

## SOBRE O TEATRO

### IRLANDÊS E O FIM DA TRADUÇÃO

Francisco Luís Parreira

1. Interpreto o convite para participar nesta mesa-redonda como uma ocasião para reflectir e ordenar a minha experiência de tradutor de teatro irlandês. Se me for permitido, porém, começarei por “desarrumá-la”, arriscando-me a algumas considerações de teor mais geral com o propósito de delinear uma perspectiva sobre aquele teatro. Posteriormente, tentarei ilustrar essa perspectiva com uma das peças que me coube mais recentemente traduzir: *Krapp's Last Tape*, de Samuel Beckett.

>>

Quanto mais não seja, só pelo modo excepcional da sua existência, é justo entender o texto teatral como uma espécie de patologia, uma formação sintomática correspondente à incubação de um corpo estranho numa língua dada. A acção desse corpo manifesta-se através de uma triagem característica no conjunto das possibilidades de uso de uma língua: ele faz com que algumas sejam exponenciadas e outras firmemente rejeitadas. O produto desta incubação é, não apenas uma mancha tipográfica característica, mas também o detrimento das possibilidades linguísticas mais triviais ou comuns, e a realização daquelas que, por mais raras, inatendidas e improváveis, prometem maior anomalia de efeitos ou poder alucinatório. Uma autoridade indiscutível, Prospero, assimilou a acção patogénica desse corpo a uma “baseless fabric of this vision”, afortunadamente inofensiva, pois “[it will] Leave not a rack behind” (Shakespeare 1990: 104). O carácter patológico ou visionário do texto teatral, assim, resulta do facto de ele representar no

campo das possibilidades linguísticas um estado de excepção cujo *analogon* seria o estado induzido pela febre no corpo biológico. Será a uma intuição deste género — mais precisamente ao entendimento do evento teatral segundo uma determinação viral ou bacteriológica — que aponta o não muito elegante jargão profissional português, ao mencionar o célebre “bichinho do teatro”? Resignemo-nos — e pensemos que, tal como a patologia corporal suspende ou subverte a hierarquia de finalidades do corpo biológico, assim o quimérico texto teatral realiza a baixa médica da função referencial ou pragmática do discurso convencional para propor o estado de excepção da elocução heteronímica, da generatividade auto-performativa, da referencialidade sobre-codificada, construindo com ele, para tudo resumir, aquela mesma visão fabricada (ou fábrica visionária) de que, segundo a mesma autoridade, tanto os actores como os sonhos são feitos.

Também ao trabalho do tradutor assiste, em congruência, uma determinação clínica. O tradutor procederá, mais precisamente, à maneira dos experimentadores biológicos, tentando transpor um organismo ou uma estrutura patológica determinada para um novo meio, para um improvável hospedeiro, que é a sua língua, mas com a cautela de lhe garantir condições de sobrevivência que obviem a pressão desse meio adverso. Qual a particularidade da sua clínica? Bom, há sempre qualquer coisa no trabalho do tradutor que tende a repudiar as determinações da língua de recepção, a ponto de ele por vezes entender a sua actividade como um historial paulatino, quotidiano, de contaminação ou violentação do estado normal da língua em que está habituado a pensar e falar. Em certa medida ele realiza permanentemente o preceito anexado por Goethe ao que chamava a primeira “idade” da tradução: a descoberta da língua própria através de outra. Como encaminhar essa descoberta? Respondo: pela força. O tradutor tem que forçar essa língua, assimilado o organismo para ela transposto, a gerar a sua linhagem mestiça. Em particular, se for

extremoso, ele tem que forçá-la a iludir a sua condição de língua e transfundi-la em pura determinação espacial; melhor, ele tem que tomar o pulso à vocação que essa língua tem de modificar-se em espaço orgânico e tornar significativa a original fábrica visionária através do espaço alienígena que ela ajudou a dar à luz. E não apenas por exigência da cena, mas porque cada palavra aspira, ou deveria aspirar, a tornar-se, não um som, mas um volume, como punhos tensos resgatados ao inamovível silêncio do palco, ou então como uma parede que se pudesse tocar com os dedos.

