

Susan e Samuel em Sarajevo – ensaio para um teatro de guerra (revisitando *Godot*)

Susan and Samuel in Sarajevo - essay for a war theater (revisiting *Godot*)

Gilberto Figueiredo Martins*

 <https://orcid.org/0000-0001-9876-3185>

Recebido em: 11/10/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: O artigo apresenta informações históricas e comentários críticos sobre um espetáculo encenado há vinte e cinco anos, na Europa, em meio a um cenário de guerra. Trata-se de *Esperando Godot*, peça do irlandês Samuel Beckett (1906-1989), sob direção da intelectual estadunidense Susan Sontag (1933-2004), que decidiu apresentar sua montagem na cidade multiétnica de Sarajevo, capital que em 1993 vivia sob estado de sítio, sofrendo ataques dos sérvios, durante a guerra da Bósnia (1992-1995). A experiência, levada a cabo com elenco local e em temporada exclusiva, foi posteriormente registrada e avaliada pela diretora no impactante e provocativo ensaio “Esperando Godot em Sarajevo”, aqui analisado com base nos possíveis vínculos entre o texto da peça e o contexto histórico.

Palavras-Chave: Samuel Beckett. Susan Sontag. *Esperando Godot*. Guerra da Bósnia. Sarajevo

ABSTRACT: *This paper presents historical information and critical commentaries on a show staged twenty five years ago, in Europe, within a war scene. It is Waiting for Godot, a play by the Irishman Samuel Beckett (1906-2004), under the direction of the American intellectual Susan Sontag (1933-2004), who decided to present her staging in the multi-ethnic town of Sarajevo, capital city which in 1993 was under state of siege, under attacks made by the Serbians, during the war in Bosnia (1992-1995). Such an experience, carried out by a local cast in an exclusive season, was later recorded and assessed by the theater director in her impacting and provocative essay "Waiting for Godot in Sarajevo". One tries to point out possible links between the play text and the historical context.*

Keywords: Samuel Beckett. Susan Sontag. *Waiting for Godot*. War in Bosnia. Sarajevo

* Professor de Teoria da Literatura no Departamento de Literatura da UNESP de Assis. E-mail: bettomartins@uol.com.br.

Para Débora Dubois, pelos começos e princípios.

1.

“MORTE - Por que, então, necessidade de flechas, se tens justiça?”

(EURÍPEDES, *Alceste*¹)

“CORO - /.../ Contudo os pequenos sem os grandes / frágil defesa de fortaleza são: / com os grandes o fraco se pode bem erguer, / e também o grande, suportado pelos menores. / Mas não é possível ensinar / essas noções aos imbecis. / /.../ Então aquele tempo era grande origem / de sofrimentos, quando disputa / de excelência houve pelas ruinosas armas!

ODISSEU - /.../ Que a violência de modo algum te force / a odiar tanto que chegues a pisar a justiça!”

(SÓFOCLES, *Ajax/Aias*²)

Susan Sontag (1933-2004) - ensaísta, ficcionista e crítica estadunidense, formada em Filosofia pela Universidade de Chicago -, a convite de seu filho, o jornalista David Rieff, chegou pela primeira vez a Sarajevo em abril de 1993, um ano após o início da guerra na Bósnia. No dia 21 de outubro deste mesmo ano, publicou na renomada *The New York Review of Books* um contundente ensaio crítico em primeira pessoa, de cunho memorialístico, no qual relata sua experiência na cidade sitiada: “Waiting for Godot in Sarajevo”³.

A estada inicial na capital durou duas semanas. O suficiente para que a escritora se sentisse na obrigação de retornar, não mais como mera “testemunha” ou visitante “indignada” com a situação de uma “cidade assolada e o que ela representa”, mas movida por uma perspectiva pessoal (alguns habitantes haviam se tornado seus amigos) e cívica (tratava-se, afinal, do massacre de civis, de “cidadãos” europeus)⁴. Ostentando sua posição favorável à intervenção estrangeira (enquanto, para ela, a chamada Europa ocidental e seu próprio país, os Estados Unidos, pareciam manter a firme decisão de não interferir, “concedendo assim a vitória ao fascismo sérvio”), Susan assumia agora a “tarefa imperiosa” de “pôr mãos à obra e fazer alguma coisa”. Afinal, jornalistas já estavam lá para levar ao mundo notícias e “mentiras” acerca da “carnificina” em curso⁵; seu papel, como escritora e artista, era mais do que apenas não silenciar; precisava dar a ver, representar, participar. Se o artigo publicado meses depois concretizaria a intenção

¹ EURÍPEDES. *Alceste; Heraclidas; Hipólito*. Trad. de Clara L. Crepaldi. São Paulo: Martin Claret, 2017, p. 28.

² SÓFOCLES. *Aias*. Trad. de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 67-69; 125 e 153).

³ Posteriormente, o texto seria publicado no volume *Where the stress falls*, cuja primeira edição é de 2001 (Cf. SONTAG, 2002: 299-322). E em português, sob o título “Esperando Godot em Sarajevo”, na coletânea *Questão de ênfase* (SONTAG, 2005: 381-411).

⁴ Neste e em outros momentos do trabalho, as palavras e expressões que aparecem destacadas entre aspas foram extraídas dos textos de Susan Sontag.

⁵ Em outro livro, lembra SONTAG (2003: 87): “O sentimento de que algo tinha de ser feito a respeito da guerra na Bósnia foi constituído a partir das atenções dos jornalistas - ‘o efeito CNN’, como foi às vezes chamado - que trouxeram imagens de Sarajevo sitiada para o interior de milhões de salas de estar, noite após noite, durante mais de três anos.”

engajada, o que de resto suas entrevistas anteriores também haviam feito, o texto vinha, outrossim, registrar e divulgar o que ocorrera antes, no intervalo de meio ano entre a primeira viagem e a data de publicação.

Naquele mês de abril, Susan conhecera um jovem diretor de teatro e cinema, nascido em Sarajevo (em 1961), professor na Academia de Teatro local (ainda em funcionamento quando da publicação do artigo): Haris Pašović, que antes da guerra trabalhara sobretudo na Sérvia e que depois se autoexilou, embora logo retornando para enfrentar a situação em sua pátria. Talvez em tom de blague ou desafio, o encenador do espetáculo *Grad (Cidade)* propôs a Sontag que ela logo retornasse à capital sob cerco, a fim de dirigir alguma peça. Convite (ou provocação?) imediatamente aceito:

“E o espírito de bravata me sugeriu num instante algo que eu talvez não imaginaria, caso refletisse por mais tempo: havia uma peça óbvia para eu dirigir. A peça de Beckett, escrita quarenta anos antes, parece ter sido escrita para Sarajevo e sobre Sarajevo.”
(SONTAG, 2005: 383)⁶

A decisão categórica de se envolver e de reagir ao estado de coisas deflagrado na região dos Bálcãs encontrava “uma razão prática” e o meio para se concretizar. Seu ofício de intelectual, como produtora de sentido, permitia-lhe tão somente usar suas armas, realizar o que sabia fazer: escrever, produzir filmes, ou dirigir peças teatrais... Embora consciente da dimensão limitada e do alcance simbólico da ação (“seria uma contribuição pequena”), Sontag optava pelo teatro, partindo do princípio de que ao menos realizaria ali alguma coisa com os poucos recursos locais e para somente lá ser fruído: “algo que só existiria em Sarajevo, algo que seria feito e consumido lá mesmo”. Escrita pelo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), na França do pós-guerra, durante quatro meses de 1949, e encenada pela primeira vez em janeiro de 1953 (com direção de Roger Blin), *Esperando Godot (En Attendant Godot)* seria, assim, levada ao pequeno Teatro da Juventude (Pozorište Mladih)⁷, dirigida por Susan Sontag, numa Sarajevo ruínosa e aterrorizada pela

⁶ É curioso notar como o distanciamento temporal, ainda que breve (considerando o período de escrita e publicação do artigo), permite que a autora avalie sua escolha como resultado de certo “espírito de bravata” (ou “bravado”, no original em inglês), sugerindo um tanto de presunção, provocação ou parlapatice, mas também de força e coragem. Em texto posterior, Sontag afirma que também chegou a pensar em encenar *Ubu Rei*, de Alfred Jarry (1873-1907); e que gostaria de retornar a Sarajevo para montar *O cerejal* (ou *O jardim das cerejeiras*), de Anton Tchékhov (1860-1904). Acabou, entretanto, respeitando o impulso inicial e escolhendo a peça que havia “sempre desejado dirigir”.

⁷ Um dos dois teatros ainda em atividade na capital da Bósnia, dentre os cinco existentes. O outro era o Teatro de Câmara 55 (Kamerni Teater 55), da rua Marechal Tito, onde a diretora assistira a uma “montagem sem graça” de *Hair* e ao mencionado espetáculo dirigido por Pašović. O maior deles era o Teatro Nacional (Narodno Pozorište), fechado desde o início da guerra, o “belo prédio ocre”, fundado em 1921, “apenas levemente danificado pelos obuses”, em cuja fachada um cartaz envelhecido anunciava a nova produção da ópera *Rigoletto*, prevista para abril de 1992, mas que nunca estreou.

guerra. A estreia ocorreu numa terça-feira, 17 de agosto de 1993, com duas apresentações vespertinas, uma às 14h, outra às 16h⁸.

Dividido em cinco blocos numerados, os quais por sua vez são segmentados em um total de vinte excertos (numa curiosa simetria à moda de Beckett, com seis, quatro, três, quatro e três fragmentos cada bloco, nesta ordem⁹), o ensaio de Susan Sontag traz embutido em seu título o nome da peça, embora sem qualquer destaque gráfico em itálico, grifo ou negrito, a sugerir, portanto, que a espera por Godot se desligue da esfera da obra singular e passe ao domínio comum, como atitude ou situação coletiva, reforçando a pertinência entre criação e recepção, tema e referente, texto e contexto. Como epígrafe, a fala inicial da *comitragédia*, proferida pelo personagem Estragon: “Nada a fazer”, seguida da tradução para a língua bósnia (ou servo-croata): “Ništa ne može da se uradi”¹⁰.

