
ESCUTAR O TEMPO: UM ESTUDO SOBRE AQUELA VEZ DE BECKETT

Vicente Carlos Pereira Júnior

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Helena Vicente Werneck

Bolsa de Mestrado - CNPq

A pesquisa de Dissertação, em desenvolvimento, aborda a obra *Aquela vez* de Samuel Beckett, a partir da versão traduzida por Rubens Rusche para seu espetáculo *Beckettiana# 3* de 2000. A peça foi escrita por Beckett, entre junho e setembro de 1974, e apresenta a temática da lembrança, elaborada segundo uma articulação original das instâncias linguagem, tempo e escuta. A partir delas (destas instâncias), é possível observar a problematização do gênero monólogo, bem como do tema a ser desenvolvido (a lembrança). O presente resumo, atendo-se à etapa atual da pesquisa, pretende descrever brevemente como cada um dos três elementos são introduzidos nesta obra e em que eles comprometem ou ampliam as noções de monólogo e de memória.

A cena de *Aquela vez* é tomada pela escuridão e permite entrever apenas uma cabeça de longos cabelos brancos, suspensa a três metros do nível do palco, que permanece de olhos fechados a maior parte do tempo. Apesar das indicações precisas de abertura dos olhos, o principal sentido solicitado a esse personagem é o da escuta, compromisso já efetuado em seu nome: Ouvinte. Aquilo que ele ouve, durante grande parte da duração da peça é a própria voz gravada e emitida a partir de três fontes, chamadas A, B e C. Trata-se de auto-falantes localizados nas laterais e no alto da cena, o que implica num monólogo previamente gravado e marcado pela fragmentação e pelo movimento, ou seja, trânsito entre as fontes.

Segundo afirmação do próprio Beckett, os fragmentos de voz emitidos por B dizem respeito à juventude; os emitidos por C, à velhice; e os emitidos por A, à meia-idade. Entretanto, o que se impõe de maneira mais efetiva para o espectador é precisamente a quebra de continuidade, uma vez que cada emissão da voz é interrompida para dar lugar à emissão proveniente de uma nova fonte. Na primeira parte, por exemplo, a fonte A cede lugar a C, que cede lugar a B, que cede lugar a A, e assim sucessivamente. Esse efeito é tão necessário que o autor acrescenta uma nota às rubricas solicitando que, se o contexto da encenação e as três diferentes fontes não forem suficientes para assegurá-lo, devem ser empregados registros diferenciados na gravação. Deste modo, um discurso envolvendo a busca de um esconderijo da infância

A: aquela vez que você retornou aquela última vez ver se estava ainda ali a ruína onde criança você se escondia quando foi (os olhos se fecham, ligeira queda da luz) dia cinzento com o onze até o fim da linha e dali a pé não não havia mais bondes tudo acabado há muito tempo aquela vez que você retornou ver se estava ainda ali a ruína onde criança você se escondia aquela última vez nenhum bonde nada só os velhos trilhos quando foi (Beckett, 2007: 02)

dá lugar à descrição da entrada no museu em um dia chuvoso

C: *quando você se abrigou da chuva sempre o inverno então sempre a chuva aquela vez no museu ao abrigo do frio da chuva da rua à espera do momento de entrar sem ser visto e através das salas gelado e molhado até avistar o primeiro banco laje de mármore sentar descansar secar depois cair fora dali quando foi (Beckett, 2007: 02)*

que é substituída pela referência a uma bucólica cena de amor

B: *na pedra juntos ao sol na pedra na orla do pequeno bosque nada só o trigo amarelando de quando em quando juras de amor apenas um murmúrio sem jamais se tocar ou algo assim você numa ponta da pedra ela na outra pedra longa e baixa como pedra de moinho sem nunca se olhar apenas ali na pedra ao sol atrás o pequeno bosque olhando o trigo ou os olhos fechados ao redor tudo imóvel nenhum sinal de vida ninguém por perto nenhum ruído (Beckett, 2007: 02).*

