

Uma leitura do silêncio como antiteatro em Nietzsche e Beckett.

Manoel Moacir (USP)

GT: Territórios e Fronteiras

Palavras-chave: Antiteatralidade, Silêncio, Estética.

Do Nietzsche que escreve “A Origem da Tragédia” (1872) sabemos sobre os dois princípios que organizam o pensamento grego na tragédia ática: o apolíneo e o dionisíaco. E que é por meio da aliança entre essas duas forças, ou da tensão entre elas, que o mito é celebrado a fim de lembrar aos espectadores sobre o horror, o aniquilamento e a destruição como partes integrantes da vida. Conhecemos também que é Eurípides o responsável pela morte da tragédia, porque opera a valorização do princípio apolíneo de individuação dos personagens em detrimento das evoluções do coro, o qual diz respeito ao senso de coletividade e ao conseqüente *desapego do eu*, próprios do dionisíaco.

Nietzsche esclarece como a ação se retrai para dar lugar à narração das paixões de um *eu*, o que abre a dramaturgia grega para a emergência dos tipos mais caricatos e *inferiores* da Comédia Nova. A esse respeito, J. Guinsburg considera que algumas das características do drama moderno se esboçam nesse momento, tais como: a épica desmistificada, o realismo mimético (imitativo), o socratismo crítico e o otimismo cientificista (GUINSBURG,2001:61).

Há ainda na *Origem*, o reconhecimento da concepção clássica do trágico na música de Wagner e na filosofia de Schopenhauer. A originalidade do pensamento nietzschiano está, segundo Roberto Machado, na proposição de “valorizar a música para pensar a tragédia grega como uma arte fundamentalmente musical” (MACHADO,2005: 11) e daí estabelecer elos com as idéias wagnerianas de *drama musical* e de *obra de arte total - Gesamtkunstwerk*.

No entanto, tais aproximações são rompidas em *Humano, demasiado humano* (1878), no qual aparece uma reformulação mais ambivalente de conceitos para analisar a arte e o artista, dentre os quais a noção de *espíritos livres*, isto é, daqueles que constituem uma exceção diante das regras e opiniões sociais que vigoram. A arte pode cair na armadilha dos dualismos metafísicos (alma/mente *versus* corpo, sujeito separado do objeto) tanto quanto qualquer outra atividade humana, apesar de sua potência de desvelá-los. “Mais freqüentemente do que nunca, a arte é muito mais um sintoma do problema da modernidade do que uma solução.” (RAMPLEY, 2000: 123)

Wagner é o exemplo de confrontação que mais nos interessa aqui. As idéias estéticas do músico perturbam o filósofo, cujos livros *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner* (ambos de 1888) são campos de batalha. E o ataque é contra o teatral, tendo em vista o conceito-chave de *Gesamtkunstwerk*, fundado no entrelaçamento entre gesto do ator e drama musical. O ator, portanto, é também músico e bailarino, seus movimentos traduzem e potencializam os movimentos sonoros de uma orquestra escondida. A ópera, nessa acepção, ganha um *status* religioso. Ao invés da harmonia clássica, a estética wagneriana provoca excesso gestual e a promessa de transcendência metafísico-teológica.

Vê-se que sou essencialmente antiteatral; pelo teatro, essa *arte da massa* por excelência, sinto na alma o profundo escárnio que todo artista agora possui. (...) A música como meio para explicitação, fortalecimento, interiorização do gesto dramático e da evidência sensível do ator; e o drama wagneriano, apenas uma oportunidade para muitas atitudes interessantes! (NIETZSCHE,1999: 54)

Considerando o caminho do antiteatral, ou seja, daquilo que faz contraponto ao que comumente se entende por *falso* no teatro, Martin Puchner argumenta que Wagner tem o papel de pivô na transformação do conceito de teatralidade como uma descrição “do teatro como forma artística - definindo o que acontece no palco” (PUCHNER,2002:31) para um valor a ser abraçado ou não. Nesta linhagem, inscrevem-se artistas e pensadores tão distintos entre si quanto: Appia, Craig, Baudelaire, Mallarmé, Proust, Joyce, Michael Fried, Yeats, Brecht e Beckett, dentre outros. As fraturas do projeto estético wagneriano expõem as causas da pendenga em relação aos gestos espetaculares. Contra o excesso romântico, Nietzsche propõe uma contramão. *Tal como os gregos*:

(...) Reflexão severa, concisão, frieza, simplicidade deliberadamente levada ao extremo; em suma, restrição do sentimento e laconismo – só isso pode ajudar. – Aliás, esse modo frio de escrever e sentir é agora, por contraste, muito sedutor: e aí está um novo perigo, certamente. Pois o frio agudo é um estimulante tão bom quanto o calor elevado.” (NIETZSCHE,2005:125)

O que procuramos observar nesses discursos, por fim, são os modos de composição na cena beckettiana por meio da rejeição de molduras¹, sem contudo abandoná-las, mas operando a partir delas o que Peter Pál Pélbart chama de o *avesso da representação*:

Nietzsche e Artaud, diz Derrida, teriam recusado a representação primeiramente num sentido teatral, isto é, o espetáculo como relação imitativa e reprodutiva, o público de espectadores passivos tidos como consumidores (...) A obra como essa experiência que arruína toda experiência, que desapossa o sujeito de si e do mundo, do ser e da presença, da consciência e da verdade, da unidade e da totalidade – o exemplo de Kafka caberia aqui à perfeição, também o de Beckett” (PÉLBART,2003: 200-201)

E a figura que se constrói dentre tantas, a partir do jogo com a linguagem, que nos afeta e parece servir de operador poético da escrita para Beckett é o silêncio nietzschiano.

Antes de escrever *Esperando Godot* (1953), ainda em 1948, Beckett começa *Malone Morre* (publicado originalmente em francês, em 1951). Esse romance-novela apresenta a narração da consciência enunciativa de Malone (*alone*: “sozinho”) em desfazimento. Compõe juntamente com *Molloy* (1951) e *O Inominável* (1953), o que alguns críticos chamam de *trilogia do pós guerra*. Malone conta histórias para si mesmo, enquanto espera pela morte sua que não chega, apesar do crescente “tédio mortal”, sem nunca levantar-se da cama, vivendo num quarto de asilo com uso de poucos utensílios, dos quais se destacam um

¹ Beckett fala sobre: “Rejeitar inteiramente o teatro burguês com suas molduras psicológico-cartesianas e quantificado senso de tempo, espaço e perspectiva, bem como de uma dependência da causalidade.” (*apud* COHEN, 2004:29)

bastão e um parco lápis. “Não vão ser o mesmo tipo de histórias que antigamente, sem dúvida.”(BECKETT,2004:10). Sapocat ou Sapo é seu primeiro personagem. De origem humilde e campesina, sem amigos, cresce entre a natureza e seu olhar é neutro, a vaguar pelas redondezas, na casa dos vizinhos, os Luízes. Entre luzes, sombras e movimentos tipificados, Sapo entrevê *o coração das trevas*, no qual

havia o silêncio, o silêncio de poeira e das coisas que nunca saíam do lugar, se dependesse delas. E o tique-taque do invisível relógio era como a voz do silêncio, que, um dia, como a treva, também ia triunfar. E então tudo seria silencioso e escuro e as coisas estariam, finalmente em seu lugar, para sempre.(BECKETT,2002: 39)

Andrade compara tal ordem silenciosa à mesma pela qual aspira Clov, em *Fim de Partida* (1956), a do “silêncio final de cada coisa devolvida ao pó, inerte, inanimada.”(ANDRADE,2001:120) Poderíamos também dizer que a(s) narrativa(s) de Malone, assim como a fala de Hamm, se constrói pelo jogo de hesitação entre falar/narrar e desfazer/silenciar, nos quais alguns assuntos e episódios se passam: alimentação, excreção, a perda dos objetos, o encurtamento do lápis, o nascer e o pôr do sol. O poeta Paulo Leminski, tradutor da versão para o português, revela que este jogo é a própria destruição da linguagem, e para Flora Sussekind, em *Footfalls* (1975) se reconfigura uma experiência formal análoga à do coro trágico, dada “na tensão entre apagamento e silenciamento figural, de um lado, e objetivação rítmica inexorável, do outro.” (SUSSEKIND,2002:121)