2. Os leitores de Jorge Luis Borges recordarão um conto em que é maravilhosamente exposto o elemento patológico do teatro. Trata-se de *A busca de Averróis*, em cujo início surpreendemos Averróis nos seus aposentos, debruçado sobre uma página de Aristóteles que lhe cumpre comentar (Averróis ignora o Grego e trabalha sobre a tradução de uma tradução). O texto contém dois termos tão assíduos quanto duvidosos: "tragédia" e "comédia". Que significam? Incapaz por razões culturais de entender o conceito de representação cénica, o árabe vacila. Ouve-se em fundo um concâvo de fontes na tarde que flui. Averróis decide suspender o seu trabalho. Ergue os olhos e, pela janela, contempla inconsequentemente um grupo de crianças que brincam no jardim defronte e que fingem ser personagens importantes. Ao serão, comparece a um banquete. Entre os convivas, há um viajante a quem pedem que descreva a China, de onde acaba de regressar. O viajante aquiesce. A certa altura, menciona a ocasião em que foi conduzido a uma casa habitada por muitas pessoas. Na única divisão dessa casa, havia um terraço em que uma estranha gente tocava tambor e alaúde, rezava, cantava e dialogava. Padecia prisões, mas estas eram invisíveis; cavalgava, mas não se percebia o cavalo; morria, mas logo a seguir punha-se de pé. Os actos dos loucos, comenta alguém, excedem as previsões do homem cordato. No fim do serão, louva-se Alá, cujos desígnios são inexcrutáveis e cujas obras são perfeitas. Averróis retira-se. De novo nos seus apo-

>>

sentos, compulsa o manuscrito. Não se anuncia para breve o fim da sua busca (Borges 1989).

Que seja preciso exceder as previsões dos cordatos para qualificarmos a experiência teatral — ou que de algum modo seja de invocar qualquer coisa da ordem do excesso — é, não um abuso de linguagem, mas uma forma de prestar justiça às suas origens. Foi no coração dessa origem que Aristóteles estabeleceu a conceptologia pertinente para fixar tal experiência e não é de estranhar que ela produza ou contenha estranhas ressonâncias clínicas. De facto, o nascimento do teatro grego é contemporâneo do da medicina e ambos são instâncias do modelo teorético que caracteriza a episteme grega. De facto, o teatro grego surge no mesmo momento em que a fenomenologia da doença passa a ser estabelecida numa percepção analítica do corpo anatómico e em que, por conseguinte, o trabalho do médico passa a constituir-se numa relação dual com o paciente. Esta revolução é de consequências incalculáveis. A doença deixa de ser uma disrupção de uma ordem exterior ao corpo ou maior do que ele, disrupção que ele sintoniza ou exprime, mas uma afecção privada, própria de uma ordem inteiramente inédita: a do corpo como domínio autónomo de significado. Assim, se anteriormente a doença era lida através de mâncias e adivinhações; se estava numa mesma ordem de significado que as entranhas dos animais ou o movimento das folhas na água; se podia ser objectivada na mediação do "significado flutuante" que tudo abrange e a tudo confere a sua ordem de sentido, com Hipócrates e Asclépio transforma-se numa potência do corpo e, numa palavra, seculariza-se.

O teatro é o exacto paralelo desta centração epistémica no indivíduo enquanto domínio autónomo de manifestação. O movimento inicial do teatro, ao autonomizar-se do culto, é o da interrupção do vínculo entre os homens e os deuses. Se os gestos dos oficiantes culturais ainda se inscrevem numa ordem sagrada da acção, já os actores vêm à cena para ocupar o terreno exterior a essa ordem. Este movimento inaugural (e traumáti-

co) de fundação secular do humano é recapitulado nas narrativas teatrais: em cada personagem trágica pode-se observar a *hybris* humana. Deste modo, o espectador é chamado a replicar o novo destino do médico. Também ele se devota à observação de uma doença, desta vez da alma. Essa doença da alma que o teatro põe em cena é a condição trágica. A condição trágica só pode ser chamada à caracterização do homem quando este vive no esquecimento dos deuses ou quando aspira a afirmar-se para além da esfera de penetração da vontade divina (por exemplo, Édipo a fugir do seu destino). No entanto, esses momentos de irrecordação divina — e, portanto, de excesso humano — são fugazes. Os deuses voltarão a fazer sentir os seus efeitos no final, impondo às personagens o reconhecimento de si mesmas enquanto criaturas da Necessidade. O espectador pode assim observar a afecção (o “trauma”) que faz mover a personagem até à sua cura (*catharsis*) e o teatro é, em consequência, o promontório onde a doença da alma (a “mania”) pode ser escarpelizada (uma maravilhosa expressão inconsciente da associação entre teatro e medicina é a forma que assumiram até hoje os laboratórios anatómicos e os lugares de exposição teórica do cadáver: chamamos-lhes anfiteatros).