A partir do segundo excerto do primeiro bloco, a escritora parece mimetizar um procedimento estrutural, um recurso formal recorrente no texto dramático, reproduzindo perguntas que lhe teriam sido profusamente lançadas quando decidira retornar a Sarajevo em julho, para a seleção do elenco e início dos ensaios. Indagações às quais responde desafiadoramente com outras questões: buscavam saber se ainda havia na cidade atores profissionais, apresentações artísticas, público interessado... Neste último caso, responde, quem apareceria “senão as mesmas pessoas que iriam assistir a *Esperando Godot* caso não houvesse um sítio?” (p. 383). E sim, pouco depois dos primeiros ataques dos sérvios, a maioria dos cantores, músicos e bailarinos partira para o exterior, em busca de segurança; porém, muitos atores de talento “permaneceram, e não queriam outra coisa senão trabalhar”.

Não sem manifestar incômodo e até certa irritação com as dúvidas e perplexidades das pessoas que não conheciam a realidade da região, volta a explicar, agora por escrito: há pouco, Sarajevo era uma “capital de província”, “extremamente animada e atraente” (o que, obviamente, acentuava o contraste com o momento da enunciação), tendo “uma vida cultural comparável à de antigas cidades europeias de médio porte” (inserindo, assim, o desconhecido e o estranho no contexto maior e reconhecível, a dizer, no mundo europeu) e que, como tal, “abriga um público apreciador de teatro”, uma “plateia culta”, “como em outros lugares da Europa Central”. Após apontar algumas semelhanças com o restante do continente, ratifica o interesse local por um repertório fixo de obras dramáticas do

⁸ “Em Sarajevo, só há matinês; quase ninguém sai de casa depois que escurece.” (SONTAG, 2005: 410).

⁹ Especialistas na obra do dramaturgo e ficcionista, tendo por base o caderno de notas de Samuel Beckett, quando assumiu a direção da montagem de *Esperando Godot* – em 1975, para o Schiller Theater de Berlim –, destacam a sistemática divisão do texto em partes menores, levada a cabo por ele para “dar forma à confusão” e “delimitar a estrutura principal da peça”: onze partes (seis no primeiro ato, cinco no segundo), a fim de “estabelecer segmentos convenientes para os ensaios”, mas também para “observar os paralelos entre os dois atos”, buscando-lhes as correspondências. Obcecado, chegou a traçar cento e nove unidades de ação (ou cento e nove “modos de esperar”)! Ver, especialmente, RAMOS (1999: 82 e ss.).

¹⁰ Na versão original do ensaio, a citação aparece já em inglês, extraída da segunda versão da peça, como se sabe, escrita pelo próprio Beckett: “Nothing to be done” (SONTAG, 2002: 299).

passado e do século XX¹¹. E lança uma primeira conclusão pungente acerca da situação de risco generalizado da Bósnia, com certa dose de irônica agressividade destinada a seus curiosos interlocutores, a fim de incorporar e transmitir parte do impacto da guerra, mobilizando o desconforto como traço bélico do estilo, com o fito de despertar inadiável reação:

“A diferença é que tanto atores como espectadores podem ser assassinados ou mutilados por tiros de um franco-atirador ou pelo obus de um morteiro, na ida ou na volta do teatro; mas afinal o mesmo pode ocorrer aos habitantes de Sarajevo na sala de estar de suas próprias casas, enquanto dormem em seu quarto, quando apanham algo em sua cozinha, quando saem pela porta da frente.” (SONTAG, 2005: 384)

Assim, o primeiro movimento do texto é aproximar a condição de artistas e espectadores, todos em estado de sítio, e de quebra destacar o contraste com a situação segura de quem lê o ensaio, minando-lhe o conforto. Para tanto, Susan começa a responder também a quem quer que pudesse acreditar que a empreitada de levar pessoas ao espaço público lhes aumentaria o risco, já que se (con)fundem no território cercado a realidade de dentro e a de fora do lar, o qual não mais denota abrigo ou segurança, estando igualmente o espaço íntimo e privado invadido e tomado pela realidade coletiva e ostensiva da guerra. Qualquer porta é fronteira; as ruas, trincheiras de batalha; todo humano, alvo potencial. Daí a força da gradativa especificação, no texto, a focalizar o interior da morada, cômodo a cômodo, acentuando-se o aspecto peculiarmente perverso do ataque, pelo extermínio sistemático não de militares, mas da população civil da cidade. A trágica simetria entre dentro e fora, entre *lá* e *aqui*, a aproximar rua e casa¹², o edifício do teatro e o palco da vida urbana, tudo transformado em cenário único de guerra.

No excerto seguinte, continua o diálogo simulado de perguntas e réplicas, formalizando-se no ensaio a relação intersubjetiva própria ao drama, muito embora corroída, por vezes mais próxima à estrutura da coralidade – esvaziada a personalização, a individualidade de quem indaga, por não portar a voz única de uma subjetividade singular, sendo antes ressonância de questionamentos análogos à configuração dos ditos de senso-comum. Materializando o tom de enfrentamento e a retórica do embate, aliás como ocorre entre os protagonistas da peça de Beckett, a elucidativa *conversa* da enunciadora com os leitores – sobretudo aqueles com quem ela supostamente mantivera contato anterior – estrutura-se apoiada nos recursos expressivos da paridade, do paralelismo e da esticomitia (espécie de duelo verbal marcado pela antítese e complementaridade das falas¹³). Assim também, os vazios e pausas entre os blocos e os espaçamentos a separar os segmentos do

¹¹ Em outro texto, do mesmo livro, afirma, sem hesitar: “Não tive de explicar Beckett aos habitantes de Sarajevo. E alguns de meus atores já estavam familiarizados com a peça.” (SONTAG, 2005: 427).

¹² Em outro trecho: “embora ninguém esteja a salvo em parte alguma, as pessoas têm mais a temer quando estão na rua”.

¹³ Cf. MARFUZ, 2013: 184.

texto espelhariam, por simetria, os silêncios e intervalos, a arquitetura lacunar do texto dramático beckettiano, publicado em dois atos, em 1952.

Resposta estrategicamente no ensaio, a manobra é reproduzir uma questão lançada como mera curiosidade ou dúvida desinteressada e desvendar-lhe a intenção verdadeira, *traduzindo* em termos diretos o que ela pressupõe, expondo-a para avaliar, judicativamente, seu teor, tachando-a, por exemplo, de “pergunta condescendente e de gosto vulgar” (“philistine”, no original). Como reforço, a autora mobiliza outro recurso próprio à escritura de Beckett: se a repetição fora o suporte material de uma insistência incômoda, gera agora, no retorno, entre outros efeitos, a ironia e um conseqüente esvaziamento da própria pergunta original¹⁴, deixando em suspenso a função da linguagem para expressar e re-velar a verdade¹⁵. O novo foco de inquirição e críticas era o teor supostamente “pessimista”, “estranho” ou “lúgubre” da peça e a pertinência (oportunistas?) de levá-la à cena em terra já tão devastada. Eis um bom exemplo da combativa construção retórica de Sontag, que passa da análise da questão para a interpretação do perfil de quem a replica:

“Mas não será essa peça um tanto pessimista?, perguntaram-me. Queriam dizer: não será deprimente para uma plateia em Sarajevo? Queriam dizer: não será pretensioso ou insensível encenar *Godot* lá? Como se a representação do desespero fosse redundante quando as pessoas estão de fato desesperadas; como se o que as pessoas desejassem ver numa situação dessa fosse, digamos, *Um estranho casal*¹⁶. A pergunta, condescendente e de gosto vulgar, me leva a compreender que aqueles que a formulam não têm a menor ideia de como é Sarajevo, agora, assim como não têm nenhum apreço por literatura e por teatro.” (SONTAG, 2005: 384, com grifos meus).

O revide parece ter alvo certo. Naquela que se propõe a ser a biografia (não autorizada) de Susan Sontag, aparece uma referência às polêmicas, resistências e reações (misóginas, inclusive) que a encenação na Bósnia lhe rendeu (antes mesmo de ocorrer, de fato). Apesar de longo, vale a pena citar um trecho do livro de ROLLYSON e PADDOCK (2002: 347), onde se evidencia o outro lado do confronto para o qual a escritora direcionava sua mira no ensaio:

¹⁴ “E na verdade o diálogo das peças de Beckett é muitas vezes construído sobre o princípio de que cada fala oblitera o que foi dito na que a precedeu. /.../ asserções feitas por um dos personagens são progressivamente qualificadas, enfraquecidas e limitadas por ressalvas até que se desdizem inteiramente. Num universo sem sentido, é sempre tolice e imprudência fazer declarações positivas. /.../ seu uso da linguagem investiga as limitações da língua, seja como meio de comunicação, seja como veículo para a expressão de asserções válidas, como instrumento de pensamento.” (ESSLIN, 2018: 77).

¹⁵ “Em qualquer produção desta peça, um ponto vital é alcançar uma certa solidez. Ela pode não ter sido construída segundo linhas tradicionais, com exposição, desenvolvimento, peripécia e desenlace, mas *tem* uma estrutura firme, ainda que de outra natureza, uma estrutura baseada na repetição, na volta dos *leitmotifs* e no equilíbrio exato de elementos variáveis, e justamente esta estrutura deve ser destacada na montagem.” (Comentário de John Flechter, in BECKETT, 2014: 163).

¹⁶ *The Odd Couple*, comédia de Neil Simon, sucesso na Broadway, vencedora de quatro prêmios Tony.

“Sontag foi criticada – até ridicularizada – pela imprensa e por outros escritores (seu artigo no *NYRB* é uma resposta tácita aos ataques contra ela). Notando que Sontag tinha à sua disposição a máquina de publicidade da *Vanity Fair*, um escritor do *Guardian* perguntou: ‘Apesar de suas intenções, é realmente tão diferente da missão misericordiosa de Cher à Armênia, aonde ela levou sua própria armênia particular, a depiladora de sua virilha?’. Gordon Coales, do *The Independent*, sugere que Sontag havia iniciado um serviço cultural à ‘Ars Longa’: ‘Uma performance de um dos clássicos do teatro do século XX (selecionado por especialistas como relevante para a sua guerra), encenado no âmago da zona de guerra, seria um acontecimento extraordinário e uma contribuição única tanto para o moral militar como o civil’. Joanna Coles, do *The Guardian*, escreveu: ‘Estamos presos em um círculo de Desafio da Caridade; o mais recente jogo onde celebridades competem por meio de atos rivais de caridade muito pública’. Uma forma mais branda de crítica veio da jornalista croata Slavenka Drakulic /.../: ‘Há um crescente comércio centralizado em torno de Sarajevo e Bósnia, mas, tristemente, o foco de atenção incide com exagerada frequência sobre os participantes, não sobre o público’. Drakulic não duvidou das boas intenções de Sontag: ‘/.../ se apenas intenção e compreensão pudessem salvar Sarajevo, ela teria sido salva há muito tempo.’ Luke Clancy, do *Irish Times*, relatou que a produção de *Godot* ‘aborreceu profundamente muitas pessoas da cidade’, e citou o diretor de teatro Dubravko Bibanovi: ‘Ela o fez para si mesma e mais ninguém. Isso nada acrescentou à Bósnia nem à cultura bósnia.’”

