O monodrama de Schoenberg e o “quadro vivo” de Beckett

Sérgio Medeirosⁱ (UFSC)*

Resumo: Este texto busca mostrar que um poema em prosa de Beckett, “*Un soir*”/“*One evening*”, possui um enredo muito parecido com o enredo de uma das obras-primas de Schoenberg, *Erwartung*. Contudo, se seu tema é o mesmo, sua linguagem é diferente, revelando uma experiência narrativa peculiar.

Palavras-chave: Beckett; Schoenberg; poesia; música; noite; morte.

Abstract: This paper tries to show that Beckett’s prose poem, “*Un soir*”/“*One evening*”, has a plot very similar to the one of Schoenberg’s masterpieces, *Erwartung*. However, if its theme is the same, its language is different, showing a peculiar narrative experience.

Key-words: Beckett; Schoenberg; poetry; music; night; death.

Falarei de Arnold Schoenberg (1874-1951) e de uma obra atonal de sua autoria, a qual desejo “colocar ao lado” (não encontro, no momento, expressão melhor) de um poema em prosa de Samuel Beckett. Espero destacar, assim, as afinidades temáticas entre ambos (são, grosso modo, histórias de horror, assemelhando-se também na atmosfera).

Apresentarei a seguir o enredo do poema, escrito originalmente em francês.

Samuel Beckett (1902-1989) publicou esse poema em prosa em janeiro de 1980, portanto na última década de sua vida, sob o título “*Un soir*” (Uma noite). Considera-se que o texto seja um primeiro esboço de *Mal vi mal du*. Foi traduzido ao inglês pelo autor em 1979, antes mesmo da publicação francesa, segundo *The Grove Companion to Samuel Beckett*, sob o título “*One evening*”, e será essa versão, incluída no pequeno volume *As the Story Was Told* (BECKETT, 1999), que usarei como referência. Segundo um breve resumo, o poema “Fala de alguém deitado no chão, usando um sobretudo verde com um chapéu perto de sua cabeça,

ao mesmo tempo sobre sua aba e sua coroa [portanto, torcido]. O corpo é encontrado por uma mulher idosa que procura flores silvestres amarelas e veste a roupa escura que passou a adotar desde que enviuvou jovem. A composição forma um *tableau vivant* [palavra que realmente aparece no poema, já perto do fim, e que sugere estátuas ou pintura], uma visão noturna em verde e amarelo” (ACKERLEY e GONTARSKI, 2004, p. 422).

O corpo que jaz no chão é o de um homem de cabelo branco, portanto tão idoso quanto a senhora que o encontrou. Além disso deve-se acrescentar a esse resumo que o céu descrito no poema, ou conto (como também se poderia denominá-lo), permaneceu nublado ao longo do dia e que a viúva, sua protagonista, só se decidiu a sair de casa ao anoitecer, quando o sol apareceu subitamente, momentos antes do crepúsculo. O texto ainda diz que tudo o que está narrando aconteceu há muito tempo e que o fim de tarde no campo estava estranhamente vazio, como a viúva imediatamente reconhece, aliás, ao não deparar com nenhuma ovelha pelas redondezas nem encontrar as flores selvagens no campo, flores que ela deseja colher para colocar depois no túmulo do marido, o qual, segundo ela imagina, apreciaria flores amarelas. Ao avançar contra o esplendor do sol que se põe, ela descobre então o corpo estendido na grama, e próximo de sua cabeça algumas flores amarelas dispersas que, imagino, foram colhidas naquele mesmo campo.

O autor do poema afirma, já perto do fim, que aquilo que o leitor lê é um “quadro vivo”, se quiser assim chamá-lo (“*Tableau vivant if you will*”). O quadro vivo, encenação de atores imóveis e congelados, é, de acordo com Pavis, uma prática cênica que pode, em alguns casos, ser a reconstituição de uma pintura, remetendo, portanto, a uma obra anterior, mas ele pode também enveredar por “uma dramaturgia que descreve ambientes, apreendendo a vida em sua realidade cotidiana e dando um conjunto de imagens patéticas do homem com o auxílio de quadros de gênero” (PAVIS, 2003, p. 315), acrescentando-se que a imobilidade contém em germe o movimento e a expressão da interioridade. Assim, quando Beckett adota no poema a locução *tableau vivant*, ele está associando esse texto ao teatro, a um trabalho de encenação. Podemos imaginar o poema lido no palco, talvez declamado, à maneira de Schoenberg, por uma solista feminina. Mas como poderia ser esse espetáculo potencial ou virtual? Eis umas das questões (ou das fantasias) de que tratarei mais abaixo, a partir da estética atonal, que Beckett conhecia e admirava.

