

ENCONTRO COM SAMUEL BECKETT

Charles Juliet

Tradução: Vinicius de Figueiredo

I

24 de outubro de 1968

Chamo pelo interfone. Me convida a subir. Ao sair do elevador, quase nos esbarramos. Ele me espera no patamar. Vamos ao seu escritório. Sento em um pequeno sofá diante de sua mesa de trabalho, enquanto ele senta em um banquinho, meio de lado para mim. Já assumiu a posição que lhe é familiar, quando, sentado, fica sem fazer nada: uma perna cruzada sobre a outra, o queixo sobre a mão, as costas curvadas, os olhos fixos no chão.

O silêncio se instala e sei que não será fácil rompê-lo. (...)

Como resposta a minhas perguntas, fala-me dos anos extremamente sombrios por que passou depois de sua demissão da Universidade de Dublin. Viveu primeiro em Londres, depois em Paris. Havia renunciado a dar continuidade a uma carreira universitária brilhantemente iniciada, e tampouco pensava em tornar-se escritor. Vivia em um pequeno quarto de hotel em Montparnasse e sentia-se perdido, massacrado, vivendo como um trapo. Levantava-se ao meio-dia, e tinha forças apenas para alcançar o bistrô mais próximo para tomar seu café da manhã. Não podia fazer nada. Sequer conseguia ler.

— Havia me conformado a ser um Oblomov... — e acrescenta em voz baixa, com lassidão:

— Havia minha mulher... era duro...

A autorização para publicação deste texto foi-nos gentilmente concedida por Éditions Fata Morgana, que limitou a autorização a 40% do texto original. As omissões estão indicadas pelo sinal (...). A tradução foi feita a partir de Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Saint-Clément de La Rivière, Éditions Fata Morgana, 1986. (NR)

Faço-lhe outras perguntas. Porém ele não se recorda bem. Quiçá não queira reviver esta época. Fala-me do túnel, do crepúsculo mental. E depois:

— Sempre tive a impressão de haver, dentro de mim, um ser assassinado. Assassinado antes mesmo de meu nascimento. Era preciso que eu o reencontrasse. Procurar ressuscitá-lo... Certa vez, fui assistir a uma conferência de Jung... Ele nos contou de uma de suas pacientes, ainda muito moça... No fim, enquanto as pessoas saíam, Jung ficou em silêncio. E, como que falando a si mesmo, assustado pela descoberta que fazia, disse: "No fundo, ela jamais nasceu". Sempre tive o sentimento de também não ter nascido nunca. (...)

Em 1945, Beckett voltou à Irlanda para visitar sua mãe, a qual ele não via desde o começo da guerra. Voltou a vê-la em 1946, e, nesta ocasião, teve a revelação repentina daquilo que tinha a fazer.

— Compreendi que aquilo não podia continuar.

Então me contou o que fora esta noite, em Dublin, ao fim do molhe, em meio a uma furiosa tempestade. E o que me contou é como o que relata nesta passagem de *La Dernière Bande*:

"Espiritualmente um ano tão negro e pobre, até aquela memorável noite de março, ao fim do molhe, na tempestade, não me esquecerei jamais, onde tudo se tornou claro para mim. A visão, por fim. Imediatamente vislumbrei, então, que a crença que guiara toda minha vida, a saber — grandes rochas de granito e a espuma que irrompia na luz do farol e o anemômetro que, como uma hélice, girava em um turbilhão, finalmente ficou claro para mim que a obscuridade que eu sempre me obcecara em reprimir é, em realidade, minha melhor indestrutível associação até o último suspiro da tempestade e da noite com a luz do entendimento e do fogo."

— Era preciso renegar todos os venenos... (Por estas palavras, sem dúvida, ele quer dizer a decência intelectual, isto é, as certezas que nos impomos, a necessidade de dominar a vida...) Encontrar a linguagem que fosse apropriada... Quando escrevi a primeira frase de *Molloy*, não sabia aonde ia. E quando concluí a primeira parte, ignorava como ia continuar. Tudo foi feito assim. Sem rascunhos. Não tinha nada preparado. Nada elaborado.

Levanta-se, pega dentro de uma caixa um caderno bem grosso, com a capa desbotada, e me entrega. É o manuscrito de *En Attendant Godot*. São folhas de linhas estreitas, um papel do tempo da guerra, cinza, enrugado, de péssima qualidade. Passo os olhos emocionado. Na última parte, o verso da página foi utilizado; para ler, entretanto, é necessário virar o caderno de cabeça para baixo. De fato, o texto não leva nenhum retoque. Enquanto procuro decifrar algumas passagens, ele murmura:

— Tudo sucedia entre a mão e a página.