Um dos argumentos desenvolvidos como resposta, no texto de outubro, é o de que, na contemporaneidade, para além do estado de exceção da guerra, sempre há interesse maior por produções culturais de impacto comercial, devido a seu status de mero entretenimento, com decorrente efeito alienante, de “fuga da realidade”. Daí que, em Sarajevo, antes mesmo de instaurado o cerco sérvio, “a pequena cinemateca estava em vias de fechar /.../ por falta de público”, predominando em cartaz grandes sucessos de Hollywood¹⁷. Entretanto, lembra Susan, sempre houve também um contingente significativo de pessoas que “se sentem revigoradas e consoladas quando o seu sentido de realidade é sustentado e transfigurado pela arte.” (p. 384). E, finalmente, oferece um panorama informativo e documental do que estava sendo representado nos teatros no momento (meados de julho de 1993) em que ela se instalara na cidade para iniciar os trabalhos da sua leitura de Beckett: as tragédias gregas *Alceste*, de Eurípidés, e *Ajax (Aias)*, de Sófocles; além de *Em agonia*, peça do croata Miroslav Krleža (escritor de fama internacional, da antiga Iugoslávia), da qual “o título fala por si só”. Ou

¹⁷ Os cinemas da cidade encerraram suas atividades em 06/04/1992. Ironia trágica, o principal filme em cartaz era *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*). Desde então, dezessete meses depois, permaneciam fechados, mesmo sem danos sérios em virtude das bombas, devido à falta de eletricidade para o projetor e, claro, por serem um “alvo tentador” porque previsíveis locais de reunião dos “lambs”...

seja, “comparada a essas, *Esperando Godot* talvez fosse o entretenimento ‘mais leve’” (p.385).

De onde e por que viria tanto incômodo? Uma “escritora americana excêntrica”, que sentia “indignação e vergonha” pela inação da comunidade internacional e queria expressar sua preocupação e “solidariedade com a cidade” vitimada pela barbárie, apresentava voluntariamente “uma grande peça europeia” a “membros da cultura europeia”, cujo ideal de arte (e “passaporte” de identidade) era justamente a alta cultura da Europa e seus ideais seculares de tolerância religiosa e de reconhecimento da multietnicidade¹⁸. Numa entrevista a Erika Munk, professora de Yale, Sontag manifestou-se, incisiva:

“Não compreendo como alguém possa ficar furioso. Eu não recebi um tostão. Paguei todas as minhas despesas. Fiz trabalho voluntário durante um mês e meio de minha vida. Os atores estão trabalhando gratuitamente, assim como todos na equipe, os bilhetes são gratuitos, e é Sarajevo. Como podem objetar? Esse é um caso extremo de produção sem fins lucrativos. Penso que eles deveriam se orgulhar. Arrisco-me a dizer que há mais pessoas nesta cidade sitiada, mutilada, que ouviram falar de *Esperando Godot* do que em Paris, Londres e Nova York. Crianças me param na rua para dizer em bósnio: “*Esperando Godot!*”. Tornou-se uma lenda na cidade. É para a glória desta peça que ela deveria ser representada aqui.” (ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 348).

Contudo, em meio aos ladridos da reação, a caravana de Susan passa...

Muitas das “pessoas criativas”, além da maioria do corpo docente da Universidade de Sarajevo, deixaram a capital no início da guerra; já para os que permaneceram, não faltavam medo, depressão, letargia, esgotamento, apatia, revolta e humilhação, a configurar muitas vezes um “estado terminal de fraqueza”, reforçado pela consciência da perda da sua cultura como abalo na “expressão da dignidade humana”. Nisto Susan sabia poder intervir, com sua modesta contribuição. *Godot*, afinal, pareceria reconhecível àqueles que se veem “aguardando, sem querer esperar, cientes de que não serão salvas” (p. 387). Retomando e ampliando as justificativas para sua empreitada, ela afirma a importância de as pessoas debilitadas poderem levar adiante seus ofícios e ocupações habituais:

“Montar uma peça significa tanto para os profissionais do teatro de Sarajevo porque isso lhes permite serem normais, ou seja, fazer o que faziam antes da guerra; serem não só carregadores de água

¹⁸ Dez anos depois, no livro *Diante da dor dos outros*, a escritora registra mais uma vez sua perplexidade, então internacionalmente partilhada: “(O fato de poder haver campos de extermínio, um sítio a uma cidade e o massacre de milhares de civis que depois foram jogados em valas comuns, em solo europeu, cinquenta anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, deu à guerra na Bósnia e à campanha de extermínio promovida pelos sérvios em Kosovo um interesse especial e anacrônico. Mas uma das maneiras principais de entender os crimes de guerra cometidos no Sudeste da Europa na década de 1990 consistiu em dizer que os Bálcãs, afinal, nunca fizeram parte da Europa.)” (SONTAG, 2003: 62).

ou receptores passivos de ajuda humanitária. /.../ Longe de ser frívolo, encenar uma peça – essa ou qualquer outra – é uma bem-vinda expressão de normalidade.” (SONTAG, 2005: 388)¹⁹.

Em cena ou tornados espectadores, outros artistas locais ampliavam, conseqüentemente, o reconhecimento do território da arte e seu papel de resistência, aí sim ingressando no front, unindo forças para atuar num campo de batalha comum, que sempre fora seu, conferindo algum sentido à generalização do absurdo que se instalara em sua terra²⁰. Participar dos ensaios, mesmo não fazendo parte do elenco ou da produção, era uma forma possível de romper imaginariamente os cercos do sítio, de manter a consciência e a sensibilidade, de expandir o espírito, modo legítimo de reconhecimento e enfrentamento do caos.

Portanto, no primeiro bloco do ensaio, são poucas as referências críticas e mesmo as citações à peça de Samuel Beckett, propriamente dita; trata-se, antes, de um relato de feição narrativo-descritiva, direcionado com fins argumentativos, contextualizando o leitor, fazendo-o compreender em que situação a proposta artística fora lançada, servindo ainda como resposta da autora a seus detratores. O empenho mais evidente é denunciar uma situação prolongada, posto que insustentável; e, ainda, marcar posição acerca da necessidade da arte e da cultura, também e sobretudo, em cenários e tempos de exceção. Disposição que, aliás, guardadas as proporções, também move a escrita deste estudo.

2.

“VLADIMIR – O ar fica repleto dos nossos gritos. (Escuta). Mas o hábito é uma grande surdina.”

(BECKETT, *Esperando Godot* ²¹)

Da apresentação do contexto mais amplo, das condições locais e da situação geral que inspirou Susan Sontag a dirigir e apresentar a montagem de uma peça de Beckett em Sarajevo, seu ensaio de 21/10/93 passa a informar acerca das primeiras decisões e ações práticas para que o intento se efetivasse.

Os testes para a seleção do elenco surpreenderam a diretora, ao reconhecer, aflita, “haver mais bons atores disponíveis do que papeis vagos, pois /.../ sabia como era importante para os atores que tinham feito o teste tomar parte da peça.”

¹⁹ Do outro lado do front de ideias, a professora de Yale, Erika Munk, aponta a Sontag que outros produtores de sentido locais não pensavam como ela, duvidando de que “o trabalho cultural fosse essencial à defesa da cidade /.../. Por que, perguntam eles, deveríamos fazer algo que crie a ilusão de uma vida normal? Juntar lenha, transportar água, alimentar os famintos, socorrer os feridos, construir abrigos, alistar-se no exército: não fingir que ainda temos uma cidade ou ajudar o mundo a fingir que temos.” (entrevista com Susan citada em ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 348). No mesmo livro, aparece o trecho de uma carta da Aidan Higgins, enviada ao *Irish Times*, em 30/10/93: “Com todo o respeito, posso perguntar quem deu a Susan Sontag carta branca para reinterpretar aquele clássico moderno dos mais austeros /.../ como ela considera que seja adequado em Sarajevo, e, além de tudo, em uma língua que ela não entende? Beckett já havia recusado permissão para um *Godot* alemão todo feminino, e teria certamente desaprovado essa miscelânea.” (p. 352).

²⁰ “Os atores e eu, é claro, não recebemos salário. Outros artistas de teatro presenciavam os ensaios não só porque queriam assistir ao nosso trabalho, mas porque estavam felizes de ter, de novo, um teatro aonde ir todos os dias.” (SONTAG, 2005: 388).

²¹ BECKETT: 2017, 115.

(SONTAG, 2005: 389). Uma resolução importante para a encenação, também por amenizar este descompasso entre número de atores e papéis disponíveis, foi a de multiplicar por três a dupla de personagens Estragon e Vladimir; sim, em cena, todos ao mesmo tempo, estariam três pares, com “três identidades distintas para eles”, decididas após vários ensaios: a primeira, central, a “clássica dupla de camaradas”, os “mendigos desesperados”; ladeada por uma segunda, representando uma mãe de quarenta e poucos anos e sua filha já adulta; e por uma terceira, um casal de marido e esposa “irritadiços e briguentos”, inspirados nos sem-teto que a diretora via frequentemente em Manhattan²². Além deles, o par Lucky e Pozzo e um ator também profissional (adulto, por não haver atores mirins locais) para fazer o menino de recados de Godot. Ao todo, portanto, nove atores em cinco papéis²³.

A primeira escolha impusera-se antes mesmo dos testes: Susan observara na sala de espera uma atriz decana, “com ar imperial”, a qual vira em cena em *Grad*, de Pašović. Era Ines Fančović (1925-2011) com sessenta e oito anos, e que perdera mais de vinte e sete quilos desde o início do sítio: “imediatamente pensei nela para o papel de Pozzo”. A diretora soube que, anos antes, em Belgrado (capital sérvia), um *Godot* só com mulheres fora encenado; entretanto, não era esta sua intenção – “Eu queria que o elenco tivesse o gênero apagado [“gender blind”, no original], confiante em que se tratava de uma das poucas peças em que isso faz sentido, pois os personagens são figuras representativas e até alegóricas.” E logo faz um adendo: “Eu não queria propor a ideia de que uma mulher também pode ser uma tirana /.../ mas sim que uma mulher pode representar o papel de um tirano.” (p. 389). Os ensaios confirmaram a aposta: Ines logo se mostrava “exuberantemente teatral no papel de Pozzo” (p. 400). A fim de acentuar o contraste, Lucky, seu escravo, seria um ator fisicamente debilitado, Admir (“Atko”) Glamočak, a quem Sontag admirara no papel de Morte (ou a quase impronunciável *Smrt*), na montagem local da tragédia *Alceste*. Outro acerto: “o Lucky mais comovente que já vi.” (p. 400).

