

## O máximo com o mínimo: a cena minimalista de Samuel Beckett

Doutorando Fernando Mesquita de Faria (UFSC)

### **Resumo:**

O presente artigo pretende demonstrar, por reconhecimento, a influência do minimalismo na dramaturgia de Samuel Beckett. O surgimento do movimento coincide com o período em que o dramaturgo irlandês escreveu e publicou suas obras para teatro mais conhecidas. Porém, tal ascendência tornou-se mais evidente em sua dramaturgia final. A estrutura elíptica das suas peças, a exploração sonora de palavras e frases, a escassez de cenários e objetos cênicos apontada em suas rubricas são alguns indícios que nos levam a esta reflexão, servindo como alibi para melhor decifrarmos a obra beckettiana.

Palavras-chave: Beckett, minimalismo, silêncio, repetição

Os primeiros traços do conceito minimalista, segundo o compositor e pesquisador americano Edward Strickland, surgiram nas décadas de 40 e 50. O artista visual Barnett Newman, com a tela *Onement*, em 1948, e o músico La Monte Young, com a composição *Trio for Strings*, em 1958, são considerados os precursores do movimento. Porém, haverá sempre um problema quando falamos em arte minimalista: ela nunca teria existido. Pelo menos para os escultores americanos Dan Flavin (1933 – 1996), Donald Judd (1928 – 1994), Sol LeWitt (1928 – 2007), Robert Morris (1931) e Carl Andre (1935), que ao exporem alguns trabalhos de formas simples e simétricas na década de 60, em Nova York, foram rotulados pela crítica como enganosos, sem sentido, dúbios e jocosos. No entanto, para o público o sucesso era iminente e foi necessário dar um nome ao “novo conceito”. Alguns nomes não agradaram como “*literalism*” ou “*rejectiv art*”. E se o nome dado ao artigo escrito por Richard Wollheim, “*Minimal art*”, publicado em 1965, se firmou, foi por pura ironia: Wollheim em nenhum momento cita em seu artigo os artistas que com suas esculturas e instalações de caráter geométrico, monocromático e abstrato, deram início ao movimento (STRICKLAND, 1993: p. 9-10).

Existindo ou não, o minimalismo ganhou adeptos. O cinema, a dança, a literatura e a música, a partir de então, elegeram os seus primeiros representantes. Os filmes *Sleep* e *Empire*, de Andy Warhol (1928 – 1987); as coreografias de Merce

Cunningham (1919 – 2009) e Anna Halprin (1920); as composições de John Cage (1912 - 1992), Karlheins Stockhausen (1928 - 2007) e Philip Glass (1937) se destacaram, assim como Sam Shepard (1943), Anne Beattie (1947) e Joan Didion (1934), no início da década de 70, ganharam expressão na literatura.

Nas palavras de Strickland, a arte minimalista caracteriza-se por uma estrutura simplificada, que utiliza um método de composição que consiste em disposições simples de unidades idênticas e intermutáveis. Com frequências modulares de inspiração matemática e geométrica, propõe repetições que podem prolongar-se infinitamente. O minimalismo recebeu influências da arte conceitual, caracterizando-se pela abordagem literal e objetiva dos temas (1993: pp. 04, 12).

Uma definição que poderia se adequar ao teatro proposto por Samuel Beckett (1906 – 1989). Pelo menos, aquele produzido em sua fase final. Coincidentemente ou não, no período de maior expansão da arte minimalista, o dramaturgo escreveu e publicou sua obra tardia para teatro – peças curtas de caráter elíptico – fazendo jus ao restante de sua produção, que já caminhava em reta oposta ao drama aristotélico. Assim como eventuais seguidores do movimento minimalista, Beckett apropriava-se do “mínimo para dizer o máximo”, servindo-se de alguns recursos para induzir o seu público a compreender sua obra não somente por uma via racional.