&gt;&gt;

É assim inteiramente justo que Aristóteles, na *Poética*, apontasse a *anagnorisis* como o principal elemento qualitativo da tragédia clássica. A *anagnorisis* é o processo que leva da ignorância ao conhecimento e que subsume assim o acto cognitivo do herói trágico. Este vive a *anagnorisis* quando opera o reconhecimento da sua verdadeira condição. O agente da *anagnorisis* do rei Édipo foi, assim, o mensageiro vindo com o propósito de o tranquilizar a respeito da rainha e que, descobrindo-lhe a identidade, o lança no reconhecimento da rainha como sua mãe. Mas este reconhecimento de si é sempre o reconhecimento da distância que (às vezes por irrecordação dos deuses, outras vezes pelas suas injunções ou maquinações explícitas) os actos da personagem instalam entre ela e a ordem sagrada. O momento da *anagnorisis* é assim o momento do

diagnóstico e também a condição da cura. Não por acaso, Édipo, após pagar o preço da sua *hybris* com a cegueira, pode enfim ascender ao Olimpo.

3. Nos tempos que correm, poucos termos terão semânticas tão singularmente sujeitas a caução como o adjetivo "nacional". Mas um excesso de precaução não nos deve inibir o pensamento de que existem modos nacionais de manifestação da patologia teatral. Na origem, os Teatros Nacionais resultam de um entendimento semelhante e o irlandês não escapa à regra. É justo que admitamos a existência de uma matéria especificamente irlandesa no teatro irlandês, do mesmo modo que, por exemplo, falamos da matéria da Bretanha. A determinação do que significou e qual foi o legado do Abbey Theatre, como germe de um Teatro Nacional, pode esclarecer o *unicum* da matéria irlandesa.

A ideia de um Teatro Nacional é consabidamente uma criação romântica, mas a sua genealogia talvez remonte a paragens mais remotas. Creio, na verdade, que ela tem origem na obsolescência da tragédia clássica e na secularização gradual das efabulações humanas, que os gregos só parcialmente realizaram. Tal obsolescência exprime-se, em particular, na apoteose da doutrina ética congruente com essa secularização. Refiro-me ao Voluntarismo, doutrina segundo a qual todos os actos individuais resultam da vontade individual, o que os subtrai à regência da *ananké* ou de um *fatum* universal. Em consequência, o caminho da experiência trágica, doravante, só pode ser percorrido em resultado de uma aberração, de uma anomalia, de uma doença sem princípio de resolução fora da vontade. O momento fulcral deste novo entendimento do trágico é o *Hamlet* shakespeariano, no qual, sintomaticamente, o agente da *anagnorisis* de Hamlet, i.e., o espectro paterno, se apresenta logo no início. Esta novidade implica toda uma revisão do princípio trágico, que passa deste modo a centrar-se na seguinte questão: o que vai o protagonista fazer com a verdade de si mesmo? A tragédia está assim no retorno do protagonista às

questões levantadas pela consciência das próprias circunstâncias, dada como premissa da acção, e, em consequência, na direcção moral que imprimirá às suas acções. O trágico reside, pois, não na ausência de escolha, mas no facto de o herói poder identificar todas as determinantes da escolha inevitável — e, em última análise, na própria existência da potencialidade de escolha. Por via desta inflexão voluntarista, uma consequência da revisão do princípio trágico foi a absorção da epopeia no campo da tragédia. A epopeia é, como se sabe, a personificação do princípio voluntarista num povo e o relato das acções pelas quais esse povo, conduzido por um chefe temporal, supera a anomalia da sua inqualificação política e se constitui normativamente num Estado. Uma das variantes trágicas da modernidade humanista fundar-se-á então na narrativa de um *ductus* nacional e da sua assunção voluntária num Estado.

