

CATÁSTROFE E RESISTÊNCIA: UMA MEDITAÇÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p167-174>

Cláudia Maria de Vasconcellos

RESUMO

O ensaio é uma meditação sobre o dramaticulo *Catástrofe*, de Samuel Beckett, à luz dos conceitos de totalitarismo, segundo Hannah Arendt, e de poesia, segundo Octavio Paz.

PALAVRAS-CHAVE: Beckett; totalitarismo; poesia.

ABSTRACT

The essay is a meditation on Catastrophe, Samuel Beckett's play, in the light of the concepts of totalitarianism, according to Hannah Arendt, and poetry, according to Octavio Paz.

KEYWORDS: Beckett; totalitarianism; poetry.

Para Juliano Garcia Pessanha

[...] permanece o fato de que a crise do nosso tempo
e a sua principal experiência [o totalitarismo]
deram origem a uma forma inteiramente nova de governo que,
como potencialidade e como risco sempre presente,
tende infelizmente a ficar conosco de agora em diante [...]
Hannah Arendt, *Origens do totalitarismo*¹

A pedra triunfa na escultura e se humilha na escada.
A matéria vencida ou deformada no utensílio,
recupera seu esplendor na obra de arte.
Octavio Paz, "Poesia e poema"²

Como diz a epígrafe de Arendt, o totalitarismo não foi uma experiência ultrapassável, e permanece como ameaça latente à nossa realidade política. A derrota da Alemanha nazista e a condenação de seus mandatários não impedem que uma ideologia semelhante possa recuperar um modo laboratorial de dominação com vistas ao aviltamento de seres humanos. O discurso de desestalinização feito por Nikita Krushev em 1956 não impediu, por exemplo, que os tanques soviéticos esmagassem a chamada Revolução Húngara, acontecida no mesmo ano, e que movimentos de resistência, no Leste Europeu, fossem reprimidos³. Václav Havel, na Tchecoslováquia, participou da resistência à invasão

¹ Arendt, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 531.

² Paz, Octavio. Poesia e poema. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 30.

³ Cf. Schell, Jonathan. Apresentação. In: Arendt, Hannah. *Sobre a revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 18-9.

do Pacto de Varsóvia em 1968, e desde então, banido do teatro (era dramaturgo), tornou-se mais ativo na política, o que lhe rendeu vários interrogatórios e prisões temporárias, até aquela mais longa, que durou de 1979 a 1983. Beckett escreve *Catástrofe* em 1982, a convite da Associação Internacional de Defesa dos Artistas, para ser apresentada no Festival de Avignon, em protesto à prisão de Havel.

A peça pode ser lida como alegoria da repressão política e do poder da autoridade, figurada como o domínio de um diretor teatral sobre o corpo do protagonista. O impulso subjugador do diretor teatral, que faz do protagonista mera matéria manipulável, orienta minha leitura de *Catástrofe* como representação da dialética entre impulso totalitário renitente e resistência possível.

De acordo com Hannah Arendt, “o que a ideologia totalitária almeja não é tanto a transformação do mundo exterior ou a transmutação revolucionária da sociedade, mas a transformação da própria natureza humana”⁴. Se os seres humanos são, como prega a filósofa, uma estranha mistura de condicionamentos e espontaneidade, a tarefa totalitária visa privar-nos da espontaneidade, e impor pelo terror o impedimento da ação e da capacidade de pensar. O ensejo totalitário, em resumo, é dizimar toda resistência.

Pelo fato de o *tableau* central da peça ser uma figura humana posta sobre um pedestal sofrendo manipulação, a associação dessa figura com uma escultura e dessa imagem com o ato de esculpir parece-me justificada. Há uma diferença entre esculpir uma obra de arte e esculpir um utensílio, que esclarece a diferença entre um objeto poético e outro não tocado pela poesia, e que pode esclarecer dois registros em conflito na peça de Beckett: o da fábula e o da construção dramática.