Não, ele não leu os filósofos e pensadores orientais.

— Eles propõem uma saída, e eu sentia não haver nenhuma. Uma solução é a morte.

Pergunto-lhe se escreve, se pode ainda escrever:

— O trabalho anterior inibe qualquer continuação. Claro, eu poderia escrever textos como os de *Têtes Mortes*. Mas não quero. Acabei de jogar no lixo uma pequena peça de teatro. Toda vez é preciso dar um passo adiante. Longo silêncio.

— Escrever conduziu-me ao silêncio.

Outra pausa.

— Entretanto, devo continuar... Estou diante de uma falésia, e é preciso avançar. Impossível, não é? Porém, pode-se avançar. Ganhar alguns miseráveis milímetros...

Mas o médico lhe fixou prescrições estritas. É hora de tomar certos remédios, e ele se desculpa por ter de interromper por algum tempo nossa entrevista. (...)

De novo pergunto sobre seu trabalho e sua obra.

Não, ele não faz a mínima idéia da carga de energia que contém. Também não imagina o que seus livros podem representar para quem os lê.

— Sou como uma toupeira em sua toca.

Depois de escrever, ele praticamente não lê nada, considerando estas duas atividades incompatíveis.

Acha seu ensaio sobre Proust pedante, e se opõe à idéia de traduzi-lo para o francês.

Se escolheu como língua o francês, foi porque era nova para ele. Ela guardava um perfume de estranheza. Permitiu-lhe escapar dos automatismos inerentes ao emprego de uma língua materna.

Quando começou *Molloy*, escrevia durante as tardes. Mas então, vinda a noite, ele não conseguia descansar. Daí obrigou-se a escrever pela manhã.

Considera que sua obra comporta fraquezas. Declara não amar certos personagens que, tem a impressão, "não funcionam".

— Há certas fraquezas necessárias, porém há outras que não me perdôo.

Pergunto como ele passa seus dias, e se tudo o que fez lhe é de ajuda nestes momentos em que o ser vacila, sente perder o equilíbrio.

— Nestes momentos, a enfermidade me ajudou muito. (...)

II

29 de outubro de 1973

Por que deixei que passassem cinco anos antes de revê-lo? Na primavera de 1969 não fui a Paris. E no outono, quando me dispus a escrever-lhe, ele recebeu o Prêmio Nobel. Admiradores, universitários, velhos amigos, longínquos colegas de liceu e da universidade, membros de sua família vieram da França, Irlanda, Inglaterra e mesmo dos Estados Unidos. Beckett fora invadido, e um dia ele mesmo confessou a Bram¹ que seu apar-

(1) Trata-se do pintor Bram Van Velde. (NR)

tamento transformara-se num "autêntico bordel". Desde então, durante todos estes anos, resolvi não me manifestar.

Marcáramos encontro na Closerie des Lilas.

Como iniciar nosso diálogo?

Decorre um longo tempo até que eu consiga dar início a nossa conversa.

Ele acaba de passar cinco semanas no Marrocos. Alugou um carro e visitou o país, banhou-se, passeou pelos mercados árabes, dormiu nas praias...

Trabalhou durante sua estada?

— Não. Foi mais uma fuga que uma perseguição. (...)

Nos últimos tempos, ele acompanhou de perto a encenação de algumas peças. Sobretudo na Alemanha. Pergunto se isto lhe interessa.

— Sim. Mas fica na parte da diversão.

Ele lamenta que, em Colônia, onde foi montada *Fin de Partie*, as indicações de cena tenham sido ignoradas, situando-se a peça em um asilo de velhos. Isso a torna grotesca.

Falo das tantas recusas que ele teve de suportar com *Watt*, e, depois, com *Molloy*. Me confessa que já havia desistido de publicar:

— Foi Suzanne, minha mulher, que insistiu e encontrou Lindon, nas *Editions de Minuit*.

E como procuro analisar as razões pelas quais ele não pôde escapar de tais rejeições, ele conclui:

— Sim, havia uma espécie de indecência... Uma indecência ontológica.

Lembro-lhe dos problemas das traduções, e ele me explica ser ele mesmo quem termina por fazê-las. Se deixa o trabalho a encargo de terceiros, então deve rever o texto palavra por palavra, o que implica mais trabalho e dificuldades ainda maiores.

E o que ele pensa destes ensaios e teses que lhe são consagrados?