Cenicamente, o jogo entre as três duplas de Estragon e Vladimir ampliava a conjunção de paralelismos e simetrias, analogias e repetições já constantes no texto

²² Relacionando os personagens da peça aos universos do *music-hall* e do circo, Martin ESSLIN (2018: 44 e 46) aproxima-os à configuração complementar das tradicionais “duplas cômicas de diálogo truncado que apareciam nos teatros de variedades”, cujas falas têm a “qualidade peculiarmente repetitiva da garrulice desse tipo de cômico”: “O contraste entre seus temperamentos dá origem a intermináveis implicâncias mútuas e muitas vezes leva à sugestão de que eles deveriam se separar. Entretanto, sendo naturezas complementares, eles são mutuamente dependentes e têm necessidade de ficar juntos.”

²³ Quando Lucky e Pozzo estavam em cena, as três duplas ficavam juntas, “tornando-se uma espécie de coro grego e também uma plateia para o espetáculo encenado pelos aterradores senhor e escravo.” (SONTAG, 2005: 398). Cláudia Maria de VASCONCELLOS (2017: 97-8), analisando o efeito de *mise en abyme* da canção de Vladimir, na abertura do segundo ato, e do *teatro dentro do teatro* em várias das performances que uns personagens fazem em frente aos outros, afirma: “A dimensão metateatral, que a *mise en abyme* destaca, faz de *Esperando Godot* um teatro de acusação: o modelo aristotélico é repetição e hábito, e só pode ser praticado enquanto derrisão, no confronto com um mundo mais complexo, em que Deus, a *Aufklärung*, o progresso não garantem mais um sentido pessoal, nem uma unidade social.”

de Samuel Beckett²⁴. Os escolhidos para o centro do palco, formando uma “dupla mais fluente e enérgica”, eram dois homens, como previsto pelo dramaturgo: Velibor Topić, que também atuara em *Alceste*; e Izudin (“Izo”) Bajrovi, o Hércules, na mesma montagem da tragédia. À esquerda do palco, duas atrizes: Nada Djurevska (1952-2017), protagonista de *Em agonia* (de Krleža); e Milijana Zirojević, artista de cinema, filha de sérvios²⁵. Elas formavam, assim, um “outro tipo de par, em que a afeição e a dependência se misturam com a exasperação e o ressentimento”. Finalmente, para ocupar o lado direito do palco, o casal brigão, formando o par mais velho: o ator Sead (“Sejo”) Bejtović (1942-2015) e a atriz Irena Mulamuhic.

Como preferia não optar por amadores e não tendo à disposição nenhum ator infantil, escolheu para o papel de mensageiro um adulto, “o talentoso Mirza Halilović, um ator de aspecto juvenil, que ainda falava inglês melhor que qualquer outro no elenco. Entre os oito atores restantes, três nada sabiam da língua inglesa. Foi de grande ajuda ter Mirza como intérprete, pois assim pude me comunicar com todos ao mesmo tempo.” (p. 390). Os figurinos e o cenário, obviamente precários, ficaram a encargo do arquiteto bósnio Ognjenka Finci.

Retomando a estrutura argumentativa de pergunta/resposta, a ensaísta aborda ainda o perfil multiétnico do elenco, comum na cidade, tendo as “três identidades étnicas” representadas: bósnios, servos e croatas²⁶:

“Eu nunca soube as origens étnicas de todos os atores. Eles as conheciam e as viam como coisa perfeitamente normal, porque são colegas – representaram muitas peças juntos – e amigos. Sim, é claro que se davam bem uns com os outros.” (SONTAG, 2005: 391)

Em uma palestra proferida em dezembro de 1995, na Universidade de Columbia, e cuja transcrição seria posteriormente publicada no mesmo livro de ensaios (*Questão de ênfase*), com o título “Sobre ser traduzida”, Susan Sontag detém-se novamente em relatar o período dessa segunda estada em Sarajevo, durante o verão de 1993, “sob as privações do sítio e sob o terror do bombardeio

²⁴ ESSLIN (2018: 62), em outro ponto de seu livro pioneiro, ratifica o parecer acerca da configuração paritária das criaturas do teatro beckettiano: “/.../ já tem sido notada a realidade psicológica peculiar aos personagens de Beckett. Pozzo e Lucky já foram interpretados como corpo e mente; Vladimir e Estragon já foram vistos como de tal modo complementares que bem poderiam ser duas metades de uma só personalidade, a mente consciente e a inconsciente. Cada um desses /.../ pares /.../ é ligado por uma relação de interdependência mútua; eles querem se deixar, lutam entre si, mas dependem um do outro. *Nec tecum, nec sine te* (*Nem com você, nem sem você*).” Também o estudo de Luiz MARFUZ (2013: 68-9) destaca na estrutura de composição da peça a condição de copertença cênica entre os personagens, “produzindo dependências e interdependências, por meio de duplos, semelhantes ou oponentes /.../. Movendo-se em pares como peças de tabuleiro, /.../ são mantidos em uma ambígua complementaridade de movimentos e estaticidades uma vez que, se não conseguem se separar, também não se aproximam.”

²⁵ Com a facilidade de consulta de dados oferecida atualmente pela internet, é possível encontrar em sites estrangeiros informações e imagens de vários desses profissionais, confirmando o perfil multiétnico da cidade e do elenco escolhido por Sontag, além, é claro, de ter a satisfação de saber que sobreviveram àqueles terríveis anos de provações e conflitos...

²⁶ “No ano anterior ao ataque sérvio, 60% dos casamentos em Sarajevo foram entre pessoas de origens religiosas diferentes – o indicador mais seguro do secularismo.” (SONTAG, 2005: 392-3).

ininterrupto”. Agora, para destacar as peripécias algo cômicas que envolveram a tradução da peça para o idioma do país, a fim de que os “atores talentosos e subnutridos” pudessem ensaiar e encená-la:

“Nem é preciso dizer que a peça seria encenada em servo-croata: jamais me ocorreu que os atores que escolhi pudessem ou devessem agir de outro modo. Na verdade, a maioria sabia alguma coisa de inglês, a exemplo também de uma parcela dos habitantes de Sarajevo instruídos que viriam assistir à nossa montagem. Mas o talento de um ator está inextricavelmente ligado aos ritmos e aos sons da língua em que ele ou ela desenvolveu esse talento: e o servo-croata era a única língua que se podia ter certeza de que toda a plateia compreendia.” (SONTAG, 2005: 426)²⁷

Apesar de minimizar mais essa dificuldade (“não é tão difícil quanto parece”), a tarefa certamente exigiria “uma boa dose de vigor” e, logo ela descobriria, muita paciência. Tendo chegado ao país com exemplares do texto em inglês e francês, soube que a peça estava sendo retraduzida naquele momento, em reconhecimento à sua notável iniciativa. E não estava pronta por causa de um problema técnico, material: para escrever, havia só “uma máquina velha, mas a única disponível ao tradutor, uma máquina cuja fita estava muito apagada (fora usada sem cessar durante um ano; fazia dezesseis meses que o sítio começara)” (p. 428). Embora a *comitragédia* já tivesse sido montada na ex-Iugoslávia - por exemplo, em Belgrado, alguns anos antes -, o grupo havia decidido (no intervalo entre abril e julho) traduzir a peça para “o bósnio”. A partir deste momento, o texto da conferência passa a ser apresentado em forma de diálogo, no qual os personagens são Susan e o produtor; e as falas carregam, curiosamente, algo da atmosfera de *nonsense* e da estrutura de *beco sem saída* da dramaturgia de Beckett. A dúvida da diretora era: quais as diferenças entre “o bósnio” e o servo-croata, para o qual já existia uma versão do texto dramático?

- “- Não posso explicar - respondeu. - Seria difícil para você entender. Mas existe uma diferença.
- Uma diferença para Beckett.
- Sim, é uma tradução nova.
- Se alguém fizesse uma tradução nova em Belgrado, também seria diferente?
- Talvez - respondeu.
- E essa tradução nova também seria diferente de um modo diferente em relação a essa tradução nova?
- Talvez não.

²⁷ Sobre o público que assistiu à peça, comenta Jonathan Cott, que entrevistara a diretora quinze anos antes para a revista *Rolling Stone*: “/.../ no início dos anos 90, ela visitou em nove ocasiões diferentes a bombardeada cidade de Sarajevo, testemunhando o sofrimento de 380 mil habitantes que, na época, viviam sob cerco constante. /.../ o som dos atiradores de elite e da explosão de granadas serviu de fundo tanto para os ensaios quanto para as apresentações, cuja plateia contava com representantes do governo, médicos do principal hospital da cidade e soldados do front, bem como muitos cidadãos angustiados e mutilados pela guerra.” (COTT, 2015: 12-13).