Octavio Paz introduz sua obra *O arco e a lira* com um belo texto chamado “Poesia e poema”, em que busca especificar a singularidade da poesia por meio de vários exemplos, e não apenas relativos a textos líricos. Segundo Paz, tanto um artista quanto um artesão são transformadores de matéria-prima. A matéria é tirada, por eles, do mundo cego da natureza e, por meio de manipulação, ingressa no mundo das obras, ou seja, no mundo das significações humanas. A matéria pedra, por exemplo, pode ser usada tanto para esculpir uma estátua quanto para

⁴ Arendt, *op. cit.*, p. 510.

construir uma escada. Como explica Paz: “Embora a pedra da estátua não seja diferente da pedra da escada, e ambas se refiram a um mesmo sistema de significação (por exemplo, fazem parte de uma igreja medieval), a transformação que a pedra sofreu na escultura é de natureza diversa daquela que a transformou em escada”⁵. Para Octavio Paz, “a pedra triunfa na escultura e se humilha na escada”⁶. Ocorre que manipular a matéria é uma ação diferente de poetizar a matéria. A matéria no utensílio é vencida, ao passo que, na obra de arte, recupera sua originalidade e sua liberdade. Na pedra da estátua vigorará a pedra obviamente, mas também algo para além da pedra: a imagem poética.

A natureza dupla da pedra, parece-me, é traduzida para o palco por Beckett como teatro dentro do teatro em *Catástrofe*. No registro fabular, a peça representa uma operação artesanal sobre a matéria: um diretor teatral manipulando de modo humilhante o corpo de seu protagonista. Contudo, no registro dramático ou estético, a obra de Beckett é poesia.

O termo “catástrofe” remete à tragédia. Eudoro de Souza, por exemplo, traduz, em sua versão portuguesa da *Poética* de Aristóteles, a palavra *Páthos* por catástrofe⁷. *Páthos*, juntamente com os conceitos de *Peripateia* e *Anagnoris* (reviravolta e reconhecimento), são elementos necessários da composição trágica. Por meio desses elementos é que a obra alcança, ao final, levar o público à catarse das emoções do terror e da piedade. Mas a opção de Eudoro de Souza não é unânime, e outros tradutores têm optado, para *Páthos*, por expressões como comoção emocional, efeito violento ou evento patético⁸. O termo “catástrofe” aparece também como tradução de *lýsis*, desenlace. Nesse caso, a catástrofe seria a última parte da tragédia, para onde concorre irresistivelmente todo o precedente. Essa é a opção de vários teóricos dos séculos XVII e XVIII. Mas é possível diferenciar desenlace de catástrofe, como explica Jacques Scherer em *La dramaturgie classique en France*⁹. Scherer destaca a solução do autor do chamado manuscrito 559, que entende catástrofe como uma parte do desenlace, mais especificamente como a consequência do desenlace. Por exemplo, o fato de Édipo

⁵ Paz, *op. cit.*, p. 29.

⁶ *Idem*, p. 30.

⁷ Aristóteles. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Lisboa: Casa da Moeda, 1986. p. 276.

⁸ Aristóteles. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2017. p. 107.

⁹ Cf. Scherer, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986. p. 126.

reconhecer quem é e a mudança de fortuna advinda dessa consciência configuram o desenlace da tragédia, mas as consequências desse reconhecimento e reviravolta são a catástrofe, a saber, a morte de Jocasta, o desespero e exílio de Édipo.

A catástrofe de Beckett figura, sim, um desenlace. A rubrica especifica que assistimos a um ensaio, e aos retoques finais da última cena¹⁰. Não é possível dizer se a peça ensaiada é uma tragédia, mas é possível entender que a lapidação dessa catástrofe empreendida pelo diretor visando “estraçalhar”, ou arrebentar, ou seja, visando criar um efeito emocional no público, não parece ter como objetivo provocar uma emoção do tipo catártica. Digo isso porque a catarse prescrita por Aristóteles é hiperdependente da construção dramática, da ordenação dos elementos trágicos na trama, e na catástrofe de Beckett destaca-se a preocupação com o espetáculo, a *opsis*, aspecto, segundo Aristóteles, mais emocionante, porém menos artístico¹¹.