A situação dessa mulher que, sem querer (se é que se pode empregar tal locução neste contexto altamente alucinatório, da busca de flores para um túmulo), tropeça num corpo que, tudo indica, é o do seu próprio marido, é muito parecida com a da personagem do monodrama atonal de Schoenberg que comentarei a seguir, no qual a protagonista busca, sob a luz da lua (o drama se passa à noite, enquanto o de Beckett sucede, como vimos, à luz do último sol), o ser amado que desapareceu, ou que a teria trocado por outra, mas quando o reencontra, ele está caído imóvel a seus pés e talvez até tenha sido assassinado, conforme fica subentendido, por ela própria.

E aqui surge uma pergunta incontornável: qual a relação de Beckett com a chamada Segunda Escola de Viena, grupo de compositores formado por Schoenberg e seus discípulos Berg e Webern? Segundo os biógrafos de Beckett, a música de Schoenberg estava sempre presente na casa do escritor e dramaturgo irlandês. Suzanne Deschevaux-Dumesnil, a esposa de Beckett, foi, na juventude, uma professora de piano muito sofisticada, que apreciava os compositores de vanguarda, entre os quais os integrantes da Segunda Escola de Viena. Além disso, ela e Beckett iam a concertos com frequência, segundo Anthony Cronin, e ambos expressavam entusiasmo não só pelas obras de Schoenberg, mas também pelas de Berg. A ópera *Wozzeck* (1917-22), de Berg, era, por exemplo, na opinião de Beckett, uma das grandes obras de arte do século. Além disso, de acordo com James Knowlson, a atriz Billie Whitelaw, que foi dirigida pelo próprio dramaturgo, afirmou que às vezes ele parecia ter uma composição de Schoenberg na cabeça, exigindo, nos ensaios, que ela dissesse o texto de *Not I* numa velocidade “musical”...

Diante disso, parece óbvio que Beckett e sua esposa não só conheciam os monodramas atonais de Schoenberg, como também os apreciavam.

Gostaria de citar, a seguir, dois ou três autores brasileiros que escreveram sobre atonalismo, dodecafonismo e monodrama. O primeiro deles é Otto Maria Carpeaux, que na sua obra *Uma Nova História da Música*, a qual li de uma assentada como se tivesse em mãos um romance, afirma que o atonalismo só foi uma fase na evolução de Arnold Schoenberg:

"Depois, o mestre restabeleceu a ordem, substituindo o sistema tonal destruído por outro sistema, novo: o dodecafonismo" (CARPEAUX, 1999, p. 376). Este, como enfatiza Carpeaux, teria sido a maior revolução na história da música. Curiosamente, Schoenberg foi, em música, autodidata, mesmo tendo nascido e crescido em Viena (onde tomou, todavia, aulas com Zemlinsky), uma das capitais do mundo da música.

O que quero destacar, a partir do que disse no parágrafo anterior sobre o músico e teórico austríaco, é que o atonalismo (a independência dos 12 tons), conforme apontou Carpeaux, foi uma fase intermediária de sua carreira, o que não quer dizer, porém, que a música que lhe corresponde deva ser considerada, como o foi na sua época, "arbitrária", quando comparada com as composições dodecafônicas que vieram depois, frutos de um rigor considerado absoluto. Por isso podemos entender e aceitar este parecer de Carpeaux: a obra de Schoenberg, considerada no seu conjunto, é "a obra de um tradicionalista, que considera sua teoria como a conclusão lógica da tradição ocidental" (CARPEAUX, 1999, p. 377). Na visão do crítico inglês Paul Griffiths, a "atonalidade implicara uma suspensão da maioria dos princípios fundamentais da tradição: Schoenberg inquietava-se com a inexistência de um sistema, a falta de suportes harmônicos sobre os quais pudessem orientar-se as grandes formas. O serialismo finalmente oferecia os meios de reconquista da ordem" (GRIFFITHS, 1994, p.80).