&gt;&gt;

Sabemos a que ponto a conjugação de uma profissão de fé voluntarista e uma forma um tanto tardia de nacionalismo romântico contribuiu para a fundação do teatro nacional irlandês. O facto de estes ingredientes se terem comunicado ao repertório original testemunha a sua obediência a uma deliberação programática que fez dele e dos serões conturbados que o acolheram outros tantas proposições para uma epopeia nacional irlandesa. O Abbey, no espírito dos seus fundadores e na felicidade dos acontecimentos, foi deste modo o lugar da recapitulação modernista do pressuposto epopeico e a Irlanda nele representada uma construção dramaturgica a inscrever como momento da revisão moderna da tragédia teatral. Se outra unidade não lhes achássemos, as primeiras peças de Yeats, de Synge ou de Lady Gregory constituíram os instrumentos especulativos canónicos para a destinação artística da mundivisão nacional e, assim, uma espécie de *forma exemplaris*, um fundo primitivo de alta latitude ética e estética que serviu esplendidamente de legado a todo o teatro irlandês posterior.

4. Há culturas que encontram na questão da tradução uma das suas articulações problemáticas essenciais. A dramática ques-

tão alemã do Estado e da natureza da comunidade nacional, por exemplo, é primeiramente formulada no quadro da tradução de um texto estrangeiro. Refiro-me às meditações com que Hölderlin acompanhou a sua tradução da *Antígona* e do *Rei Édipo*. Nos esforços de Hölderlin para formular um léxico alemão que fixasse a distinção conceptual entre o acto heróico e o acto colectivo, personificado pelo Estado, estabeleceram-se as premissas a partir das quais a cultura alemã pôde pensar a complexa relação entre o *immenwelt*, a interioridade, e o modo transcendente da sua determinação, aquilo que *denkt in mir*, que em mim pensa e, ao fazê-lo, me constitui, ou seja, o *volksgeist*. A reflexão de Hölderlin teve uma linhagem problemática tão fecunda e ilustre que devemos com toda a justiça reportar-lhe a inauguração da metafísica do Estado na filosofia alemã, de que a história da Alemanha moderna foi a trágica expressão.

É em virtude desta linhagem que assiste retrospectivamente ao trabalho de Hölderlin aquela mesma característica canónica que acima imputei ao repertório do Abbey. É canónica aquela obra que enuncia ou antecipa a área problemática em que se move um determinado processo cultural. Assim, é na obra canónica que a posteridade cultural reconhece a angústia atávica ou compulsiva em torno da qual gravitam as suas sucessivas elaborações identitárias. No caso de Hölderlin e da cultura alemã, acresce um dado extraordinário: a adesão do espírito nacional a uma Forma (ou ao que Hegel chamava o *tempo do conceito*) e, por conseguinte, a habilitação desse espírito à História, é uma especificação do trabalho do tradutor. O princípio correspondente pode ser formulado deste modo: a tradução, ou o que nela assiste de trabalho interpretativo, é uma *dynamis* histórica, mais precisamente, é a condição fenomenológica pela qual uma cultura integra ou reelabora no seu processo histórico o património identitário que lhe cabe. Ora, parece-me que no contexto modernista irlandês, coube ao teatro, em particular o teatro do Abbey, o privilégio exorbitante de assegurar essa condição. Dado, entretanto, o poder



canónico com que esse repertório se revestiu, torna-se uma amena ironia para o tradutor de teatro irlandês que o objecto do seu trabalho esteja tão singularmente centrado na questão mesma da tradução.

Esta questão não é apenas invocada na encantadora peça homónima de Friel, *Traduções*. Preside desde o início aos esforços do Abbey e estava implicada, por exemplo, na exortação de Yeats, quando sugeriu a Synge que se radicasse em Aran e desse expressão a uma vida que até então "had never been expressed in literature" (Yeats 1992: 568). Dado o consabido proselitismo de Yeats, é de julgar que esta exortação prolongava o trabalho de que ele se afirmava a vanguarda. Ele próprio, o tradutor ou revelador por excelência, que fixou os traços congeniais da mundivisão céltica na língua e nas expectativas da modernidade. Tal trabalho, para ele, obedecia evidentemente a um imperativo místico: a solidariedade céltica era sobretudo um trabalho do espírito. Mas goradas as tentativas de fundação de uma ordem de mistérios célticos, viu no teatro a oportunidade de síntese final entre os dois países que se chamam Irlanda: o visível e o invisível. Synge epitomizou a outra dimensão desse projecto, a que a posteridade do teatro irlandês se devotou fielmente: a dimensão realista, apostada na representação de uma ruralidade ainda sem contingência, uma utopia de autenticidade ainda virgem de toda a História e, portanto, em estado de pura disponibilidade para ela. Que melhor símbolo que as cinzentas manhãs de Aran, nem visíveis nem invisíveis, simplesmente rurais e anglo-irlandesas, isto é, manhãs de uma vida cujo pulsar interior se processava no trânsito entre duas línguas? É neste trânsito que se estabelece a obra de Synge e pôde ele em congruência atribuir a redacção de *The Shadow of the Glen* a um "chink in the floor of the old Wicklow house where I was staying, that let me hear what was being said by the servant girls in the kitchen" (Synge 1997: li). Foi este realismo algo matreiro que sobreviveu incólume, quando o revivalismo céltico se dissipou perante os novos brilhos do segundo modernis-