De acordo com a Louisa Elena Leuchs, a aproximação de Beckett com o movimento baseia-se em três princípios básicos: o uso do silêncio; a utilização das repetições de palavras, frases e imagens; a exposição do meio artístico (2002: p. 03). Neste último princípio, é notória a utilização de técnicas simplificadas: o artista sintetiza seu método de arte e expõe somente o que considera importante na obra. Um artifício que pode ser mais bem observado nos escultores do início do movimento que colocavam suas peças ao centro e não nos cantos das salas dos museus, onde o público pudesse observá-las por todos os ângulos. Assim como Beckett que, muitas vezes, brinca com as imagens e com as palavras de seus textos expondo-as ao máximo. Em *Catastrophe* (1982) o dramaturgo não somente expõe o “meio” do teatro, como também expõe e quase ridiculariza o “meio” da escultura. A peça apresenta um diretor teatral e sua assistente, no palco, reajustando a postura de um ator sobre um pedestal, imóvel e

sem ação própria. O diretor questiona:

**Diretor** - Por que um pedestal? E a assistente replica:

**Assistente** - Para que a turma do gargarejo possa ver os pés. (*Catástrofe*, 1985: tradução de Rubens Ruche e Luiz Roberto Benatti. p. 02)

A plateia observa o ator impávido sobre o pedestal e os elementos que compõem o seu figurino. Mas o foco não se concentra apenas na “exposição do meio” da escultura, Beckett expõe também o teatro e o papel do diretor dentro do teatro. Ao mesmo tempo em que desconstrói elementos tradicionais como a intriga, a causalidade, o cenário ilusionista, abandonando as categorias de imitação e ação, e “expondo o meio” da arte das palavras.

A partir de 1961, com *Happy Days*, Beckett inaugura o que podemos chamar de “teatro da imobilidade”, com personagens condenadas a uma condição limitada de movimentos e a cena composta por um mínimo de imagens, entretanto, repetidas à exaustão. Em *Not I* (1972) é visível apenas uma boca e a sombra de um ser taciturno, quase imóvel e de costas para a plateia. O que vemos em cena são poucas imagens reveladas com destaque excessivo, ou expostas ao extremo.

O silêncio, outro princípio minimalista, é também chamado por “espaço vazio” no conceito de Strickland e é utilizado por artistas visuais para criar uma atmosfera de meditação passiva que purifique por completo a plateia (in LEUCHS, 2002: p. 04). Há um abuso de espaços vazios, seja na ausência de imagens definidas em uma tela, ou no vazio que circunda uma escultura em uma grande sala. Na música “os espaços vazios” surgem em forma de pausas, cortes ou fermatas.

Na obra de Beckett, a ausência de cenários e os silêncios que interrompem momentaneamente as vozes de suas personagens, podem gerar o mesmo efeito: favorecer o clima de meditação. *Not I* é um drama de ação ausente. As personagens são desencarnadas e suspensas no espaço. As palavras e frases são segmentadas. O “eu” de *Not I* é, talvez, a maior personagem dramática minimalista do repertório beckettiano. A Boca, protagonista da peça, ao não aceitar a sua existência, acentua o silêncio corrosivo. E o silêncio surge entre as palavras, nas entrelinhas e na forma escrita, mais

explicitamente. Os pensamentos são quebrados e incompletos, e acabam por “frustrar” o espectador na expectativa de uma compreensão linear do texto dito pela Boca. Tais pensamentos, compostos por elipses de frases curtas, permitem pequenas pausas e reticências no decorrer da peça que, muitas vezes, aparentam ser drásticas, em função da falta de sequência no discurso (BRATER, 1987: p. 35).

Em uma partitura de música tradicional é comum percebermos notações de pausas em forma de cortes e fermatas, entretanto, na música minimalista, os silêncios tendem a ser longos. A tela em branco de alguns artistas visuais como Frank Stella e Barnett Newman criam um espaço vazio análogo ao espaço escrito e criado por Beckett em suas peças, como sugere Batchelor (1999: p. 32). Assim como na peça *Breath* (1969) - considerada a obra mais curta de Beckett e quiçá, de toda a dramaturgia ocidental - que também se apropria do silêncio para criar um espaço meditativo. Seu tempo de duração não é maior que um minuto e é construída a partir de uma imagem de lixo espalhado, precedida por dois gritos e um som constante de respiração. A rubrica indica:

*Um grito breve... silêncio por, aproximadamente, cinco segundos... grito como o anterior.* (BECKETT, 1970: p. 371, grifo meu)

O fatídico silêncio, rompido apenas pelos gritos e uma respiração compassada, faz dessa peça um drama minimalista definitivo.