Dentro do universo da música atonal de Schoenberg (não tratarei aqui do serialismo dodecafônico), cabe citar uma obra paradigmática do autor, *Pierrot Lunaire*, de 1912, classificada como melodrama. "A atonalidade surgira da necessidade", conforme Paul Griffiths, "de revelar os estados emocionais mais extremos e intensos, e só poderia traduzir – foi o que pareceu por cento tempo – os sentimentos mais perturbadores" (GRIFFITHS, 1994, p. 32-33). No entanto, como aponta Griffiths, *Pierrot Lunaire* é uma obra na qual seu autor buscou possibilidades mais amplas e adotou, como ele mesmo teria afirmado, um tom leve, irônico e satírico, no projeto de monodrama que vinha desenvolvendo.

Mas não é sobre essa obra do período atonal que desejo discorrer aqui. Citei *Pierrot Lunaire*, para voz de um declamador acompanhado de piano, flauta, flautim, clarinete, clarinete baixo, violino, viola e violoncelo, uma das obras de maior sucesso de Schoenberg, apenas como uma introdução ao meu tema, que é a obra *Erwartung* (A espera ou a expectativa), de 1909, portanto peça composta antes de *Pierrot Lunaire*. As duas são contemporâneas da poesia expressionista alemã e com ela dialogam, ainda que o texto de

Pierrot Lunaire seja simbolista (um ciclo de poemas do simbolista belga Albert Giraud). *Erwartung* só foi montada, contudo, em 1924, e caracteriza pela expressão, como reconhecem os estudiosos, de estrados emocionais extremos e intensos. Resumidamente, esse monodrama (o texto, que parece ter um fundo autobiográfico – a mulher do compositor o havia trocado por um pintor, e este, mais tarde, se suicidou, quando foi abandonado por ela –, é assinado por Marie Pappenheim) dura meia hora (é uma ópera concentrada, como já se disse) e apresenta “uma mulher a esquadrinhar uma floresta em busca do amante que a abandonou, e a música, sensível a cada movimento emocional, segue o rastro dos temores, dos acessos de ciúmes e de culpa, das doces lembranças que a assaltam” (GRIFFITHS, 1994, p. 30). Ao se deslocar pela floresta à noite, ela se perde, mas depois acha o caminho que leva à casa onde seu amante mora, possivelmente com outra mulher. Ela talvez já tenha feito esse caminho um pouco antes, durante um “transe homicida”... O fato é que, nesta segunda vez, ela acaba por tropeçar no seu cadáver.

Como no “quadro vivo” de Beckett que já resumimos, temos, neste monólogo vocal, um pesadelo vivido de olhos abertos. Trata-se sem dúvida de uma das obras-primas do compositor, e o seu enredo poderia, enfatizo novamente, ser comparado ao do conto ou poema em prosa de Samuel Beckett, “On evening”; não pressuponho, entretanto, que o monodrama de Schoenberg tenha inspirado o *tableaux vivant* de Beckett, embora, de alguma maneira isso possa estar ambigualmente sugerido no próprio poema, uma vez que o termo “quadro vivo” é uma prática cênica que recompõe uma obra anterior, especialmente uma pintura, mas não só esta, queremos acreditar. É claro que o quadro vivo de Beckett também poderia se a recriação de uma pintura, mas, se for isso, desconheço de qual pintura se trata. A questão da origem desse texto beckettiano, em suma, é controversa, pois jamais saberemos onde e quando o poema de Beckett “começou”. A dúvida (onde começa o texto?, seja o de Beckett, seja o de Schoenberg) nunca poderá ser elucidada.

Erwartung é para voz feminina e orquestra, obra em que, como observou Flo Menezes, coloca nitidamente o canto em primeiríssimo plano, daí, cabe-nos concluir, ser de fato um monodrama, embora alguns, como Otto Maria Carpeaux, a chame de ópera, sugerindo que se trata de uma forma concentrada desse gênero musical. Beckett detestava óperas em geral, mas apreciava a de Debussy, como se sabe, e as da Escola de Viena.