A fragmentação *tríplica* poderia ensejar a compreensão de três momentos na vida de um homem; mas, anterior a ela, o modo como se organiza a linguagem, no interior de cada um destes fragmentos, impede a seus ouvintes uma percepção linear, ou seja, a audição de um relato progressivo, cujos dados viessem a se somar uns aos outros, resultando numa apreensível narrativa linear. Determinadas expressões – geralmente expressões relativas de tempo como *aquela vez, quando foi* – se repetem com insistência obsessiva, adquirindo uma dimensão que compromete a função conotativa da linguagem. Numa determinada emissão da fonte C, por exemplo:

C: *jamais o mesmo depois daquilo jamais exatamente o mesmo mas isso não era nenhuma novidade se não fosse isso era aquilo depois do que você jamais pode ser o mesmo arrastando-se ao longo dos anos atolado em seu eterno lamaçal murmurando a si mesmo quem mais você jamais será o mesmo depois disto você jamais foi o mesmo depois daquilo*

a expressão “jamais o mesmo depois daquilo” reaparece com uma tal insistência que impossibilita o reconhecimento do evento que possa ter gerado a mudança. Expressões usuais acumulam-se a ponto de gerar uma estrutura rítmica monótona, confirmada pelo desejo de Beckett de que seu ator gravasse esse texto com uma voz de *carro afogando* (Asmus, 1977). A linguagem adquire uma textura de opacidade, em que compromete a revelação de um conteúdo iluminado, de um cena da lembrança. Mais do que desdobrar um enunciado objetivo no interior da lembrança, a linguagem transparece enquanto repetição, insistência, insubordinação. A sobreposição de fragmentos acentua uma espécie de derrapagem, um movimento constante, que se apresenta como o fluir do tempo, materializado na opção por movimento entre as fontes.

É o próprio tempo que é experimentado enquanto espaço (Brater, E. 1987: 45), instância que desloca concretamente as imagens configuradas pela memória através da linguagem e do som. Mais do que decifrar os contornos difusos destas imagens, mais do que se apoderar das frases adequadas, o que o ouvinte obtém é o fluxo fragmentado de voz que lhe escapa – o que se perde, em função da aceleração incomum

da voz e da construção peculiar do discurso, é maior do que aquilo que ele consegue reter. Assim, o que *Aquela vez* oferece ao espectador é um contato direto com os fatores que condicionam a percepção da lembrança, seja sua existência enquanto linguagem, neste caso, submetida à inflexibilidade e à exterioridade deste elemento; seja como figuração espartilhada pelo fluxo do tempo, que converte as imagens em poeira, como na emissão final da voz C:

nenhum ruído apenas as velhas respirações o virar das páginas quando de repente aquela poeira o lugar todo repleto de poeira ao abrir os olhos do chão ao teto havia só poeira e nenhum ruído somente o que foi que ela lhe disse veio partiu foi isso algo assim veio partiu veio partiu ninguém veio ninguém partiu apenas veio partiu apenas veio partiu (Beckett, 2007: 07-08)

Resta falar sobre a escuta, no sentido de cumprir a proposta esboçada no início deste resumo, de apresentar três instâncias articuladas de maneira original em *Aquela vez*. A escuta é solicitada com urgência, num contexto em que a voz que diz o monólogo encontra-se desconectada do personagem visível em cena e não possui qualquer fonte visível. Trata-se de uma voz que provém da escuridão e altera constantemente a atenção, seja em função da elaboração específica que traz em sua linguagem, seja em função dos inúmeros deslocamentos entre A, B e C. Faz-se necessário notar que espectadores e personagem em cena comungam de uma mesma atividade, quando detêm-se a extrair do fluxo inexorável da voz, imagens e referências a um passado coerente, às lembranças de um sujeito.