Confesso-lhe que, na maior parte das vezes, não compreendo grande coisa destas análises, que mais se assemelham a uma inútil dissecação. Ele faz um gesto com a mão no vazio, como que afastando algo que o importuna.

— A demência universitária...

Me fala longamente do envelhecimento. Da importância que o escutar ganha em relação ao olhar. Agora, o olhar conta muito menos.

Não, ele não escreve sob encomenda. Tampouco sofre mais de insônias.

Se surpreende ao saber que conheço suas *Foirades*. Vai me enviar sua última peça. Foi exibida em Londres e, depois, na Alemanha, e vai ser montada por Madeleine Renaud que, em cena, não será mais que uma boca².

Nos últimos tempos, foi obrigado a reler *Molloy* e sua continuação para uma nova edição.

— Qual impressão lhe causou a leitura?

(2) Trata-se da peça *Katastrophé*. (NR)

Ele abaixa a cabeça, olha para o vazio; me dou conta que não é fácil para ele encontrar uma resposta. De repente, seu olhar e seu rosto adquirem uma rigidez pétrea, e então compreendo que ele está muito distante, que se esqueceu de tudo, que já não tem a menor consciência do lugar e do momento.

Passam dois ou três minutos intermináveis. Finalmente a pedra se anima, e desvio meu olhar. Outro longo silêncio. E como me preparo para fazer outra pergunta, convencido de que a anterior fora esquecida, ele observa:

— Não me sinto mais à vontade com este texto.

Esta atitude de se absorver inteira e espontaneamente naquilo em que se ocupa, posso assegurar que já havia pressentido na leitura de seus livros.

Cercando-me de muitíssimas precauções, explico que, na minha opinião, a trajetória do artista não pode ser concebida sem uma rigorosa exigência ética.

Longa pausa.

— O que você diz é correto. Mas os valores morais não são acessíveis. E não podemos defini-los. Para defini-los, seria necessário pronunciar um juízo de valor, o que é impossível. Por isso é que nunca estive de acordo com essa noção de teatro do absurdo. Pois aí há um juízo de valor. Não é possível sequer falar da verdade. Isto faz parte do infortúnio. Paradoxalmente, é pela forma que o artista pode encontrar uma espécie de saída. Dando forma ao informe. Somente neste sentido ele poderia fazer uma afirmação subjacente.

Pergunto sobre sua vida, sobre como as coisas se passaram com ele.

Adolescente, ele não pensava em vir a ser um escritor. Terminados os estudos, engajou-se numa carreira universitária. Primeiro, foi assistente de francês na Universidade de Dublin. Passado um ano, porém, já não podia suportar aquela vida e, literalmente, desapareceu. Foi parar na Alemanha. Foi de lá que enviou sua carta de demissão.

— Realmente me portei muito mal.

Veio para a França. Não tinha nem dinheiro, nem documentação. O presidente Paul Doumer tinha acabado de ser assassinado (era 1932), e os estrangeiros vinham sendo rigorosamente controlados.

Graças a uma tradução do *Bateau Ivre*, que fez para uma revista norte-americana, conseguiu juntar algum dinheiro. Para evitar ser expulso, voltou a Londres. Durante certo tempo quis ser crítico literário. Com este fim, entra em contato com uma série de jornais, porém o resultado é nulo. Voltou à casa dos pais. Seu pai estava desiludido. Tinha sido obrigado a abandonar a escola aos 15 anos de idade, renunciar aos estudos, e é fácil imaginar que não pudesse compreender a postura de seu filho.

Tinha 26 anos e se considerava um fracasso. Em 1933 perde seu pai, e esta perda lhe afeta profundamente. Herda uma pequena soma de dinheiro e marcha para Londres, onde passa a morar em um apartamento mobiliado, vivendo muito pobremente.

Em 1936, após um longo período de crise, visita a Alemanha. De trem e a pé.

No verão de 1937 chega a Paris, onde se instala. Faz amizade com Geer e Bram Van Velde, frequenta Giacometti e Duchamp.

Depois vem a guerra. Em 1942, ele e sua mulher escapam por um triz da Gestapo e fogem para Roussillon, em Vaucluse.

Em 1945, volta a Dublin para ver sua mãe. Depois passa alguns meses em Saint-Lô, como almoxarife e intérprete de um hospital aberto pela Cruz Vermelha irlandesa.

Em 1946 volta novamente à Irlanda e é durante esta estada que experimenta aquela convulsão que modificaria radicalmente seu ponto de vista sobre o texto e sua concepção de narrativa.

— Esta tomada de consciência foi um processo ou uma iluminação?