Fique calma, disse a mim mesma.” (SONTAG, 2005: 429)²⁸

O fato é que, dias após “conversas alucinantes desse tipo”, acabaram conseguindo outra máquina e uma folha de papel-carbono, para obter as cópias da equipe. Nas entrelinhas de seu roteiro, Susan copiou o texto em inglês e francês, linha por linha, a fim de poder aprender a versão em bósnio pelo som, de cor (literalmente, com o coração – “learn by heart”, no original...), e dirigir a montagem, auxiliada por um intérprete. Do mesmo modo, copiou a versão bósnia nas edições que levava. Em dez dias, ela memorizara tudo²⁹. Distribuiu as cópias para as duplas - com as folhas soltas, “pois era quase impossível obter grampos ou um encadernador” (p. 395) -, e partiram para os ensaios e improvisações, no porão do teatro (lugar menos vulnerável do que o palco, localizado no térreo). Após dias de trabalho, os atores decidiram que a nova tradução “não era de fato muito boa” e que gostariam de usar a anterior, publicada em Belgrado nos anos 1950, em servo-croata, porque soava melhor, era mais “natural” e mais “fácil de falar”. Susan investiga:

“- Não há uma diferença linguística? Há algo sérvio nessa tradução? Ou algo que não seja bósnio?
- Nada que alguém perceba.
- Portanto não há palavras que vocês tenham de mudar para tornar mais bósnia a tradução?
- Na verdade, não. Mas podemos, se você quiser.
- Não se trata do que *eu* quero – retruquei, rangendo os dentes. – Estou aqui para servir. Beckett. Vocês. Sarajevo. O que for.” (SONTAG, 2005: 431)

Superadas as idiossincrasias rotineiras (sempre tão próprias às mentes criativas), aditivadas pela radicalidade da situação, em tudo fragilizadora e potencializadora de tensões, os trabalhos tiveram seu curso - é óbvio, sem alterações na antiga versão da peça. Da história, aparentemente um gracejo desprezioso, a intelectual extrai uma reflexão de alcance imprevisto: naquele

²⁸ Vale lembrar que a conferência ocorreu em um congresso sobre tradução (organizado por Francesco Pellizzi). (Cf. SONTAG, 2005: 446).

²⁹ “(Uma simetria adicional nessa história é que, como Beckett escreveu sua peça em *duas* línguas – *Esperando Godot* em inglês não é uma mera tradução do francês -, a peça tem duas línguas originais, línguas em que me sinto bem à vontade; e agora tinha duas traduções, para uma língua que para mim era de todo opaca.)” (SONTAG, 2005: 430). Acerca do bilinguismo do autor, expressa poeticamente um verbete do livro de JANVIER (1988: 42): “Dois espaços, no lugar de um. Duas matrizes, no lugar de uma. Servindo a dois senhores, servindo-se de dois senhores, /.../ Beckett /.../ inventa, descobre, um corpo sonoro, o francês, que permite /.../ atingir o objetivo num espaço maior. /.../ O francês é para o anglófono Beckett o perfeito álbi de todo discurso inventivo. E o retorno ao inglês, depois ao francês que serviu para trair o inglês, é uma pausa, distensão, reencontro. Do abraço das duas sonoridades, resta alguma coisa: abreviação de palavras, elipses, jogo consonântico-vocálico exemplar e suas consequências nas duas línguas em que ambos os valores são inversamente proporcionais. /.../ Assim se entende como, deixando quase sempre correr, no espaço sonoro em que se instalam, ecos da língua que acaba de deixar, o escritor pode inventar esta terceira linguagem nova, ao vivo, que serve e desserve ao mesmo tempo, uma pela outra, o inglês e o francês: o beckettiano.”

contexto, para uma plateia de especialistas, faz pensar na tradução como embate de diferenças, alcançando o extremo da “maior diferença de todas: a que existe entre estar vivo e estar morto”. Após dois anos e meio e nove estadas na cidade sitiada, Susan – agora “uma veterana do pavor e do choque” (p. 412) - retomava o intento de fazer o outro pensar e agir, a partir do relato de sua experiência única, vinculando mais uma vez viver e narrar (como fizera ao publicar o ensaio em outubro de 1993). Aqueles habitantes, em terras tão distantes, angustiadamente “à espera de Clinton” e de seus avatares (godots decaídos e historicizados?³⁰), mostravam algo fundamental a respeito da “fantasia poderosa que as pessoas alimentam acerca da língua como portadora da identidade nacional”: “O que é patético na circunstância de tal insistência [a dos atores] ocorrer no território da ex-Iugoslávia é que isso afeta nações que se autodefiniram recentemente, letalmente, compartilham a mesma língua falada e, portanto, se acham privadas do – se posso chamá-lo assim – ‘direito da tradução’” (p. 432).

Se lá a tarefa de translação cultural nem parecera tão árdua, a que se impunha nos retornos para casa era quase intransponível, similar à de Sísifo: “Falar com gente que não quer saber o que você sabe, não quer falar sobre os sofrimentos, a perplexidade, o terror e a humilhação dos habitantes da cidade que você acabou de deixar para trás” (p. 413), sensibilizar pessoas que “simplesmente não conseguem imaginar o grau de diferença em relação às suas próprias vidas e comodidades, em relação ao seu compreensível sentido – compreensível pois tem por base sua própria experiência – de que o mundo não é um lugar *tão* horrível. Elas não conseguem imaginar. É preciso traduzir isso para elas.” (SONTAG, 2005: 432)³¹.

Para encerrar o segundo bloco do primeiro ensaio, um excerto longo, que começa analisando novamente quem lançava questionamentos e por que, agora com fundamentação histórica mais marcada. Susan opõe-se à tese, associada à “propaganda dos agressores”, segundo a qual o embate em curso era uma guerra civil étnica, fratricida ou de secessão, “causada por ódios ancestrais”; e, sobretudo, confronta a ideia de que Slobodan Milošević (1941-2006)³² queria salvar a Europa do fundamentalismo muçulmano. Como provável “efeito dos estereótipos dominantes” em relação aos chamados “turcos”, “outros artistas e escritores estrangeiros que se veem como politicamente engajados não se ofereceram de modo espontâneo para fazer alguma coisa por Sarajevo”, assinalava a ensaísta. Sua hipótese conscienciosa: “desconfio que a razão principal é uma incapacidade de identificação – reforçada pela palavra ‘muçulmano’ (“muslim”), mil vezes repetida

³⁰ “A peça parecia perfeita para Sarajevo porque os personagens de Beckett persistiam apesar de seu desespero, exatamente como a população de Sarajevo esperava e esperava pela liberação, por seu Godot, pelo Ocidente, que os americanos bombardeassem os sérvios para voltar a Belgrado.” (ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 346-7).

³¹ Igualmente potente, o artigo “*Lá e aqui*”, publicado no dia do Natal de 1995, no *The Nation* (com o título “A Lament for Bosnia” e também compilado no volume *Where the stress falls – Questão de ênfase*) trata mais diretamente dessa obnubilação (in)oportuna do resto do mundo frente ao “matadouro” instalado na Bósnia, à “campanha servo-croata para desmontar o Estado bósnio multiétnico que, pouco antes, se tornara independente” (SONTAG, 2005: 412).

³² O chamado “Carniceiro dos Bálcãs”, presidente da Sérvia, de 1989 a 1997, e da República Federal da Iugoslávia (Sérvia-Montenegro), de 1997 a 2000, quando foi derrubado do poder.

na mídia”³³. Finalmente, sentencia: “/.../ eu gostaria que se compreendesse melhor que é justamente por Sarajevo representar o ideal secular, antitribal, que se tornou alvo da destruição”. Como contra-argumento, lança a máxima humanista de que, para além das diferenças, “toda vida humana é um valor absoluto” (p. 392).

De resto, os amigos que fez em Sarajevo (nove nomes são diretamente citados) permitiam-lhe estabelecer uma comparação definitiva: sendo ela própria de uma família judia “inteiramente secular, durante três gerações”, porém descendente de pessoas religiosas durante dois milênios, e mesmo ostentando um conjunto de traços físicos que a identificavam a “um ramo do povo judeu europeu (provavelmente sefardita, na origem)”, sentia-se muito pouco judia. Aqueles novos companheiros, habitantes de Sarajevo, membros de “famílias que foram muçulmanas no máximo até cinco séculos atrás (quando a Bósnia se tornou uma parte do império Otomano)” e que são “fisionomicamente idênticos aos eslavos, que são seus vizinhos, seus cônjuges e seus compatriotas”, no máximo professariam uma devoção muçulmana tida como “uma versão diluída da moderada fé sunita trazida pelos turcos, sem nada do que agora se chama de fundamentalismo”: “são tão muçulmanos quanto eu sou judia – o que vale dizer, quase nada. A rigor, seria correto dizer que eu sou mais judia do que eles são muçulmanos” (p. 393). Argumento forte, ainda mais consistente porque proferido por uma intelectual norte-americana. Sabia caminhar em campo minado, sem dúvida.

3.

“O barulho que vinha de fora do prédio era incessante. Guerra é barulho. Beckett parecia ainda mais apropriado do que eu imaginara.”

(SONTAG, *Questão de ênfase*³⁴)

Em julho, Sontag regressara a Sarajevo em um avião de tropas da ONU, carregando “a mochila abarrotada de lanternas e pilhas AA” e vestindo um colete militar à prova de balas (que depois “dispensou para diminuir a distância entre si mesma e seus novos amigos”³⁵). Sua rotina passaria a ser agora a “dos obuses e das granadas dos sérvios, e dos tiros constantes dos franco-atiradores nos telhados no centro da cidade, além da falta de luz elétrica e de água corrente, do teatro

³³ No já mencionado artigo “*Lá e aqui*” - uma espécie de *canção do exílio às avessas*, onde a autora manifesta seu estranhamento ao regressar a seu país, após vivenciar a experiência radical de permanecer em um lugar detonado pelo ódio -, Sontag desfere ataques certos, de teor autocrítico, a seus pares. É ela agora quem lança as perguntas, diretas e nada retóricas, inquirindo por que às atrocidades não corresponderam, da parte deles, reações igualmente vigorosas, a fim de “denunciar o genocídio bósnio”. Como é de se esperar, ela própria busca responder, com a firmeza habitual: por um lado, a omissão talvez se justificasse como “reação reflexa contra um povo” (graças à “penetração do preconceito antimuçulmano”), ou devido à “má reputação tradicional dos Bálcãs como um lugar de conflito eterno, de rixas ancestrais e implacáveis”; por outro lado, o problema era também pouco se poder esperar dos “intelectuais rancorosamente despolitizados de hoje em dia, com seu cinismo sempre a postos, com o seu apego ao entretenimento, com a sua relutância a se incomodarem com qualquer causa”, seu individualismo consumista, seu egoísmo acomodado e sua complacência covarde, a comprovar sua “implacável decadência”. (SONTAG, 2005: 417-419).

³⁴ SONTAG: 2005: 427.

³⁵ Cf. ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 343.

avariado, do nervosismo dos atores subnutridos, da [sua] própria aflição e medo” (SONTAG, 2005: 428). “Dirigia um carro aos pedaços, tornando-se um alvo fácil”; “Janine Di Giovani, do *Times* londrino, observou Sontag atravessar as fileiras de atiradores sérvios em seu caminho para o teatro a apenas quarenta metros de onde os morteiros atingiam a cidade”³⁶.