É neste ponto que a escuta do personagem beckettiano, bem como a dos espectadores, aproxima-se da escuta musical, uma vez que ela é atraída por um elemento estranho à significação. Esta *música*, entretanto, não se encontra identificada *a priori*. Não se trata de uma escuta como a do repertório clássico, onde o ouvinte é levado a perceber uma construção codificada, baseada em timbres e valores. A escuta aqui tem de lidar com um objeto estranho, que escapa às classificações, e que, ao mesmo tempo, traz em seu bojo o arsenal de significados que cada palavra ou expressão comporta. Escutar a linguagem como música parece relativamente próxima à tarefa a que se impuseram compositores como Pierre Schaeffer, nos anos de 1940, fundando a música concreta, que se utilizava de gravadores e microfones para extrair sons do cotidiano. Estas sonoridades se desprendiam dos objetos que lhe deram origem e, organizadas pelo compositor, deveriam sugerir uma *nova intenção de escuta*, baseada nas propriedades do som, mas, principalmente, no modo como a percepção recebia este dado novo.

A escuta musical é o resultado do fracasso da linguagem enquanto código, mas é, por outro lado, o ápice da sua presença concreta, como objeto que resiste à dominação. Ao ouvirmos a linguagem em *Aquela vez*, somos levados a nos ater sobre a própria percepção e, constantemente tentados a sintetizar este objeto, a diferenciá-lo de um fluxo de impressões auditivas e construir com ele um tema, uma situação. A sucessão de universos que se insinuam e, por vezes, se constituem, exclusivamente através da linguagem – a paisagem no campo, a imagem de um rio arrastando detritos, a galeria

povoada de retratos, as ruas cheias de gente, a estação interrompida – passa pela faculdade da escuta e atinge a cognição, o sistema de referências. A grande quantidade de expressões que escoam, que deixa de atingir a consciência, bem como o ruído maquinal da voz, as quebras, e os intervalos de respiração silenciosa, constituem uma espécie de outro lado da moeda, um outro aspecto da escuta, que atordoam, justamente por se ligar àquilo de que não se tem controle: o escoar do tempo, cuja velocidade e a implacável profundidade de atuação, arrastam a existência humana, articulando-a antes de que ela se articule na linguagem. Beckett, em *Aquela vez*, nos faz ouvir, sobre a linguagem, o ruído dissonante do tempo, trazendo para o teatro a sinfonia mortal que ameaça a tudo aquilo que pretende se imortalizar na linguagem, a saber: a obra, o homem e sua lembrança.

BIBLIOGRAFIA

- ASMUS, Walter D. "Practical aspects of theatre, radio and television – rehearsal notes for the German premiere of Beckett's 'That Time' and 'Footfalls' at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett)". Translated by Helen Watanabe. *Journal of Beckett Studies*. English Department at Florida State Univ., n. 2, verão 1977. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num02/Num2WalterAsmus.htm>> Acesso em: 12 de jun. de 2007.
- BECKETT, Samuel. _____. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990. _____. *Aquela vez*. Tradução de Rubens Rusche (cedida pelo próprio, agosto de 2007).
- BRATER, Enoch. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- KNOWLSON, James. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Simon and Schuster, 1996.
- _____. "Krapp's last tape: the evolution of a play, 1958-75." *Journal of Beckett Studies*. English Department at Florida State Univ., n. 1, inverno 1976. Disponível em: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Knowlson2.htm> Acesso em: 12 de ago. 2006.
- KUDIELKA, Robert. "O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett". Tradução de José Marcos Macedo. In: *Revista Novos Rumos CEBRAP*, nº 56. São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, março de 2000.
- LIBERA, Antoni. "Structure and pattern in 'That Time'". *Journal of Beckett Studies*. English Department at Florida State Univ., n. 6. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num06/Num6Libera.htm>> Acesso em: 12. jun. 2007.
- MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essais interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.