

QUEBRANDO A QUARTA PAREDE: O TEATRO ABSURDISTA DE SAMUEL BECKETT

Paulo DA SILVA GREGÓRIO*

- **RESUMO:** A emergência do drama de Samuel Beckett na cena teatral londrina da década de 1950 se tornou um marco importante na história do teatro britânico. Por meio de peças construídas a partir de uma então inovadora linguagem dramática que engloba elementos verbais, visuais e performáticos que, inicialmente, causaram grande estranhamento entre diretores, atores e espectadores, Beckett reconfigurou significativamente o que o teatro pode significar. Neste artigo, discutirei elementos distintivos do teatro beckettiano que deram origem a uma estética absurdista cuja meta-teatralidade subverte princípios fundamentais do naturalismo teatral. Dando ênfase à dramaturgia e à performance beckettianas, examinarei diferentes mecanismos pelos quais peças como *Esperando Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes* se declaram enquanto artefatos teatrais, impedindo, desse modo, que seja produzido o efeito de ilusão dramática característico do teatro naturalista.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Samuel Beckett. Absurdismo. Naturalismo. Teatro britânico. Performance.

Da mesma forma que Samuel Beckett exerceu grande influência no desenvolvimento do teatro britânico no período pós-guerra, este teve um papel importante na consolidação da dramaturgia beckettiana e sua disseminação dentro – e para além do – Reino Unido. Tendo emergido na cena teatral britânica de meados da década de cinquenta como um dramaturgo de vanguarda, Beckett propôs formas teatrais revolucionárias que estabeleceram um novo referencial para o teatro contemporâneo, continuamente redefinindo ideias previamente aceitas acerca do que constituía o fazer dramático (INNES, 2002, p. 307). Se, hoje, formas dramáticas reconhecidamente beckettianas têm ampla aceitação entre diretores e espectadores ao redor do mundo, elas foram recebidas com grande estranhamento – e até mesmo hostilidade – na Londres dos anos 50, onde muitas das peças de Beckett, incluindo *Fim de partida*, foram encenadas pela primeira vez. O ator Peter Woodthorpe, que

* Doutor em Estudos Shakespearianos pela Universidade de Birmingham, Shakespeare Institute. Email: p.dasgregorio@gmail.com

interpretou Estragon na première britânica de *Esperando Godot*, relembra que, na noite de estreia, houve gritos e vaias vindos da plateia, o que aumentou a tensão do elenco e da direção, os quais tinham sequer compreendido o texto (WOODTHORPE; KNOLSON, 2006, p. 122). Tamanha comoção foi oriunda, principalmente, da frustração de expectativa que o espetáculo gerou nos espectadores, mais habituados, até então, com uma dramaturgia alicerçada em convenções teatrais com as quais Beckett rompeu drasticamente. Neste artigo, discutirei traços distintivos do estilo teatral de Beckett que se contrapuseram à estética naturalista então dominante na cena teatral britânica de meados dos anos 50 e início dos 60. A quebra de paradigma provocada pela emergência do drama absurdista beckettiano impulsionou o surgimento de formas alternativas de performance teatral que moldaram consideravelmente o teatro moderno da época e, posteriormente, cristalizaram-se enquanto convenções teatrais cuja influência transcendeu o campo da performance beckettiana. Nas seções que se seguem, examinarei como a abordagem de Beckett para elementos como dramaturgia, atuação e cenografia chama a atenção do espectador para a artificialidade do espetáculo, dando origem a uma estética cuja meta-teatralidade subverte princípios fundamentais do naturalismo teatral. Veremos que, além das meticulosas rubricas pelas quais o texto beckettiano prescreve a acentuada estilização a ser reproduzida por atores e diretores em montagens de peças como *Godot*, *Fim de partida* e *Dias felizes*, Beckett (enquanto diretor) desempenhou um papel-chave na materialização e consolidação do seu estilo anti-naturalista no palco britânico.

É válido destacar que os termos **absurdista** e **absurdismo** empregados ao longo deste artigo se referem ao Teatro do absurdo, movimento teatral cujo nome foi alcunhado pelo crítico Martin Esslin, em sua obra *The theatre of the absurd*. Esslin (1991, p. 23) recorreu à filosofia de Sartre e Camus para definir o **absurdo** enquanto aquilo que é desprovido de propósito. Para ele, os dramas de Beckett e dos outros dramaturgos categorizados como absurdistas compartilham do mesmo tema: uma sensação de angústia metafísica frente ao absurdo da condição humana (ESSLIN, 1991, p. 23). Tanto a definição filosófica de Esslin quanto o critério temático que ele empregou para agrupar diversos autores sob o rótulo **Teatro do absurdo** levaram estudiosos a redefinirem e ampliarem o escopo do **absurdo** enquanto abordagem crítica.¹ Apesar de reconhecer a influência e o legado da crítica de Esslin, Michael Bennett (2015, p. 7-8) aponta como reducionista o viés temático que norteia a conceptualização desenvolvida pelo crítico. Na tentativa de (re-)descrever a literatura do absurdo a partir de um viés mais abrangente, Bennett (2015, p. 7-8) se propõe a investigar técnicas e formas estéticas que a literatura do absurdo tem em comum, sem deixar de considerar profundas diferenças que

¹ Chang Chen reavalia o conceito de Esslin a partir da noção de pós-humanismo. Para ela, o absurdo em Beckett emerge da desintegração do racionalismo e da soberania humana através de forças não-humanas (CHEN, 2021, p. 324).

singularizam os dramaturgos e suas obras. Buscando um alinhamento com a proposta desse estudioso, este artigo examinará a marcada meta-teatralidade dos dramas beckettianos enquanto elemento que, estando integrado ao (anti-)estilo do dramaturgo, auxilia-nos a compreender o modo como o absurdismo em Beckett se configura como estética dramática que se contrapõe ao naturalismo teatral. A fim de melhor compreender como a anunciada teatralidade característica do absurdismo beckettiano subverte convenções naturalistas, será importante reavaliar o que caracteriza o naturalismo no teatro e traçar alguns paralelos entre a tragicomédia beckettiana e o drama de figuras-chave do naturalismo teatral como Tchekhov.