Em meio a intervalos e interrupções, narra-se que Sapo vai para a cidade, e com a mudança de espaço, muda também o nome do personagem para Macmann. A apatia, tornada aporia e imobilidade, se acentua na descrição de Macmann sentado num banco de praça, na chuva ou na sua condução para uma cela tal qual a do asilo no qual Malone habita. Nesse lugar terminal, parodia-se uma situação romântica no envolvimento de Macmann com Moll, uma enfermeira decrépita. Certo dia, marca-se uma visita às ilhas com o funcionário Lemuel², que pratica o vaticínio dos personagens. O discurso final do narrador pode ser tanto o de Macmann como o de Malone:

nem com seu lápis nem com seu bastão nem
nem luzes quero dizer
nunca coisa alguma
mais nada
nunca mais (BECKETT,2004:145)

O texto fragmenta-se por inteiro, como modo de escrita para mostrar sua finalização. Mas seus estilhaços continuam e ecoam em outros trabalhos, nos quais a sintaxe usual é quebrada e o espaço do papel, bem como o do palco e o do corpo dos atores é valorizado por cortes, escuros e vazios. Interrupções na fala. Silêncios. Exemplos radicais disso encontram-se na prosa de *Como é* (1961); nas imagens de *Film* (1965) e *Ghost Trio* (1976); bem como nas peças radiofônicas e teatrais, dentre as quais: *Cascando* (1963), *Eu não* (1972) e *Ato sem palavras I* (1957) e *II* (1959).

² Note-se a brincadeira de variações com os nomes dos personagens, pois *Lemuel* sugere *Samuel*. como num jogo de duplos.

Assistimos à encenação de modos de representação que “morrem”, de dentro da fábula. A morte, portanto, não se apresenta necessariamente como algo temível, mas como paródia, nesse *Malone*. Contemporaneamente, a noção de morte de estratégias de representação é associada, como na antiteatralidade, à pesquisa de novas formas de percepção. Para Cassiano Quilici, o silêncio teria adquirido prestígio em muitos projetos estéticos da modernidade. Nos teatros de Craig, Artaud e Kantor (podemos pensar em Mondrian e Malevitch, na pintura ou em John Cage, na música) o silêncio passa a ser tema recorrente “não só para denunciar situações político-sociais e expressar dilemas existenciais, como também para propor uma terapêutica da linguagem e da percepção humana.”(QUILICI,2005: 64)

Pois bem, não haveria já uma *teatralização* do antiteatral beckettiano, no âmbito das artes cênicas? Há perigo em escrever e sentir por demais friamente, nos diz Nietzsche. Então, quais são as estratégias para abrir a percepção em sua dramaturgia de silêncios?

Bibliografia

- ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê, 2001.
- BECKETT, Samuel. **Malone morre e Dias Felizes**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.
- _____. **Fim de partida**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- _____. **Malone morre**. São Paulo: Códex, 2004.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CRAWFORD, Claudia. **Nietzsche's dionysian arts: dance, song, and silence**. In: KEMAL et al. (org.) *Nietzsche, Philosophy and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- GUINSBURG, J. **Nietzsche no teatro**. In: *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. **Beckett, o apocalipse e depois**. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Códex, 2004.
- MACHADO, Roberto. (org.) **Nietzsche e a polêmica sobre “O nascimento da tragédia”**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, s/d.
- _____. **O caso Wagner: um problema para músicos e Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- _____. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PUCHNER, Martin. **Stage fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2002.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Teatros do silêncio**. Sala Preta 5. Revista do depto. de Artes Cênicas/ECA-USP, São Paulo, n.5, p. 69-77, 2005.
- RAMPLEY, Mathew. **Nietzsche, Aesthetics and Modernity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. **Beckett e o coro**. Revista Folhetim, Rio de Janeiro, n.12, p.104-121, 2002.