>>

mo europeu e, por que não dizê-lo, da independência política irlandesa, numa palavra, perante as novas responsabilidades a que alude o título da obra de ruptura que o futuro senador Yeats publica em 1914. Muitos depois de Synge permaneceram fiéis à linhagem temática aberta pela exortação de Yeats e forjaram o seu teatro a partir de um *chink in the floor* de modo a repercutirem o conflito central revelado pelas turbulências que acompanharam o *The Playboy of the Western World*: o conflito de interpretação que subjaz a toda a inscrição autêntica da nacionalidade na História.

214>215

5. A expressão do bloqueio e impossibilidade da História (e, por conseguinte, do princípio de tradução que lhe é co-substancial) será, anos mais tarde, ainda uma virtualidade do teatro irlandês. Apesar de a devermos a um exilado que escreveu numa outra língua, a filiação da obra de Beckett na área problemática do teatro irlandês é assegurada pela consideração de que uma negação (ou um exílio) é ainda uma potencialidade daquilo que é negado e o bloqueio da história é ainda uma consequência da saturação dela. Neste aspecto, Beckett, a mais do que um título, tem que ser entendido, em geral, na sua determinação irlandesa e, em particular, na sua relação com o outro exilado que, embora irlandês, recusou todas as línguas e fechou a possibilidade de tradução na sua obra final. Mas podemos pôr de parte o *Finnegans Wake* e o teatro pode clamar pelos seus privilégios: parte da obra de Beckett, em particular o *Krapp's Last Tape*, de que a seguir me ocuparei, mantém uma ligação estreita com a única peça de Joyce, *Exiles*, a qual, à medida que o tempo passa, parece ganhar uma centralidade crescente no cânone joyceano. *Exiles* parte da seguinte questão ética: mesmo para pessoas intimamente unidas, é possível viver na base de uma completa autenticidade? As *personae* empenham-se em demonstrar esta possibilidade. Mas quanto mais rompem os véus que cobrem a sua intimidade, mais impenetráveis se tornam umas para as outras. Um contra-motivo trabalha no sentido de fornecer este contraste: o desespero provocado pela consciência de que toda a

alma é irredimível. Sobretudo o primeiro motivo será aproveitado em *Krapp's Last Tape*, mas Beckett cruza-o com um segundo motivo que fará de Krapp o momento final das vanguardas que se constituíram como resposta à problemática artística legada pelo século XIX. Esse segundo motivo é o da congenialidade entre o autêntico e o simulacro, tal como revelada pela ocupação técnica da experiência humana.

A que propósito invocar o século XIX e ao que vem a questão técnica? O século XIX foi um século fatigado pelo luto. Hegel anunciara-o como um interminável anoitecer e a coruja de Minerva riscou um céu que, para utilizar um tropo romântico, se foi transformando no signo vazio da grande "irrecordação dos deuses". O seu dealbar coincide com o fim do tempo do conceito, mais precisamente, com o fim do ciclo especulativo do Ocidente e, em consequência, com o fechamento das possibilidades metafísicas da História. Toda a metafísica da História postulava uma Encarnação, constituída como dialéctica da negatividade ou da contingência, e uma Desencarnação final, a tomar como fim da História, caracterizada pela abolição da negatividade e a recondução do humano a uma espécie de liberdade positiva do Espírito. Esta desencarnação final exprimir-se-ia sob duas formas complementares: enquanto fim da servidão, na sua dimensão política, e enquanto fim das clivagens, na sua dimensão epistémica. Assim, o momento resolutivo da História seria o momento composto em que não apenas se revelaria o Deus filosófico como se dissolveriam as condições de constrangimento ou de propulsão da deriva histórica humana. O anúncio hegeliano asseverou a iminência deste momento final e da consumação no tempo histórico daquilo que já fora cumprido no "tempo do conceito". A experiência característica do século XIX foi assim a de uma moratória que antecipava a consumação da História e a recondução final do mundo humano à sua imanência. Ele próprio encontrou as imagens com que figurar essa moratória, por um lado, sob a forma da ruína romântica, imagem de todo o particular abandonado a si