O naturalismo teatral e a construção da quarta parede

No âmbito do teatro, os termos **naturalismo** e **realismo** são empregados indistintamente para designar uma estética teatral cuja ênfase é mimetizar, no palco, aquilo que se entende por realidade. Christopher Innes (2005, p. 4) aponta que ambos os conceitos se referem a um retrato objetivo da vida cotidiana o qual aparenta refletir a experiência pessoal do espectador. Ele acrescenta que um dos critérios para que uma obra seja considerada realista/naturalista é o foco em assuntos contemporâneos, apresentados em um contexto social reconhecível o qual saliente detalhes ordinários que reflitam, precisamente, o modo de vida das pessoas (INNES, 2005, p. 4). Innes destaca que as noções de objetividade e verdade nas quais a estética naturalista se fundamenta são problemáticas, tendo em vista que a arte, enquanto expressão individual, vai de encontro à ideia de objetividade, e a nossa percepção do que é ou não realista é moldada historicamente. Mesmo com esses contrapontos, a tentativa de comunicar uma ilusão de realidade permanece um dos traços distintivos da estética naturalista no teatro. Patrice Pavis (1998, p. 236) ressalta três mecanismos pelos quais a quarta parede é construída dentro da estética naturalista: a cenografia, a linguagem e o estilo de atuação. Com relação ao primeiro aspecto, Pavis aponta que a *mise-en-scène* naturalista se propõe a reproduzir a natureza de maneira fiel, por meio de objetos reais (por exemplo, portas, pedaços de carne ensanguentados) nos quais se observa o gosto pelo detalhe. Nessa mesma perspectiva, a linguagem verbal do espetáculo simula diferentes formas de enunciação específicas de cada classe social, de modo a velar marcas poéticas ou literárias do texto dramático. Por fim, e não menos importante, observa-se a ênfase num estilo de atuação que, ao reforçar a impressão de realidade mimetizada e induzir o ator a se identificar inteiramente com a personagem, tem como finalidade produzir a ilusão realista. Diante desse simulacro da realidade, o espectador de uma montagem elaborada a partir de um viés naturalista é constantemente incentivado a se envolver emocionalmente com a ação dramática, esquecendo, desse modo, da artificialidade inerente a certas convenções teatrais, tais como a entrada e saída de atores e o espaço delimitado do palco.

No teatro britânico do início do século XX, o naturalismo foi disseminado por meio da montagem de peças de figuras-chave do movimento, incluindo Ibsen, Tchekhov e Shaw, e também pela influência de Stanislavski, cujo **sistema** de atuação dramática é considerado um expoente da estética naturalista no teatro. Através de sua atuação no Moscow Art Theatre (MAT), Stanislavski ampliou consideravelmente o escopo do naturalismo dramático, o qual deixou de ser apenas um movimento artístico que teve seu apogeu no final do século XIX (INNES, 2005, p. 5), para se tornar uma modalidade dominante de encenação cujas convenções são, até hoje, amplamente aceitas enquanto normas cênicas (INNES, 2005, p. 16). Para Stanislavski, os experimentos teatrais realizados no MAT eram revolucionários e se configuravam como uma forma deliberada de protesto contra velhas tradições dramáticas, tais como modos de atuar então considerados habituais, a teatralidade, representações piegas, e o exagero na atuação (STANISLAVSKY, 1956, p. 330). Os métodos usados por Stanislavski para comunicar a “verdade interior” do palco incluíam exercícios dramáticos realizados durante os ensaios e o uso de recursos cênicos durante a performance. O ator Vsevolod Meyerhold relembra que, enquanto ensaiava para uma montagem de *As três irmãs* produzida pelo MAT, Stanislavski jogou para ele um pedaço de papel e o instruiu a rasgá-lo em pequenos pedaços, um simples exercício que auxiliou o ator na descoberta da “verdade interna” preconizada insistentemente pelo diretor (ALLEN, 2002, p. 51-52). No tocante ao emprego de componentes cênicos, Stanislavski defendia que os vários efeitos sonoros e visuais criavam a atmosfera apropriada para que os atores pudessem ser, verdadeiramente, absorvidos no universo da peça. Elementos como luz e som atuavam, portanto, como um gatilho por meio do qual o ator deixaria de atuar e passaria, de fato, a viver a peça, tornando-se a personagem (ALLEN, 2002, p. 48). Como forma de induzir essa misteriosa simbiose de ator e personagem, o diretor prescrevia, detalhadamente, cada gesto e entonação os quais, no palco, ganhavam um sentido notavelmente naturalista. Além disso, era de primordial importância que a ação dramática transmitisse um sentido de continuidade que simulasse, de modo verossímil, as relações interpessoais fora do palco. Nesse sentido, os atores eram orientados a continuar vivendo seus papéis mesmo quando não estavam falando, uma técnica cuja finalidade era evitar a teatralidade da convenção dramática em que os atores explicitamente aguardam a vez de falar dentro de uma cena.

