

Maria Margarida C. P. Costa Pinto

*Universidade Fernando Pessoa, Porto*

## O silêncio em Samuel Beckett

### I

É recorrente dizer-se que no drama de Beckett os momentos de fala e os momentos de silêncio estão intimamente ligados, que vocalizações e pausas são interdependentes – como se o discurso não pudesse ser autenticado enquanto acto linguístico se não estivesse saturado pela presença constante das pausas. Uma visão superficial do drama beckettiano poderá levar à falsa conclusão de que os silêncios espalhados pelos textos mais não são que simples interrupções nas falas das personagens, um intervalo gerado pela ausência de palavras. Regularmente a personagem suspende a sua fala por alguns momentos: o mais fácil de aí ler será cansaço, uma pausa para respirar, para pensar nas palavras. Será o mais óbvio.

É certo que no drama beckettiano as pausas são, em primeiro lugar, ausência de palavras, indicações de um código verbal nulo (excepto a própria palavra *pause*). Indubitavelmente, essa ausência verbal e o acentuar do silêncio poderão ser relacionadas com o negativismo, o demoníaco, o niilismo apontado por I. Hassan sobre a literatura pós-moderna (Hassan, 1982: 237).

No entanto, uma outra leitura permite interpretar os silêncios no drama de Beckett como detentores de uma maior complexidade estrutural, o que proporciona uma valorização positiva. Esta última, utilizando ainda a terminologia de I. Hassan, atinge um nível superior, “self-transcendent, sacramental and plenary” (*idem*, 248).

As incapacidades decorrentes de um mero gesto imperativo escondem uma forte unidade epistemológica, uma fixação que unifica o texto dramático. Mesmo que, aparentemente, as pausas não dêem acesso a um referente identificável, elas possuem relevância quer semântica, quer pragmática. É neste sentido que a indeterminação e a auto-contradição das palavras interagem, palavras essas que rodeiam as infinitas ambiguidades das unidades lexicais com a simples utilização de um espaço vazio pleno de significado(s) em construção.

Tudo isto será possível apenas na condição de se ler para além dos episódios individuais, estendendo-se a análise da pausa desde momentos isolados de indicação nula até à complexa rede de anti-palavras dentro das peças e até ao poderoso simbolismo subjacente à obra de Beckett.

Somente uma perspectiva global e sintagmática dos momentos de silêncio permite a organização semântica, somente reunindo as pausas isoladas se pode estabelecer o modo que, juntamente com os artificios da luz e da música, constituem prova do transcendente na criação de um outro Mundo. Para G. Steiner, um título como *Act Without Words* representa o extremo lógico do conflito entre o significado privado e o discurso público: “(...) so far as a model of language goes, silence is, palpably, a dead end” (Steiner, 1998: 194).

## II

No drama beckettiano há duas formas de indicar as pausas. Em *Waiting for Godot*, por exemplo, existem indicações gradativas que sugerem um código hierarquizado intencional por parte do autor: “[*Hesitation*] (...) [*Slight pause*] (...) [*Short pause*] (...) [*Long pause*] (...) [*Silence*]”. Já em *Endgame*, pelo contrário, as indicações são reduzidas à expressão “[*Pause*]”, assim repetida do início ao fim da peça. Aqui, o facto de a duração das pausas não ser mencionado é compensado pela rara proliferação de silêncios. O leitor pode interpretá-los ou como indicações nulas, ou como um elemento mais da encenação (quer a nível simbólico, quer a nível estilístico). A escolha, em última análise, é irrelevante, pois o dado mais importante é que o leitor não pode nunca ignorar a presença dessa lacuna, a evidente ausência de palavras que fracciona o texto. Veja-se o seguinte exemplo de *Waiting for Godot*:

[*Silence*.]  
 ESTRAGON: Then adieu.  
 POZZO: Adieu.  
 VLADIMIR: Adieu.  
 POZZO: Adieu.  
 [*Silence. No one moves.*]  
 VLADIMIR: Adieu.  
 POZZO: Adieu.  
 ESTRAGON: Adieu.  
 [*Silence*.]  
 POZZO: And thank you.  
 VLADIMIR: Thank *you*.  
 POZZO: Not at all.  
 ESTRAGON: Yes yes.  
 POZZO: No no.  
 VLADIMIR: Yes yes.  
 ESTRAGON: No no.  
 [*Silence*.]  
 POZZO: I don't seem to be able... [*Long hesitation*.]... to depart.  
 ESTRAGON: Such is life. (Beckett, 1990: 45-46)

Considerados isoladamente, os silêncios neste excerto podem traduzir a hesitação das personagens em falar, o deixar uma qualquer ideia em suspenso, a expectativa de uma resposta, uma memória mais fugidia, uma expressão de contentamento, uma necessidade de sublinhar o significado das palavras, uma gradação, uma mudança de tom, um padrão rítmico. Em todos os casos exemplificados, a descodificação das pausas é apenas possível atendendo às palavras precedentes e/ ou seguintes. A produção de

significado ocorre quando da intersecção dos dois sistemas de signos e manifesta-se em dois sentidos.