>>

mesmo e sem transcendência, por outro, do museu, epítome do oitocentismo enquanto efeméride perpétua ou, melhor, como um não tempo permanente. As imagens da contingência tornam-se figuras do museu da História, e toda a experiência, à imagem de um arquivo, vive de um princípio de rememoração ou recapitulação enquanto aguarda pela sua consumação próxima. Não é assim surpreendente que todas as vanguardas que se constituem como resposta à problemática artística oitocentista vivam na cronofobia, na recusa da historicidade, como se ela estivesse encerrada e devesse dar lugar a uma extracção de toda a potencialidade do presente. Como fazer com que o Presente se actualize plenamente? Não se compreenderá a esta luz, como experiência de um tempo já não dialéctico, a "epifania" de Joyce, bem como a "instantaneidade" de Junger, os tropismos do modernismo francês, a retirada de Gauguin ou de Stevenson para o Pacífico, e o desiderato do esquecimento proclamado das alturas de Sils Maria?

Paradoxalmente, este luto foi preenchido por figuras que, embora postas inicialmente ao serviço de uma mobilização finalista da imanência, depressa abriram nela instâncias de inconceptualização e novos planos de sentido irredutíveis ao *tempo do conceito*, isto é, inabsorvíveis na totalização metafísica da experiência. Essas figuras resultam da ocupação da experiência pelos novos esplendores da técnica, mais precisamente, da generalização da técnica como universal da experiência. Esta generalização, reactivando a contingência e constituindo novas ordens de causalidade, pôde, ainda em pleno século XIX, suportar a ilusão ou a expectativa de que o tempo dialéctico e a negatividade, afinal, não haviam ainda encontrado o seu fecho. A súbita absorção da experiência humana numa tecno-história, ou "tecnodiceia", em certa medida desencarna-a ou, melhor, subtrai-a aos modos de qualificação da Encarnação legados pela metafísica ocidental. Na sua descrição, dada a sua súbita projecção anaxiológica, deixa de ter cabimento a linguagem do Ser, como a modernidade filosófica veio a descobrir. Tornar-se-á

este, precisamente, o conteúdo da expressão “crise da experiência”: o da exigência de novos critérios de decisão e de apropriação do mundo pelo pensamento, na medida em que o programa técnico exprime uma lógica impermeável à mobilização metafísica da História, desde logo pela inscrição na experiência humana de uma potencialidade de espectralização (ou vacilação categorial) do humano, do mundo e da relação de “habitação” ontológica. Nesta indeterminação ou inconceptualização encontrará o niilismo o seu terreno propício, como figura última da impossível relação do homem ao mundo.

6. A técnica, *summa summarum*, mobiliza uma potência de inconceptualização no seio da experiência humana que, embora anulando o ciclo finalista, funcionará como marca do seu bloqueio e transmutação. Um domínio desta inconceptualização é talvez a congenialidade recém-descoberta do simulacro e da autenticidade. Esta congenialidade, justamente, é o motivo maior de *Krapp's Last Tape*, mas nisto Beckett glosa ou recolhe uma disputa mais antiga que o seu teatro. Explicito. Recordo que, ao traduzir este texto, me ocorreu insistentemente o enunciado de Edison segundo o qual uma das vocações do gramofone seria a gravação das últimas palavras dos moribundos. Certa particularidade da minha memória, creio, tentava deste modo presentificar uma conexão que só posteriormente se me figurou como reveladora e pela qual era possível traçar uma genealogia daquele motivo. Essa genealogia remonta ao que ficou conhecido na década de 1870 como “a questão fonográfica”. Tal questão tem origem na célebre ocasião parisiense em que o fonógrafo de Edison, após percorrer triunfalmente os Estados Unidos, é pela primeira vez demonstrado na Europa. Mal entrado o serão, logo após a máquina saudar em francês os membros da Academia, o incrédulo *physicien* Bouillaud levantou-se *impromptu*, invectivou o operador da máquina e proclamou que os sons provinham de um ventríloquo. A sessão foi interrompida e Bouillaud, muito tempo depois, persistia ainda em considerar-se vítima de charlatanice e em prodigalizar os

