcel Duchamp e o pintor Jean Crotti, onde Beckett se distraía a jogar xadrez com o mestre do dadaísmo. Decidiu então juntar-se à Resistência. O seu trabalho consistia em traduzir e dactilografar relatórios de proveniência diversa. Esta decisão coincidiu com a morte de James Joyce, em Janeiro de 1941. Com a célula para a qual trabalhava desmontada pela Gestapo, conseguiu escapar ajudado por amigos de Suzanne ligados ao Partido Comunista Francês. Foram escondidos por várias zonas de Paris até o casal se refugiar na aldeia montanhosa do Rossilhão, arranjando Beckett trabalho como agricultor. Pagavam-lhe em mantimentos.

Apesar da dureza do trabalho rural, conseguiu escrever o romance *Watt*. Seria publicado em 1953. Finda a guerra, seguiu-se uma visita à Irlanda, com passagem pela Londres bombardeada. O panorama era desolador, as ruas destruídas da capital do Reino abalaram-no fortemente. A mãe envelhecera. Ainda antes de regressar a Paris, voluntariou-se como ecónomo e intérprete num hospital da Cruz Vermelha em Saint Lô, na Normandia. Em França chamavam ao local a Capital das Ruínas. Diz James Knowlson, biógrafo do autor de *Poèmes* 38-39: «Os anos da guerra tiveram um efeito profundo em Beckett. É difícil imaginá-lo a escrever as histórias, romances e peças que produziu no turbilhão criativo do pós-guerra sem as experiências daqueles cinco anos».

De regresso a Paris, produz poemas e contos, romances e peças de teatro que não publica imediatamente. A mãe morreu em Setembro de 1950, pouco antes de Beckett receber as primeiras críticas entusiásticas pela publicação dos romances *Molloy* (1951) e *Malone meurt* (1951). O reconhecimento do público chegou com a peça de te-

atro *En Attendant Godot* (1952). Concebida entre Outubro de 1948 e Janeiro de 1949, tornou-se um clássico do teatro moderno. Entretanto Beckett e Suzanne mudaram-se para uma pequena casa perto de Ussy-sur-Marne, levando uma vida mais calma e contemplativa do que a exigida na capital francesa.

As crises de ansiedade intensificaram-se com o sucesso. Empenhado nas autotraduções, recebeu em Maio de 1954 a notícia de que seu irmão estaria gravemente doente. Mudou-se para junto do irmão. Barbeava-o pela manhã, ajudava-o a vestir-se, fazia-lhe companhia, auxiliava a cunhada com os sobrinhos. Frank acabou por morrer, vítima de cancro, a 13 de Setembro de 1954. A depressão tomou conta de Beckett, que apenas encontrou refúgio na solidão de Ussy. Atormentava-o também a relação de infidelidade mantida com a norte-americana Pamela Mitchell, da qual se libertou definitivamente por essa altura.

Foi neste clima nervoso, assinalado igualmente por uma forte crise criativa, que começou a escrever uma primeira versão de *Fin de partie*. Algumas cartas mostram a dedicação de Beckett, nesse período, à poesia de Baudelaire, que lhe fora oferecida pela amante Pamela Mitchell, assim como um forte interesse pelo *Livro do Génesis*. Deu por concluída a peça em 1956, traduzindo-a no ano seguinte para inglês. Subiu ao palco em francês, a 3 de Abril de 1957, mas em Londres. Comenta Klaus Birkenhauer: «A engrenagem do “grande” teatro não estava de forma alguma à altura do desavio que as peças de Beckett representavam, e durante anos estas peças ficaram reduzidas ao teatro amador e foram banidas dos programas dos estúdios».

A guerra às convenções estava declarada, conhecendo vários episódios nas décadas posteriores. Importa notar que a partir de *Jogo do Fim*, até à atribuição do Nobel da Literatura a 23 de Outubro de 1969, Samuel Beckett es-

creveu fundamentalmente teatro: *Krapp's last tape* (1958), *Happy Days* (1961), *Play* (1963), *Eh Joe* (1966), entre outras peças. Dedicou-se com afinco ao trabalho, escrevendo, traduzindo, encenando, viajando, amealhando prémios que aceitava com distanciamento de críticos e, sobretudo, da imprensa. Recusava entrevistas.