Em verdade, toda obra de Beckett possui características minimalistas, mas há outras duas peças de seu repertório que merecem consideração pelo silêncio quase absoluto que as permeiam: *Act Without Words I e II* (ambas escritas em 1956). Nesses “dramaticulos”, à exceção da música de fundo, as palavras estão ausentes e o mínimo de movimentação é empregado. *Breath*, que não tem movimentação alguma, nos remete à composição de John Cage, *4'33''*, em que um pianista sobe ao palco, senta defronte ao piano e, num gesto cuja intenção seria a de executar a peça, aguarda o tempo que dá nome à música. Depois se levanta e caminha para fora do palco. De acordo com Paul Griffiths, o compositor curiosamente criou a sua obra inspirado em um trabalho de James Joyce, que por sua vez, sabemos, foi uma das inspirações para Beckett. A composição *Roaratorio*, de Cage, seria baseada no romance considerado obra-prima de Joyce, *Finnegan's Wake*. A peça entrelaça a tradicional música irlandesa, com o texto proveniente do romance e os sons mencionados no livro. Joyce dispensa a narrativa

formal e a estrutura linguística, justamente como faz Cage ao abandonar os elementos normais de composição para imprimir sua própria estética musical (GRIFFITHS, 1994: p. 120). Apesar disso, Joyce normalmente utiliza um excesso de informações em sua criação artística, diferentemente de Cage e de Beckett, que trabalham com o mínimo de informação.

O terceiro princípio comumente utilizado pelos minimalistas e que também reconhecemos na obra de Beckett é a repetição. Na música minimalista ela é quase imediata, com variações que surgem após um longo período de repetição da mesma linha melódica. A repetição que normalmente vemos nas peças de Beckett acontece de duas formas: “repetição completa” e “repetição imediata”, como salienta Louisa Elena Leuchs (2002: p. 06). Em *Rockaby* (1980), a repetição completa toma a forma de diferentes frases ou ideias. O dramaturgo lança mão de alguns “bordões vocálicos” para aplicar o efeito. Um deles é “tempo de se decidir”, repetido por 16 vezes ao longo do texto. Outro exemplo é a frase “ao fim de longa jornada”, repetida por 13 vezes.

O uso da “repetição completa” é também encontrado em *Stimmung* - composição minimalista criada por Karlheinz Stockhausen, que se apropria de melodia e harmonia não-sequencial. Os seis sons iniciais da obra são produzidos eletronicamente por Stockhausen e imediatamente captados por seis cantores sentados em volta de um círculo de luz, sendo reproduzidos de forma constante e inalterada por 01h15minh (uma hora e quinze minutos), tempo de duração da composição. A plateia fica na expectativa de alguma mudança que não acontece. Assim como o público de *Rockaby* que aguarda ansioso por uma modificação ou desenvolvimento do ritmo da peça, mas que termina por ver e ouvir apenas a passiva ladainha emitida pela Voz da mulher no gravador, sem um desfecho que chegue a lugar algum.

Em *Stimmung*, uma voz de barítono introduz a palavra “Hallelujah”, no modelo sete, e o vocábulo é repetido intermitentemente nos dois modelos seguintes. No mais, tudo que ouvimos são monótonos acordes repetidos e inalterados, a exceção de alguns harmônicos que soam de maneira quase etérea, sem, no entanto, chegar a um fim. Em *Rockaby*, a palavra “janela” também é repetida incansavelmente por 24 vezes pela voz no gravador, ao passo que a expressão “para cima e para baixo” é repetida por 9 vezes.

Esses “acalantos”, emitidos de forma monocórdia, podem momentaneamente conduzir o espectador a um estado meditativo:

V - ...junto à janela  
tranquila à janela  
janela única  
à vista de outras janelas  
de outras janelas únicas  
todo olhos  
em toda parte  
para cima e para baixo  
à espera de outro  
de outro como ela  
um pouco como ela  
de outra alma vivente

de outra solitária alma vivente...