>>

anátemas e refutações que então mantiveram na ordem do dia parisiense *la question phonographique*. A recepção da máquina no outro lado do Atlântico conheceu trâmites menos turbulentos. O *Scientific American* chamara-lhe “maravilha acústica do século”. O repórter de um “sarau demonstrativo” descreveu o modo como “a máquina se interessou pelo nosso estado de saúde, perguntou se gostávamos dela, nos informou de que *ela* se encontrava bem e nos desejou um agradável serão” (*apud* Draaisma 1998: 120). Porém, a rejeição do *physicien* e o encanto do repórter são implicações de uma mesma premissa: a incapacidade de entender uma sequência de sons articulados fora de um quadro de atribuições humanas. Dizer que um ventríloquo fala pela máquina está em rigorosa simetria com o entendimento de que a máquina, por falar, adquire intencionalidades anímicas como, por exemplo, “desejar” ou “interessar-se”. Em ambos os casos, a redução mecânica da produção de sentido ou, mais precisamente, a emergência da fala mecânica, ter-se-á constituído na percepção sob o signo da vacilação categorial, a um ponto em que se nos torna clara a essência da “questão fonográfica”: a dura traição dos sentidos implicada na fala mecânica é apenas a sombra, o traço de uma mais profunda desconexão do espírito consigo mesmo. Como pode o espírito autorizar-se uma tão ostensiva desqualificação por via dessa congenialidade com o simulacro, a tal ponto que, demitindo-se das suas prerrogativas metafísicas, lhe empresta o índice mesmo da sua autenticidade — o *logos*?

Exactamente por via desta vacilação ou, melhor, desta inconceptuação, é que se abriu o terreno especulativo propício à metáfora artística, e não admira assim o imenso poder de excitação metafórica depressa granjeado pelo aparelho de Edison. Que, nesse aspecto, o gramofone tenha então suplantado a câmara escura, pode ser explicado pelo facto de a traição categorial introduzida pelo rolo falante se articular primeiramente sobre a evidência da reversibilidade temporal. A fotografia apenas podia prover ao pathos da suspensão, do tempo

detido, do instante insuspeito que, outrora interdito a toda a experiência, revela agora a sua substancialidade intrínseca e pode aspirar a ser "entificado". O disco falante vai mais longe: devassa um novo mundo inteiramente perpassado pela lógica da recapitulação ou da reversão, o que implicou em si todo um programa de fragmentação do tempo unilinear da experiência. Em particular, pôde o gramofone fornecer o modelo de uma nova compreensão da memória. Tal como a agulha do fonógrafo cria um sulco no disco de estanho, também a memória humana veio então a ser entendida como uma rede de sulcos inscritos pela agulha da experiência. No seu todo, passou a ser uma caixa de bandas fonográficas, susceptíveis de classificação, ordenação e recapitulação — e o indivíduo *un phonographe conscient*.

&gt;&gt;

Mas a generalização metafórica do gramofone (de que, a par do *Krapp...*, é exemplo cimeiro o admirável relato de Rilke intitulado *Ur-Gerausch*) representou apenas uma instância no processo de constituição filosófica e literária de novas sínteses antropológicas, éticas e estéticas, tornadas imperativas pela emergência da técnica como modo determinativo da experiência humana. Não é injusto afirmar que o tom geral dessa constituição propendeu ao pessimismo, mas este, exprimindo *l'air du temps*, deve ser posto, como já disse, na conta do modo como as atribuições humanas foram gradualmente contaminadas pelo "inconceptualizado" da técnica e se desencadeou o que podemos chamar "crise da experiência".

7. Esta crise, que, sob a forma de abstinência de memória e de renúncia à palavra, constitui o programa filosófico de *Krapp...*, é representada nesta peça como uma glosa das risonhas atribuições do gramofone. Mas essa glosa por sua vez articula-se exemplarmente na obra de Beckett. Esta é, tanto quanto eu possa ver, o enunciado terminal do que podemos chamar de espectralização da história e da sua impossibilidade num quadro de determinação humana. Nela, todo o mundo da ficção é preservado, como se o tempo dialéctico continuasse, como se continuassem a servidão (Pozzo e Lucky, Clov e Hamm), como

se o medo ou o amor continuassem, mas já nenhuma expectativa de finalização aguardasse. Todas as imagens da História pairam, irresolutas, promessas impossíveis como o crepúsculo inalterável sobre o mar de chumbo, no *Fin de Partie*, ou a casca de banana na qual Krapp nunca escorrega. Mas essas figuras da mobilização narrativa (histórica), incompreensíveis fora do quadro da sua finalização anunciada, do reconhecimento de si mesmas na relação, mantêm-se – porém, como pura forma, exauridas numa recapitulação inane, sem a tensão a que deveriam servir de expressão. Afinal, Didi e Gogo voltarão amanhã ao local de encontro com um Godot *insaisissable*.