Ele fala de crise, e de momentos de brusca revelação.

— Até então, eu pensava poder confiar no conhecimento. Que devia equipar-me no plano intelectual. Aquele dia, tudo desabou.

Suas próprias palavras me vêm aos lábios:

"Escrevi *Molloy* no dia em que compreendi minha estupidez. Então me pus a escrever as coisas que sinto."

Ele sorri, inclinando a cabeça.

Era noite. Como de hábito, ele vagava solitário, e, quando se deu conta, se encontrava na extremidade de um molhe castigado pela tempestade. Foi então que tudo pareceu se ordenar: os anos de dúvida, de procura, de interrogação, de fracasso — uns dias a mais e ele teria 40 anos — ganharam sentido, e a visão daquilo que ele tinha por fazer se impôs como uma evidência.

— Entrevi o mundo que devia criar para conseguir respirar.

Começou *Molloy* quando se encontrava junto à sua mãe. Continuou em Paris, e depois em Menton, onde um amigo irlandês lhe emprestara sua casa. Porém, terminada a primeira parte, não sabia como continuar.

Já não passava pelos apuros dos anos anteriores, mas tudo era ainda muito árduo. É assim que, na primeira página do manuscrito de *Molloy*, figuram estas palavras:

"Em desespero de causa."

Depois, até 1950, arrastado por um verdadeiro frenesi criador, escreveu *Molloy*, *Malone Meurt*, *En Attendant Godot*, *L'Innommable*, *Textes pour Rien*, únicas obras que têm a sua simpatia. Com efeito, não considera os textos escritos após 1950 senão como tentativas. Talvez apenas no teatro sobrem algumas páginas superiores ao resto.

Ele observa que aquilo que agora escreve não possui mais aquele tom febril que tanto me impressionou nos *Textes pour Rien* e em *L'Innommable*. Sabe que o que lhe resta a dizer se restringe dia a dia, e ele tem o sentimento de que poderia atingi-lo, ou, pelo menos, melhor decifrá-lo.

Conversamos sobre textos que ele acabou de escrever e que não consistem em mais de umas poucas páginas. Beckett evoca esses quadros

holandeses do século XVII que servem de *memento mori*. Um deles representa São Jerônimo meditando junto a uma caveira. A exemplo dos pintores que nos deixaram estas telas, ele amaria ser capaz de dizer a vida e a morte em um espaço extremamente reduzido. (...)

III

14 de novembro de 1975

Voltamos a nos ver na Closerie des Lilas. (...)

Pergunto como vai seu trabalho:

— Tenho sempre algo em andamento. Mesmo que grande, vai se reduzindo cada vez mais.

Cada dia que passa gosta menos do que escreve.

Pergunto se encontrou dificuldades em atingir o não-querer, o não-poder.

— Sim, até 1946 procurei saber a fim de poder. Depois me dei conta de que estava num caminho errado. É possível que não existam senão falsos caminhos. Porém, é preciso encontrar o falso caminho que te convém.

— Você leu os místicos?

— Sim, quando jovem. Mas nunca me aprofundei neles.

E, com um tom abatido:

— A verdade é que nunca me aprofundei em nada.

Disfarço meu espanto. Um longo silêncio. Continuo:

— Nas obras destes místicos, pode-se encontrar dezenas e dezenas de frases semelhantes às que você escreveu. Deixando de lado a questão da crença religiosa, não é possível revelar numerosos pontos em comum entre eles e você?

— Sim... Talvez tenha havido ocasionalmente uma mesma maneira de experimentar o ininteligível.

Falo de Bernard de Clairvaux. Afirmo ter encontrado em sua obra passagens com o mesmo ritmo, o mesmo alento, o mesmo cortante das melhores páginas de *L'Innommable*.

Ri abertamente, e me detém assegurando-me de que tem muitas coisas contra ele.

Sei do que está falando, e rimos juntos.

Voltamos a falar de sua obra. Ele reconhece que, gradualmente, foi se distanciando de seus textos.

— No fim das contas, já não se sabe mais quem fala. Há uma completa desapareição do sujeito. É a isto que conduz a crise de identidade.

Crê que o que é exigido do artista é seu desaparecimento enquanto indivíduo diante daquilo que faz.

Torno a falar sobre os *Textes pour Rien*. Cito algumas passagens... "Este nada abundante..." Ele sorri.

Me fala de Joyce e de Proust, que ambos buscavam criar uma totalidade, e transmiti-la em sua infinita riqueza. Basta examinar, ele observa, seus manuscritos ou as provas que tenham corrigido. Nunca paravam de mexer e remexer em alguma coisa. Ele caminha em sentido contrário, em direção ao nada, comprimindo seus textos cada vez mais.