Antes de concluir quero apresentar uma breve definição de monodrama. No sentido banal, segundo o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, é uma peça com uma personagem, ou pelo menos com um só ator ou atriz, que poderá assumir vários papéis. Talvez o dado mais importante a destacar no monodrama moderno, tendo em vista os textos que comentei, é que se trata de uma representação dramática na qual o mundo que rodeia a personagem aparece tal o qual a personagem o vê. Essa noção de que, no monodrama, tudo se reduz à visão única de uma personagem, ainda que ela seja ambígua, contraditória, múltipla, é especialmente verdadeira nos casos apresentados por mim.

Aqui é preciso falar algo sobre a solista dos monodramas de Schoenberg. A interpretação da solista seria uma interpretação tipicamente expressionista do recitativo, carregada de “gestualidade”, como se perguntou Flo Menezes? No caso de *Pierrot Lunaire*, considerada peça mais leva que sua predecessora, a solista deve recorrer ao *Sprechgesang*, tipo de vocalização entre o canto e fala, segundo descrição de Paul Griffith, que se pode traduzir como “canto-fala”, “canto falado” ou “fala cantada”. Segundo Augusto de Campos, “A cantora não cantava nem recitava. Fazia qualquer coisa entre essas duas coisas. Era o *Sprechgesang* (cantofalado), uma prática vocal inaudita na tradição musical do Ocidente” (CAMPOS, 1998, p. 37). O estudioso reconhece, porém, que o cantofalado poderia ser correlacionado com práticas orientais semelhantes, citando peças Nô japonesas, nas quais as palavras do texto são semicantadas. Além disso, não se pode separar a voz do gesto teatral do cabaré. Em todo caso, o monodrama pós-simbolista ou expressionista de Schoenberg não foi escrito para uma cantora, mas para uma atriz, e tampouco se destinava à sala de concerto ou ao teatro, mas ao cabaré, aliando música “séria” com música de entretenimento. A despeito do tom satírico e irônico, o monodrama expressava “sentimentos de aterrorizada solidão, violência assassina, exaltação macabra e desesperada nostalgia” (GRIFITH, 1930, p. 35).

Em *Erwartung*, o canto feminino como solista (aqui ainda não se pode falar de cantofalado, que só foi concebido posteriormente), coloca-se à frente da orquestra, daí sua importância. Segundo Flo Menezes, para Schoenberg o canto “não era apenas o solista, como também o protagonista, o fio condutor do desenvolvimento de suas ideias musicais” (MENEZES, 2002, p. 140).

Não tenho uma conclusão a apresentar, mas talvez deseje expressar, no fundo, a fantasia de que o “quadro vivo” de Beckett possa ser algum dia transformado, por um compositor deste século, num monodrama atonal para ser levado ao palco, dialogando de forma estética e efetiva com o atonalismo de *Erwartung*; esse compositor e/ou diretor hipotético, ao propor uma releitura do monodrama da Segunda Escola de Viena, levaria ainda mais longe as afinidades do poema em prosa de Beckett com a obra de Schoenberg, mas, ainda assim, o monodrama de Beckett seria diferente, é óbvio, a despeito de ambos serem uma história de horror: um monodrama crepuscular, com a luz ofuscante do sol se pondo no campo, enquanto o de Schoenberg continuaria sendo noturno e ambientado numa floresta vagamente iluminada pela lua. Nos dois porém, ambas as protagonistas estariam momentaneamente cegas...

*

REFERÊNCIAS

- ACKERLEY, C. J. e S.E. Gontarsski. *The Gorge Companion to Samuel Beckett*. Nova York: Grove Press, 2004.
- BECKETT, Samuel. *As the Story Was Told*. Londres: John Calder, 1999.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CRONIN, Anthony. *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York: Da Capo Press, 1999.
- GRIFFIHS, Paul. *A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- KNOWLSON, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Nova York: A Touchstone Book, 1996.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ⁱ SÉRGIO MEDEIROS é professor titular de teoria literária na UFSC. Poeta, dramaturgo e ensaísta, publicou, entre outros livros, *A idolatria poética ou a febre de imagens* (poesia) e *A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai* (ensaio). Traduziu, com Gordon Brotherston, o poema épico maia-quiché *Popol Vuh*.