Esta espectralização do devir humano ganha o seu destino teatral mais íntimo na figura de Krapp. A voz que a banda magnética lhe devolve, a voz do homem que ele foi na juventude, nos seus mais autênticos e esperançosos arroubos, soa na reprodução fonográfica como a voz de um ventríloquo que lhe fala a lírica da insinceridade. Presa de uma ontologia da replicação, a voz interior, destinada à banda magnética, apenas ganhou com o tempo a própria tonalidade (ou ausência dela) da máquina. Segundo Richard Ellmann, na sua biografia de Joyce, era um Beckett entusiasmado que, trinta anos antes de pôr Krapp a catalogar fitas magnéticas, lia ao autor de *Exiles* passagens das *Contribuições para uma crítica da linguagem*, de Franz Mauthner (Ellmann 1982). Nesta obra de 1899, Mauthner anunciava uma espécie de apocalipse do sentido: grassava nos hábitos contemporâneos de fala e escuta uma doença incurável. Todos os discursos sociais se deixavam estagnar em clichés ou simulacros sem vida e a própria linguagem interior fora infectada de uma falsidade atávica e inamovível. Estes clichés, por exemplo, haviam contaminado para sempre as tentativas da memória que visavam uma comunicação íntima da verdade e da autenticidade. Depois da parábola sobre a ressurreição dos mortos protagonizada por Didi e Gogo, é em *Krapp's Last Tape* que Beckett revela que as nossas últimas palavras, para parafrasear Nietzsche, estão unicamente ao serviço daquilo que já deixou de ter uso nos corações.



Krapp, no final, decide romper com o ventríloquo que lhe simula a voz interior — ou que lhe fala a lírica da inautenticidade — e dedicar-se à abstinência de memória. A única e curiosa forma de pós-palavra que lhe resta é aquela casca de banana à espera de uma nova Primavera do sentido em que faça escorregar. Contudo, enquanto não se extingue a luz de cena, ficam a ressoar as últimas palavras que debitou para a fita magnética e que aludem brevemente ao que se adivinha ser o seu passado irlandês de missas matinais e passeios campestres, um passado talvez objectivado a partir de algum *chink in the floor*. Tamanha ira lhe suscitam, num acesso de lucidez súbita, que interrompe *impromptu* a gravação, arranca a fita do reproduzidor e arremessa-a para longe. Parece reproduzir a indignação de Bouillaud, mas desta vez, ao contrário, é como se o ventríloquo se indignasse por ter ganho a tonalidade inautêntica da máquina e não pudesse falar senão a partir da estranheza induzida pela formatação técnica da memória. O que é arremessado para longe e, assim, abolido, é também o último reduto simbólico da inscrição do autêntico na memória: no caso, a Irlanda natal, como potencialidade de reinscrição vivida da História. Depois deste arremesso, o teatro irlandês (e universal) cumpriu no tempo dramaturgico aquilo que Hegel já fizera cumprir no tempo do conceito, de modo que ao tradutor de teatro irlandês, depois de Beckett, não resta mais que passar para a sua língua natal desoladas alegorias da Irlanda como terra da pós-história. <<

&gt;&gt;

---

## BIBLIOGRAFIA √

Borges, Jorge Luís (1989), "A Busca de Averróis", trad. Flávio José Cardoso, in *Obras Completas, 1923-1949*, vol. I, Lisboa, Editorial Teorema, pp. 603-609

Draaisma, D. (1998), *Las Metáforas de la Memória*, Madrid, Alianza, 1998.

Ellmann, Richard (1982), *James Joyce*, New York, Oxford University Press, rev. ed.

Shakespeare, William (1990), *The Tempest*, ed. Frank Kermode, The Arden Shakespeare, London & New York, Routledge.

Synge, John Millington (1997), "Preface to *The Playboy of the Western World*", in *The Playboy of the Western World*, ed. Malcolm Kelsall, London, A & C Black / New York, W W Norton, pp. li-lii.

Yeats, W. B. (1992), "The Bounty of Sweden", in *Autobiographies*, London, Macmillan, pp. 529-572.