O protagonista, ao início do ensaio, foi preparado pela assistente de direção como figura apagada. Imóvel, sobre um pedestal, usa um chapéu preto de abas largas a esconder-lhe o rosto, e um chambre preto longo a esconder-lhe o corpo e as mãos. Apenas os pés descalços estão à mostra. É sobre essa figura que o diretor esculpirá sua catástrofe, ação forte da obra. O trabalho do diretor será o de clarear o que foi apagado¹². O processo se dá nesta sequência: ele ordena que o roupão seja tirado, e o protagonista fica apenas de pijama cinzento. Ele ordena que o chapéu seja tirado, e que o crânio, com poucos fios de cabelo, seja branqueado em uma espécie de objetificação ou estatualização¹³ mais explícita do corpo. Ele ordena que as mãos, deformadas por uma degeneração fibrosa, não fiquem cerradas, mas relaxadas, e que também sejam branqueadas. O diretor concorda com a assistente em uni-las, e, assim, ordena que as mãos unidas sejam erguidas à altura do peito, em gesto, parece-me, de maior submissão. Ordena também que o pedestal seja erguido para que todos no teatro possam contemplar os dedos dos

¹⁰ “Ensaio. Últimos retoques na última cena”. Beckett, Samuel. Catástrofe. Tradução Rubens Rusche. In: *Play Beckett: uma pantomima e três dramáticos* de Samuel Beckett. São Paulo: Cobogó, 2022, p. 69.

¹¹ “[...] o efeito visual do espetáculo cênico, embora fortemente capaz de conduzir os ânimos, é o menos afeito à arte e o menos próprio à poética aqui exposta”. Aristóteles, *op. cit.*, 2017, p. 88-9.

¹² Anna McMullan entende o branqueamento do protagonista como transformação de seu corpo em matéria artística, em objeto simplesmente. Cf. McMullan, Anna. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993. p. 28.

¹³ *Idem, ibidem*.

pés do protagonista e que sua cabeça baixe ainda mais, reforçando a imagem de subordinação. Finalmente, ordena que sejam erguidas as pernas do pijama, e que as pernas do protagonista sejam branqueadas. O corpo-estátua foi finalmente esculpido e como diz o diretor: “Nossa catástrofe está pronta”¹⁴.

Manifesta-se, contudo, nesse corpo imóvel, durante todo o processo escultórico, um tremor. A assistente de direção pontua durante todo o ensaio o fato de o protagonista estar tremendo. Isso ocorreria talvez por ele ser despido em um ambiente frio — lembre-se que o diretor chega de casaco de pele ao teatro —, ou talvez pela dificuldade em manter-se imóvel por tanto tempo. Fato é que o protagonista, que nunca é solicitado a falar ou opinar e é manipulado explicitamente como coisa, treme: o que revelaria, acredito, ainda que de maneira discretíssima, uma forma de resistência.

O contraste entre as figuras em cena é grande, mas acomodam-se todas a uma mesma esfera simbólica. Enquanto a escultura representa um ser inerme, e remete, de modo bastante imediato, a um prisioneiro de um campo de concentração, a assistente com seu jaleco branco traz para a cena um traço laboratorial, e o diretor — com casaco de pele, gorro combinando e charuto — compõe um personagem que pode ser associado também sem esforço a ditadores do Leste Europeu da época da Guerra Fria.

Catástrofe se organiza temporal e espacialmente em dois registros.

Teatro dentro do teatro, *Catástrofe*, no entanto, não deixa coincidir a sala de espetáculo em que o público assiste à apresentação com a sala em que ocorre o ensaio. Quando o diretor abandona sua poltrona, para checar a imagem finalmente produzida, reclama que apesar de estar na primeira fileira não consegue ver os dedos dos pés de seu protagonista. O diretor não está na primeira fileira do teatro em que o público assiste à peça, mas numa primeira fileira fabular, fora do alcance visual do público. A demarcação espacial entre o teatro da fábula e o teatro do público torna-se nítida. E isso não impede que esses espaços diferentes se conectem temporalmente, deslocados em seguida para um tempo futuro.