Tchekhov contribuiu significativamente para o desenvolvimento do naturalismo stanislavskiano no MAT. Conforme aponta Innes (2005, p. 54), além de haver escrito suas principais peças, especificamente, para Stanislavski, Tchekhov era uma presença ativa nos ensaios. Dramaturgo e diretor partilhavam de uma concepção parecida de teatro, o que tornou possível o trabalho colaborativo entre eles. A busca de Stanislavski por verossimilhança no palco ecoa na concepção de Tchekhov de que uma peça deveria tratar de trivialidades como o ato de comer, uma conversa sobre o tempo, ou mesmo um jogo de cartas; no palco, tudo deveria ser tão compli-

cado e simples quanto na vida (ESSLIN, 1985, p. 137). No tocante à performance dos atores, Tchekhov priorizava formas de atuação simples que transmitissem naturalidade e a impressão de realidade que ele buscava para seus espetáculos. Isso fica sugerido nas várias rubricas de *O Jardim das cerejeiras*, as quais recomendam a execução de ações claramente triviais como “*Alisa o cabelo*”, “*olha para a porta*” e “*Consulta o relógio de bolso*” (TCHEKHOV, 1994, p. 4, grifos do autor). Ao acompanhar os ensaios de uma montagem da peça no MAT, Tchekhov expressou insatisfação com a performance dos atores, a qual continha um excesso de gestos “naturalistas” que ressaltavam a teatralidade da peça, distanciando-se, desse modo, da simulação da vida real que ele buscava nos seus dramas (ALLEN, 2002, p. 54). Divergências entre a intenção do autor e o olhar diretorial de Stanislavski foram fundamentais, entretanto, para a descoberta de nuances que, apesar de não pretendidas inicialmente por Tchekhov, foram exploradas em/enquanto performance e acrescentaram novo sentido às obras. Foi o caso, por exemplo, de *As três irmãs*, originalmente concebida enquanto comédia, porém interpretada como tragédia por Stanislavski e os atores do MAT (ALLEN, 2002, p. 24). Apesar dessas divergências, produzir a percepção do real no palco continuou a ser o fio condutor do trabalho colaborativo entre Tchekhov e Stanislavski.

A justaposição de elementos trágicos e cômicos em *As três irmãs* nos convida a considerar alguns paralelos estabelecidos entre a obra de Tchekhov e a de Beckett, para que, desse modo, possamos melhor compreender distinções fundamentais entre a tragicomédia tchekhoviana e a beckettiana em suas relações com o naturalismo e o absurdismo, respectivamente. Por causa de semelhanças temáticas percebidas entre as obras desses dramaturgos, alguns críticos consideram Tchekhov um precursor de Beckett. Para James Loehlin (2010, p. 131), o humor ácido de peças como *Tio Vânia* antecipa a máxima beckettiana de que “Nada é mais engraçado que a infelicidade” (BECKETT, 2002, p. 62). Em *As três irmãs*, o expresso sonho de Olga, Irina e Masha de irem para Moscou é, também, alusivo ao universo beckettiano, especificamente à permanente espera de Vladimir e Estragon pela chegada de Godot.² A despeito dessas afinidades, o tratamento que Tchekhov e Beckett deram à tragicomédia difere consideravelmente, refletindo discrepâncias nas concepções dos dramaturgos acerca da dramaturgia e da performance teatral. Styan (1982, p. 121) observa que a mistura de tragédia e comédia em Tchekhov provoca uma resposta tragicômica no espectador, o qual, num dado momento, é levado a sentir compaixão pela condição humana representada no palco, e num outro, é estimulado a julgar a performance sem se envolver emocionalmente. Para o crítico, as ambivalências que se manifestam na resposta do espectador à tragicomédia tchekhoviana correspondem à experiência da vida, estando profundamente atreladas, desse modo, ao intento do dramaturgo

² Além de Loehlin, Gilman (1995, p. 194-195) e Esslin (1985, p. 142-143) apontaram paralelos entre a obra dos dois dramaturgos.

de produzir representações realistas no palco. Por outro lado, a tragicomédia beckettiana se confunde com noções de grotesco e absurdo, nenhuma das quais se fundamenta na ideia de verossimilhança tão central na estética naturalista de Tchekhov e Stanislavski, conforme veremos com mais detalhe abaixo.

A colaboração bem-sucedida entre Tchekhov e Stanislavski no MAT impulsionou tanto a dramaturgia do primeiro quanto o **sistema** naturalista do segundo, fazendo com que se projetassem para além da cena teatral russa. Enquanto o **método** desenvolvido por Lee Strasberg, em Nova York, foi um importante difusor do naturalismo stanislavskiano no teatro norte-americano (ELSOM, 1976, p. 27), as montagens de peças de Tchekhov e o trabalho crítico e diretorial de Harley Granville Barker foram fundamentais na inserção e disseminação da estética naturalista stanislavskiana no teatro britânico do século XX. Laurence Senelick (1985, p. 215) observa que, numa montagem de *A gaivota*, primeira peça tchekhoviana produzida no Reino Unido, em 1908, o diretor George Calderon se valeu de noções do **sistema** de Stanislavski para guiar a performance dos atores. Igualmente influenciadas pelo naturalismo stanislavskiano foram as montagens dirigidas por Theodore Komisarjevski, apontado como outro agente importante na popularização de Tchekhov no teatro britânico (SENELICK, 1985, p. 215). Sócio de Stanislavski, Komisarjevski treinou atores britânicos famosos da época, como John Gielgud e Peggy Ashcroft, de acordo com princípios do **sistema**, e sua montagem de *A gaivota*, em 1936, levou a uma nova apreciação da obra do dramaturgo e do naturalismo russo entre espectadores locais (ELSOM, 1976, p. 28). Além das produções tchekhovianas, atores britânicos foram treinados na estética naturalista por meio da influência do **método** strasbergiano empregado em montagens britânicas de peças como as de Arthur Miller, Tennessee Williams e Eugene O’Neil. John Elsom (1976, p. 32-33) destaca o sucesso de uma montagem de *O bonde chamado desejo* dirigida por Laurence Olivier, em 1949, na qual o elenco se valeu de técnicas do **método**, a fim de se enquadrar nas especificidades do drama norte-americano. A propagação de mecanismos de encenação naturalistas desenvolvidos por Stanislavski no teatro britânico não apenas moldou o gosto dos espectadores pela performance naturalista, como também estimulou o desenvolvimento de habilidades interpretativas que os possibilitou reconhecer e melhor compreender os diferentes elementos estéticos que caracterizam o naturalismo teatral.