Uma das hipóteses passa por se assumir que os momentos de silêncio reforçam o significado das próprias palavras, permitindo-lhes ressoar no espaço em branco da pausa. Veja-se o exemplo de Hamm em *Endgame*, quando a personagem chama repetidamente pelo seu pai:

HAMM: (...) Oh, I put him before his responsibilities! [*Pause. Normal tone.*] Well, there we are, there I am, that's enough. [*He raises the whistle to his lips, besitates, drops it. Pause.*] Yes, truly! [*He whistles. Pause. Louder. Pause.*] Good. [*Pause.*] Father! [*Pause. Louder.*] Father! [*Pause.*] Good. [*Pause.*] We're coming. [*Pause.*] (...). (*idem*, 133)

Das duas vezes que pronuncia a palavra “Father!”, esta é seguida de um momento de silêncio que prolonga a palavra, reforçando a sua ressonância. O exemplo que se segue é também disso ilustrativo: as pausas rodeiam a palavra “compassion” com um silêncio dramático que transforma a dúvida em certeza:

CLOV: (...) Can you explain that to me?

HAMM: No... Perhaps it's compassion. [*Pause.*] A kind of great compassion. [*Pause.*] Oh you won't find it easy, you won't find it easy. (*idem*, 129)

A outra variante será analisar as palavras enquanto reforço do significado das pausas. Veja-se ainda em *Endgame*:

NAGG: Has he changed your sawdust?

NELL: It isn't sawdust. [*Pause. Wearily.*] Can you not be a little accurate, Nagg?

NAGG: Your sand then. It's not important.

NELL: It is important.

[*Pause.*]

NAGG: It was sawdust once.

NELL: Once!

NAGG: And now it's sand. [*Pause.*] From the shore. (*idem*, 100)

Neste exemplo, a pausa significará “sand”, o que é depois tornado explícito na resposta de Nagg. Isto é, Nell não diz que é areia em vez de serrim, mas a pausa no seu discurso é assim (e correctamente) interpretada por Nagg, que diz “Your sand then” sem que Nell o tenha afirmado abertamente.

Em ambas as situações, a oscilação irregular entre palavras e pausas representa a dualidade de um texto que, tal como outros escritos pós-modernistas, se desdobra invadindo territórios antagónicos e complementares: o do discurso e o do silêncio, o do conhecimento e o do desconhecimento, o da vida e o da morte. Está-se perante uma oposição prática que, em determinada instância, aumenta a legibilidade do texto impresso e a teatralidade da peça encenada. Distribuídos ao longo de toda a peça, os silêncios formam um sub-texto paralelo ao texto das palavras. A presença desses silêncios não indicia uma intenção autorial de manipular um texto inteligível de modo a torná-lo impenetrável. Pelo contrário, a desordem da inesperada tranquilidade provocada pelas pausas estabelece uma linguagem de misteriosa compreensão, um código transcendente que une através de um saber universal.

### III

É aceitável afirmar que as palavras em Beckett delimitam as barreiras que separam as personalidades em palco e que enfatizam a acima mencionada impenetrabilidade do texto e das mentalidades individuais aí representadas. Demasiado inadequadas para a normalidade do real, essas mentalidades são lidas enquanto falhanços evidentes. A pouca hospitalidade do espaço verbal reside no facto de que este é parte integrante do código de alteridade. O discurso induz confusão por ser discordante e fragmentário, enquanto que as pausas se revelam um modo de explorar a multiplicidade criativa, um elemento de estabilidade que resiste à indecisão e à contradição. A constante repetição e progressiva acumulação das sucessivas pausas transforma-as: de uma simples paragem momentânea passam a ser o ponto de compreensão mútua.

Ademais, está já estabelecido que os monólogos mais ou menos frenéticos (o monólogo Lucky será aqui o exemplo mais paradigmático) das personagens as ajudam a escapar da sua própria identidade em busca do anonimato e da auto-anulação. As pausas, pelo contrário, são lugares onde se pode regressar, na medida em que, estando silenciosa, a personagem se retira do mundo físico para os recantos da mente – entra num sistema fechado, auto-suficiente e impermeável às vicissitudes do corpóreo. Tudo em resultado das numerosas interrupções do discurso.

A pausa surge assim como um ponto de união entre o interior e o exterior, entre o indivíduo e o mundo, entre o espírito e o corpo. A pausa é um momento desejado porque inverte o acto da fala, devolvendo as personagens à iniciática condição de auto-interioridade onde elas recordam as próprias ideias de tranquilidade.