No pequeno e moderno Teatro da Juventude, tornado mais precário devido às atuais condições do prédio, outros obstáculos reais ao trabalho: “a fachada, o saguão, o vestiário e o bar foram danificados por bombas havia mais de um ano, e os detritos não tinham sido removidos” (p. 394); ensaiavam à luz de três ou quatro velas (as quais deveriam ser economizadas para as futuras apresentações) e das próprias quatro lanternas³⁷; débil e insuficiente, a iluminação dificultava ainda mais a leitura das cópias do texto, datilografadas com o carbono; todos tinham de entrar pelos fundos do edifício e permanecer alguns dias no subsolo, o que não os impedia de ouvir a explosão dos obuses, a cada vez aliviados pelo fato de o teatro não ter sido atingido. Os atores não conseguiam enxergar uns aos outros, não podendo, portanto, “pôr ou tirar seus chapéus-coco ao mesmo tempo”, como pediam as rubricas. A diretora, por sua vez, não podia distinguir os “falsos sorrisos” trocados entre os personagens, mesmo estando seu assento “a uns três metros de distância, na frente deles, com a lanterna posicionada sobre o texto da peça.” - “E por um longo tempo e para o meu desespero, eles me pareceram na maior parte meras silhuetas” (p. 396).

Embora “ávidos” e muito “dedicados”, era deplorável a situação física dos atores, “visivelmente abaixo do peso”, com especial dificuldade para memorizar as falas e apresentando movimentos mais lentos, aproveitando para se deitar no palco a cada intervalo, “não raro desatentos e esquecidos”: “era o cansaço dos atores mal alimentados, muitos dos quais, antes de chegar para o ensaio às dez horas, haviam passado várias horas na fila da água para depois carregarem pesados recipientes de plástico por oito ou dez lances de escada. Alguns tinham de caminhar duas horas para chegar ao teatro e, é claro, tinham de seguir de volta pelo mesmo caminho perigoso, no fim do dia.” (p. 394-5)³⁸. Os reflexos da penúria sobre os ensaios e as apresentações eram imediatos:

“O personagem Lucky /.../ tem de ficar parado durante a maior parte da sua longa cena sem nem sequer baixar o saco pesado que carrega consigo. Atko, que não pesa agora mais de 46 quilos, pedia-me desculpas se, de vez em quando, descansava sua pasta vazia no chão.” (SONTAG, 2005: 395)

³⁶ Ainda ROLLYSON e PADDOCK, 2002: 348.

³⁷ Alguns efeitos dessa realidade material tão limitadora tinham, por irônica contrapartida, proximidade com o universo imaginário do teatro de Beckett, podendo ser indiretamente mobilizados na montagem. Citada por MARFUZ (2013: 41), Katherine Worth (*Beckett the shape changer*, p. 185) destaca, no cruzamento entre a dramaturgia e as indicações cênicas do autor irlandês, as “relações dinâmicas entre áreas visíveis e não visíveis do palco, fazendo do não visto um elemento vital na experiência dramática”. Também ESSLIN (2018: 65) ressalta que, “em seu tipo de teatro, a meia-luz da sugestão é mais poderosa que o símbolo manifesto”.

³⁸ “/.../ vários deles moravam muito próximo do front, perto de Grbavica, uma parte da cidade tomada pelos sérvios no ano anterior, ou em Alipašino Polje, perto do aeroporto dominado pelos sérvios.” (SONTAG, 2005: 396).

Um fato especial quebraria rotina já tão conturbada. No dia 30 de julho, às 14h (e a precisão do dado guarda também seu significado), a atriz Nada chega ao ensaio com a notícia da morte do veterano ator, lá reconhecido por seus papéis shakespearianos, Zlajko Sparavolo, ocorrida às 11h: fora atingido por um obus em frente a sua casa, juntamente com dois vizinhos. O relato de Sontag ganha aspecto ainda mais sombrio e impactante:

“Os atores saíram do palco e foram em silêncio para um aposento vazio. Eu os segui e o primeiro a falar me disse que se tratava de uma notícia especialmente inquietante para todos porque, até então, nenhum ator havia morrido. /.../ Quando perguntei aos atores se estavam dispostos a continuar o ensaio, todos disseram que sim, menos um, Izo. Mas, após mais uma hora de trabalho, alguns atores acharam que não podiam continuar. Foi o único dia em que o ensaio parou cedo.” (SONTAG, 2005: 396-7)

A ensaísta refere-se ainda a outros casos graves anteriores, em que dois atores haviam perdido uma perna em bombardeios; e o de Nermin Tulić (o atual diretor administrativo do Teatro da Juventude), que perdera as duas na altura do quadril³⁹.

Como já afirmado em nota, muito daquilo que era falta e dificuldade, materialmente concretas e, claro, involuntárias, acabava por se aproximar do universo temático e formal da dramaturgia de Beckett: os limites da(s) língua(s) para comunicar a experiência⁴⁰; a diferença entre idiomas e a tradução e o bilinguismo como processos e elementos da criação e da fatura; a incompletude do corpo, sua fragmentação (o “sparagmós” do herói trágico); a desconstrução da subjetividade dos personagens, sempre vitimados pelo esgotamento e depauperamento⁴¹; o enclausuramento e a escassez material como limites de uma

³⁹ O caso aparece no famoso livro da chamada “Anne Frank de Sarajevo” (embora felizmente tenha sobrevivido à sua guerra), Zlata FILIPOVIĆ (1999: 69): “Hoje [20/06/1992] ficamos sabendo que Narmin Tulić, um ator do Teatro Experimental, perdeu as duas pernas. É terrível! Terrível! TERRÍVEL!”. O pouco acessível livro de Silvija Jestrovic, *Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile*, da editora Palgrave MacMillan, traz um capítulo intitulado “Sarajevo and its interpretations” (p. 115-128), no qual aparece a informação de que, durante a guerra, entre os milhares de vítimas, morreram 15 escritores, 18 artistas visuais e 10 diretores de cinema locais.

⁴⁰ “Os silêncios dos personagens de Beckett, cada vez maiores na física da palavra beckettiana, revelam uma articulação de drama, eco, escuta. São os silêncios de Vladimir e Estragon, em que se espera que a palavra torne a lançar o falante em sua fuga para a frente; /.../ a palavra se despedaça: da mesma maneira com que se sufoca de repetições, se fragmenta de cesuras, elipses, inversões, justaposições arquejantes, ela se esburaca com pausas que assinalam seu drama. O silêncio está na câmara de eco, o que restitui a palavra à própria palavra. Alquebrada por se perseguir, só lhe resta escutar-se. O silêncio é escuta. A repetição e a estrutura em estribilho em que muitas vezes o falar se insere são formas em que a escuta se realiza melhor, agora superatenta.” (JANVIER, 1988: 147-148).

⁴¹ “O interdito ocupa lugar privilegiado no teatro de Beckett, impedindo a ação de prosseguir adiante, quer pela derrisão, quer pela imobilidade; e tampouco a ação determina o caráter ou estimula o exercício da vontade. Enredada nas armadilhas da linguagem, a personagem beckettiana é mostrada /.../ em condições físicas tais que amputam as possibilidades do livre-arbítrio,

condição; o *topos* da terra devastada, com suas imagens recorrentes de vazio, ruínas e destroços⁴²... Susan, forçada a utilizar estratégias de um *maquisard* de guerra, mobilizando habilidades de *bricoleur*, aproveita e potencializa a aproximação entre as condições enfrentadas na Bósnia e o imaginário de Samuel⁴³: no palco, como previam as rubricas introdutórias da peça, um cenário “tão escassamente mobiliado como o próprio Beckett desejaria” (p. 397) – em dois níveis, com o auxílio de um “estrado frouxo” (“rickety”, no original), de 1,2m de altura e cuja frente estava “coberta por uma película de poliuretano transparente que o Alto Comissariado para Refugiados das Nações Unidas trouxera no inverno passado a fim de vedar as janelas espatifadas de Sarajevo” (p. 397).

A decisão de multiplicar por três a dupla Estragon e Vladimir estendia excessivamente a duração do primeiro ato (que levaria ao menos noventa minutos), exigindo “novas disposições de cena e silêncios mais complexos”; e, obviamente, naquelas condições, não se poderia exigir da plateia permanecer no teatro por cerca de duas horas e meia, sem “saguão, banheiro nem água”, “sentada de maneira desconfortável, sem se mexer”, no calor do verão rigoroso. Assim, a diretora decide abrir mão do segundo ato, encenando apenas a primeira parte da peça. Quem avalia agora é a faceta de crítica literária, a aquilatar a autonomia, autossuficiência e representatividade de cada ato *de per si*:

“/.../ a montagem poderia representar *Esperando Godot* em seu todo, usando apenas as palavras do primeiro ato. Pois se trata da única obra da literatura dramatúrgica em que o primeiro ato é, em si, uma peça completa.” (p. 398-9)

“Talvez eu tenha sentido que o desespero do primeiro ato era o suficiente para a plateia de Sarajevo e quisesse poupá-los de uma segunda vez, em que Godot não vem. Talvez eu quisesse sugerir, de forma subliminar, que o segundo ato poderia ser diferente. Pois, precisamente, *Esperando Godot* era uma ilustração tão adequada

tornando-a prisioneira de circunstâncias inexplicáveis, em um ‘estar-aí’ lançado, indeterminado e inconcluso /.../.” (MARFUZ, 2013: 15).

⁴² Angela Materno, no prefácio que assina no livro de sua ex-orientanda Isabel CAVALCANTI (2006: 11-14), destaca a importância de “pensar a cena beckettiana a partir deste *aí* problemático que a constitui, ou seja, pensá-la como o lugar de um desaparecimento. Desaparecimento do eu, enquanto sujeito da enunciação, desaparecimento da figura, enquanto totalidade, desaparecimento do palco, enquanto centro iluminado do espaço. /.../ construções sempre em ruínas, formuladas por cancelamentos, o que faz com que estejam *aí* – embora fragmentadas, fracamente iluminadas e não coincidindo consigo mesmas – as personagens de Beckett. Personagens que *aí* – na cena e na narrativa – dão a ver seu desaparecimento. /.../ Desconstruções, desmembramentos e disjunções que figuram a dissolução do sujeito e o apagamento corporal, fazendo da cena, e de sua eloquente escassez, um lugar em que a ausência tem lugar. Constituída pelo que descarta, a cena beckettiana retém da luz a sua fraqueza; dos corpos, suas poucas possibilidades; das vozes, seus ecos irreconhecíveis”

⁴³ Da fortuna crítica da peça, destaca-se a leitura de MARFUZ (2013), por ratificar a similaridade aqui apontada: “Criam-se novas relações com o espaço, que comprime objetos e personagens; o tempo, cíclico e indeterminado; a performance cênica, que leva encenadores e atores a descobrirem no desconforto físico, na economia dos meios e na musicalidade das palavras diferentes modos do fazer artístico; e o público, convidado a penetrar nos mistérios da linguagem e na estranha poesia da cena. Onde se diz existir a ação, zomba-se dela; no lugar do movimento, impera o gesto mínimo; quando a voz é suprimida, instala-se o silêncio” (p. XXIII, da introdução “O começo do fim”).

dos sentimentos dos habitantes de Sarajevo, agora – privação, fome, desalento, a espera de que uma potência estrangeira e arbitraria os salvasse ou os tomasse sob sua proteção -, que parecia também adequado encenar *Esperando Godot, Primeiro Ato.*” (SONTAG, 2005: 399, com destaques meus)⁴⁴.