¹⁴ Beckett, *op. cit.*, p. 78.

Ao final do ensaio, quando a luz é testada sobre o corpo e depois sobre o rosto do protagonista, o diretor comenta que ele vai estraçalhar e que já pode ouvir os aplausos. Neste momento a plateia é deslocada por um *flashforward* para o final de uma apresentação futura. Os aplausos futuros em off são retumbantes e poderão ou não ser gatilho do aplauso presente também. Deslocada, portanto, para um estranho futuro, a plateia atual estará posta em incômoda posição. Caso resolva, diante do corpo coisificado do protagonista, diante daquele ser intimidado, com mãos presas uma na outra, a cabeça baixa, caso resolva aplaudir, a plateia atual aplaudirá a artesanaria do diretor, e não a obra de Beckett¹⁵.

Impor uma forma à matéria para transformá-la em utensílio, como explica Octavio Paz, é um ato de violência. Impor uma forma a um corpo político, como Hannah Arendt prevê, exigirá violência na forma do terror. Impor uma forma a um corpo vivo, mas impedido de agir ou opinar, é um ato de tortura e desumanização. E, no entanto, a forma pode ser conquistada em um processo inverso, no qual a violência sobre o objeto cede à reflexão sobre o objeto.

Catástrofe apresenta uma dinâmica no enredo que também se detecta na tragédia antiga, e pode ser chamada de cesura, ou *metabasis*, ou transformação. Mas a catástrofe de Beckett não é uma tragédia. Submisso em meio aos aplausos, sob um foco de luz decrescente em seu rosto, o protagonista vira o jogo e ergue a cabeça¹⁶. Quebrando a quarta parede, devolverá ao público o olhar que lhe é dirigido. Os aplausos futuros neste instante minguem, enquanto o aplauso presente tenderá a se intensificar, e fazer triunfar, agora inequivocamente, não a artesanaria do diretor, mas a imagem poética de Beckett.

“Todo o fim na história constitui necessariamente um novo começo”, escreveu Hannah Arendt no último parágrafo de *Origens do totalitarismo*. “O começo, antes de tornar-se evento histórico, é a suprema capacidade [dos seres

¹⁵ “The Director’s audience, who applaud such a spectacle, are seen to be the dupes or ‘slaves’ of the Director, accepting his created image as a faithful representation of suffering and playing exactly the role he has constructed for them.” McMullan, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ A resistência final de *Catástrofe* se destaca quando se compara com o final não resistente de outras peças. O protagonista aqui não fecha os olhos e pende a cabeça como a mulher na cadeira de balanço em *Rockaby*, nem se posta em passível espera como Didi e Gogo em *Esperando Godot*. O protagonista não se cobre com um trapo como Hamm em *Fim de partida*, mas enfrenta diretamente o público.

humanos], e politicamente equivale à liberdade [humana] [...]”¹⁷ A catástrofe de Beckett não é patética como a antiga, o destino aqui não é inelutável, nem o final significa uma conclusão. Ainda que improvável é possível que toda catástrofe geste a sua resistência. Em 1989, Václav Havel tornou-se presidente da Tchecoslováquia.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1986.
- _____. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BECKETT, Samuel. *Catástrofe*. In: Play Beckett, uma pantomima e três dramáticos de Samuel Beckett. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cobogó, 2022.
- BOWEN-MOORE, Patricia. *Hannah Arendt's philosophy of natality*. London: Macmillan, 1989.
- MCMULLAN, Anna. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993.
- PAZ, Otavio. Poesia e poema. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SCHELL, Jonathan. Apresentação in ARENDT, Hannah. *Sobre a revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986.

Cláudia Maria de Vasconcellos é professora do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH, USP. Autora dos livros *Teatro Inferno: Samuel Beckett* (Terracota, 2012); *Samuel Beckett e seus duplos: espelho, abismos e outras vertigens literárias* (Iluminuras, 2017), agraciado com o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional (2017). claudiavasconcellos@usp.br

¹⁷ Arendt, *op. cit.*, p. 531.