Esta flutuação interior/ exterior encontra ainda paralelo nas significativas contradições entre tensão/ reflexão, movimento/ repouso, sofrimento/ satisfação. A alternância de opostos traz ao texto dramático um crescendo de repulsão-propulsão, um ritmo de rejeição e expulsão, inspiração e expiração. O silêncio é o grande momento da respiração em peças como *Waiting for Godot*, dando ao texto o ritmo da pulsação, a positividade corpórea essencial em Beckett.

Alargada a análise para além de uma única peça, e vista no contexto da obra beckettiana, a pausa assume o papel de um poderoso símbolo filosófico. O processo de aquisição de significado nos níveis iniciais introduz a simbolização. Inconscientemente relacionada com o sono, a paralisia e a morte, a pausa torna possível a eternidade numa das suas variantes menores, infinitamente repetidas. O herói beckettiano (quer no drama, quer na prosa) teme e, ao mesmo tempo, anseia pelo silêncio da morte. Daí a compulsão para falar (substancialmente mais no caso da prosa), para dizer frases imensamente longas que, supostamente, irão adiar o silêncio final. Sempre passíveis de relacionar entre si, os delirantes discursos de Lucky e Pozzo, de Hamm e Clov, de Malone, Murphy ou Watt, etc., todos representam 'fintas' à morte. Por sua vez, as pausas são a antecipação do grande final. Os silêncios tornam-se obsessivos, pois o fim de cada peça é um fim de um mundo, uma mudança que instala o caos do apocalipse.

Por fim, é imprescindível num ensaio sobre as pausas beckettianas fazer a distinção entre as variantes de apresentação do texto impresso e de encenação da peça. Em palco, as pausas fazem com que o espectador mude a sua atenção do sentido auditivo para o sentido visual, do domínio da palavra para o domínio do cénico, dos sinais não-

-verbais. Ou seja, as pausas, para além de assinalar a mudança de códigos, fomentam e controlam a atenção do espectador.

No texto escrito é óbvio que se mantém a referida mudança de códigos, mas mais subtil é o próprio grafismo. No papel, as pausas são indicadas entre parênteses rectos e em itálico: trata-se de uma porta que se abre, convidando o leitor a ler um outro texto, graficamente distinto e, logo ao olhar, diferente. O leitor está diante de um texto dramático que constantemente lhe lembra as idiosincrasias da obra teatral: aí se incluem os movimentos, os gestos, os tons, etc., bem como as suas ausências. Esta mudança para esse outro código que sustenta o processo de concretização da leitura não se encontra em nenhum outro tipo de texto ficcional.

Mais, o silêncio pode ele também ser considerado enquanto sinal de pontuação, como uma vírgula ou um ponto final a indicar uma interrupção. Os silêncios mais longos podem ser lidos como o equivalente aos espaços em branco entre parágrafos num texto em prosa. Se se atentar, por exemplo, no longo discurso monológico de Lucky em *Waiting for Godot* (*idem*, 42-43), é notório que o texto flui continuamente, sem ser interrompido por qualquer pausa ou sinal de pontuação. É o único trecho da peça em que ambas as circunstâncias são como que expulsas do texto. Uma vez mais, o uso da pausa fixa a linguagem, impede, ou pelo menos retarda, a sua efemeridade. Simultaneamente, e tal como acontece na prosa beckettiana, onde as frases são fracturadas pela repetição obsessiva da vírgula, as pausas adiam a finitude que ameaça constantemente o momento presente.

#### IV

Beckett's (...) concerned with the need to establish, through language, a point of silence and rest. (Pattie, 2000: 134-135)

Quer na peça encenada, quer no texto impresso, a extrema indeterminação do silêncio estimula o espectador/ leitor a impor consistência, significado e razão, levando deste modo a interagir com o drama. Tal como aponta W. Iser, quanto mais intensa essa interacção, “the more fluid become the boundaries between literature and reality (...) forcing us to revise, and indeed to transform, our ideas as to what is reality” (Iser, 1974: 272). Se é verdade que as palavras em Beckett contêm uma positividade fundamental, o mesmo se aplica aos silêncios. O problematizar beckettiano do emprego das pausas abala a tradicional supremacia do texto, anunciando a radical inovação da sua escrita.

O seu progresso em direcção à criação de uma linguagem dramática que, gradualmente se libertou de tudo excepto dos elementos básicos, pode ter pressionado a fronteira até ao (quase) limite, mas não deixou de produzir teatro.

**BIBLIOGRAFIA**

- BECKETT, Samuel (1990), *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
- DUKES, Gerry (2001), *Samuel Beckett*, London, Penguin.
- FLETCHER, John (2000), *Samuel Beckett*, London, Faber and Faber.
- HASSAN, Ihab (1982), *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York, O.U.P.
- ISER, Wolfgang (1974), *The Implied Reader: Patterns of Communication from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- PATTIE, David (2000), *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, London, Routledge.
- STEINER, George (1998), *After Babel*, Oxford, O.U.P.