Barker atuou como outra força propulsora do naturalismo na cena teatral londrina. Para Robert Leach (2019, p. 368), a importância de Barker na história do teatro britânico reside no fato de que ele redefiniu o papel do diretor, o qual passou a ter controle sobre todos os componentes do espetáculo, incluindo o cenário e a performance dos atores. O novo olhar que Barker lançou para o trabalho diretorial o permitiu experimentar com formas de encenação que tanto refletiram quanto redefiniram convenções e demandas do contexto teatral da época. Leach (2019, p. 369) destaca que, ao dirigir os ensaios do seu grupo fixo de atores, Barker aplicava

uma série de técnicas stanislavskianas, tais como a criação de biografias para as personagens, a atenção para o detalhe, e a insistência na ideia de “verdade interior”. O trabalho em grupo possibilitou a criação de um consistente estilo de performance o qual passou a ser identificado por críticos da época como “natural” e “verdadeiro” (LEACH, 2019, p. 369), o que revela o modo como o estilo diretorial de Barker estava alinhado com a estética naturalista stanislavskiana. Com o passar do tempo, a transformação das técnicas naturalistas em convenções dominantes apontou para necessidade de se desafiar princípios fundamentais do naturalismo teatral, abrindo-se espaço, desse modo, para a emergência de dramaturgos como Beckett, cujas novas formas dramáticas reconfiguraram drasticamente o fazer teatral e o modo como o texto dramático é realizado em/enquanto performance.

Desmontando a quarta parede: a teatralidade do absurdismo beckettiano

Enquanto o teatro naturalista tradicionalmente se configura a partir de elementos visuais, sonoros, temáticos e performáticos que buscam esconder as marcas de enunciação do espetáculo teatral, o drama beckettiano propôs um resgate da teatralidade do teatro. Andrew Kennedy (1989, p. 21) aponta que Beckett era impulsionado pela experimentação artística, a qual transcendeu formas e linguagens do naturalismo e do realismo. Nesta seção, discutirei diferentes meios pelos quais as peças do dramaturgo anunciam a sua própria teatralidade, compreendida, aqui, como um mecanismo-chave pelo qual o absurdo se manifesta no teatro beckettiano, dando origem a uma estética que rompe com pilares do naturalismo dramático. Minha discussão dará ênfase tanto à dramaturgia de Beckett quanto a aspectos característicos da performance beckettiana no Reino Unido.

O drama beckettiano é estruturado a partir de fragmentos e padrões de repetição os quais chamam a atenção para a natureza marcadamente teatral das peças. Além disso, obras como *Esperando Godot* são emblemáticas de como a dramaturgia de Beckett se constitui de uma série de indefinições que, ao provocar confusão e estranhamento no espectador ainda não familiarizado com o estilo – ou anti-estilo – do dramaturgo, tornam difícil a criação da ilusão naturalista. Para Rónán McDonald (2006, p. 32), essa falta de definição direciona a atenção do público não para mensagem da peça, mas para os seus traços dramáticos, os quais incluem a ausência de enredo linear e de uma relação clara de causa e efeito que se manifesta, por exemplo, nas histórias não concluídas e na ocorrência de eventos desconexos. Ao invés de nos apresentarem um enredo com início, meio e fim, as peças se centram numa única situação dramática: em *Godot*, temos o permanente estado de espera de Didi e Gogo; em *Fim de partida*, a situação de declínio das personagens; e em *Dias felizes*, os fragmentos de memória que Winnie compartilha em seu monólogo. O enredo cíclico e anticlimático dessas obras transmite uma forte impressão de inércia e estagnação, a qual é amplificada pelas inúmeras pausas e repetições que

impedem o desenvolvimento linear da narrativa dramática. É válido destacar que a **pausa** é a rubrica mais frequentemente usada por Beckett, havendo se tornado uma marca registrada do seu teatro absurdista. O diretor Peter Hall recorda que, quando o dramaturgo assistiu a sua montagem de *Godot* em Londres, em 1955, ele fez elogios, porém achou que Hall não estava entediando a plateia o suficiente. “Faça-os esperar mais. Alongue as pausas. Você deve entediá-los” (HALL, 1987, p. 31, tradução minha). Ao ressaltar a monotonia do espetáculo, as pausas e os silêncios que entrecortam as falas das personagens criam um distanciamento emocional na plateia, a qual se mantém plenamente consciente da estilização e da artificialidade da performance. No texto, o efeito disruptivo das pausas se torna mais evidente em trechos de falas mais longos, como é o caso do fragmento abaixo, retirado do monólogo de Winnie, no Ato 2 de *Dias felizes*:

Salve, sagrada luz. (*Pausa longa. Fecha os olhos. A campanha toca alto. Abre os olhos imediatamente. A campanha para. Olha à sua frente. Sorri. Desfaz o sorriso. Pausa longa.* Alguém está olhando para mim, ainda. (*Pausa.*) Se preocupando comigo, ainda. (*Pausa.*) Isso é que eu acho maravilhoso. (*Pausa.*) Olhos nos meus olhos. (*Pausa.*). (BECKETT, 2010, p. 55-56).