Falo da "pobreza" de seu universo, tanto no que concerne à língua quanto no que diz respeito aos meios realizados: poucos personagens, poucas peripécias, poucos problemas abordados e, não obstante, tudo de importante é dito com absoluto rigor e singularidade.

Sorrindo, ele responde que, em alguma parte, as duas maneiras deviam se encontrar.

— Com frequência, prossigo, me perguntei como foi possível você não ter morrido de vergonha.

Quase me responde, porém se retrata. Como da vez passada, ele se ensimesma inteiramente, e então já não parece haver nada que subsista com vida nele: o olhar incredivelmente intenso, fixo e cego, o rosto e o corpo petrificados... (...)

Conta-me da Irlanda. Que em 1968 teve de ir lá devido a um funeral, mas já não pensa em voltar mais. O que acha desta guerra? Não lhe interessa. Mas, após um instante, me fala com uma certa veemência. Cita esta frase de Mitterrand: "O fanatismo é a estupidez".

— Lá não há apenas dois fanatismos, mas três, quatro, cinco, que se dividem em outros mais.

Beckett me explica por que se insiste tanto em manter Franco vivo até o 25 de novembro. Nesta data, um franquista poderá nomear o chefe de governo; antes disso, seria um outro qualquer de um outro partido.

— Nem mesmo Goya imaginou tais coisas.

Continua indo a sua casa de campo, onde passa duas ou três semanas seguidas sozinho. Pela manhã, escreve. De tarde, se ocupa de pequenos trabalhos manuais, ou passeia pelos arredores; às vezes, pega o carro para ir a lugares mais isolados onde possa ficar em sossego.

— Você não se sente sozinho?

Reage com um gesto de assombro:

— Não, não, absolutamente. Pelo contrário. Mas, quando jovem, estes passeios eram impossíveis.

IV

11 de novembro de 1977

Fim da manhã. Espero Beckett no bar de um grande hotel, diante de sua casa.

Ele chega, finalmente. Parece tranquilo, e a conversa se inicia sem dificuldade. (...)

— No que você anda trabalhando?

— Esta noite tive uma longa insônia, e pensei em uma peça. Duraria um minuto.

De repente, ele se anima, arruma sua cadeira, se põe diante de mim, aparta os vasos, o isqueiro e a caixa metálica onde guarda seus charutos.

— Um único ser, em pé, silencioso, imóvel. Se encontra um pouco afastado, perto dos bastidores. (E com a mão sobre a mesa, que representa a cena, indica sua posição.) Tudo se passa sob uma luz crepuscular. Aparece alguém.

Avança lentamente, e percebe a personagem que está imóvel. Se detém, surpreso.

— Esperas alguém?

Com um movimento de cabeça lhe diz que não.

— Alguma coisa?

Mesma resposta.

Depois de alguns segundos, ele prossegue seu caminho.

Então o outro:

— Onde vais?

— Não sei.

Pouco depois, ele conclui, sorrindo:

— Seria algo a se propor.

Conversamos sobre *Pas*, sua última peça. Ele me recorda da importância do passo do homem, de nosso passo sobre esta terra.

— Sempre este ir e vir... (Com a mão, descreve o movimento do prisioneiro em sua cela, do animal selvagem em sua jaula.) Bram conhece muito bem este ruído de passos... (...)

Procuo discernir no que consiste a singularidade de sua obra. Comento que, no curso dos últimos quatro séculos, o homem parece ter se dedicado obcecadamente a dar de si e para si mesmo uma imagem tranquilizadora e reconfortante. Ora, é precisamente esta a idéia que ele, Beckett, se aplicou a destruir.

Ele me recorda ter sido precedido nesta via por Leopardi, Schopenhauer, e outros...

Insisto na minha argumentação.

Sim, concorda, talvez neles ainda houvesse esperança em uma resposta, numa solução. Não em mim.

Acrescento que, ao renunciar a falar nos termos de uma positividade, ele optou por se entregar a um enfoque baseado no não...

Ele me reprova:

— A negação não é possível. Tampouco a afirmação. É absurdo dizer que algo é absurdo. Pois seria ainda proferir um juízo de valor. Não se pode protestar, não se pode opinar.

Após uma longa pausa:

— É preciso permanecer lá onde não há nem pronome, nem solução, nem reação, e tampouco tomadas de posição possíveis... É isto que faz o trabalho tão diabolicamente difícil.