Aqui a autora passa, portanto, a explicitar mais refletidamente o que a levava de pronto a escolher a peça de Beckett quando recebera, em abril de 1993, o convite-desafio de Pasović. No quarto e penúltimo bloco numerado do ensaio “Esperando Godot em Sarajevo”, contrapondo-se a certo viés inaugural da fortuna crítica – e a posicionamentos do próprio dramaturgo, inclusive -, Susan assumia a perspectiva alegórica que lhe sugeria o texto de Samuel, ancorando-o definitivamente no minado chão histórico de Sarajevo, onde seria levado à cena e definitivamente inserido na história da cidade e das encenações dessa clássica peça do teatro moderno mundial⁴⁵.

4.

“Passível de interpretações filosóficas, religiosas e psicológicas, ela [a peça] permanece no entanto acima de tudo um poema sobre o tempo, a evanescência, o enigma da existência, o paradoxo da mutabilidade e da estabilidade, da necessidade e do absurdo.”

(ESSLIN, *O Teatro do Absurdo*⁴⁶)

Embora a vinculação dos *clochards* de Beckett e de seus jogos linguísticos ao tronco dos espetáculos circenses, do teatro de variedades e do cinema cômico mudo já garanta, por origem genealógica, seu viés de humor, não se pode negar também o travo trágico que a irresolução de seus conflitos, sua solidão e isolamento e a inarredável condição de incomunicabilidade e desterritorialização

⁴⁴ Mesmo Martin Esslin, mais resistente a leituras de fundo materialista da obra de Beckett, preferindo, antes, vinculá-la às de outros autores contemporâneos e, para ele, congêneres no estilo e temática, sugere que (embora, obviamente, não pensando em Bill Clinton, pois a primeira edição de *O Teatro do Absurdo* é de 1961) não deixa de ser um paralelo produtivo aproximar Godot de figuras quase etéreas da política mundial, ou, se não Ele, ao menos, a divindade que aparece no discurso nem tão delirante de Lucky – “Deus pessoal, com sua apatia divina, sua mudez (afasia) e sua falta de capacidade para o terror ou o espanto (atambia), que muito nos ama – com algumas exceções que serão atiradas aos tormentos do inferno. /.../ um Deus que não se comunica conosco não pode sentir por nós e nos condena por razões desconhecidas.” (ESSLIN, 2018: 52). Ao se referir ao que chama de “Teatro do Absurdo no Leste Europeu”, local próximo à região que aqui nos interessa, ele diz: “Em pouco tempo ficou claro que um teatro que concretizava imagens de dilemas psicológicos e frustrações, que transformava atmosferas em mitos, era extremamente adequado para lidar com a realidade da vida no Leste Europeu; ainda apresentava a vantagem adicional de que, ao se concentrar na essência psicológica da situação inserida num ambiente de mito ou alegoria, esse teatro não precisava ser abertamente político ou tópico, referindo-se explicitamente à política ou às condições sociais.” (ESSLIN, *op. cit.*, p. 272-3).

⁴⁵ “Beckett nunca oferece mais do que o necessário. Sugere sem afirmar definitivamente, mantendo sempre uma tensão viva entre o realismo de diálogos coloquiais e um simbolismo latente, que reveste aquela particularidade naturalista com conteúdos alegóricos mais universais.” (RAMOS, 1999: 58).

⁴⁶ ESSLIN, 2018: 57.

irremediavelmente conferem à peça⁴⁷. E isso independe, em certa medida, dos sentidos mais referencializáveis, no tempo e no espaço, que o polo da recepção - o leitor, o encenador e o espectador - queira ou possa lhe atribuir.

No ensaio de Sontag, a escolha de mais um trecho do texto dramático como epígrafe para abrir o quarto bloco reafirma a qualidade que, parecia inevitável, sua versão cênica assumiria - trata-se da fala trágica por excelência, dos gregos a Shakespeare, de Racine a Plínio Marcos, agora extraída do monólogo de Lucky (e logo vertida para o idioma em que foi encenada): “Ai de mim, ai de mim.../ *Avaj, avaj...*” (p. 400)⁴⁸. Afinal, “esse era um Godot angustiante”; e, ainda, “extremamente realista”:

“O Godot que os atores de Sarajevo, por inclinação, temperamento, experiência teatral prévia e circunstâncias presentes (atrozes), estavam mais aptos a representar, e que eu optei por dirigir, era repleto de angústia, de uma tristeza imensa e, no fim, de violência.” (SONTAG, 2005: 400)

Também por possuir prática de balé e ter atuado como professor de expressão corporal na Academia, além é claro devido a sua condição física no momento, o ator Atko “logo dominou as posturas e os gestos de decrepitude” de seu Lucky. E a diretora dedicara um tempo maior para a preparação de seu monólogo, justamente por achar que, em outras montagens a que assistira (inclusive a dirigida pelo próprio autor, em Berlin), essa parte do texto havia sido enunciada “depressa demais”, como “algo sem sentido”; enquanto ela buscava destacar a “ária de Beckett sobre a apatia e a indiferença divinas, sobre um mundo sem coração e petrificante, como se ela fizesse todo o sentido. O que acontece de fato, sobretudo em Sarajevo.” (p. 400)⁴⁹. Neste momento, inclusive, o texto de Sontag aproxima-se da feição de um caderno de diretor, ganhando um interesse especial, por expor até mesmo os exercícios de apropriação, variação e construção do personagem realizados com o ator: “Dividi essa fala em cinco partes e

⁴⁷ “O diálogo conflituoso, motor do teatro clássico, por exemplo, transforma-se em conversa sem consequências; a peça não tem começo, meio e fim, mas uma duração potencialmente eterna; não há clímax e os personagens esperam por nada.” (VASCONCELLOS, 2017: 97, nota 55).

⁴⁸ Mais uma vez parecendo mimetizar a preferência do autor irlandês pelo jogo de simetrias imperfeitas, Susan abre apenas o primeiro, o terceiro e o quarto blocos de seu ensaio com epígrafes. No anterior, o trecho era uma fala de Pozzo, acompanhada das respectivas rubricas: “Não há como negar que ainda é dia. (Todos olham para o céu, acima). Bom. (Param de olhar para o céu).” (SONTAG, 2005: 394).

⁴⁹ É justamente de Atko, que assumiu o papel de Lucky na montagem de Sontag, o depoimento que aparece no livro de Silvija Jestrovic, mencionado em nota anterior, *Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile*. Nele, o ator afirma que seu personagem representava a cidade, em sua dimensão trágica de “corpo precário”: era a expressão de Sarajevo; uma metáfora de e para seus cidadãos. “I told Susan Sontag, who had her own vision of this character, that by performing Lucky, I will be performing the city. She replied that that could not be played, but I knew and felt that Lucky as a victim had tragic dimensions in common with Sarajevo. For me, Lucky sublimated what I was experiencing and what I was seeing and hearing: he was my child, my spouse, my friend - in short, my city. In a condensed and simplified way, he was, thus, the expression of Sarajevo. That’s why Lucky has been one of the best roles I’ve ever played. Lucky was the metaphor of Sarajevo and its citizens.”

debate linha por linha, como um raciocínio, como uma série de imagens e sons, como um lamento, como um grito.” (p. 400)⁵⁰.

Já que selecionara um ator adulto e experiente para o papel do mensageiro, o portador da reiterada má notícia do adiamento da vinda de Godot, Susan solicita que as duplas lhe expressem “não só frustração mas também raiva”: à saída daquele, os pares de Estragon e Vladimir “se aquietam em um silêncio demorado e terrível. Era um momento tchekhoviano de absoluto *páthos*, como no fim de *O jardim das cerejeiras*, quando o velho mordomo Firs acorda e descobre que foi deixado para trás, na casa abandonada.” (p. 400-401)⁵¹.

Como se pode depreender, o artigo que registra a experiência de dirigir a peça na capital sitiada arremeda e reproduz um movimento presente na relação da autora com a peça, a saber, uma alternância entre a leitura verticalizada do texto - a fim de atribuir significados a seus mínimos elos de sustentação (como faz com o monólogo de Lucky, pesquisando possibilidades de variantes nas ações psicofísicas das *personae*) - e a ancoragem mais ampla no contexto local, apostando na dimensão alegorizante do trecho, espalhando-se horizontalmente nas relações estéticas e políticas que seria possível estabelecer com o entorno histórico da encenação. Andamentos centrípetos e centrífugos combinados, portanto, numa espécie de círculo hermenêutico compartilhado para a apreensão da obra de Beckett. O texto, igualmente, se em alguns momentos envereda por minúcias estilísticas e estéticas da montagem realizada, ora se põe a comentar assertiva e prescritivamente a situação sociocultural da região, praticamente abandonando o enfoque do objeto artístico. É como se a configuração cíclica de um circuito fechado aproximasse especularmente contexto e texto, matéria histórica e forma artística e, finalmente, espetáculo e ensaio crítico, com articulações em princípio imprevistas.