Combinadas com a nada convencional imagem de Winnie enterrada até a cabeça, as constantes pausas que interrompem a fala da personagem tornam improvável que o espectador compreenda a encenação como um retrato realista do mundo. Ao ressaltar a condição de aprisionamento e ruína de Winnie, as pausas chamam atenção para o contraste entre a grotesca situação dela e sua maníaca insistência em se manter alegre, convidando a plateia a interpretar as ambivalências da *mise-en-scène* enquanto manifestações do absurdismo de Beckett. Para Jonathan Boulter (2008, p. 51), a situação de Winnie alude à própria prática de atuar. Ela, assim como a maioria dos protagonistas beckettianos, tem, simultaneamente, uma necessidade de – e um horror por – ser assistida. A performance beckettiana britânica revela que essa relação da atriz-personagem difere consideravelmente do **sistema** stanislavskiano, o qual estabelecia uma identificação do ator com a personagem como caminho para se revelar a verdade interior desta última. Beckett, por outro lado, insistia que tanto atores quanto espectadores jamais deveriam perder de vista que as personagens eram meros artifícios teatrais. O viés anti-naturalista do dramaturgo para a caracterização foi motivo de grandes desentendimentos entre ele e a atriz Peggy Ashcroft, que atuou como Winnie numa montagem de *Dias felizes* no National Theatre, em 1975. Apesar de grande admirador de Ashcroft, Beckett se irritou com a relutância dela em entregar uma performance desprovida de emoção, uma vez que ela tentava, contrariamente, encontrar a verdade absoluta da personagem (FLETCHER, 2006, p. 140), ecoando, assim, princípios da estética naturalista que se opunham, fundamentalmente, ao teatro absurdista beckettiano.

Outra atriz britânica, Billie Whitelaw, lembra que as orientações constantemente repetidas por Beckett nos ensaios eram “monótono, sem emoção, sem cor, monótono” (WHITELAW; GUSSOW, 1996, p. 85, tradução minha), as quais sinalizavam a importância de se ressaltar a artificialidade da *mise-en-scène*. Essa insistência num estilo de performance expressamente monótono confere à personagem um caráter robotizado que salienta a discrepância entre a caracterização estilizada dela e a de personagens construídas, no palco, a partir de um viés naturalista. Chen (2021, p. 326) aponta que o modo mecânico com que Winnie e outras personagens do teatro de Beckett performam é um instrumento por meio do qual o cômico se mistura com o trágico, dando origem, assim, ao absurdo. O aparente mecanicismo dessas personagens as torna comparáveis a marionetes, os quais, na visão de teatrólogos como Gordon Craig e Vsevolod Meyerhold, entregam uma performance com um nível de perfeição estilística não atingível dentro de uma abordagem naturalista, por meio do corpo do ator (CHEN, 2021, p. 327). No texto, os movimentos mecânicos de Winnie são precisamente indicados nas rubricas, conforme podemos observar no fragmento acima.

Além das recorrentes pausas e do estabelecimento de um estilo de atuar que, ao tornar a personagem equiparável a uma marionete, rompe drasticamente com o naturalismo stanislavskiano, o emprego de falas que fazem referência ao teatro é outro importante mecanismo por meio do qual Beckett anuncia a teatralidade de suas peças. Na passagem acima, Winnie declara a sua teatralidade ao se referir aos espectadores que a observam. A fala ganha contornos meta-teatrais, uma vez que alude à relação de co-participação que, convencionalmente, é estabelecida entre a plateia e os atores durante uma performance presencial ao vivo. Referindo-se à meta-teatralidade do absurdismo beckettiano articulado em *Dias felizes*, McDonald (2006, p. 69, tradução minha) destaca que o trecho “Começa, Winnie” (BECKETT, 2010, p. 30) evoca uma atriz que se prepara para uma performance, o que salienta a dimensão meta-teatral da peça: “a atriz que interpreta Winnie precisa performar uma mulher em um ato performático”. O modo reiterado com que ela expressa consciência acerca do olhar da plateia – “Sensação estranha de que alguém está me observando. Estou no foco, depois embaçada, nítida novamente, depois embaçada, e assim por diante” (BECKETT, 2010, p. 49) – salienta a dissociação entre atriz e personagem. Ao quebrar a ilusão dramática, esse mecanismo meta-teatral destaca a artificialidade da performance, tornando improvável, desse modo, que a situação de Winnie provoque uma resposta emotiva no espectador. É válido apontar que a surpresa que ela expressa diante da contínua observação do espectador surge como uma reflexão acerca de como uma situação dramática visivelmente grotesca – uma personagem que se mostra consciente da própria teatralidade, enterrada até o pescoço, performando movimentos mecanizados, numa peça sem enredo – consegue capturar a atenção da plateia. O **absurdo** adquire, aqui, conotações de **ridículo**, fazendo alusão, assim, ao que Bennett (2015, p. 10) descreve como uma percepção,

por parte do público em geral, de que os dramas absurdistas são classificados como tal simplesmente por explorarem situações ridículas.