(*Cadeira de Balanço*, 1985: tradução de Luis Roberto Benati e Rubens Rusche, p. 5)

A “repetição imediata”, também comum em vários textos de Beckett, está bem representada na peça *Act Without Words II*, onde duas personagens em quadros separados vestem-se e despem-se repetidamente ao fundo do palco, sob a mira de um aguilhão - espécie de anzol de pesca. O filme *Atomic Bomb*, de Andy Warhol, 1965, mostra uma série de explosões atômicas, quadro a quadro, como se a imagem estivesse em pequenas caixas e repetidas à exaustão. Frank Stella, que vê em Beckett uma inspiração, pintou uma série de quadros com o fundo negro e repetidas linhas, também em negro, sobre o fundo, revelando a demolição da técnica e contrariando as expectativas sobre o seu trabalho. Assim como o silêncio, a repetição é usada pelos minimalistas buscando uma atmosfera meditativa para atingir o espectador.

Há ainda outro princípio característico do movimento minimalista que podemos perceber na obra de Beckett: a “falta de detalhes”. Em *Catastrophe*, a indicação da rubrica ao descrever suas personagens – idade e físico indeterminados – é uma amostra da absoluta insignificância de detalhes palpáveis no trabalho do dramaturgo. A pintura, a escultura e a música minimalista também dão poucos detalhes tangíveis, tais como figuras ou cores nas artes visuais, ou temas no caso da música. Essa ausência de mimetismo proposta pelo movimento minimalista obriga o espectador a aguçar a visão e a audição. O texto emitido pela Voz em *Rockaby* não revela nenhum detalhe recorrente.

Não indica quem é a personagem, de onde vem, ou se a voz que sai do gravador utilizado na peça é de fato a voz da protagonista. Se há algo ou não a compreender em sua obra, Beckett, assim como os artistas minimalistas, não nos oferece maiores informações.

É bem verdade que os conceitos se fundem no movimento minimalista. A “exposição do meio” pode surgir com a “repetição” de palavras e gestos; a “falta de detalhes” se confunde com o “silêncio”. Contudo, o objetivo maior da arte minimalista é permitir que seu público assimile a obra não somente por vias racionais, mas também, através de um estado meditativo. Na música minimalista a quantidade mínima de material é usada em conjunção a um extenso tempo-escala, com a finalidade de induzir à receptividade meditativa. A plateia não percebe modulações ou movimentos em desenvolvimento, mas ao atingir um estado passivo e contemplativo, decifra o significado da obra.

Beckett similarmente usa a mínima quantidade de material para expor o “meio” de sua obra. O dramaturgo utiliza extensivamente as “repetições” e os “silêncios”, impedindo que seu público perceba qualquer mudança dramática ou movimento radical, induzindo-o a sintonizar com o ritmo da respiração ou do monótono discurso emitido por suas personagens e, por alguns instantes, atingir um estado meditativo. Há de se ressaltar, no entanto, que tais recursos minimalistas não diminuem a força do significado das palavras nas peças de Beckett, e que princípios como o efeito da repetição ou do silêncio são traços estilísticos que fazem parte da escrita do autor, mas que podem produzir um efeito sinestésico colaborando para a compreensão de sua obra na totalidade.

As características encontradas na dramaturgia beckettiana aproximam o autor da arte minimalista, porém, como os primeiros artistas desse movimento, Beckett não se preocupava com o rótulo. Longe da intenção de provocar espécie alguma de alarde, o dramaturgo, no decorrer de sua obra, produziu “mais com menos”.

## **Referências bibliográficas**

ADORNO, Theodore W. *Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Editora Perspectiva,

1974.

BATCHELOR, David. *Minimalismo - movimentos da arte moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*, London: Faber and Faber, 2002.

BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism: Beckett's Last Style*, New York: Oxford University Press Inc, 1987.

GRIFFITHS, Paul E. *Modern Music: A Concise History*. London: Thames & Hudson; Rev Sub edition, 1994.

LEUCHS, Louisa Elena, *Minimal B: Samuel Beckett and Minimal Art*. Washington: The George Washington University Press, 2002.

NYMAN, Michael. *Experimental music. Cage and beyond*, New York: Schirmer Books. A Division of Macmillan Publishing Co., 1974.

STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.