A depressão e outros problemas de saúde nunca lhe deram paz, a qual buscava refugiando-se no campo. Casou com Suzanne longe dos holofotes, numa cerimónia com duas testemunhas, a 25 de Março de 1961. Não foi à cerimónia do Nobel, mas aceitou o prémio. Distribuiu anonimamente grande parte do valor pela Biblioteca do Trinity College, por outros escritores, pintores, artistas. Abrigava-se no trabalho, traduções, encenações, mais peças para teatro, rádio e televisão, poemas. *What where* (1982) foi a última peça que escreveu, *Stirrings Still* (1988) o último texto em prosa. Ambos em inglês. Suzanne Dechevaux-Dumesnil morreu a 17 de Julho de 1989, cinco meses antes de Samuel Beckett. Os restos mortais do casal repousam no cemitério de Montparnasse, em Paris.

Fontes:

James Knowlson, *Damned to Fame — The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, 1996.

Klaus Birkenhauer, *Beckett*, Círculo de Leitores, tradução de Maria Emília Ferros Moura, Dezembro de 1999.

JOGO DO FIM

de Samuel Beckett

Encenação | **Fernando Mora Ramos**

Tradução, dramaturgia e direcção de actores | **Isabel Lopes**

Interpretação | **Isabel Lopes, Fernando Mora Ramos,
Fábio Costa e Nuno Machado**

Iluminação | **Rui Monteiro**

Cenografia | **José Carlos Faria**

Figurinos | Teatro da Rainha

Organização do *Programa* | **Henrique Manuel Bento Fialho**

Criação de imagem, ilustração e design gráfico | **José Serrão**

Construção e montagem | **Mestre Joel Pereira**

com **António Anunciação e Lucas Keating**

Barris e ponteira de arpão | **Rui Alves**

Montagem e operação de luz | **António Anunciação
e Lucas Keating**

Comunicação | **Cibele Maçãs e Nuno Machado**

Fotos | **Margarida Araújo e Paulo Nuno Silva**

Costureira | **Aida Pedro**

Secretariado geral | **Teresa Almeida**

Spot televisão | **Miguel Costa**

TEATRO DA RAINHA 35 ANOS



INFORMAÇÕES E RESERVAS

262 823 302

966 186 871

www.teatrodarainha.pt

comunicacao@teatrodarainha.pt

COMPANHIA FINANCIADA POR:



APOIOS À COMUNICAÇÃO:

Gazeta das Caldas

JORNAL CALDAS

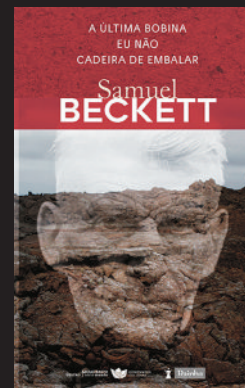
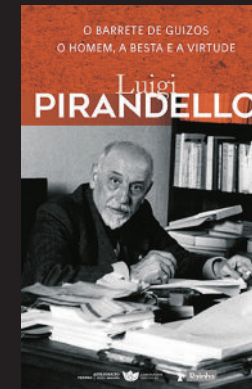
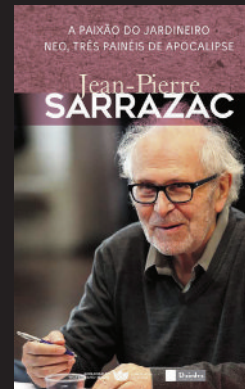
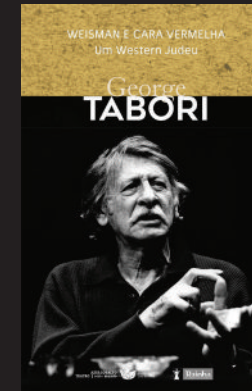
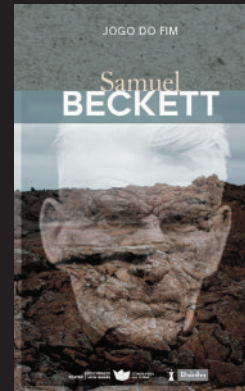


RTP2

ANTENA 2

LIVROS DE TEATRO

As peças que o Teatro da Rainha pôs em cena, e agora publica em co-edição com a Companhia das Ilhas, são traduções de autores contemporâneos clássicos e de clássicos.



Local de venda
Teatro da Rainha

Compra online
Transferência bancária
no valor de 12,00€
(portes pagos para
o continente e ilhas)
para o NIB PT50 0035 0183
00064077830 43 com
a descrição do título do livro

(Enviar comprovativo
de transferência, nome
e morada de entrega para
geral@teatrodarainha.pt)



35

ANOS

TEATRO DA
RAINHA