Em *Fim de partida*, as referências a convenções teatrais são bem mais explícitas. Assim como Winnie, Clov demonstra plena consciência de estar diante de uma plateia, especialmente quando se dirige para o auditório e comenta: “Vejo... uma multidão...delirando de alegria...E então? A gente não ri?” (BECKETT, 2002, p. 76). O questionamento de Clov ressalta o tom irônico de sua observação, expondo, desse modo, o entendimento da personagem acerca da intenção da peça de entediar a plateia, e não de provocar alegria. Além desses comentários meta-teatrais referentes à relação palco-espectador – algo completamente impensável dentro da estética naturalista – as personagens também fazem menção a convenções reconhecidamente dramáticas, como o solilóquio e o aparte. Quando Clov responde à pergunta retórica de Hamm, “alguma vez alguém teve pena de mim?”, este retruca, raivosamente: “Um aparte, cretino! É a primeira vez que ouve um aparte? (Pausa) Estou repassando o meu monólogo final” (BECKETT, 2002, p. 139). Ao se irritar com o que ele entende como uma desobediência à convenção do aparte, por meio da qual uma personagem finge não ouvir o que a outra fala, Hamm declara seu *status* enquanto ator que está num palco realizando uma performance. Para McDonald (2006, p. 47), Hamm tenta conferir, sem sucesso, um tom de nobreza a sua desgraça, tornando-se, assim, uma paródia de grandiloquentes heróis trágicos como Hamlet (ao qual, por sinal, o nome da personagem faz referência). A dramatização do fracasso dele enquanto herói trágico funciona como outro mecanismo meta-teatral que não apenas parodia elementos-chave da tragédia, tais como o herói e o solilóquio, mas também reconfigura a resposta empática que os dramas vivenciados pelo herói trágico, tradicionalmente, provocam na plateia. À medida que Hamm-ator articula verbalmente uma autoconsciência em relação a sua teatralidade, o espectador é levado a se manter criticamente distante da personagem, reação essa que contrasta com o envolvimento emocional provocado pelas técnicas de atuação stanislavskianas empregadas em performances de peças tchekhovianas.

As repetitivas menções à decadência das coisas, em *Fim de partida*, também podem ser entendidas como elementos meta-teatrais que, por um lado, reiteram o absurdismo da peça, e por outro, rompem com formas de dramaturgia naturalistas que se propõem a reproduzir o mundo real a partir de uma narrativa dramática estruturada com início, meio e fim. McDonald (2006, p. 47) sublinha que a maneira recorrente com que a iminência do fim é referenciada pelas personagens alude à repetição intrínseca à atividade de atuação teatral, a qual adquire conotações de tortura na estética absurdista beckettiana. Igualmente meta-teatrais são as repetições que perpassam *Esperando Godot*. A semelhança entre os dois atos dessa tragicomédia é tão conspicua que, inicialmente, ela foi famosamente descrita pela crítica Vivian Mercier (1977, p. xii) como uma peça em que nada acontece, duas vezes. Comparativamente a Hamm e Clov, Didi e Gogo revelam estar conscientes

de que são personagens de um drama artificialmente construído através de uma linguagem fragmentada que impossibilita a criação da quarta parede típica do teatro naturalista. Os vários atos desconexos que a dupla performa ao longo da peça dão às personagens contornos de comediantes que se esforçam para entreter uma plateia que os assiste esperarem Godot, enquanto se afligem com a natureza repetitiva do espetáculo teatral e a necessidade de manter o diálogo vivo. Isso fica evidente no seguinte trecho do Ato 2:

Longo silêncio.

VLADIMIR Diga alguma coisa.

ESTRAGON Estou tentando.

Longo silêncio.

VLADIMIR (*angustiado*) Diga qualquer coisa!

ESTRAGON O que vamos fazer agora?

VLADIMIR Estamos esperando Godot.

ESTRAGON É mesmo.

Silêncio.

VLADIMIR Como é difícil!

ESTRAGON E se você cantasse?

VLADIMIR Ah, não. (*Pensa*) Só temos que recomeçar.

ESTRAGON É, não parece muito complicado.

VLADIMIR O primeiro passo é o mais difícil.

ESTRAGON Podemos começar de qualquer parte (BECKETT, 2005, p. 87).

A teatralidade dessa cena, sinalizada nas referências feitas à prática de atuar, também se manifesta nas diversas atividades dramáticas executadas pelas personagens em outros momentos. Essas atividades incluem jogadas de chapéu, interações com botas, uma frustrada tentativa de suicídio na árvore e anunciadas entradas e saídas do palco. Durante o primeiro encontro com Pozzo e Lucky, no Ato 1, Vladimir se direciona para a coxia e declara “Já volto”, ao que Estragon responde, “No fundo do corredor, à esquerda” (BECKETT, 2005, p. 53), fazendo uma referência explícita ao espaço físico do teatro, a qual desconstrói qualquer possibilidade de ilusão cênica. Numa outra cena, Vladimir propõe um jogo teatral de imitação em que ele e Estragon fariam os papéis de Lucky e Pozzo, respectivamente. Assim como as várias mini-unidades cênicas da peça, essa sequência é rapidamente interrompida sem que se perceba uma relação de causa e efeito com a ação dramática que a precedeu e sucedeu. A dimensão meta-teatral das rotinas dramáticas da icônica dupla beckettiana é ampliada por meio das repetições verbais, notavelmente comunicadas no refrão abaixo, invocado reiteradamente ao longo da peça:

ESTRAGON Vamos embora.

VLADIMIR A gente não pode.

ESTRAGON Por quê?

VLADIMIR Estamos esperando Godot.

ESTRAGON É mesmo (BECKETT, 2005, p. 27; 69; 93; 96; 105; 113).

Ruby Cohn (1980, p. 102) assinala que, em Beckett, o uso do refrão faz com que a plateia se mantenha atenta quanto ao caráter repetitivo das peças. Trata-se, nesse sentido, de um recurso dramático cujo efeito é a suspensão da credulidade que a performance naturalista induz no espectador, alinhando-se, desse modo, com princípio anti-naturalista que fundamenta o absurdismo beckettiano. Além de chamar atenção para os artifícios da performance, as repetições verbais e gestuais da peça aludem, de modo mais amplo, a atividades que integram o fazer teatral, tais como a apresentação de uma peça em dias seguidos, com atores que, no momento do espetáculo, dizem falas as quais já foram ditas no dia anterior e serão repetidas na próxima apresentação (McDonald, 2006, p. 34). Assim, embora *Godot* e as demais peças do cânone dramático beckettiano provoquem reações de desconforto e confusão no espectador, levando-o a traçar paralelos entre a situações encenadas no palco e a própria condição humana, é por meio de uma linguagem declaradamente teatral que esses sentidos são construídos em/atraves da performance.