Vale lembrar, todavia, que os comentários de Susan Sontag aparecem posteriormente, na imprensa e em livro, como discurso paralelo à encenação, tendo fundo conceitual (mais do que meramente descritivo ou como forma de registro); ou seja, é sobretudo a exposição ensaística que vincula o contexto ao texto, e não as escolhas feitas para a encenação - o que poderia ferir, neste caso, o pressuposto estético beckettiano segundo o qual “quando se dá referencialidade ao espaço-tempo, a ação tende a ficar circunscrita historicamente, fechando-se os significados da obra.” (MARFUZ, 2013: 100). O que a plateia viu em cena foi o universo imaginário e imagético do dramaturgo irlandês. E justamente seu caráter de obra

⁵⁰ Sobre as sessões do chamado *trabalho de mesa*, registram ROLLYSON e PADDOCK (2002: 348-9): “As paredes e janelas do teatro estremeciam. Fumando incessantemente, a diretora sentava à luz de velas calmamente discutindo a peça, especulando sobre as perspectivas de intervenção ocidental.” E completam, informando: “/.../ segundo relata Christopher Hitchens, Sontag passou ‘algumas noites dormindo no chão do *Oslobodjenje*’, o jornal bósnio que continuou a circular até quando seus escritórios estavam reduzidos a escombros. O bombardeio se tornara ‘tão horripilante que era perigoso ir para *casa*’”.

⁵¹ “/.../ deva Godot sugerir a interferência de um agente sobrenatural, ou represente ele algum ser humano mítico cuja chegada se espera que altere a situação /.../, o fato é que sua natureza exata é de importância secundária. O assunto da peça não é Godot, mas a própria espera, o ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana. /.../ é no ato da espera que experimentamos o fluxo do tempo em sua forma mais pura e mais palpável, /.../ temos de enfrentar a ação do próprio tempo.” (ESSLIN, 2018: 47).

aberta, algo abstrata, decididamente centrada na linguagem literária e na teatralidade, permite desdobramentos múltiplos, visadas amplas, acessos quase ilimitados à plurissignificação⁵². Seria impensável, e mesmo talvez não recomendável, apagar o dado circunstancial, o *chão duro* no qual se insere a montagem de Samuel levada a cabo por Susan em Sarajevo; entretanto, restringir o efeito sobre a recepção a este mesmo elemento concreto seria desprestigiar a potência semântica que o espetáculo decididamente carrega, para além das intencionalidades de quem o encena.

É assim que, embora predominantemente reflexivo e crítico, o texto não poucas vezes cede espaço à emoção, em momentos nos quais a subjetividade de quem escreve transborda:

“Eu estava exultante, cheia de disposição, por causa do desafio do meu trabalho, por causa do valor e do entusiasmo de todos com quem eu trabalhava – mas eu jamais conseguia esquecer como a vida era difícil para todos eles e como o futuro parecia sem esperança para a sua cidade. O que tornava menos relevantes os meus apuros e tornava o perigo de certa forma fácil de suportar, além do fato de que eu podia partir e eles não, era que eu estava completamente concentrada neles e na peça de Beckett.” (SONTAG, 2005: 405).

5.

Definitivamente, Susan Sontag não seria mera espectadora da História.

Apesar da – ou até mesmo graças à – grande atenção da imprensa internacional durante a preparação e encenação do espetáculo, e com a expectativa – logo confirmada – de que “em todas as apresentações, muito mais gente faria fila do lado de fora do teatro do que seria possível acomodar nos assentos” (p. 398), veio à tona a natural insegurança pela estreia. Susan começava a se questionar sobre a concepção da encenação e a direção dos atores, temendo pelo excesso de complexidade na “coreografia” e no “projeto emocional” de sua versão da peça, para tão pouco tempo de preparação – não teria sido ela “tão exigente como

⁵² “/.../ o significante será necessariamente prisioneiro das contingências da montagem em causa, e o significado a soma final, apreendida pelo público, de uma apresentação específica.” Se, por um lado, o mesmo autor deste parecer (RAMOS, 1999: 64) reforça a “indeterminação referencial intrínseca às rubricas sobre o cenário”, no caso específico da única árvore em cena, p.e., é inevitável relacionar a esterilidade do cenário ao retrato apocalíptico da cidade feito por quem (sobre)vivia à época na Sarajevo destruída pela guerra. Em 15 de março de 1993 (um mês antes da primeira estada de Sontag, portanto), Zlata Filipović registra em seu diário: “E a primavera está chegando. A segunda primavera de guerra. Sei por causa do calendário, pois a primavera é uma coisa que eu não vejo, que não dá para ver porque não sinto. /.../ Não há mais árvores que a primavera desperta, não há mais pássaros, a guerra destruiu tudo. Não há mais gorjeios primaveris. /.../ Tenho a impressão de que Sarajevo está morrendo lentamente, desaparecendo.” (FILIPOVIĆ, 1999: 126-7). Aliás, já no dia 25 de novembro do ano anterior (a autora adolescente estava com doze anos...), registra: “Estou ouvindo roncões de serra elétrica. O inverno e os cortes de eletricidade condenaram à morte as árvores centenárias que enfeitavam as aleias e parques de Sarajevo. Hoje fiquei triste. Não estava aguentando ver as árvores do meu parque desaparecerem. Elas foram condenadas à morte. /.../ e agora as tílias, as bétulas e plátanos também o estão abandonando para sempre. Que tristeza!... Não consegui olhar. E não consigo mais escrever. Zlata.” (id., p. 104).

deveria”, mostrando-se condescendente, “amigável em excesso, ‘maternal’ demais”?... Os próprios auxiliares recomendavam-lhe “fingir um ataque de raiva de vez em quando e, em especial, ameaçar substituir os atores que ainda não tivessem decorado todas as suas falas” (p. 405).

Resistindo ao que presenciava no espaço de dentro-fora do teatro, adaptando-se penosamente, porém com firmeza, à situação de seis semanas sem tomar um banho, de constantes e severos bombardeios (em um único dia, quase quatro mil obuses teriam sido lançados sobre a cidade!), recebendo periodicamente as estatísticas do número de mortos e mutilados, notando se instalar gradativamente na “cidade de tramoias” a “deterioração moral” e a “ausência de cooperação cívica” em meio à atmosfera de uma “autêntica galeria de tiro”, Susan passou de fato a *fazer parte* daquilo, em sentido forte, podendo assumir uma perspectiva *inserida*, participando da “estranheza da vida que agora [as pessoas] são forçadas a levar”⁵³. Não à toa, passa a adotar, a certa altura do texto, a primeira pessoa do plural: “Às vezes, eu pensava que não estávamos esperando Godot, ou Clinton. Estávamos esperando o nosso contra-regra.” (p. 402).

Enfim, uma semana antes da estreia, reconheceu, mais distendida e generosa consigo: “/.../ pareceu-me que a montagem, no fim, era de grande efeito, de um interesse contínuo, bem realizada, e que se tratava de um esforço que de fato honrava a peça de Beckett.” (p. 406). John Burns, do *New York Times*, é quem conta:

“Para o povo de Sarajevo, Sontag se tornou um símbolo, entrevistada com frequência pelos jornais locais e pela televisão, convidada a falar em reuniões por todos os lugares, abordada na rua para autografar. Após a estreia da peça, o prefeito da cidade, Muhamed Kresevljakovic, subiu ao palco para declará-la cidadã honorária, a única pessoa estrangeira, salvo o comandante das Nações Unidas /.../, a ser assim designada.” (ROLLYSON E PADDOCK, 2002: 349)

Após as várias apresentações (“quatro a cinco vezes por semana, com duas apresentações em alguns dias”⁵⁴), ela voltou a Sarajevo diversas outras vezes, trabalhando com crianças de escolas primárias, participando de documentários de uma produtora local (a Saga Films), acompanhando e visitando amigos... Em 1994, recebeu o prêmio Montblanc de La Culture, por seu trabalho na cidade (no valor de 25 mil dólares, doados por ela à Associação de Escritores da Bósnia – P.E.N. *Centar*). Com sua morte, vitimada pelo câncer, em 2004, iniciou-se um movimento, liderado pelo diretor teatral Haris Pašović, para atribuir o nome da amiga a alguma localidade urbana. Hoje, na praça em frente ao Teatro Nacional, uma placa ostenta o reconhecimento de Sarajevo a uma de suas mais prestigiadas admiradoras: “POZORIŠNI TRG SUSAN SONTAG”⁵⁵. Para concluir, ficam as palavras dela sobre a temporada, agora como espectadora:

⁵³ “A verdade é que, desde que comecei a ir a Sarajevo /.../, a cidade parece-me o lugar mais real do mundo.” (SONTAG, 2005: 410).

⁵⁴ Cf. ROLLYSON E PADDOCK, 2002: 352.

⁵⁵ PRAÇA DO TEATRO / SUSAN SONTAG.

“E no fim da apresentação das 14 horas do dia 19 de agosto, durante o longo e trágico silêncio dos Vladimires e Estragons que se segue à notícia trazida pelo mensageiro de que o senhor Godot não virá hoje, mas sem dúvida há de vir amanhã, meus olhos começaram a arder de lágrimas. Velibor chorava, também. Ninguém na plateia fez o menor ruído. Os únicos ruídos eram os que vinham de fora do teatro: o estrépito de um veículo blindado das Nações Unidas, para transporte de pessoal, que passava pela rua, e o estampido de um franco-atirador.” (SONTAG, 2005: 411).

Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia, SP: Ateliê, 2001.
- _____. “Godot em dois tempos”. In BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (p. 121-135).
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BEDIN, Ciliane. *Mímesis na ação em Édipo Rei e Esperando Godot*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.
- BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou – O teatro de Samuel Beckett (O sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- CONNOR, Steven. “A duplicação da presença em *Esperando Godot* e *Fim de partida*”. In BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (p. 158-175).
- COTT, Jonathan. *Susan Sontag – Entrevista completa para a revista Rolling Stone*. Trad. de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo* (ed. revista e ampliada). Trad. de Barbara Heliadora e José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FILIPOVIĆ, Zlata. *O diário de Zlata – A vida de uma menina na guerra*. Trad. de Antonio de Macedo Soares e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Trad. de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena – Poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo/Salvador: Perspectiva/PPGAC-UFBA, 2013.
- McDONALD, Rónán. “*Esperando Godot* e o impacto cultural de Beckett”. In BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (p. 136-157).
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias – A rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1999.

REVISTA *Literatura e Sociedade*, 17 (“Dossiê Samuel Beckett”). São Paulo: DTLLC da FFLCH/USP, 2013.

ROLLYSON, Carl e PADDOCK, Lisa. *Susan Sontag – A construção de um ícone*. Trad. de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Globo, 2002.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase (Ensaio)*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Where the street falls (Essays)*. New York: Picador, 2002.

_____. *Diante da dor dos outros*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Teatro Inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota, 2012.

_____. *Samuel Beckett e seus duplos – Espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.