Um último, porém não menos importante, componente da *mise-en-scène* beckettiana que merece atenção é o cenário minimalista, o qual anuncia sua artificialidade tanto pela ausência de elementos cenográficos realistas quanto pelo uso de imagens não convencionais. Em *Godot*, a rubrica aponta apenas dois componentes cênicos, uma estrada no campo e uma árvore, os quais, em performance, são, tradicionalmente, realizados por meio de um palco vazio e uma árvore estilizada. David Bradby (2001, p. 75) nos informa que, na *première* britânica da peça, o diretor Hall acrescentou cenografia e música, de modo a remediar o que ele percebia como excessiva escassez do texto, contrariando, desse modo, as rígidas rubricas do dramaturgo. O diretor Alan Schneider, que acompanhou Beckett em algumas apresentações dessa montagem, relata que este desaprovou veementemente a abordagem de Hall (SCHNEIDER, 1986, p. 225), o qual, anos mais tarde, reconheceu as limitações da montagem (ELTIS, 2016, p. 91). Enquanto as escolhas diretorias de Hall sugerem um esforço para fazer com que a peça se encaixasse num modelo naturalista com o qual o público-alvo da montagem tinha mais familiaridade, o contraste entre os traços naturalistas do cenário e a marcada teatralidade da peça gerou uma incongruência que levou às respostas hostis das primeiras plateias do espetáculo, conforme vimos acima. Numa outra montagem, em que Beckett atuou como diretor, ele estabeleceu que uma pedra deveria ser posicionada do lado oposto da árvore, criando um espaço cênico no qual as personagens pudessem se mover de modo a formar um coreografado semicírculo

(MCMILLAN; FEHSENFELD, 1988, p. 100). O ostensivo minimalismo do cenário foi empregado, nesse caso, para salientar o caráter autorreferencial da performance das personagens, materializando, desse modo, a teatralidade tão almejada pelo dramaturgo para os seus espetáculos.

Quanto aos cenários de *Fim de partida* e *Dias felizes*, eles são, comparativamente, constituídos de elementos que anunciam a sua artificialidade: o da primeira peça consiste em um interior sombrio e semivazio, minimamente preenchido por objetos como uma cadeira de roda e duas latas de lixo; já o da segunda é formado apenas por uma pequena colina e uma luz ofuscante. Além do acentuado minimalismo que evoca uma estética do palco vazio³ a qual difere, fundamentalmente, da atenção ao detalhe cenográfico característica do naturalismo stanislavskiano, ambos os cenários nos apresentam imagens cênicas que, por seu aspecto não-convencional, tornam improvável a construção de ilusão naturalista. Na verdade, as imagens de Nagg e Nell dentro de lixeiras, e a de Winnie enterrada até a cintura e, posteriormente, até a cabeça, não são apenas perturbadoras; elas suscitam no espectador questões acerca do significado da *mise-e-scène* as quais geram uma lacuna entre a performance e a plateia. Em face de um cenário anti-naturalista que mais produz questionamentos do que oferece respostas, o espectador é, então, levado a focar na performance das personagens, a qual, como vimos, é moldada a partir de uma linguagem dramática declaradamente teatral.

Ao construir uma dramaturgia e um (anti-)estilo de performance que enfatizam o teatro enquanto teatro, Beckett ressaltou o caráter distintivo do seu absurdismo tanto em relação à estética naturalista de Stanislavski/Tchekhov quanto à abordagem brechtiana, com a qual o naturalismo stanislavskiano é frequentemente contrastado.⁴ Através de obras que, mesmo explorando diferentes situações dramáticas, refletem, de modo consistente, o minimalismo e a autorreferência emblemáticos da linguagem meta-teatral do seu teatro absurdisto, Beckett propiciou o desenvolvimento de uma influente estética dramática e de inovadoras práticas teatrais altamente apropriáveis para além do âmbito da performance beckettiana.⁵ A história do teatro britânico mostra como a influência do absurdismo beckettiano impulsionou a formação de modelos de encenação teatral que romperam com padrões naturalistas que, apesar de ainda amplamente aceitos pelo público local, precisavam ser reformulados por meio do surgimento de novas formas dramáticas. Até hoje, a presença duradoura do absurdismo de Beckett se manifesta na cena teatral britânica por meio de montagens

³ No teatro, o conceito do palco vazio remete ao trabalho do diretor britânico Peter Brook, o qual explorou o conceito na sua obra *The empty space* (1968)

⁴ Ver, por exemplo: Balme (2006, p. 24-25).

⁵ Praticantes de teatro como Julian Jones (2020, p. 250-258) desenvolveram exercícios inspirados em conceitos stanislavskianos, com o intuito de chamar atenção de estudantes de teatro para a inadequação da abordagem naturalista na montagem de peças absurdistas.

beckettianas⁶ e de referências feitas à estética do dramaturgo em produções teatrais de importantes figuras do drama britânico como Harold Pinter⁷ e Shakespeare.⁸

DA SILVA GREGÓRIO, P. Breaking the fourth wall: Samuel Beckett's absurdist theatre. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 213-228, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** *The emergence of Samuel Beckett's theatre in the London theatre scene in the 1950s has become a turning point in the history of British theatre. Having written plays whose then innovative dramatic language comprises verbal, visual and performative elements which at first caused great estrangement among directors, actors and spectators, Beckett remarkably reconfigured what theatre can mean. In this article, I will discuss distinctive features of Beckett's theatre that have given rise to an absurdist aesthetics whose meta-theatricality subverts key principles of theatrical naturalism. Looking at Beckettian dramaturgy and performance, I will examine different ways in which plays like *Waiting for Godot*, *Endgame* and *Happy Days* declare their own theatricality, thus preventing the creation of dramatic illusion characteristic of naturalistic theatre.*

■ **KEYWORDS:** *Samuel Beckett. Absurdism. Naturalism. British theatre. Performance.*

REFERÊNCIAS

ALLEN, David. **Performing Chekhov**. Hoboken: Taylor and Francis, 2002.

BALME, Christopher B. **The Cambridge introduction to theatre studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BECKETT, Samuel. **Dias felizes**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

⁶ Recentes montagens apresentadas em Londres incluem: *Fim de partida* (2020. Diretor: Richard Jones) e *Dias felizes* (2021. Diretor: Trevor Nunn).

⁷ Além dos reconhecidos traços beckettianos na dramaturgia de Pinter, o dramaturgo reconheceu abertamente a influência de Beckett em sua obra. Ver: Hinchliffe (1967, p. 33) e Graver (2004, p. 87-90).

⁸ Acerca da influência de Beckett na performance shakespeariana britânica, ver: da Silva Gregório (2020).

- BENNETT, Michael. **The Cambridge introduction to theatre and literature of the absurd**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- BOULTER, Jonathan. **Beckett: a guide for the perplexed**. London: Continuum, 2008.
- BRADBY, David. **Beckett, Waiting for Godot**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CHEN, Chang. Revisiting the absurd: posthuman affects in Samuel Beckett's theatre. **New theatre quarterly**, v. 37, n. 4, p. 323-337, 2021, DOI: 10.1017/S0266464X21000269
- COHN, Ruby. **Just Play: Beckett's theater**. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- DA SILVA GREGÓRIO, Paulo. Beyond the absurd: beckettian tragicomedy recast in Adrian Noble's *King Lear*. **English Studies**, v. 101, n. 6, p. 741-55, DOI: 10.1080/0013838X.2020.1796384
- ELSOM, John. **Post-war British theatre**. London: Routledge, 1976.
- ELTIS, Sos. 'It's all symbiosis': Peter Hall directing Beckett. In: TUCKET, David; MCTIGHE, Trish. (org.). **Staging Beckett in Great Britain**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016. p. 87-104.
- ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd**. London: Penguin, 1991.
- ESSLIN, Martin. Chekhov and the Modern Drama. In: CLYMAN, Toby W. (org.). **A Chekhov companion**. Westport: Greenwood Press, 1985. p. 135-45.
- FLETCHER, John. **About Beckett: the playwright and his work**. London: Faber, 2006.
- GILMAN, Richard. **Chekhov's plays: an opening into eternity**. London: Yale University Press, 1995.
- GRAVER, Lawrence. **Samuel Beckett, Waiting for Godot**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HALL, Peter. Waiting for What: First London Production. In: COHN, Ruby. (org.). **Samuel Beckett: Waiting for Godot: a casebook**. Basingstoke: Macmillan Education, 1987. p. 30-31.
- HINCHLIFFE, Arnold P. **Harold Pinter**. New York: Twayne, 1967.
- INNES, Christopher. **A sourcebook on naturalist theatre**. New York: Routledge, 2005.
- JONES, Julian. Stanislavski and the Theatre of the absurd. **Stanislavski Studies**, v. 8, n. 2, p. 247-264, 2020, DOI: <https://doi.org/10.1080/20567790.2020.1814554>
- KENNEDY, Andrew K. **Samuel Beckett**. Cambridge University Press, 1989.
- LEACH, Robert. **An illustrated history of British theatre and performance**. London: Routledge, 2019. v. 2.

- LOEHLIN, James. **The Cambridge introduction to Chekhov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MARTIN, Jean. Peter Woodthorpe on the British premiere of *Waiting for Godot*. In: KNOWLSON, James; KNOWLSON, Elizabeth. (org.). **Beckett Remembering, Remembering Beckett**. London: Bloomsbury, 2006. p. 121-24.
- MCDONALD, Rònán. **The Cambridge introduction to Samuel Beckett**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MCMILLAN, Dougal; FEHSENFELD, Martha. **Beckett in the theatre: the author as practical playwright and director**. London: Calder, 1988
- MERCIER, Vivian. **Beckett/Beckett**. New York: Oxford University Press, 1977.
- PAVIS, Patrice. **Dictionary of the theatre**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- SCHNEIDER, Alan. **Entrances: An American Director's Journey**. New York: Viking, 1986.
- SENELICK, Laurence. Chekhov on Stage. CLYMAN, Toby W. (org.). **A Chekhov companion**. Westport: Greenwood Press, 1985. p. 209–32.
- STANISLAVSKI, Constantin. **My life in art**. Translated by J. J. Robbins. New York: Meridan books, 1956.
- TCHEKHOV, Anton. **O jardim das cerejeiras**. Tradução de Gabor Aranyi. Mairiporã: Editora Veredas, 1994.
- STYAN, J. L. **Chekhov in performance: a commentary on the major plays**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- WHITELAW, Billie; GUSSOW, Mel. Billie Whitelaw: ‘a terrible inner scream, like falling backwards into hell’. In: GUSSOW, Mel. (org.). **Conversations with and about Beckett**. London: Nick Hern, 1996. p. 83-92.

